

vznosně a lehce se vypínajícími volutami. Bylo by pošetilé hodnotiti tuto fantastickou stavbu podle řeckých nebo renesančních stavebních pravidel; zrodila se z jiného ducha a měřena jím, je zajisté vynikajícím uměleckým dílem. — Ale i hladká stěna uzavírající apsidu vyžadovala oživení. Jako ve starokřesťanských basilikách — neboť všude lze znamenati návrat k nim — měl býti postaven při této stěně biskupský stolec, nikoliv k praktickému účelu, ale jako symbol. Stará stolice Petrova, pocházející z prvních století křesťanství, byla uzavřena do schránky, kterou nesou čtyři kolosální sochy církevních Otců. Nad tím gloriola oblak s anděly, kteří se vznášejí a krouží kolem mystické holubice. Vše v pestrém materiálu, v pozlaceném bronzu, vzadu zářivé okno; při tom vzestup od poměrného klidu církevních Otců k víru andělských kůrů. Nehmotnost smysly vnímatelná — vidíme plastická oblaka a paprsky — ale zbavena příčinnosti přírodního dění, jeví se jako svrchovaný výraz psychické dynamiky, jíž je naplněno celé barokní umění a jež přemáhajíc tektonickou kostru, má v chrámě strhovati diváka krok za krokem k orgii smyslů a nadto se stupňuje v hloubi stavby k nejvyššímu vzplanutí náboženských citů, jež posléz slučuje ve stravující výhni světské i nadsvětské v jediný mocný citový zážitek.

## O NEJNALÉHAVĚJŠÍCH METODICKÝCH PROBLÉMECH VE VÝCHOVĚ K UMĚLECKOHISTORICKÉMU BADÁNÍ

(1914)

Vyhověl jsem rád srdečnému pozvání redakce (časopisu „Die Geisteswissenschaften“) z jara minulého roku, abych napsal několik stránek o uměleckohistorické metodě, a to tím spíše, že jde o otázky, k nimž vídeňští historikové umění díky vlivu Wickhoffovu a Rieglovu zaujali určité stanovisko, které jsem zastupoval, jak jsem pokládal za svou povinnost, v době, kdy počínal ohrožovati dějiny umění zlý zmatek.\*) Mezitím vyšla kniha, v níž vedle tohoto neutěšeného zjevu je i radostný. Je to H. Tietzova „Methode zur Kunstgeschichte“.\*\*\*) Autor nazývá ji skromně pokusem. Ve skutečnosti znamená kniha mnohem více. Nejen že se tu autor vyrovnává uváženě se všemi problémy, které se týkají vědeckého stanoviska k dějinám umění a jich zpracování, ale je v ní i podivuhodné, do posledních důsledků promyšlené a formulované pojetí dějin umění, jejich problémů a cest badání. Vychází z toho, oč se

\*) Tvrzení J. Strzygowského (v líčení institutu, jež ve Vídni založil, Geisteswissenschaften, I. roč. 1. seš.), že dosavadní metoda uměleckohistorického badání se zakládá převážně na průpravném vzdělání pro praktické požadavky památkové a musejní činnosti, kdežto v jeho institutu má býti uplatňováno právo university a povinnost soustavného a správně založeného uměleckohistorického badání, nepotřebuje skoro ani komentáře. Není oprávněno ve Vídni, kde Wickhoff a Riegl, jejichž životní dílo je i pro mne příkladem, spatřovali svůj nejvyšší cíl v postupujícím vědeckém prohlubování dějin umění, jsouce přesvědčení, že se tím slouží i všem praktickým požadavkům. Není oprávněno ani na jiných universitách, kde působili a působí mužové jako Justi, Wölflin, Dehio, Goldschmidt, Vöge, jejichž metoda uměleckohistorického badání nemůže býti označována jako „převážná příprava pro praktické požadavky památkové a musejní činnosti“.

\*\*) U E. A. Seemanna v Lipsku 1913.

opírali oba mužové, jimž je kniha věnována. Řekl jsem již, že Wickhoff a Riegl měli určité stanovisko k pojetí dějin umění. Jakkoli jejich pojetí umělecko-historických otázek jeví se snad u obou různé a často téměř protichůdné, zakládá se přesto na jednotném názoru o podstatě dějin umění, který by bylo možno označiti jako historicko-genetický. Jeho počátky sahají ovšem daleko zpět: základní význam měla tu díla Rumohrova a d'Agincourtova, a do jisté míry byl tento názor podstatnou složkou celého vývoje dějin umění v předešlém století, který se však uplatňoval toliko ve vedlejších otázkách a který sloužil příležitostně jako pohodlný výklad, aniž se však připouštělo, že by základy tohoto pojetí byly směřodonné pro celé umělecko-historické badání, aniž se z nich vyvozovaly poslední důsledky a aniž byly položeny jako základ zkoumání, které se obíralo nejdůležitějším obsahem dějin umění, totiž vývojem uměleckých hodnot. Přesto však získával historicko-genetický směr i v dějinách umění poněkud a rozličnými cestami stále více půdy a koncem minulého století zaujal vůdčí místo, byť i nikoli všeobecně uznán, ale což je důležitější, uplatněn v průbojných pracích a uvědoměle vyvíjen.

