

Petr Wittlich

Koncepce vývoje výtvarného umění v 19. století, která ještě nedávno zcela platila, byla vytvořena na začátku našeho století jako jakési zúčtování s uplynulým věkem. Jeden z jejích tvůrců, německý výtvarný kritik Julius Maier-Graefe, ji ve svém článku *Cena francouzského umění*, napsaném roku 1907 a otištěném také u nás ve *Volných směrech*, vystihl jedinou větou: *"Idea jest tíhnutí k větší a větší svobodě, které, jak se zdá, popírá vše tradiční."*

Jestliže tím chtěl Maier-Graefe nejen vystihnout vývojový smysl 19. století, ale i utvořit vývojově fundovanou propozici pro budoucnost, což je vzhledem k jeho interesu výtvarného kritika více než pravděpodobné, podařilo se mu to téměř dokonale. Téhož roku, co tuto větu napsal, namaloval v Paříži Pablo Picasso své *Avignonské slečny*, obraz, který je dnes všeobecně pokládán za zahájení vlastní éry moderního umění. V něm hlásaná idea svobody přečala poslední svazky s tím, co bylo nadále chápáno jako jádro "tradičního" umění, s iluzivním obrazem skutečnosti. To, co pak následovalo, od kubismu až po abstraktní umění, se zdálo plně potvrzovat myšlenku, že moderní umění se s tradicí rozchází úplně.

Když po druhé světové válce monopolně ovládl západní výtvarnou scénu abstraktivismus, zdál se být celý proces dovršen. Ale již šedesátá léta poznala novou stylovou a názorovou pluralitu, a zároveň s tím se začala hroutit i dosavadní vývojová koncepce. I moderní umění se stalo historickým jevem.

V roce 1963 se sešla v Mnichově konference o historismu, která doložila množství citací a návratů v moderním volném umění i architektuře. Ukázala, že normy nastolené výtvarnou kritikou se mohou stát důkladnou bariérou pro práci historika. Odtud se pak rozvíjel nový zájem o studium dějin umění 19. století, který si však jen postupně hledal a dosud hledá svá kritéria. Situaci na Západě značně ovlivňuje i obchod s uměním, který po poválečném prodejním úspěchu moderního umění našel v produkci 19. století poslední velký rezervoár svých zisků. Sumy z aukčních katalogů a mezinárodních veletrhů umění hovoří jasně, že nelze nijak podceňovat tlak, který tento dravý komplex vykonává na výstavní politiku i velkých nezávislých galerií, na trh s literaturou o umění i jinde.

právě on pomohl nejvíce aktualizovat to, co se zdálo již navěky odsouzeno k pomlčení, akademismus a pompiéřskou malbu druhé poloviny minulého století. Tím hůře pro ně! - může na to říci zatvrzelý modernista. Nicméně věci se nemají tak jednoduše a studium a výklad umění 19. století se dnes stává náročnou zkouškou pro historika umění.

Tomu nezbyde, než se vydat po cestě základního výzkumu a nezaujatě se rozhlížet po vztazích v celém materiálu. Protože však "nevinné oko" je právě jednou z nástrah 19. století, fikcí vytvořenou Johnem Ruskinem, měl by se přitom řídit zásadou, že skutečně historické myšlení musí promyšlet zároveň i svou vlastní dějinnost a hledat "jiné ve vlastním", řečeno jazykem moderní hermeneutiky. Dnešní badatel na poli 19. století nemůže jen opakovat omyly pozitivistického historismu. Musí stavět na pochopení vztahů mezi minulostí a současností, i když přitom vidí jasně určitá zkrslení, která do těchto vztahů vnesla programová výtvarná kritika.

K současnému umění nechybějí kritické komentáře, upozorňující na krizi dosavadního základního hodnotového měřítká modernistické kritiky, totiž požadavku originality. Idea svobody, o níž mluvil na počátku století Maier-Graefe, byla pochopena prakticky jako originalita, protože svoboda byla právě vázána na "popírání všeho tradicionelního". Tento kult působí ještě jako mocné tabu; přitom podstatnější možnosti originality, pokud je tato chápána jako stále se stupňující vzdalování od tradičního, se zdají být už vyčerpány nebo podléhají mechanismům módy. Proti lineárnímu požadavku kritiky, která může být označena jako modernistická, protože ideologicky absolutizuje některé představy spojené s moderním uměním, stojí však reálná pluralita současné moderní tvorby. To však zasahuje hluboko do dosavadních představ, co je moderní. Vyžaduje to dalekosáhlou revizi, týkající se především jádra dosavadní hodnotící normy, to jest vztahu k tradici.

