

IX. SJEZD ČESKÝCH HISTORIKŮ

Pardubice 6.–8. září 2006

Svazek II.

Historie v kontextu ostatních vědních disciplín

k vydání připravili

JAN DVOŘÁK A TOMÁŠ KNOZ

Hlavní redakce sjezdového protokolu
Michaela Hrubá – Marie Ryantová – Petr Vorel

Brno – Pardubice – Praha – Ústí nad Labem 2008

TUNEL RAŽENÝ ZE DVOU STRAN?
POZNÁMKY KE VZÁJEMNÉMU VZTAHU DĚJEPISU UMĚNÍ
A HISTORIOGRAFIE BEZ PŘÍVLASTKŮ

Vít Vlmas

Roku 1620 vtrhla do Čech armáda Katolické ligy. V zámecké kapli ve Štěnovicích na Plzeňsku, postižené kalvínským obrazoborectvím, našli bavorští vojáci drobný pozdně gotický obraz malovaný na dřevě. Zachycoval scénu známou jako *Adorace dítěte*, na které klečící Panna Maria uctívá novorozeného Ježíše. Tento ikonografický typ ideově vychází ze středověké mystiky, konkrétně z vizí sv. Brigity Švédské, a byl hojně rozšířen zvláště v umění 14. až 16. století. Strakonickou *Adoraci* poznamenali protestantští ikonoklasté obvyklým způsobem: symbolicky ji „oslepili“ tím, že Panně Marii a asistujícím andělům (nikoliv ovšem malému Ježíškovi) vyškrabali oči. Z rukou vojáků se zneuctěný obraz dostal do rukou karmelitána Dominika a Jesu Maria, duchovního rádce vévody Maxmiliána Bavorského. Když se ligistické vojsko později střetlo na Bílé hoře s armádou českých stavů, pobízeli řeholník katolické vojáky v boji právě štěnovickou *Adoraci*, jejíž původ začaly již autoři 17. století klást do větších a známějších Strakonic. Z tuctového kultovního obrázku se tak stala *Maria del Victoria*, Panna Maria Vítězná, a bitva na Bílé hoře vstoupila do barokních análů habsburské dynastie jako jedna z bitev, v nichž prý sama Matka Boží coby nebeská „generalissima“ velela vojskům arcidomu rakouského.

Roku 1999 vydal francouzský historik Olivier Chaline o bitvě na Bílé hoře tlustou knihu, mimochodem doposud nejrozsáhlejší práci na dané téma.¹ Určujícím momentem vzniku této monografie byla snaha vymanit se z domněle vševládajícího kulturněantropologického diskursu současné (nejen) francouzské historiografie. Autor proto obrátil nejsubtilnější metodologický aparát historické vědy k proskribovaným tématům „velkých“ politických dějin, bitev a vojevůdců. Co mě v dané souvislosti zajímalo nejvíce, byl moment konceptualizace štěnovického obrazu. Posvátná ikona se stává v Chalinově interpretaci základem různých významových struktur a středobodem důmyslných výkladů, zasahujících do nejrůznějších sfér. O to více překvapí čtenáře skutečnost, že francouzský

¹ Olivier CHALINE, *La bataille de la Montagne Blanche (8 novembre 1620): Un mystique chez les guerriers*, Paris 1999. Za objasnění původu „strakonické“ ikony vděčím dr. Štěpánu Váchovi, jehož sdělení na dané téma je v současnosti v tisku.

autor „strakonický“ obraz opakovaně označuje jako *Adoration des bergeres*, tedy *Klanění pastýřů*, respektive *Narození Páně*, a to navzdory tomu, že dílo je v knize několikrát reprodukováno. Omyl ušel také recenzentům knihy (včetně českých), neboť všichni samozřejmě „četli“ pouze text a nikoliv ilustrace, a autorovu chybu tudíž neměli šanci upozorovat.² Dvě asistující postavičky pastýřů v pozadí kompozice na ikonografické kategorizaci díla ničeho nemění.