Je to podivuhodný výkon geniální historické apercepce, jak pojímá a vykládá Tietze jednotný smysl a obsah tohoto vývoje v jeho různých projevech. Vybíráje z širokého proudu umělecko-historické literatury jistou rukou a s podivuhodnou erudicí zjevy podnětné i brzdící, uzákonil téměř ve formě příručky vše, co se dalo v pojmovém a metodickém vymezení a orientaci dějin umění v různých úkolech a možnostech, s hlediska geneticky-historického pojetí a spojil to bystře a jasně s všeobecným odůvodněním a prohloubením tohoto hlediska, čímž se jeví historicko-genetické stanovisko dějin umění nikoli jako nauka, ale jako nutnost vyplývající ze vztahu dějin umění k dnešním dějinným problémům poznání, jakož i vzhle-

dem k jeho užití při uměleckých dílech minulosti a jejich vztahu k přítomnosti. Tím je však kniha Tietzova – a sotva možno říci více ke chvále metodického spisu – nikoli teorií, nikoli pokusem v běžném slova smyslu, nýbrž metodickým, na pevné základně vybudovaným vylíčením a výkladem skutečného historického procesu, o jehož směřodátném významu pro dnešní dějiny umění nemůže býti po tomto zhodnocení naprosto pochybnosti.

Při tom znamená, jak zvláště nutno zdůrazniti, tato první formulace postavení dějin umění v rámci historických věd, jež shrnuje mnohostranné úkoly v jednotu základních požadavků zároveň i, jak je samozřejmé při každém podnětném metodickém srovnání, pokrok ve vývoji problémů, o něž při tom jde. Co v tomto směru nutno přičísti jako zvláštní zásluhu Tietzovi a čímž zvláště rozvinul Rieglovy zásadní objevy, je skvělý a pro všechny otázky umělecké interpretace starých uměleckých děl a jich vztahu k uměleckému citění přítomnosti základní výklad o vztahu mezi tímto citěním a historickou objektivností. I když se zakládal Tietzem vylíčený dualismus hodnot poznání, který hledá životné v minulém a obohacuje kritiku čistého rozumu podle Windelbandových slov kritikou čistého historického rozumu, na všeobecných směrnících dnešní filosofie dějin, nutno označiti jeho důsledné převedení do dějin umění jako exemplifikaci v oboru snad k tomu nejvhodnějším, stejně osvobozující s hlediska umělecko-historického, jako plodnou a směřodátnou s hlediska všeobecného hodnocení historických fakt.

Mluvívá se dnes mnoho o nutnosti vědecké syntézy. Co však má naplniti tento postulát, je mnohdy jen prázdný zvuk. Zapomíná se totiž často, že „souhrn“ s toho neb onoho hlediska daleko ještě neznamená skutečnou syntézu, nýbrž že se tato syntéza musí zakládati především na hlubším pojetí zá-

kladních vědeckých problémů a že proto nemůže býti rozvíjena bez zřetele k metodickým vymoženostem předcházející periody nebo vedle nich, nýbrž že je musí zhustiti v novou normu vědeckého myšlení, které dává každé otázce, ať nepatrné či světové, novou všeobecnou odezvu.

V tomto vyšším smyslu ujasňuje Tietzovo dílo pojem syntézy plnou měrou. Naznačuje, aniž je v pravém slova smyslu polemické, ostrou hranici mezi historickou a nehistorickou vědou o umění, při čemž vytýká nejen to, co nás od ní dělí, ale pronikavým a bystrým rozborem předpokladů a úloh dějin umění stanoví i pro ně onu vnitřní jednotu úsilí, která je znakem vědeckosti v dnešním slova smyslu a která v dějinách umění bývala zjišťována až dosud skoro jen od případu k případu a byla závislá na větším či menším školení badatelů jinde získaném. Vzhledem k tomuto všeobecnému významu je zajisté zcela vedlejší, je-li, či mohl-li by býti v té či oné věci jiný názor. Je to kniha, která vyžaduje hlavně, aby k ní bylo zaujato stanovisko a jíž, jak soudím, prokazují nejlépe svou úctu a svůj souhlas s jejím celkovým pojetím, jestliže se neomezují na referát, nýbrž vycházejí z všeobecné základny, která byla tak obohacena dílem Tietzovým, hodlám pojednati dnes o metodických požadavcích, podle mého mínění nejnáléhavějších, ve výchově k uměleckohistorickému badání.

Než však započnu, rád bych především řekl několik slov, celkem v souhlase s Tietzovými vývody, o pojmu a vymezení uměleckohistorického badání.