Druhým objektivním podnětem současnosti, vyvolávajícím potřebu přehodnocení i 19. století, je současný proces přestavby metodologie a metateorie dějin umění. Také zde je opuštěn evolucionismus, který pod heslem sledování stylového vývoje viděl dějiny umění v jednorozměrné časové projekci a redukoval reálný význam individuálního uměleckého díla ve prospěch takzvaného hlavního směru vývoje, jehož samostatnou představu projektoval zpátky do materiálu ideou takzvané novotvorby. To vede i k překračování imanentismu a kultu umění, ke snaze vidět umění jako činný člen v systému kultury, k rozšiřování spektra historika umění. To zna-

mená pochopení stylů jako zobrazovacích systémů, nové studium motivace a intencionality, a především jiný výklad struktur časovosti, a tedy i dějinnosti.

Modernistickému pohledu na 19. století nelze upírat smysluplnost, spíše mu lze vytýkat nesprávné zevšeobecňování. Protiklad moderní kontra tradiční, na němž byla postavena jeho idea originality, byl vlastně zveličeným protikladem mezi tzv. oficiálním a tzv. nezávislým uměním, který se vyhroutil zvláště v druhé polovině 19. století a bezesporu velmi zřetelně existoval.

Dramatické výjevy z konce století, kdy známý akademik bránil vlastní hrudí vstupu prezidenta republiky do sálu, kde vystavovali impresionisté, a vykřikoval: "*Zde je hanba Francie!*", byly už výsledkem dlouhého zápasu. Akademici měli ovšem dobré důvody k takovému počínání. Bouguerau, který byl nejlépe placeným malířem ve Francii, dostával v roce 1875 za obraz 30 tisíc zlatých franků a v polovině devadesátých let už 100 tisíc. Tyto relace nijak nepodceňoval, jak vyplývá z jeho známého výroku, že ho to stojí vždycky pět franků, když si musí při práci odskočit. Propastné sociální rozdíly mezi umělci přispěly nepochybně k velmi ostrému programovému odlišování moderního umění.

Snad nikdy v dějinách nebyl umělecký výtvar tak prestižním a hodnotově sporným znakem jako v 19. století, kdy se do stylu umělců prostřednictvím dobového žurnalismu přímo promítala aktuální hodnotová sociální soustava. Z tohoto důvodu se zdá být slibnou cestou dnešního studia tohoto období kritický rozbor hlavních ideových dominant dobového myšlení.

Z novějších prací věnovaných této problematice jsou velmi zajímavé přednášky E. H. Gombricha "*Ideje pokroku a jejich vliv na umění*" z roku 1971. Idea pokroku musela mít zvláště ve francouzském prostředí, kde přímo působil odkaz Francouzské revoluce, velký ohlas. Proto zde mohl A. Comte již ve dvacátých letech napsat, že vývoj civilizace je ovládán *zákonem pokroku*. Idea byla ovšem zformována v prostředí sociálních, přírodních a technických věd. Jaký byl její vliv na umění?

Gombrich uvedl fakta získaná specialisty, která ukazují, že ve 30. a 40. letech byla idea pokroku přenesena do umění z pozic fourierovského utopického socialismu, a že tak vznikly již typické pojmy modernismu, jako *l'art de l'avenir*, *l'art actuel*, *avantgarde*. Už tehdy byl vysloven program naturalismu, zdůvodňovaný tím, že jedině naturalismus je srozumitelný masám lidu, pro něž má budoucí umění být. Když se pak naturalismus skutečně v šedesátých

letech dostavil, zdůraznil jeho obhájce Emile Zola více vědecký charakter tohoto názoru, jak to odpovídalo rozvoji pozitivistického myšlení a respektu, který si vynucovaly bouřlivě se rozvíjející přírodní vědy. Gombrich považuje právě toto zhlédnutí se v rozvoji přírodních věd za nejvýraznější rys modernismu, jakožto ideologie inspirující se představou "nekonečného" pokroku, jak ho propagovala věda a technika.

