

HISTORICKÉ VĚDOMÍ A KRITIKA DOBOVÉ TEORIE DĚJINNOSTI  
V UMĚLECKÉ TVORBĚ A DĚJINÁCH UMĚNÍ 19. STOLETÍ

Tomáš Vlček

Východiskem živějšího pohledu na umění 19. století, o který se dnes pokoušíme, je nejen nový a důslednější sběr materiálu, konkrétních uměleckých děl, návrhů, projektů, tvůrčích myšlenek a konfesí, ale na základě tohoto materiálu i činěné revize uměnovědných termínů a názorů. Ernst Gombrich, jehož práci zde budu ještě citovat, často zdůrazňuje, že je třeba napsat zcela jiné dějiny umění 19. a 20. století, než byly doposud napsány. Protože je patrné, že k takovému dnes nejen Gombrichem, ale již všeobecně požadovanému dílu bude třeba více než jen běžné umělecko-historické práce, že k tomu je třeba nově prověřovat charakter a možnosti oboru dějin umění, je podle mého mínění užitečné konfrontovat termíny dobové umělecké problematiky z hlediska vztahů dějin umění, teorie umění a umělecké praxe.

Dějinnost je bezpochyby úhelným problémem teoretické a historické problematiky umění 19. století. Pro celé století bylo rozhodující utváření historického vědomí. To má ovšem řadu protikladných motivací, projevů a významů. Nejprve bych zde poukázal na rozpory historického vědomí a usoustavněných forem historického poznání z hlediska umělecké tvorby 19. století.

Kantovo odlišení jedinečnosti a tajemné organičnosti umělecké tvorby génia proti obecnosti, sdělitelnosti a vývojové návaznosti vědy je jedním z projevů polarizace tvůrčí problematiky 19. století. /1/ Umělci byli strženi rozvojem vědeckého poznání. Zároveň se však objevovali jako představitelé umělecké tvorby v tom smyslu, který Kant označil géniem. Oba póly duchovní činnosti člověka, pól přísné racionality a pól citovosti, se v působivých dotycích a napětích staly tématem romantismu a po něm dalších stylů, směrů a tendencí umění 19. století. Nový aspekt životního nazírání, dějinnost vystupovala v struktuře uměleckého díla jak v podobě umělecko-historických motivů začleňovaných do vznikajících děl za pomoci vědy, tak i prostřednictvím racionálně méně exaktně kontrolovatelné umělecké zkušenosti a intuice. Vklínění myšlenek z dějin umění do procesu umělecké tvorby, jejího

programu, jejich reflexí a kritiky, mělo dalekosáhlé důsledky, s nimiž - jak ukázal E. Gombrich /2/ - se setkáváme i v osudech umění naší doby. Uměleckohistorické poznání se zde neprosazovalo v nevinné podobě prohloubené znalosti uměleckých děl minulosti, ale jako poznání zformované do vize dějin, do níž byl nově promítnut teleologický smysl bytí prostřednictvím vývojové teorie dějinnosti světa spějícího stále k vyšším stupňům vývoje a směřujících k absolutnu. Rychlý rozvoj přírodovědného poznání, slavicí triumfální úspěchy ve vývoji techniky, vtiskl spolu s Hegelovou teorií vývoje ducha celému století ideu pokroku v dějinách. Ta se objevila jako nejpůsobivější představa v době krize a rozpadu tradičních forem světonázorové orientace člověka ve světě. Její ztrátu vzhledem k soudobému umění jasně ilustrují slova Heinricha Heineho z jednoho rozhovoru z roku 1837. Tehdy Heine před Amienskou katedrálou svému příteli odpověděl na otázku, proč jejich doba není schopna postavit takové dílo, jakým je katedrála: "*Draho Alfonsi, člověk starých časů měl víru, my moderní lidé máme jen názory, a k tomu, aby byla postavena katedrála, je třeba mít cosi více než jen názory.*" /3/

Historismus byl jednou z forem snahy o zakotvení smyslu bytí lidské existence v nově temporálně objevovaném světě. Nebyl to pokus jediný. Stejnou váhu, jakou získávala v umění tematika dějinnosti, získávala i témata mytické nadčasovosti přírody. Rozvoj historického malířství se vyvíjel paralelně s rozvojem krajino-malby. Autentičnost chvíle a časová nekonečnost prostoru jsou pojmy, které se v umění 19. století prolínají a zastupují. Všechny vývojové teorie měly více či méně zjevný zastřený mytický podtext. Nejvýraznějším mýtem, který přinesl nově rozvinutý zájem o dějiny, byla vize budoucnosti. Moderní umění přijalo roli ukazatele této budoucnosti. Každý nový objev v technice, pojednání i námětu zapadal do kontextu představ vývojové spirály kultury a civilizace. Umělci se stávali slavenými favority i nevědomými oběťmi abstraktně ideologie dějinnosti. Všichni, když malovali nebo kreslili tak jako dřív, pozorovali přírodu, studovali modely a snili před obdivovanými díly minulosti.