Co jsou dějiny umění, jaká je jejich úloha a jaké je jejich postavení vzhledem k ostatním vědám? Je samozřejmé, že na tyto otázky nemůže býti odpověděno akademickou disputací jako při středověkých sporech o obsahu teologie. Odpověď vyplývá z všeobecného vývoje věd a z pojmu vědeckosti. Z největších vymožeností intelektuálního života nové doby

je však poznání, že zjistitelné pravdy nemohou býti zjišťovány ve všech vědách na základě jednotné metody, nýbrž že vyžadují odlišného vědeckého zpracování podle látky a problému. Jakkoli je filosofické prohloubení pro přírodovědce prospěšné i nezbytné, není pochybnosti, že nestačí samotná filosofická úvaha tam, kde jde o botaniku, fysiku, chemii, lékařství a všechny přírodní vědy, které řeší vlastní a zvláštní úlohy těchto věd, při nichž badání musí vycházeti z faktů experimentálně zjistitelných. Stejně jsou málo platné nejdůmyslnější psychoestetické experimenty nebo filosofické systémy tam, kde jde o prozkoumání historických faktů. K jaké skupině věd patří dějiny umění podle své metody badání a svých cílů, není zajisté třeba vysvětlovati. Nezkoumají ani všeobecné noetické nebo metafysické problémy a základní poznatky duchovního života jako filosofické vědy, ani životní formule, jevy stále stejné, všeobecně platné jako přírodní vědy, nýbrž zjevy časově i místně zvláštní a závislé na lidském chtění i schopnosti, na kulturním vývoji a pokroku duchovního života, což je zvláštností historických věd. O příslušnosti dějin umění k historickým vědám se ovšem v posledních sto letech vážně nepochybovalo, to jest od té doby, kdy se uplatnilo rozdělení věd podle metody badání a zvláštní historické zkoumání proti historickému pragmatismu. Při tom však se mnohdy opominulo vyvozovati z toho všechny důsledky, což je příčinou zmatku. Tak vyplývá především z pojetí dějin umění jako historické disciplíny jasné ohraničení vůči estetice, jejíž hodnotu a cíle zde netřeba vysvětlovati, která však za všech okolností nesmí býti spojována a zaměňována s dějinami umění, neboť je nutně, má-li míti vůbec zvláštní oprávnění, systematickou disciplinou svými cíli, kdežto dějiny umění systematickou disciplinou býti *nemohou*. Spojovati obojí je nejen nevhodné, ale prostě i stejně ne-

možné, jako kdyby chtěl kdo ztotožňovati experimentální psychologii a politické dějiny a zpracovávati je jako jednotnou úlohu jednotnou metodou. Každý takovýto pokus znamená vědeckou reakci a snižuje dějiny umění na úroveň nešťastného, anebo alespoň neplodného matení problémů, čehož se třeba za všech okolností vystríhati. Nejde při tom o otázku, jsou-li všeobecné filosofické výzkumy o podstatě umění, o vzniku uměleckého díla nebo o systematické estetických hodnot, užitečné či nikoli, nýbrž o to, mohou-li býti v umělecko-historickém badání východiskem nebo předem stanoveným cílem uměleckého rozboru památek, což třeba podle našeho přesvědčení nejrozhodněji zamítnouti. V tomto smyslu užity jsou *petitio principii*, podobně jako pragmatické nebo slohově dogmatické umělecké nauky minulého století, a jsou v rozporu se základním charakterem historického badání v dnešním slova smyslu, jehož předmětem jsou historicky determinované hodnoty a jež se tudíž i v dějinách umění má zabývatí památkami jen jako dokumenty uměleckých dějů a událostmi minulosti, jichž zjišťováním a výkladem se obohacuje naše vědění o vývoji a tím i o podstatě umění. Netřeba se obávat, že je při tom umění zkráceno: naopak, čím více vnikáme do nevyčerpatelné hojnosti uměleckých procesů, které se dály během historického vývoje, tím více získává naše představa o umění nejen kvantitativně, nýbrž i tím, že se tu objevují umělecké možnosti, o nichž systematické ani nesnili.\*)

Mohlo by se snad namítnouti, že množství dějů a událostí v oblasti uměleckého tvoření, jež se vyskytuje v chronologickém postupu a v tisícovém odstupňování zjevů vedlejších

\*) Díla Rieglova, v nichž jsou vyvozovány z historicko-genetického pojetí poslední závěry, jsou pro to nejskvělejší příkladem. Není bez jisté pikantnosti, že snad právě proto bývají vykládána jako předchůdci systematické umělecké vědy, jejíž jsou nejrozsáhlejší negací.

i následných, od primitivních pokusů až k nejvyššímu mistrovství, je tak veliké, že se zdá předem nemožno, zpracovávati stejnoměrně toto množství postupně rozdílných jednotlivých dějů a vývojových stupňů a že je nutno naléztí jakési měřítko pro výběr a hodnocení fakt.

Toto měřítko může však býti v dějinách umění jen historické. Jen *historické* události a děje v oblasti umění jsou předmětem umělecko-historického badání, a historické je podle skvělé definice Eduarda Meyera *vše, co je, anebo bylo působivé*.

Ježto však není uměleckého období, uměleckého oboru, uměleckého proudu, které by nebyly, nebo nejsou, anebo nemohly býti v budoucnosti působivé, nutno z dějin umění předem vyloučiti každé pragmatické přeceňování nebo nedoceňování uměleckých období nebo uměleckých oborů, stejně jako soustavné vymezování nebo rozčleňování pojmu toho, co je umělecké.

To však nikterak neznamená, že vše, co bylo kdysi umělecké, musí míti pro dějiny umění za všech okolností a ve všech dobách stejný význam. Tento význam je určován těmito momenty:

1. Různí se podle stupně nebo vyzařování této účinnosti. Abruzzská selská skulptura je pro dějiny umění méně důležitá než dílo Michelangelovo.