Že nejde o jev ojedinělý, dokládá třeba nedávno v češtině vydaná, mimořádně ambiciózní práce Andrewa Wheatcrofta o „střetech křesťanstva s islámem v letech 638–2002“.³ Rovněž tento americký autor věnuje mnoho pozornosti obrazům (v doslovném i přeneseném smyslu), jejich výpovědím a recepci. Při popisu akademického bitevního plátna *Povstání v Káhiře 21. října 1798* od Davidova žáka Girodeta de Roucy-Triouson Wheatcroft sugestivně popisuje, kterak zde „nahý otrok brání svoji osmanskou paní“. Nuže, nejen oděv a zbraně, nýbrž i švihácký knírek jasně „předikonograficky“ určují, že osmanská paní je ve skutečnosti pán, o čemž se může každý bez větších problémů přesvědčit na připojené reprodukci.⁴

Máme tak co do činění se skupinou lidí bezpochyby vzdělaných a kompetentních, kteří se nicméně při použití klasické kategorizace Erwina Panofského dostávají co do schopnosti vnímání výtvarného díla ještě za onoho pověstného australského křováka. Tento modelový primitiv alespoň poznal, že na Leonardově obraze *Poslední večeře* je zachycena skupina lidí u stolu.⁵ My se naopak setkáváme se vzdělanci, kteří už nerozeznají ani to, zda na obraze jde opravdu o pastýře či zda dáma není ve skutečnosti mladým mužem. Alenka se v říši divů kdysi ptala, k čemu jsou dobré knihy bez obrázků. Zdá se, že v současnosti začíná být mnohem větším problémem množství knih zaplněných obrázky, s nimiž si hlubokomyšlní autoři ve skutečnosti nevědí rady, neboť se na ně neumějí už ani normálně podívat.

Poučení, které jsem pro sebe z tohoto případu před časem vyvodil, bylo pesimistické: interdisciplinární vztahy nefungují. Zvyšující se nároky na specializaci a publikační exploze vedou ve všech oborech k tomu, že fyzicky nestíháme číst ani produkci bezprostředně se dotýkající našeho bádání. Jestliže tu a tam dojde k prolnutí našich sfér zájmu, stává se tak

– opět vinou specializace – na stále marginálnějších segmentech.⁶ Přitom ale není sporu o tom, že historikové obecných dějin a historikové umění pracují v zásadě stejnými postupy. V obou případech se od nich – od nás – očekávají texty povytce narativní povahy, podávající svým čtenářům informace o minulosti. V nejširší rovině zůstává cílem dějepisce identifikovat, popsat a interpretovat významné události a jevy z minulosti. Za významné se pak zpravidla považují takové skutečnosti, které podle obecného mínění nějakým způsobem „oslovují“ či dokonce „předznamenávají“ přítomnost. Výběr těchto předmětů odborného zájmu samozřejmě podléhá výkyvům a změnám stejně častým jako jejich interpretace. Historik umění činí v detailu to, co koná jeho kolega historik na mnohem širším segmentu minulosti: nikdo soudný přece nepopře, že dějiny vzniku a společenského působení uměleckých děl jsou nedílnou součástí obecné historie.

Rozdíl, a to podstatný, zde ale existuje. Historik může svou živnost provozovat pouze na základě odkazů a více či méně přesných svědectví: nikdy už znovu neuvidí nic z toho, co se stalo včera, natož pak aby mohl in situ zrekonstruovat události typu obrazoboreckého plenění strakonického kostela či bitvy na Bílé hoře. Historik umění má naproti tomu svou „historickou událost“, tedy umělecké dílo, fyzicky k dispozici. (Pokud zrovna nepíše o štěnovické *Adoraci*, což by nebyl vhodně zvolený příklad, neboť originál obrazu shořel počátkem 20. století v Římě.)