Tyto představy, které přicházely z mimoumělecké oblasti, se zachycovaly v umění tam, kde byla půda zkypřena romantismem, kdežto klasicisté již od počátku striktně rozlišovali mezi vědou a uměním. Romantismus právě svým kultem umění a individuálního génia vytvořil labilitu uměleckého světa i v sociálním smyslu, a umožnil tak agitaci ve jménu pokroku. Na romantiky ovšem působily hlavně argumenty brané z oblasti ducha a tuto roli sehrála v zakotvení modernistických pozic podle Gombricha hlavně Hegelova evolucionistická filozofie dějin a vývoje světového ducha.

Gombrich nerozlišuje podrobněji jednotlivé názory na povahu pokroku, které se ovšem už v devatenáctém století značně světonázorově lišily. Chápe je spíše v jejich souhrnu jako charakteristický podklad modernistického myšlení, které vytvořilo představu o cíli vývoje umění ve vzdáleném budoucnu, a umožnilo tak vytvořit kult originality, který proměnil, jak napsal Gombrich v jiné své studii, uměleckou scénu v Trh marnosti.

Gombrichova metoda je přísně racionální, a to vede možná až k jistému přecenění programových myšlenkových složek. Autor však sám upozorňuje, že názory takových osobností, jako Delacroix, Courbet, Manet, se zdaleka nekryly jen s modernistickou linií. Stačí uvést text Courbetova manifestu z roku 1855, aby tyto rozdíly jasně vyvstaly:

*"Nálepka realista byla mi dána tak, jako lidem z roku 1830 byla dána nálepka romantik. Tyto tituly nikdy nevyjádří jasně to, co mají popsat. Kdyby tomu bylo jinak, byla by díla nadbytečná. Spíše než abych ospravedlňoval své myšlenky výrazem, který - jak se domnívám - nikoho ve skutečnosti nezajímá, omezím se na několik slov, abych zabránil všemu zneužití.*

*Studoval jsem jak staré, tak i moderní umění bez jakéhokoliv systému nebo záměru. Nechtěl jsem ani napodobovat prvé, ani kopírovat druhé. Nikdy mne nezajímala směšná idea "umění pro umění". Ne! Chtěl jsem jenom být schopen pojmut celou naši uměleckou tradici, abych našel přiměřený nezávislý výraz své vlastní individuality.*

*Mou ideou bylo rozvinout praktickou schopnost poznáním. Mým cílem je podat zvyky, myšlenky a zjevy mé doby v souhlase s mými vlastními pocity, krátce řečeno tvořit živé umění."*

Proti euforii bezbřehého pokroku, která se rozrostla v davovém mínění zvláště po polovině století, se vyslovovali i teoretikové. Charles Baudelaire ji několikrát satiricky zesměšnil a varoval, že by mohla vést ke ztrátě odpovědnosti.

Také známá pasáž Karla Marxe z Úvodu ke kritice politické ekonomie, kde praví, že *"potíž nespočívá v tom, pochopit, že umění a epos jsou vázány na určité společenské vývojové formy, ale v tom, že nám ještě stále poskytují požitek a v určitém smyslu platí jako norma a nedostižný vzor"*, patří svým upozorněním na antropologickou konstantu v umění k hlasům vzdorujícím vulgární představě o mechanickém pokroku.

V uměleckém vědomí se ostatně tyto názory dále diferencovaly. Jako názor v tom smyslu odlišný od uvedeného modernistického lineárního řešení lze uvést dosud nevyužitý pramen, přednášku českého kritika F. V. Krejčího, nazvanou poeticky Věčné jitro v umění. Byla proslovena 12. května 1903 v přednáškovém cyklu pořádaném SVU Mánes, z něhož je mnohem známější Šaldova přednáška Nová krása: její genese a charakter. Vedle Šaldova programu patetického monismu a nové stylovosti působí Krejčí skromněji, ale zabývá se právě ideou pokroku.