Podněty z umění minulosti nabývaly však nového rozsahu i formy působení v rozšiřovaných a zakládáných muzejních sbírkách, v nově otevíraných sbírkách odlitků a reprodukcí, zejména pak v nově se uplatňujících prostředcích popularizace a výzkumu umění v uměleckých časopisech. Tak bylo jejich dílo a jejich život zvnějšku i zevnitř vtahován do mechanismu schematizovaných a

ziracionalizovaných představ vývojové cesty k budoucnosti. Mnozí bezděčně, někteří vědomě se snažili uniknout z tenat vývojové ideologie. Gombrich ukázal, jak se pro ně stal neobyčejně přitažlivým opačný názor, než přesvědčení o zákonitosti stále vyššího stupně vývoje v umění, názor vycházející z touhy po prvotnosti, který v kontrastu ke klasicistní kulturně hieratické ortodoxii nazval primitivismem. Primitivismus je ovšem jen dílčím aspektem problematiky umění 19. století, pro něž jako celek byla charakteristická snaha o uplatnění vědy a tradice v umělecké tvorbě. V tomto století umělci více než kdykoli dříve věřili v nadčasový princip hodnot a ideálu umění, snili o nadčasovém společenství tvůrců, když sami sebe promítali do historie umění po bok mistrů, jejichž díla důsledně studovali. Přitom je nutné vidět, že podnětem kritiky vývojových teorií nebyly jen specializované tvůrčí otázky, ale že tato kritika byla společenským protestem proti buržoazní společnosti, jejíž expanzi se tak dobře hodila zjednodušená teorie pokroku. To byl jeden ze základních motivů obrany uměleckých a lidských ideálů, v níž umělci vyzdvihovali proti zinstitutionalizovanému myšlení svébytnost, tajemnost a magičnost uměleckého projevu. Vědomý pokus o tuto distanci od zjednodušeného myšlení buržoazní společnosti, nejjasněji zformulovaný v umělecké kritice 19. století, nacházíme v tvorbě Baudelairově.

Roku 1855, při příležitosti konání pařížské světové výstavy, v recenzi, jejíž první část je věnována ideji pokroku ve výtvarném umění, Baudelaire píše: *"Jednoho dnes velmi módního omylu se chce vyvarovat. Je to myšlenka pokroku. Ta blikavá lucerna, ten výmysl dnešních přemoudřelců, patent, za který neručí ani bůh, ani příroda, halí do tmy všechno, co máme poznat."* /4/ Spolu s jasnozhivým rozpoznáním omylu vyplývajícího z konfuze představy technického pokroku a teleologického cíle a smyslu lidského života byl jádrem Baudelairova hodnocení vztah teorie pokroku a vývoje umění. *"Idea pokroku,"* napsal Baudelaire, *"převedena do oblasti imaginace se tam nadouvá tak obludně a groteskně, až je to úděsné. Ve sféře umění a poezie má málokterý tvůrce nějaké předchůdce. Tam je každý květ spontánní, individuální. Byl Signorrelli opravdu otcem Michelangelovým? Je v Peruginovi vsutku něco z Raffae-la? Umělec mluví jen a jen sám za sebe. A budoucnosti slibuje jen svá vlastní díla. Umírá bez potomků."* /5/

Hrdé povýšení umělecké tvorby a díla do roviny jedinečnosti bylo reakcí na důsledky relativizace smyslu a charakteru umělecké tvorby v těch teoriích historiků a kritiků umění, kteří uměleckou

tvorbu chápali jako produkt dějin umění, a buď její význam vykládali minulostí, nebo její smysl viděli z hlediska pokroku a její význam kladli kamsi do budoucnosti. Ani v Baudelairově tvorbě se však nesetkáváme s úplnou nezávislostí na myšlenkách vývoje, které by se uplatnily v jeho básnickém díle a kritikách, kde často mluvil o hlubokém vztahu k tradici, o momentech, které bychom jasně mohli zařadit mezi principy historismu. Takovým prvkem je například konfrontace děl různých epoch. Delacroix představoval pro Baudelaira *"jedinečný souzvuk nejskvělejších vloh: má cit pro lidské nitro a jeho tajemné síly jako Rembrandt, kombinační a dekorační schopnost Rubensovu a Lebrunovu, kouzelnou barvenost Veronese"* atd. Zde patrně jsme u velmi výrazného prvku historismu v Baudelairově tvorbě, který je i klíčovým znakem historismu vůbec. Vždyť historismus se snažil nalézt v panoramatu dějin umění principy vlastní umělecké tvorby. Charakteristické přitom je, že historismus se neobracel k vzoru jedné stylové polohy, ale k prvkům rozličných stylových vrstev.