2. Liší se s hlediska daného problému a podle předpokladů vyplývajících z množství zachovaného materiálu. Tatáž abruzzská provinční práce, která je pro celkový vývoj italského umění bezvýznamná, může býti pro dějiny abruzzského umění velmi poučná, a pro doby, z nichž se jen málo zachovalo, mají i nejskromnější umělecké dokumenty velký historický význam.

3. Historické hodnocení uměleckých zjevů minulosti je však neméně závislé na tom, jakým účinkem působí na pří-

tomnost a na určitá individua a jímž vzbuzuje nejen náš zájem o ně, nýbrž i určuje a koriguje naše chápání jejich zvláštního rázu. Tento subjektivismus ve výběru a pojetí je vlastní všem historickým vědám a stejně jako v ostatních historických disciplínách nebrání nikterak v tom, aby se prohlubovalo naše vědění a náš vztah k umění objektivně platným historickým badáním. Neboť nejde při tom o to, stanoviti subjektivní pojetí umělekohistorickou normou, nýbrž vyvoditi subjektivní a časově podmíněný účín z jeho historické příčiny a proměnití jej tak v historický poznatek. Zde však není zastávky a hranic, nýbrž jen nepřetržitý vývoj a nevyčerpatelné obrozování. Fantom konečně platné pravdy stejně jako veškeré rozsuzování a prorokování, úloha ješitného nebo malicherného uměleckého pedagoga se v dějinách umění při tom ztrácí, získávají se však hodnoty mnohem cennější. Podají-li se vyrvati uměleckým dílům minulých dob jejich tajemství, to znamená objeviti jejich význam v proudu imanentního uměleckého dění, získává tím nejen naše vědění, nýbrž i náš umělecký život i naše umělecké uvědomení ono vnitřní obohacení, jež je zajisté kulturním činitelem i posledním cílem historického badání.\*)

\*) Z tohoto pojetí dějin umění vyplývá důsledek, že všeobecné dějiny umění jsou možné jen v encyklopedickém smyslu slova. Místo neudržitelného měřítka stoupajícího nebo klesajícího zdokonařování nebo důsledného vývoje nastupuje množství vývojových řad, které tvoří jednotu jen v nečasové nekonečnosti, ale v historické vymezenosti mohou býti spojeny jen zčásti geneticky. Je jisto, že v jednotlivých obdobích existovaly na př. styčné body a vzájemné vlivy mezi evropským a východoasijským uměním. Ale vedle těchto společných momentů je to, co odděluje toto umění a nemá naprosto vzájemného vztahu, co do původu a působnosti, tak veliké a nepřeklenutelné, že dějiny umění možno sledovati jen s vývojového hlediska jedné z těchto obou uměleckých oblastí a nemohou býti spojovány v jednotnou genetickou vývojovou řadu. Čínskoevropské dějiny umění neexistují právě tak jako dějiny čínskoevropské. Možno jen zjišťovati, pokud evropské umění bylo ve svém vývoji ovlivněno asijským, nebo jak působily evropské vlivy na asijském východě, ale takovéto zjišťování nutno prováděti jen s hlediska jednotlivých historicky účinných styčných bodů, při čemž se nepřihlíží k množství významných vývojových činitelů na obou stranách, poněvadž působily jen v rámci toho neb onoho kulturního okruhu. V tomto smyslu vyskytují se

Jsou-li tedy dějiny umění svou podstatou a svými úkoly historickou vědou, zaujímají přece v rámci historických disciplín samostatné místo. Jejich úkolem je „zjišťování a výklad všech fakt, která dávají poznati vývoj lidského uměleckého chtění v jeho příčinné souvislosti“ (Tietze). A co nesouvisí přímo s tímto úkolem, je mimo jejich okruh. To platí zejména o dějinách kulturních, s nimiž bývají dějiny umění často zaměňovány. Velmi mnoho uměleckých děl je ovšem nejen dokladem uměleckého, nýbrž i užšího kulturního vývoje, poučují nás o společenských mravech, životních podmínkách, hospodářských poměrech, krojích atd. Zkoumati tyto zjevy s tohoto hlediska, není úlohou dějin umění, nýbrž úkolem kulturní historie, sociologie, národohospodářství, nauky o krojích atd. Naopak zase je neméně falešné, jestliže očekáváme od těchto věd, jak se mnohdy dalo, řešení vlastních umělekohistorických problémů. Tak se na př. vysvětloval a odvozoval gotický sloh z feudálního zřízení, nizozemský