Idea pokroku ovládá podle Krejčího právem kolektivní společenské snažení moderního lidstva. Pokrok hledá stále nové a lepší. V umění je však i technický pokrok často problematickou záležitostí - géniové se naopak proti vymoženostem umělecké techniky vrace-li nazpět k starým, prostým prostředkům. Umění není lepší, ale jen jiné. Nicméně i ono má svůj pohyb a rytmus. Ten však podléhá jinému zákonu a řádu, než je vzestupný řád pokroku. Umění je velké analogon přírody a jako příroda v člověku *"opakuje, ač v různých variantech, to, co je v obsahu bytosti lidské nezaměnitelného, věčného, pro člověka a jeho osud příznačného, zkrátka to, co by mohlo být nazváno typickým obsahem lidskosti"*. Umění zná jen vývoj, který Krejčí bere z biologie. Jeho řešení je vitalistické a evokuje známou ideu "věčného návratu".

Krejčího přednáška ukazuje, že v myšlenkovém repertoáru 19. století existovala ještě jiná vlivná koncepce vývojových vztahů, než byla modernistická představa radikálního pokroku, která vlastně vyvrcholila až po první světové válce, kdy jí revoluční ideologie avantgardy dala nový, přitažlivý obsah. Idea modernosti

mohla tedy mít různé varianty, protože ani Krejčí není "tradicionalista". Důsledně odmítá napodobování antických vzorů, protože je také naturalista.

Podstatou tradičního klasického pojetí umění a jeho vývoje byla představa dokonalosti, kterou umění může a má dosáhnout. Idea klasického ideálu byla ovlivněna platonismem, její praktické naplňování však bylo spíše aristotelovské. Už v antice /Duris ze Sámu/ a v renesanci /Vasari/ byla technickým řešením určitého problému, všeobecněji problému miméze, chápaného jako hledání nejlepších prostředků pro vyjádření morálního obsahového účelu. Koncepce miméze jako napodobování přírody byla v podstatě vyplňováním takového úkolu kladeného na výtvarné umění. Tento vývoj proběhl již v antice a pro renesanční humanistické myšlení se potom logicky antická díla objevila jako příklady vlastního řešení, protože v nich už byla vyjádřena pomocí principu elekce takzvaná krásná příroda.

Protože za bázi umění tak byla uznávána příroda, musel v umění také platit její zákon, a to byl ve staré biologii především zákon zachování druhu. Dokonalost v umění byla tedy chápána jako estetické optimum lidského druhu, jako vrchol sil, který v individuálním organismu nastává po údobí dětského vývinu a po jehož naplnění organismus ochabuje a hyne. Vasari, který již viděl jistou paralelnost antiky a renesance ve vývojovém smyslu, konstatoval ještě jen rozkvět. Bellori v 17. století již zjišťoval krizi novověkého cyklu v manýrismu a caravaggiovském naturalismu a propagoval obnovu umění skrze boloňskou školu. Winckelmann v 18. století nenáviděl baroko jako evidentní projev úpadku a doporučoval léčbu návratem k hodnotám klasického řeckého umění. Z hlediska koncepce vládnoucí až do nástupu modernismu nebylo nic špatného na výzvě k napodobování velkých vzorů, protože odpovídala platnému vědeckému názoru na přírodu a její dějiny. Výzva klasicistů k obnově hodnoty a ctnosti však měla háček v tom, že byla uplatňována v době konstatovaného všeobecného "úpadku". Postrádala tedy přirozenou nutnost a musela být odhalena jako pouhý voluntaristický idealismus.

Gombrich však v uvedených přednáškách objektivně poukázal na ještě jiný aspekt situace na konci 18. století. Napsal, že ačkoli je z Winckelmannova nejznámější jeho hymnus na Apolla Belvederského, mnohem zajímavější je okolnost, že poskytl, více méně nevědomky, ideový podnět k rozvinutí hnutí neseného mladší uměleckou generací, které lze souhrnně označit jako *primitivismus*. Souvisí to s tím, že Winckelmann poukázal ve svých Dějinách starověkého umění

jako první na moment vědomého návratu k archaickému stylu v dílech pozdní vývojové fáze antického sochařství.