U Baudelaira jde však na rozdíl od většiny projevů historismu o posun, v němž je nová poloha tvorby zvláště zvýrazněna. Když Baudelaire psal o historických ideálech, kterým se podobá Delacroixova tvorba, nezapomněl dodat, že vedle těchto vzorů *"Delacroix měl také vlastnost sui generis, nedefinovatelnou a zároveň definující melancholickou a vzrušující část tohoto století, něco zcela nového, co z něho udělalo jedinečného umělce, člověka, jenž nemá otce ani předchůdce, a pravděpodobně ani následovníka, článek tak cenný, že je nenahraditelný; kdybychom jej vypustili, pokud by to bylo vůbec možné, vyloučili bychom celý svět myšlenek a pocitů a historickém řetězu by vznikla obrovská mezera."* /6/

Napětí minulosti a přítomnosti, dějinnosti a věčnosti se Baudelairovi stalo velkým tématem jeho básnické i kritické tvorby. Historické vědomí mu bylo novou kategorií odvěkého zápasu člověka za objevení a obhájení etických a estetických ideálů. Samotný pojem modernosti formuloval jako spojení historického a nadčasového pojetí přítomnosti a věčnosti. Velké zjevy dějin umění, Rubense, da Vinciho, Rembrandta, Michelangela, Pugeta, Watteaua, Goyu, nazval majáky dějin a tak je představoval tváří v tvář civilizačnímu údělu moderního člověka.

Historické vědomí se v Baudelairově díle utvářelo v opozici k dobovým teoriím dějinnosti. Obdobný proces kritiky dobových vývojových teorií nacházíme však v samotných dějinách umění.

Rozpor historického vědomí a dobových teorií dějinnosti byl součástí utváření dějin umění, rozvíjejících se v 19. století jako výrazný obor humanitních věd, jehož cílem bylo nejen podat spolehlivý obraz umění v dějinách, ale i nalézt v historické látce vývoje umění filozofické prvky a principy. Nejpřitažlivější výklad naplňování filozofického smyslu v dějinách umění poskytl Hegelova estetika. Racionálně propracovaný systém ukazoval a teoreticky zdůvodňoval identifikaci vědy a umění. V návaznosti na Hegelovu estetiku vyslovil Ludwig Schorn pro 19. století charakteristická slova: "Umění nemůže existovat bez vědy, neboť by bylo jen formou bez ducha, a věda nemůže existovat bez umění, vždyť ona se dokonce sama svou dokonalou propracovaností a životností stává uměním." /7/

Ideu spojení umění a vědy viděné jako výsledek historického vývoje, /výsledek projevování filozofického smyslu umění/, vypracoval profesor filozofie na univerzitě v Göttingen Johan Amadeus Wendt. Viděl ji v třístupňovém vývojovém procesu, jehož etapy jsou částečnou obdobou Hegelovy triády umění symbolického, klasického a romantického. První stupeň Wendtovy filozofie vývoje umění tvoří projevy, v kterých jsou ideje zveřejňované uměním ještě neurčité /za takové Wendt považoval předřecké umění/, druhý stupeň tvoří umění, v němž převládá zbožnění duchovního smyslu umění /sem zařazoval klasické umění/, třetí stupeň vývoje umění pak tvoří projevy vedoucí k bezprostřednímu vnímání duchovního charakteru konkrétního života /za takové považoval germánské umění/. Po této triádě byl pro Wendta další vývoj umění nepředstavitelný, protože "umění zjevně přechází do vědy a ztrácí se". /8/ Tento temporalisticko-minulostní názor na vývoj umění vyvolal ostrou reakci jak u umělců, tak i u historiků umění. Dokládá to výrok Franze Kuglera, který v polovině století napsal tato apologetická slova: "Ve skutečnosti umění ještě žije, žije i v dnešních dnech." /9/

Proti hegemonii schematických a spekulativních představ o vývoji umění vystupovali zejména ti historici umění, kteří měli bezprostřední vztah k uměleckému dílu. Odmítnutí dobových vývojových teorií znamenalo v pohledu na dějiny umění obrácení pozornosti od hledaného teleologického smyslu vývoje ke konkrétnější a věcnější problematice historicky nazíraného uměleckého díla, týkající se jeho tématu, místa jeho vzniku, jeho materiálu, utváření, a to jak složkám podmíněným dobou, tak zejména nadčasovým vztahům uměleckého díla a přírody. Jedním z největších kritiků