Tato výhoda uměleckého historika se ale může ukázat jako relativní. Vždyť jaká může být vypovídací hodnota díla vyňatého z původního prostředí a postaveného mimo kulturní kontext, pro něž bylo vytvořeno? Obraz *Zmrtvýchvstání* od Mistra třeboňského oltáře, pověšený v Národní galerii, je pro nás zajisté skvělým uměleckým originálem. Kolik návštěvníků si ale uvědomí, že tato desková malba je němým svědkem doby, která vůbec neznala naše pojmy originality a uměleckého díla? Zdánlivý paradox: vyškrabání očí postavám na štěnovické *Adoraci* se může z tohoto zorného úhlu jevit jako méně barbarský počín, nežli umístění dejme tomu Ducciovoy *Madony* v Metropolitním muzeu v New Yorku. Při prvním zmíněném skutku vedl ruku obrazoborce živý cit, který byl součástí dobového kulturního diskursu; výsledkem mohlo být dílo fyzicky neúplné, ale esteticky integrální (dodnes takto vnímáme třeba antická torza). Ve druhém případě se naopak živá součást dynamického kulturního prostoru změnila na pouhou položku inventáře, vytrženou z původního kontextu

² Rec. Doubravka OLŠÁKOVÁ – Zdeněk VYBÍRAL, Český časopis historický 100, 2002, s. 905–912.

³ Andrew WHEATCROFT, *Neověřící. Střety křesťanstva s islámem v letech 638–2002*, Praha 2006.

⁴ Tamtéž, obr. 7 za s. 112.

⁵ Erwin PANOFSKY, *Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění*, in: TÝŽ, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 33–54, zde s. 39.

⁶ Vít VLNAS, *Potřebují dějiny umění historii?* in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti. Otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004, s. 134–138.

a přenesenou mimo svůj čas i prostor. Představme si ale pro tuto chvíli, že by při nějaké katastrofě zmizelo z povrchu zemského město Siena a s ním i veškeré stopy zdejší vyspělé protorenesanční kultury: ze všeho by zůstala právě jen *Madona* od Duccia di Buonisegna v Metropolitním. Úkol rekonstruovat prostředí, v němž vznikla, by na základě tohoto jediného pramene připadl mnohem spíše historikovi než historikovi umění, podobně jako dnes běžně pracují antropologové a etnografové s artefakty prehistorických kultur a přírodních národů. Ducciův obraz by se vzhledem k chudosti historických dokladů přesunul ze sféry „ryzího“ umění do oblasti hmotných pramenů. Co se stane, až nějakí archeologové za tisíce let náhodně naleznou z celé naší dnešní civilizace jednu jedinou pneumatiku: budou se podle ní snažit rekonstruovat vzhled a funkci automobilu a podobu naší dopravní infrastruktury? Nebo označí gumový předmět zdobený složitým vzorem (po vzoru archeologů dnešních) za artefakt kulturního určení?

Tomuto povýtce empirickému uvažování o hranicích mezi obecnou historiografií a dějepisem umění se před více než čtyřiceti lety pokusil nasadit otěže teorie strukturalista Arthur C. Danto. Danto je vlivem své studie *Artworld* (1964) někdy považován za duchovního otce současné mizérie ve výtvarném umění, v němž – zjednodušeně řečeno – platí za umělecké dílo vše, co za umělecké dílo prohlásíme.⁷ Dokumentoval to na klasickém příkladu artefaktu *Brillo Box* Andyho Warhola: *Brillo Box* není nic jiného než sériová kazeta s lacinou bižutérií, běžně dostupná v amerických klenotnictvích; umělecké dílo z ní udělal Warhol, a to nikoliv fyzickou úpravou, nýbrž verbální proklamací. Jestliže doposud se po umění žádala jistá úroveň reprezentativnosti a nezaměnitelný výraz, *pro futuro* už postačí pouze to, že dotyčný objekt bude považován na základě společenského konsensu za součást „světa umění“ s jeho autonomními zákonitostmi. Danto dokládá, že do tohoto stavu dovedli umění nejen sami umělci, ale především umělci historikové se svými metodami odvozenými od „obecných“ historiků. Nikdo menší nežli Jacques Derrida provedl bravurní dekonstrukci této teze a doložil, že na vině je především tradiční chápání vizuálního uměleckého díla.⁸