ovšem umělecké kultury, jichž historická působivost byla tak minimální a omezená, že jsou pro umělekohistorické badání vedlejší. Je ovšem velmi prospěšné, rozšiřují-li dějiny umění stále více okruh svého badání a v podstatě neexistuje žádné umění z jakéhokoliv období a z jakékoli oblasti, na něž by se nemohlo vztahovati umělekohistorické badání, neboť není umění, které by se nemohlo — byť i byla jeho historická působivost v minulosti bezvýznamná — rozvinouti v budoucnosti v historicky významného činitele. Ale s hlediska dosavadní platné orientace umělekohistorických zájmů a požadavků bude se dít v tomto směru stále značné odstupňování. Umění malajských ostrovanů je pro dnešní dějiny umění nepoměrně méně důležité než třeba západní umění doby merovejské, nikoli proto, že by bylo objektivně méně hodnotné — k tomu chybí nám každé objektivní měřítko — nýbrž proto, že bylo historicky, s hlediska našeho kulturního vývoje mnohem méně působivé. Že je tento vývoj nutně střediskem umělekohistorického badání, to znamená, že nutno naň pohlížeti jako na postup historicky vývojových faktů, na něž se vztahuje historická platnost, není teoreticky nutné, přesto však beze vší pochyby v nejvyšší míře oprávněné, nikoli proto, že by tato vývojová řada měla býti pokládána za nejdůležitější pro celou minulost i budoucnost, nýbrž proto, že se nezajímáme subjektivně i objektivně do té míry o žádnou jinou, a jsme s to, abychom jí pochopili a odvodili z jejích historických pramenů podle úlohy, kterou má v našem dnešním uměleckém cítění. Hloubka je jako ve všech historických vědách stejně i v dějinách umění důležitější než šíře. A skutečného prohloubení lze jen dosáhnouti nikoli difusním matením hledisek, nýbrž jedině a toliko jasnou orientací problémů.

naturalismus z měšťanské kultury. Takovéto pokusy jsou pochybené a bezvýsledné proto, poněvadž uvádějí v příčinnou souvislost jevy, které jsou rozdílné povahy a jsou spojeny nanejvýše vztahem vnějšího rázu. Tvrzení, že by feudalismus vedl k štíhlým ideálním figurám, měšťácký blahobyť k drsnému napodobování přírody, je právě tak libovolné a pochybené, jako kdyby se tvrdilo, že lze odvoditi klasicky jasnou formu posledních děl Goethových z jeho postavení u dvora. Všeobecné kulturní podmínky působí na vývoj umění podobně jako zeměpisné poměry, jako hospodářský rozmach nebo úpadek, jako politické události, to znamená, že jsou vnějšími předpoklady událostí uměleckých, ale jejich vlastní obsah, umělecká forma, sloh, umělecké úsilí, nemůže býti z těchto předpokladů právě tak odvozováno jako asi vývoj řečí, nýbrž má samostatné, genetické vývojové řady a z nich musí být vysvětlován v uměleckohistorickém badání.

Naopak zase není naprosto pochybnosti o tom, že kulturní dějiny a jiné historické discipliny nebo i jednotlivé přírodní vědy mohou skýtati jako pomocné vědy významné služby dějinám umění, jako zase naopak mohou býti dějiny umění prospěšné těmto vědám jako pomocná disciplína. Znalost určitých kulturních podmínek nebo sociálních poměrů je často naprosto nutná nejen pro datování a kritický rozbor památek, nýbrž i pro vysvětlení jich věcného obsahu. Totéž platí ještě větší měrou o literatuře a náboženství, o filosofii a jiných vědách, krátce o všech duchovních proudech, bez jejich znalosti byl by často nepochopitelný smysl a duchovní obsah a z něho vyplývající formální řešení.

Ale kulturní a duchovní zjevy v nejšířším slova smyslu mohou býti nápomocny dějinám umění nejen v otázkách kritických a interpretačních. V dílech literárních a uměleckých i v celé kultuře určitého století projevuje se, byť byl jejich

vývoj sebe rozdílnější, určitá shoda v uměleckém cítění. Díla umělecká a básnická jsou na př. ve stejné době barokní nebo klasická a v životních formách, v životním pojetí, v citech a činech jisté doby není zatěžko zjistiti totéž slohové cítění jako v dílech výtvarných a literárních, z čehož vyplývá, že vedle vlastních uměleckých výtvorů možno použití i kulturně dějinných dokumentů nebo literárních děl jako uměleckohistorických pramenů. I v jiném směru jsou dějiny umění spjaty s všeobecným vývojem duchovního života. Nejen ve formálním projevu, nýbrž i ve všeobecném duchovním vztahu k přírodě a k lidem, k jejich etickým a intelektuálním ideálům, k jejich cítění a nazírání, k víře a vědě, je umění nejtěsněji spjato s celým duchovním životem určité doby a je v mnohém směru i přímým východiskem dalšího vývoje. Umění vytváří nejen formální řešení, ale ztělesňuje v něm, podobně jako literatura, světový názor, a není-li pochybnosti o tom, že dějiny světového názoru, vztah lidí k metafysice, k přírodě a k životu nejsou úlohou dějin umění, je přece neméně jisto, že na jedné straně všeobecné umělecké chtění určitého století není srozumitelné bez jeho duchovního obsahu, na druhé straně že je poslání umění v tomto zápasu o názor a poznání tak důležité, že ve výkladu tohoto zápasu, na němž se duchovní vývoj především zakládá, zaujímají jeho dějiny v určitém období právem vůdčí místo.

Z předcházejícího výkladu o všeobecném vědeckém charakteru dějin umění vyplývají mnohá desideria pro metodické zpracování jejich problémů. Dvě z nich zdají se mi zvláště naléhavá a důležitá.