Umělecký primitivismus, který vedl na přelomu 18. a 19. století k novému ocenění nejen archaického starořeckého a egyptského umění, ale i k zájmu o středověk a italské a severské "primitivy" 15. století, lze rozhodně spíše pokládat za počátek třetího vývojového cyklu evropského umění než Bellorim propagovanou boloňskou školu. Primitivismus souvisel úzce s dalším rozvíjejícím se dobovým hnutím, které je známo jako historismus. Od Vica přes Herdera je i pro vznikající historismus příznačný zájem o počáteční formy a fáze lidských dějin, o lidové zvyky a umění. Zároveň jsou však v primitivismu obsaženy i prvky utopického modernismu, jak o tom nejznáměji svědčí Ledouxovy návrhy, nechybějící v žádné genealogii moderní architektury.

V primitivismu z přelomu 18. a 19. století je zřejmě třeba hledat skutečný základ a zdroj celého novodobého umění, jeho hlavní generativní ideu. V něm je ještě mnohoznačná a inspirativní jednota hloubkové intence, globální představa obrody a nápravy věcí, onen pocit "jitra", který zůstával trvalým podnětem pro moderní úsilí v širokém slova smyslu.

Jako každá taková mnohoznačná jednota se však musela i tato v průběhu 19. století diferencovat. Použijeme-li pro vyznačení této diference původního primitivismu pojmy historismu a modernismu, získáme tím podklad pro představu takového modelu umění devatenáctého století, který ukazuje jak rozdíly, tak i shody a souvislosti.

Záměrem původního primitivismu bylo jít ad fontes, a to ve smyslu odkrývání původních, základních vztahů člověka ke světu. Otázka byla ovšem položena hlavně jako otázka po takzvané lidské přirozenosti, odporující společenské zkaženosti. Ta se pak rozšířila na otázku o "přirozenosti národů", což vytvořilo podklad historické malby, vyvolala však i novou krajinomalbu a vedla k objevu lidského nevědomí. S tímto radikálním otevíráním tradičního uměleckého systému postupně sílilo i vědomí základní znakové a symbolické povahy struktury uměleckého poznání.

Primitivismus se ve svém zásadním odporu ke zkažené současnosti musel logicky obracet buď do dávné nezkažené minulosti, nebo do budoucnosti, která by byla podstatně jiná než současnost. Zároveň však nemohlo jít jen o únik, obě dimenze se musely také dotýkat současnosti. Právě na základě tohoto požadavku vznikaly největší kontraverze ve druhé polovině století, kdy se umělci roze-

stoupili na "plagiátory" a "revolucionáře", řečeno s Gauguinem, nebo na "strážce tradice" a "výstřední dekadenty", řečeno s některým akademikem.

Modernistickou tendenci zastupoval v 19. století hlavně naturalismus, který získal mocného spojence v Darwinově biologii. Pozornost se přenesla ze statického zákona o zachování druhu na dynamiku evolučního procesu. I v chápání přírody a jejích dějin se prosadil teleologický účel, a tedy i myšlenka pokroku. Pod tímto silným tlakem, majícím autoritu moderní vědeckosti, se evolucionalizoval i historismus. V dějinách umění se díla a osobnosti změnila na dokumenty stylového vývoje determinovaného nutností logického smyslu postupných změn.

Naturalismus se mohl prezentovat jako důsledný primitivismus, pokud šlo o původní orientaci na "přirozenost" člověka a nevinnost přírody. V tom směru překonal možnosti eklektického historismu. Jeho působnost byla tak silná, že dokonce mohl vyvolat emergenci takových jevů v historismu, které odpovídaly jeho povaze, jak to vysvětluje z časové priority kupříkladu Manetových skandálů v šedesátých letech před rehabilitací baroka, k níž došlo až počátkem let osmdesátých.

Nicméně právě tato vnitřní spjatost modernismu a historismu je jedním z nejpozoruhodnějších, i když dosud málo studovaných jevů novodobého umění. Spočívá kupříkladu ve společném iluzivním stylu, spojujícím jak fantazijní představy ilustrací k Verneovým románům s jejich kultem inženýrského modernismu, tak hmatatelné představy tzv. "archeologické školy", ovlivňující historickou a alegorickou malbu. Nebo v Proustově poznámce v Hledání ztraceného času o "inženýrské estetice" historického purismu, zbavující katedrály jejich přirozených přírůstků nakupených časem. Nebo v tom, jak se ve Viollet le Ducových Entretiens doplňuje studium gotiky s protosecesními návrhy na haly z železných nosníků.