Praktické důsledky tohoto stavu známe. V první řadě se definitivně rozevřely nůžky mezi „klasickými“ dějinami umění jako disciplínou, pracující z velké části tradičními historiografickými metodami, aplikovanými

⁷ Původně Arthur C. DANTO, *The Artworld*, *Journal of Philosophy* 61, 1964; studie několikrát přetištěna v rozličných antologiích. Z Dantových četných pokračovatelů tu sleduji zvláště úvahy Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1985.

⁸ Jacques DERRIDA, *The Truth in Painting*, Chicago 1987.

ovšem na umělecký materiál vzniklý nejpozději v epoše klasické moderny, tj. zhruba před sto lety, a metodickým uchopením výtvarné tvorby chronologicky mladší, řídicím se jinými principy, z nichž přístupy na bázi historismu víceméně vyvanuly. Dalším následkem je pak zmnožení teoreticky různě podložených pokusů o prohlášení definitivního konce buď dějin umění, nebo přímo umění samotného. I Arthur Danto reagoval na poststrukturalistické kritiky své teorie o „světě umění“ vyhlášením jednoho takového „konce umění“.⁹ Princip je stejně jednoduchý jako u proslulého pokusu Fukuyamova. Samozřejmě, že budou vznikat nová umělecká díla, říká Danto, avšak nikdy se již nezrodí nové umělecké disciplíny. Jestliže můžeme dnes zpětně definovat celý průběh dějin umění od jejich prehistorických počátků přes velké slohy starověku, středověku a raného novověku až po postmoderní řízený chaos, pak je to tím, že tyto dějiny jsou už uzavřené. Je to systém, do kterého nahlížíme zvenčí. David Carrier v kritické recenzi Dantových esejů¹⁰ připomíná dílo historika Maurice Merleau-Pontyho *Humanismus a teror*, které sice poprvé vyšlo již roku 1947, ale nečekanou aktuálnost mu propůjčily události zcela nedávné.¹¹ Tak jako se historikové umění zamýšlí nad dějinným dosahem tvůrčího činu, uvažuje Merleau-Ponty nad možnostmi interpretace a hodnocení historické události. Odmítá pozitivistickou představu, že historickou událost lze dostatečně vyhodnotit pouze z ní samé a logicky dovozuje, že správná interpretace je možná jen na základě analýzy následků oné události. Nemusíme hned myslet na příslovečný efekt motýlích křídel, aby nám došlo, jak mnohočetný proud těchto důsledků může být. Závěr, který Merleau-Ponty z této premisy vyvozuje, je tento: historické skutečnosti bude možné objektivně vyhodnotit a korektně interpretovat teprve poté, co dějiny jako takové skončí!

Prvním myslitelem, který ohlásil „konec dějin umění“, byl zřejmě už Hegel, a to ve svých přednáškách z doby kolem roku 1820(!).¹² Důvod byl prostý: vše, co v umění stálo za vytvoření, pryč už do této chvíle vytvořeno

⁹ Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986. Dantova studie *Konec umění* vyšla i v českém překladu (*Estetika* 35, 1998, s. 1–18), recentně na ni kriticky reaguje např. Tomáš KULKA, *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*, Praha 2004, s. 117. V dalším komentáři ponechávám stranou estetické a filozofické aspekty a zaměřuji se na „historiografickou“ dimenzi Dantovy teorie.

¹⁰ David CARRIER, *Art History*, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (edd.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London 2003², s. 174–187, zde s. 180–181.