První jsou *požadavky všeobecné historické metody*. O jejich hodnotě a mezích není dávno sporu. Nejsou zajisté ztrnulé a nezměnitelné, ani nejsou receptem pro historické badání, nýbrž jsou právě jako toto badání určovány změnou a vývo-

jem, neboť vyplývají vždy znovu z různých úloh a vždy v změněné formě. Tato různost a vývojová schopnost víže se však všude s jistými zásadami, které nebyly dány a priori za všech dob a nezávisely jen na větší či menší inteligenci, nýbrž byly teprve postupně nalezeny a vyžadují proto jistého školení. Je to především kritika a správné hodnocení tradice, která je vedle experimentálního empirismu právě takovým základním všeobecným ziskem duchovního života nové doby, jako bylo logické usuzování trvalým ziskem duchovního života středověku. Jako je možno a nutno žádati po každém přírodovědci, aby ve svých tvrzeních nevycházel z bajek a pouhých kombinací, nýbrž z pokusu a přesného pozorování, tak třeba žádati na historikovi, aby neužíval jako pramenu svého historického výkladu libovolného dokumentu, nýbrž jen těch dokladů a památek, které možno pokládati za nepopíratelné svědectví historické skutečnosti. O nutnosti takového kritického hodnocení není snad již dnes sporu. V uměleckohistorickém badání bývá však často opomíjeno i u otázek, které se, stejně jako hodnocení písemných dokladů, nijak neliší od obdobného historického badání všeobecného. Je jasno, že to nevyplývá ze základní různosti problému, který je v takovýchto otázkách prostě totožný, nýbrž jedině z menšího školení autorů, kteří nevědí, že historická věda, byť i byla ve svých posledních cílech a soudech velmi sporná, nemůže být v kritickém šetření jednotlivých faktů libovolně pojímána, nýbrž podléhá disciplinované metodě, která za příznivých podmínek umožňuje, podle slov Bernheimových, vyšetřiti historickou skutečnost až k matematické jistotě.

Tato metoda badání neomezuje se v dějinách umění jen na vnější tradici, nýbrž třeba ji podobně uplatniti i při šetření, které se zabývá vlastními uměleckými díly. Není možno řešiti vědecky přesně otázky původu, datování, lokalisace, aniž

jsou zkoumány památky vzhledem k pravosti, filiaci, své absolutní nebo poměrné průkaznosti, podle týchž zásad, jichž nutno použítí při jiných historických studiích pramenů. Je to nutno výslovně zdůraznit, ač by se to mohlo zdát samozřejmé, neboť v dějinách umění se často proti tomu hřešívá, nejen diletanty, nýbrž i samými odborníky, při čemž má jistou úlohu i smyslově působící ráz historických dokumentů, ježto vede snadno k názoru, že autopsie může nahraditi veškeru obtížné historické šetření.

Nikdo zajisté nepochybuje o tom, že poučení, které nám skýtají o umělecko historických událostech sama stará umělecká díla, je nejdůležitější a nutno především k němu přihlížeti. Ale mylí se ten, kdo se domnívá, že „bystré oko a vřelé srdce“ stačí k tomu, aby staré umělecké dílo bylo získáno pro historický poznatek. Co možno neomezeně zjistiti, jsou věci neumělecké, materiál, míra, technická stránka. Vystižení vlastního uměleckého fakta není však nikdy a priori objektivní, nýbrž naopak zcela subjektivní, nebo lépe řečeno zcela libovolné a nemůže býti nikdy samo o sobě cestou ke zjištění historického fakta, historické pravdy, kterou možno zjistiti jen na základě uvědomělého nebo neuvědomělého historického hodnocení.

S hlediska uměleckohistorického bylo by prostě směšné, kdyby někdo proto, že pokládá Raffaela za největšího malíře a poněvadž se mu nějaký obraz ze všech obrazů všech dob, které zná, nejlépe líbí, chtěl tvrditi, že může býti jen od Raffaela. Kritika uměleckého fakta má jen tehdy průkaznost, je-li výsledkem historické řady důkazů a byla-li učiněna na základě srovnávání uměleckého díla se slohově příbuznými, časově, místně a individuálně blízkými památkami. Bez tohoto předpokladu je vědecky stejně bezcenná, jako bylo kdysi pro přírodovědecké poznání všeobecné nadšení pro přírodu.

Historicky objektivního nálezu lze, jinak řečeno, dosáti i při šetření, které se obírá smyslově působícími výtvary starého umění, jen na základě hodnocení, které se neliší nikterak od každého jiného historického hodnocení.

Je při tom lhostejno, jde-li tu o vnější znaky umělecké mluvy, nebo o nejsubtilnější zvláštnost osobní umělecké invence. Bylo dojista velkým pokrokem v kritice a určování starých uměleckých děl, když badatelé – místo aby se dali vésti všeobecným citem – počali pátrati v posledních desetiletích minulého století po pokud možno přesných kritériích a snažili se zjišťovati je v jistých neuvědomělých, ale tím právě nejvýše objektivních zvláštnostech tvarového podání, uměleckého rukopisu. Bylo však omylem, domníval-li se kdo, že lze objeviti a získati takováto kritéria prostě přírodovědecky. Třebaže nejsou u některého umělce vědomým výrazovým prostředkem, nejsou nikdy absolutně individuální, nýbrž určována celým současným i předcházejícím slohovým vývojem a mohou býti průkazná jen v souvislosti s ním, při čemž jde zase o šetření, které je podrobena obecným požadavkům historické metody.