Potvrzuje se mnohonásobně, že vlastně vždy některému z výrazných kroků moderních ismů odpovídal "příslušný" objev historismu v minulosti. Tento jev byl dokonce čím dále tím nápadnější. Secese měla paralelu s objevem krétského umění. Případ japonismu, tedy dalšího primitivismu, nebo lépe řečeno exotismu mimo evropskou tradici, ukazuje zvláště poučně, jak asi generovaly tyto vztahy.

Koncem 19. století se však tyto souvislosti obzvláště zkomplikovaly, protože nyní nastala opět doba syntézy a neobvyklé renesance původního primitivistického ideálu. Tím se také uzavřela epocha vlastního naturalismu, jehož iluzionistické relikty, spojo-



vané vnějškově s historickou tematikou, se stoupencům tohoto "druhého" primitivismu, zvěstovaného Gauguinem a vrcholícího Picasso-vými Avignonskými slečnami, nakonec ztotožňovaly s pojmem špatné "tradiční" malby.

Zdá se tedy, že už prvním primitivismem z přelomu 18. a 19. století byly historismus a modernismus uvolněny jako jakési základní heuristické síly novodobého umění. V tom spočíval asi jejich hlavní přínos, protože to vedlo k podstatnému zvětšení antropologického rozsahu umění a odpovídalo to jistě celkovým dějinným procesům moderní doby.

Povědomí těchto vztahů existovalo i u kritiků, i když je transponovali moralizací. Také Krejčího přednáška nebyla návratem ke klasickému ideálu, ale spíš vzdáleným ohlasem oné primitivistické kritiky klasicismu, jejíž prototyp vyznačil Gombrich na přelomu 18. a 19. století. To, co Krejčí podává jako program pro umění, je v podstatě jakýmsi zlatým dnem regrese k otázce původu a přirozenosti člověka. To je ono věčné jitro v umění, jak se jeho přednáška jmenuje. Právě proto nepřekvapí ani závěr přednášky, kde její autor nadhazuje možnost smíru mezi společenským pokrokem a vývojem člověka v umění. Píše: *"Pokrok by mohl dospět k uskutečnění takových forem sociálních, v nichž by rozvoj člověka nebyl ničím omezen. Umění nebylo by pak jen odškodným a asylem okleštěvané lidskosti, ale ohnivým květem rozpoutaných jejích sil a vonným jejím výbuchem. A poněvadž by nebylo pout, snad by je lidstvo vůbec nepotřebovalo. Život sám by byl silnější než umění... To by bylo pak více než jitro, to by bylo poledne... To by mělo být nejvyšším kulturním snem všeho socialismu a anarchismu a tak by nakonec rozpor umění se silami pokroku splynul v absolutní harmonii."*

Taková harmonie je však jen pouhý pomysl, uzavírá skepticky Krejčí: *"Je to jen sen velkého poledne. Nikdy snad ještě nepotřebovali lidé umění více než dnes, kdy pokrok zahladil všechny ostatní podmínky dokonalé kultury a kdy umění je samojediným jejím nositelem a nadějí."*

Chybou modernistické kritiky nebylo to, že osnovou nového umění udělala pokrok svobody, ale že tento proces pochopila jenom v jednom jeho činiteli. Vědomí úpadku doby i umění bylo permanentní už od 18. století, kdy ho ještě stvrdil Winckelmann jako velká autorita. Odtud žilo umění ideou ztraceného ráje, který hledalo všude - v minulosti, v současnosti i v budoucnosti. Obvykle se nadchlo jen pro jednu možnost. Potřebu udržet trojhorizont časového vědomí v jeho jednotě, kterou snad již od počátku tušilo, si

muselo ozřejmovat velkými výkyvy a ještě ani dnes není tato potřeba zcela naplněna. Jedině ona však jasně dokazuje, že dnešní děličí čára nevede mezi modernou a tradicí, ale někde jinde: mezi tím, co prostřednictvím obrazu pomáhá člověku zjevovat svět, a mezi tím, co ho zahaluje. A takové rozdíly jsou kupodivu jak v umění tradičním, tak v umění moderním.

\* \* \*