¹¹ V anglickém překladu Maurice MERLEAU-PONTY, *Humanism and Terror: An Essay on the Communist Problem*, Boston 1969.

¹² Kritické vydání Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik* (= *Theorie-Werkausgabe*, Bd. 13–15), Frankfurt am Main 1975.

bylo. Velký filozof zde paradoxně využil všech svých obrovských věcných znalostí, živého smyslu pro estetické hodnoty a své schopnosti hlubinného procítění uměleckého díla k tomu, aby smysl veškerého umění pro budoucnost zpochybnil, ba negoval.¹³ Myslitelův skepticismus podmiňuje lapidární představa: světový duch, jehož životní příběh tvoří časovou páteř dějin, našel za Hegelových dnů konečně způsob jak zakotvit a posléze se projevovat v rámci společenského uspořádání. Tím končí běh dějin u Hegela, podobně jako končí běh dějin umění u Arthura Danta: v okamžiku, kdy umělecké dílo už nepotřebuje interpretaci, neboť jeho jediným poselstvím je jeho prostá existence.

Prozatím posledním prorokem konce dějin umění je i u nás známý německý medievista Hans Belting.¹⁴ Jeho koncept shrnula nedávno Martina Pachmanová takto: „Co se konce týče, jedno je jisté: pokud náš obor (zde míněny dějiny umění) svou vlastní smrt přežil, není již lineárním a kano-nickým vyprávěním či objektivním popisem.“¹⁵ Belting se podrobně zabýval společenskou reflexí výtvarných zobrazení v době před vznikem dějin umění, tedy v časech, kdy pojem uměleckého díla v dnes užívaném smyslu neexistoval. Umělecká historiografie je tak pro něj ohraničenou entitou, podmíněnou společenským vývojem: tak jako vznikla, může i zaniknout. Pojem uměleckého díla je v současnosti do značné míry vnitřně vyprázdněn a mnozí teoretikové dokonce estetickou kategorizaci odmítají jako zavádějící, nehovoří už o uměleckých dílech, nýbrž povšechně a neutrálně o zobrazeních a o vizuální kultuře.¹⁶ „Klasické“ (a ovšem: elitářské) dějiny umění, vzniklé z potřeb a principů 19. století, tak ztratily své oprávnění a jejich funkci mohou převzít jiné rozumějící vědy, ať už je nazýváme novými dějinami umění, vizuálními studiemi či zvláštním odvětvím kulturní historie, která ve stavu po antropologickém obratu beztak běžně pracuje s metodami, jež doposud zůstávaly vyhrazeny umělecké historiografii. Cožpak lze vůbec zkoumat jiná díla než ta, která vznikla v průběhu uplynulého času, a jejich společným jmenovatelem je tudíž historicita?

¹³ Srov. např. Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, s. 513.

¹⁴ V českém překladu Hans BELTING, *Konec dějin umění*, Praha 2000.

¹⁵ Martina PACHMANOVÁ, *Pohádka o Klió a Narcisovi, obraz dějin umění v zrcadle vizuálních studií*, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti*, Praha 2004, s. 42–46, zde s. 43.

¹⁶ James D. HERBERT, *Visual Culture/Visual Studies*, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (edd.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London 2003², s. 452–464; Margaret DIKO-VITSKAYA, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass. – London 2005 (srov. rec. Petr WITTLICH, *Umění* 54, 2006, s. 99–102).