Toto badání je zajisté tím plodnější, čím více se badateli podaří vniknouti v umělecký smysl památek a památkových řad, což nezávisí jen na čistě intelektuálních úvahách, nýbrž i na síle uměleckého prožívání uměleckohistorické události. Toto prožívání je subjektivně určováno dvojím způsobem: individualitou badatele a všeobecným uměleckým cítěním přítomnosti. Obojí je v nejtěsnějším vztahu. Vlastní uměleckohistorické nadání, to znamená schopnost „vžítí se“ v stará umělecká díla, není nic jiného než zvýšená síla umělecké vnímavosti vůbec, jejíž obsah a směr je vždy určován uměleckým úsilím přítomnosti. Ale i v tom není podstatného rozdílu vzhledem k všeobecnému historickému badání. „Vyčte-

li“ geniální badatel z historických, dávno známých pramenů něco zcela nového, děje se to, pokud jde o nové pojetí obecného obsahu těchto pramenů, i jen tím, že se mu podařilo objeviti nové vztahy k našemu historickému zájmu a cítění, jež jsou určovány životem přítomnosti. Tu a tam v dějinách umění i všeobecné historii proměňuje se však tato práce obraznosti – neboť nejde o nic jiného – teprve tehdy v historické poznatky, je-li historicky objektivisována, to znamená uvedena ve shodu s historicky zjistitelnými objektivními fakty a jich genetickou spojitostí, což je však možné toliko na základě historicky nezvratných závěrů. Je dojista naprosto falešné, činiti v tomto směru nějaký rozdíl mezi „uměleckým“ a „historickým“ pojetím. Velkým pokrokem dějin umění v posledních dobách bylo právě to, že se zdůrazňovalo více než kdy dříve – i v uměleckém hodnocení – vývojově historické šetření uměleckých fakt, čili jinými slovy *slohově historický názor* jako nejdůležitější pramen uměleckohistorické kritiky a interpretace, čímž byl přenesen princip genetického historického pojetí i tam, co se jevilo modernímu divákovi na starých uměleckých dílech jako smyslově zjistitelný nález. Tím však získána byla zároveň nejdůležitější pomůcka pro všechno badání, které se obírá uměleckými památkami jako prameny uměleckohistorického badání, neboť slohový charakter uměleckých děl, výsledek uměleckého chtění určitého období nebo určitého uměleckého oboru – to, co je neklamně spontánní, neuvědomělé, nenapodobitelné – možno pokládati v umění za nejjistější kritérium dějinných vztahů. Proto má ovšem i slohový rozbor a kritika v dějinách umění stále větší význam, a to v celé stupnici uměleckých faktů, od nejobecnější umělecké formy až po vyšší individuální geniality, překonávající zdánlivě všechny normy. Ježto slohový charakter uměleckého díla je znakem uměleckého vývoje věčně



proměnlivým, tisíckrát se obrážejícím v různých uměleckých individualitách a přesto nerozlučně a nenapodobitelně spjatým s určitou dobou a s určitými místními a osobními proměnami umění, nutno mu přiznati mnohem větší, řekl bych bezprostřednější průkaznost, než třeba technickým nebo ikonografickým momentům nebo motivickým příslušnostem, které v dobách, kdy se na dějiny umění pohlíželo jako na reální encyklopedii antikvární nauky o starověku, platily za nejdůležitější kritéria, ačkoli jsou k vlastnímu uměleckému faktu asi v témže vztahu, jako literární námět k literárnímu dílu. Tato kritéria jsou ovšem podrobena též dějinnému vývoji, ale tento vývoj děje se v tak velkých a rozmanitě se pronikajících etapách, že může skýtati, pokud jde o slohové znaky, pomůcku jen naprosto sumární a tím málo vydatnou pro všechny časově vymezené problémy.

Slohově historické badání trpělo až dosud různými nedostatky. Chybuje často ve všeobecných požadavcích historického šetření, které, byť i měly nepopiratelné oprávnění, si nevybojovaly v slohově historických pracích onoho zvláštního vybavení, pro speciální vědy nezbytného, a jistoty aplikace, která je znakem metodického vědeckého prohloubení. V umělecko-historickém badání bylo takřka typickým případem, že v otázkách, kde bylo naprosto nutno jíti induktivní cestou, byly budovány rozsáhlé závěry opírající se jen o částečnou znalost nebo zhodnocení zachovalých památek,\*) čímž obraz celkových uměleckých poměrů, který je předpokladem a měřítkem pro posouzení individuálního výkonu, byl kusý a často i zcela falešný. To má nutně za následek, že se často zaměňuje typické a zvláštní, že se pokládají znaky, které jsou

\*) Dvě třetiny toho, co bylo až dosud řečeno o slohovém vývoji středověku, zakládá se na materiálu, který nejen že není úplný, ale daleko není ani v poměru k zachovaným památkám.