Winckelmannovy historické doktríny vývoje umění byl Carl Friedrich von Rumohr, který obracel pozornost k těm prvkům a principům umění, jimiž umění přesahuje historické podmínky svého vzniku. Odmítl winckelmannovskou tezi o vývoji umění. To, co historik umění může historicky zjistit a v čem Rumohr vynikl jako exaktní badatel, byly pramenné materiály týkající se historické situace, dobových okolností života umělce a jeho tvůrčích záměrů. Samotné umění viděl však jako fenomén nadčasový. Napětí temporalistického a eternalistického principu objevovalo se tedy jak v umělecké tvorbě, tak i v dějinách a filozofii umění. Historické vědomí se projevovalo důvěrou v minulost a její aktualizací vývojovou teorií, stávalo se součástí dobového myšlení však i prostřednictvím desiluze z představy progresivně vzestupného vývoje kultury. Jestliže roku 1832 Friedrich von Rumohr napsal, že *"neexistuje žádný zlatý čas: jen teď života, jehož noci bývají často tak dlouhé"*, /10/ pak jsme u jedné z myšlenek, v nichž se během 19. století historické vědomí objevovalo v inverzní podobě k optimismu vývojové teorie, v podobě deprese, ke které se na konci století ve svém společenském protestu zcela otevřeně přihlásili dekadenti.

Máme-li lépe porozumět 19. století, pak je bezpochyby nutné vidět možnosti, motivace a funkce obou těchto podob historického vědomí, z nichž nelze jednu či druhou eliminovat nebo jednu od druhé jednostranně oddělit. Proces rozvoje nové struktury umělecké tvorby, kterou umění 19. století ve vztahu k umění předcházejících epoch bezesporu je, není jednosměrný, jak vyplynulo z vývojových historických a uměleckohistorických teorií 19. století, které konsekventně dospěly k negativnímu hodnocení historismu jako revivalistické, modernismem překonané formy dobového umění. Proces utváření nové struktury umělecké tvorby byl procesem řady zpětných vazeb. Historické vědomí, které se ve výtvarném umění snad nejvýrazněji promítlo do historického malířství, nelze odtrhnout, jak již bylo řečeno, od vzestupu malířského žánru, který zaznamenal v malířství 19. století největší rozvoj, od krajino-malby. Napětí a vzájemné ozřejmení temporalistických a eternalistických prvků umění se stalo počínaje ironiemi a paradoxy romantiků stálým tématem umění 19. století.

Jako zvlášť výrazné téma bylo by možné postřehnout je v tvorbě českých umělců poslední čtvrti 19. století, příkladně v tvorbě Julia Zeyera, Jaroslava Vrchlického, Vojtěcha Hynaise, Václava Brožíka, Maxmiliána Pirnera. Vrchlického básnické dílo

motivované snem o historickém obraze vývoje lidstva se vyvíjelo, jak připomenul Karel Krejčí /11/ k vlastnímu smyslovému výrazu a duchovnímu obsahu v desiluzích z tohoto snu, bez něj však by ovšem bylo nepředstavitelné. Tento nový vztah mezi historickým základem umělecké tvorby a jejím prezentním, bezprostředně smyslovým charakterem vyjádřil Vrchlický aforismem o moderním básníkově, který *"musí býti roven starým polyhistorům, ale místo prachu na foliantech svého vědomí musí míti na svých dílech třept a květy poesie"*. /12/

Vztahy minulostních a přítomnostních, historických a nadčasových prvků umělecké tvorby 19. století, které názorně dokládají rozpory historického vědomí a dobových forem historického poznání, jsou jedním z aktuálních témat současného uměleckohistorického bádání věnovaného umění 19. století.

\* \* \*

- /1/ Immanuel Kant, Werke, vyd. E. Cassierer v 11 svazcích, Berlín 1922 - 1923, sv. V., str. 393
- /2/ Ernst H. Gombricht, Kunst und Fortschritt, Köln 1978
- /3/ Heinrich Heine, Werke und Briefe, Berlin 1962, VI., str. 68
- /4/ Charles Baudelaire /Světová výstava 1855/, Úvahy o některých současnicích, Praha 1968, str. 209 a 210
- /5/ tamtéž, str. 211
- /6/ tamtéž, str. 226
- /7/ Ludwig Schorn, Über Wesen, Umfang und Vortrag der Aesthetik. Eine Rede beim Antritt der Professur der Aesthetik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, 27. 11. 1826, citováno podle Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt nad Mohanem, 1979, str. 130
- /8/ Johan Amadeus Wendt, Über die Hauptperioden der schönen Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt, Lipsko, 1831
- /9/ Dilly, str. 131
- /10/ Carl Friedrich von Rumohr, Drei Reisen nach Italien, Leipzig 1832, str. 269
- /11/ Karel Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, str. 230 /Historické cykly Jaroslava Vrcholického/
- /12/ Jaroslav Vrchlický, Střepy zrcadel, Praha 1887 /Šimáčkova kabinetní knihovna/

\* \* \*