Je pochopitelné, že takto kategorické historické koncepce narazily na oponenturu ze strany autorů, kteří hájí autonomii slohového vývoje nezávislou na dějinách společnosti spolu s vnitřní integritou uměleckého díla. Záměrně ponechávám stranou Donalda Preziosiho, jakkoliv vůbec nesnižují jeho volání po opětovném promyšlení („rethinking“) základních paradigmat oboru.¹⁷ Vráťím se až k Richardu Wollheimovi, který v reakci na Danta poukázal na to, že pouhé zařazení Warholova *Brillo Boxu* (ale třeba i jeho pramáti, proslulé Duchampovy záchodové mísy) do kontextu „světa umění“ ještě neučiní z těchto objektů skutečná díla, srovnatelná třeba s Ducciovou *Madonou* či Raffaelovou *Školou aténskou*.¹⁸ Warholovské hříčky nelze přeceňovat, jak činili strukturalisté: jejich užitečnost tkví pouze v tom, že odhalují hranice, za nimiž umění přestává být uměním – a tím vlastně potvrzují neotřesitelnost tradičních hodnot. Již sedmdesát let před Wollheimem (1898) přitakal Heinrich Wölfflin Adolfo Hildebrandtovi, podle kterého vyhraněně historický způsob nazírání na formální otázky tvorby vedl k tomu, že „neumělecký“ zájem o osobnost tvůrce převládá nad zájmem o dílo samé.

Byl to asi opravdu erozivní vliv kulturní historiografie, co přivedlo historiky umění k tomu, že ve výtvarném díle už nemusí hledat nutně jen čistý výraz nadosobní vůle k formě, nýbrž koneckonců i objekt kultu, nástroj komunikace, informační médium, ba dokonce – dobrotivé nebe! – i obchodní artikl. Řečeno slovy Martina Jaye (1996): „Není přece možné nadále defenzivně lpět na víře v nedotknutelná specifika vizuálního umění, jež dějiny umění tradičně studovaly v izolaci od širšího kontextu.“¹⁹ Satis, ovšem problém je složitější. Peter Burke ve veselém, nicméně odůvodněném paradoxu připomíná, že dějiny umění jsou v jistém smyslu vlastně prvotní kulturní historiografií.²⁰ Klasik oboru Timothy J. Clark realisticky konstatuje, že mnohem snáze se definuje, co sociální dějiny umění nejsou, než co vlastně jsou.²¹ Stále znovu je přitom nutno si připomínat i Wollheimovo varování: historická analýza uměleckého díla může být nádherným intelektuálním dobrodružstvím, ale nikdy nezapomínejme, že dílo je především samo sebou: pokud s ním zacházíme jako s ilustrací

¹⁷ Donald PREZIOSI, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989. Preziosi je mimochodem zásadním odpůrcem metodologického konceptu sociálních dějin umění (včetně jeho postmoderních reinkarnací); nazývá ho krátkozrakým a ahistorickým (tamtéž, s. 159).

¹⁸ Richard WOLLHEIM, *On Art and the Mind*, London 1973.

¹⁹ *Visual Culture Questionnaire*, October 77, 1996, s. 44.

²⁰ Peter BURKE, *Varieties of Cultural History*, Cambridge 1997, s. 6.

²¹ Timothy J. CLARK, *Image of the People: Gustav Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973, s. 10.

historie, chováme se stejně, jako když zavěsíme obraz tak, aby zakryl díru ve zdi, nebo použijeme sochu jako zarážku ke dveřím. Zcela nešťastné je ovšem předstávat si, že historie je jakýmsi pozadím, tapetou nataženou za konkrétním uměleckým dílem, nebo že – řečeno s Francisem Haskelllem – by snad historikové měli oživovat své příliš nudné narace minulosti příležitostnými pohledy na umělecká díla.²² Každému z nás se zřejmě přihodilo, že jsme při listování četnými tituly na módní téma „nedějin“ či „dějin všedního dne“ narazili třeba na reprodukce žánrových obrazů holandských mistrů 17. století. Navzdory zdánlivé sdělnosti je přitom máloco tolik vzdáleno žité „každodennosti“ jako tato díla plná metafor a stylizací. Pokud vím, ještě nikdo se nepokusil zkoumat všední život v Německu v 18. století na základě Bachových *Braniborských koncertů* – v jistém ohledu by to ale (ne)dávalo stejný smysl!