obecného rázu, za časovou nebo místní signaturu a že se předpokládají vztahy památek, které buď spolu vůbec nesouvisí, anebo jen společným pramenem, a často jsou i samostatným paralelním zjevem. Slohově historické badání je ovšem analyticky srovnávací, a ježto možno dospěti rozbořením jednotlivých uměleckých děl k poměrné znalosti umění určité doby, pomíjí se častěji a nerozpačitěji než v jiných vědách nutnost, činiti srovnání na základě úplné znalosti všech momentů, k nimž třeba přihlížeti. V mnohých dobách, jako v umění italské renesance, byla prohloubena dlouhým studiem památek jich znalost tak, že možno odvoditi bez velké námahy slohově historický význam určitých uměleckých zjevů takřka z nich samých – neboť jejich historická determinace, byla stanovena již dříve – ale v jiných dobách nebo uměleckých oborech, kde schází podobná, poměrně velká znalost nejdůležitějších umělecko-historických okolností, vedou pokusy, které chtějí nahraditi pracnou historickou indukci pouhým deduktivním slohovým rozbořením nebo odvážnými kombinacemi, k pracím, které jsou většinou efemérní, více méně s hlediska přítomného hodnocení pojatou a umělecky cítěnou úvahou nebo hypotésou, avšak k pravému prohloubenému poznání umění minulosti jen málo přispívají, zato však otvírají dveře diletantismu, jenž se vyhýbá vážné badatelské práci.

Slohová analýza, která není založena na hluboké znalosti věci, je právě tak neplodná, jako suchá, k uměleckým vývojevým momentům netečná památková statistika, takže metodické vybudování slohově historického badání musí se opírat o reciprocitu mezi uměleckým dojmem a úplným věcným nálezem, čímž se dospívá k pokud možno největší objektivitě všemi prostředky vědecky ukázněného badání. V jednotlivých pracích bývalo to ovšem vzorně provedeno, ale jsme ještě velmi daleko všeobecného přesvědčení, že tu

jde o samozřejmý požadavek, který je jádrem umělecko-historického badání a jež nutno na různých úlohách rozvíjet a prohloubiti.

K tomu druží se ještě okolnost, že slohově historické šetření bývá často spojováno a směřováno s výkladem uměleckých jevů, který míří nad zjišťování slohově historických fakt, a buď může být vyvozen teprve z nich, anebo vůbec nepatří k úlohám dějin umění. Vyplývá z povahy věci, že každé pronikavé slohově historické šetření snaží se o to, srovnáváti své výsledky s tím, co známe obecně o podstatě uměleckého tvoření a celkovém uměleckém vývoji; ale jako je nezbytné ve všech ostatních vědách stavěti nálež nad teorii, postupovati od historického nebo přírodovědeckého fakta k jeho výkladu, tak nutno odvozovati i v dějinách umění, jak bylo již naznačeno, interpretaci uměleckých děl a rekonstrukci jich vývoje z induktivně nebo intuitivně poznané umělekohistorické skutečnosti, nikoli naopak, a ve slohově historickém šetření třeba se vystříhati všeho, co by odporovalo tomuto základnímu požadavku idiografických věd. Prohloubení umělekohistorické metody vyžaduje však hlavně dvou věcí: *aby všechno šetření bylo proniklé přísným kriticismem, znalým všech prostředků, které mohou vésti k zjištění historické skutečnosti, a aby byla vytvořena vlastní, ve svých úlohách a důkazech pregnantně vymezená a přesná slohově historická metoda na historickém základě*, nejen jako nutný korektiv každého kritického šetření, nýbrž i jako předpoklad všeho umělekohistorického badání, které míří za kritické sestavení a seřazení památek.

Extensita úloh nepadá tu tak na váhu jako vědecká intenzita, s níž jsou zmáhány. Je nutno, jak bylo již zdůrazněno, aby při konkrétním případě bylo přihlíženo ke všemu, co má proň jakoukoli důležitost, ale při těchto problémech nezáleží zajisté na tom, aby byly věci vždy a všude nazírány pod širo-

kým zorným úhlem historické eschatologie anebo dokonce v rámci polyhistorismu, jehož encyklopedická šíře má se k pravé vědecké syntéze asi tak, jako konverzační slovník k novému světovému názoru. Zvláště v universitním vyučování je mnohem důležitější *jak než co*. Historii v nejvyšším slova smyslu, v níž se druží divinační práce obraznosti s badáním, nelze naučiti ani v dějinách umění, ať už jde o výklad nových vztahů nebo o objev netušených uměleckých hodnot právě tak, jako nelze učit poesii. K čemu však možno vésti a vychovávat, při čemž skromnému talentu se předem vykazují jeho meze a velkému nadání cesta, která spojuje práci obraznosti s badáním, je schopnost spojená s naprostou etickou odpovědností, dověsti každé pozorování a zjišťování i v dějinách umění, jak je samozřejmé i v ostatních vědách, k nejvyššímu dosažitelnému stupni historické objektivní průkaznosti. Nejde tu ani tak o pozitivní normu nebo dokonce o systém, ale mnohem spíše o vystříhání toho, co odporuje tomuto požadavku, a o schopnost užití ho při konkrétní úloze a zároveň jej s ní nerozlučně spojit. Zdá se mi, že je to v dějinách umění, ohrožených uměleckým žvaněním a „estetstvím“, summum necessarium universitního vyučování. O vše ostatní netřeba se právě tak starati stejně jako o budoucnost umění.