Samozřejmě. „Svět umění“ je příliš košatý a navzdory prorokům zmaru i podivuhodně životaschopný, takže kýžené oprostění našich kritických úsudků od veškerých nepatřičných vlivů zůstává ve sféře ryzí teorie. Ani historik, ani historik umění nikdy nepřekročí stín své doby a jejich dílo bude vždy vyprávět především o myšlenkovém světě autorů samých. Pro ilustraci uvádím citát z Wölfflina, z úvodu ke *Klasickému umění*. Autor jako by se omlouval čtenáři, nabitému dojmy z právě objevených půvabů florentského quattrocenta („nikoliv cinquecento, ale quattrocento je miláčkem naší generace: odhodlaný smysl pro skutečnost, naivnost zraku a citu“): „Klasické umění“ zdá se býti věčně-mrtvým, věčně-starým; plod akademii; výrobek nauky a nikoliv života.“²³ A dále, v souvislosti s freskou *Školy aténské*: „Není možno zazlívati, ptá-li se někdo potichu, proč nemaloval Raffael raději římský květinový trh nebo veselou scénu, jak se dávají sedláci v neděli ráno holiti na Piazza Montanara.“²⁴ Vypovídá snad tato věta o Raffaelovi? Ale vůbec ne! Vypovídá o vkusu konce předminulého století, který se nadchl pro Botticelliho do té míry, že ho postavil na uprázdňený piedestal, jenž tu zůstal právě po Raffaelovi. Proč by jinak Wölfflin vynaložil tolik úsilí, aby ujistil čtenáře, že se klasiků nemusí bát, neboť koneckonců nejsou ničím jiným, než „přirozeným pokračováním quattrocenta“. Hle, jak se změnil pohled na jedno jediné z klíčových umělecko-historických témat v průběhu jediné generace! Jak můžeme vůbec věřit v objektivní a na historických proměnách nezávislou povahu estetického

úsudku, když pouhá proměna vkusu a módy se projeví tak dalekosáhlými interpretačními posuny?²⁵

Známou odpověď na tuto otázku dal Gombrich. Nemá přece smysl uvažovat o umění dejme tomu 16. století v jiných termínech a kategoriích než těch, které jsou adekvátní dané době, říká. Stejně pomýlené je dejme tomu poměřovat Botticelliho Raffaelem a Raffaela Caravaggiem. Umění je podle Gombricha svou povahou receptivní a imitativní: Botticelli nemohl znát vrcholnou Raffaelovu tvorbu, tak jako Raffael nemohl znát dejme tomu díla Caravaggiova. Proto se mýlí i Arthur Danto, který do jednoho a téhož „světa umění“ hází staré mistry společně s Andy Warholem, přičemž je mechanicky a vnějškově porovnává navzájem.²⁶ Pakliže bychom chtěli naznačeným směrem pokračovat, můžeme doplnit, že ani Hans Belting se svou kritikou dějin umění jako plodu postosvícenského provozu institucionalizované vědy není zcela v právu: koneckonců, již Giorgio Vasari si v 16. století uvědomil, že produkce uměleckých děl má svou genezi v čase. Na tuto historii aplikoval metodu odvozenou z klasické tradice, konkrétně z Plinia, tak jako jednotlivé životopisy italských umělců stylizoval podle vzoru biografii Plútarchových a technologické vstupy zase na základě předlohy Vitruviovy.²⁷ Myslím, že s Gombrichovou filipikou vůči strukturalismu jsme se přiblížili alespoň trochu optimistickému závěru, kontrastujícímu s úvodním pesimistickým exposé o vzájemné nekomunikaci historika s historikem umění.

Jistě není nijak převratným objevem konstatování, že paradox tkví už v lůně samotného pojmu **dějiny umění**. Princip historismu přece stojí v zásadním rozporu s představou, že jakoukoliv událost (umělecké dílo je v daném paradigmatu totožné s historickou událostí) lze vysvětlit „tady a nyní“, a to pouze z ní samé. „Estetického“ vykladače ale při pohledu na umělecký výtvar zajímá právě jen on sám jako vlastní nástroj, cíl i prostředek – nikoliv jako předmět kultu, nositel politického stanoviska či historický dokument. V pozadí každé narace na téma vizuálního uměleckého díla stojí více či méně dramatická volba mezi „ahistorickým“ oceněním ryze estetického objektu a mezi historickým porozuměním, jež má ale vždy tendenci redukovat předmět našeho zájmu na pouhý symptom jis-

²⁵ Srov. Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven – London 1991⁵, s. 98–116.

²⁶ Ernst Hans GOMBRICH, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origin in Renaissance Ideals*, in: Týž, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966; srov. David CARRIER, *Art History*, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (edd.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London 2003², s. 184.

²⁷ Svetlana ALPERS, *Ekphrasis und Kunstanschauung in Vasaris Viten*, in: Gottfried Boehm – Helmut Pfotenhauer (edd.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, s. 217–258, zde s. 220.

²² Francis HASKELL, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven 1980², s. viii.

²³ Cit. dle Heinrich WÖLFFLIN, *Klassické umění. Úvod do italské renaissance*, Praha 1912, s. 1.

²⁴ Tamtéž, s. 2.

tého společensko-dějinného kontextu. Erwin Panofsky to svého času shrnul zábavným aforismem: „Velmi správný je výrok, že teorie, nepustí-li ji empirická disciplína dveřmi, přijde jako duch komínem a zpřehází všechnen nábytek. Neméně pravdivé však také je, že historie, není-li vpuštěna dveřmi teoretické disciplíny zabývající se souborem týchž jevů, vkrade se do ní jako horda myší a nahlodá její základy.“²⁸

Napětí mezi oběma póly přitom může být za jistých okolností myšlenkově nosné. Dovolím si trochu metodologického zpátečnictví a připomenou, že velcí romantikové oboru byli schopni obojího v jednom. Eseje Waltera Patera o renesanci lze například chápat, což ukázal Paul Barolsky, jako úspěšný pokus o zrušení hranice mezi – řekněme – Arthurem Dantem a Richardem Wollheimem; a to skoro sto let předtím, než oba pánové napsali svá stěžejní díla.²⁹ Když píše Pater o Leonardově *Giocondě*, chápe ji jako bezčasové umělecké dílo „tady a teď“, ale jedním dechem ji interpretuje jako substrát celých dějin evropské civilizace v jejich čase a prostoru. „Všechny myšlenky a zkušenosti světa leptaly a tvořily tu silou, jíž mohou zjemnit a zvýraznit vnější útvar řecká živočišnost, římské rozkošnictví, středověká mystika [...], návrat pohanského světa, hříchy Borgiů.“³⁰ Musím se přiznat, že tento okamžik zrušení distance mezi „estétem“ a „historikem“, či – řečeno současným jazykem – mezi moderním a postmoderním způsobem uvažování o dějinách umění, mě nepřestává fascinovat. Nalézám ho poměrně často, pokud ovšem nečtu teoretické traktáty, ale živé texty, v nichž se i mnohdy suší teoretikové nechají strhnout proudem vlastních úvah. Právě zde spatřuji jistou naději, že historik na jedné a estetizující dějepisec umění na druhé straně nemusí být vždy nutně jako dva raziči tunelu, kteří začínají svou práci na protilehlých lících skály a výsledkem jejichž snažení jsou nakonec tunely dva, jak bylo manifestováno na úvodním příkladu.

Věřím, podobně jako Jiří Kroupa ve svém programovém referátu na prvním sjezdu uměleckých historiků, že kdyby dějiny umění rezignovaly na svůj historismus, musely by současně rezignovat i na své místo v tradici klasického humanismu.³¹ Obávám se, že by to byla cena neúměrná. Když Max Dvořák na sklonku roku 1918 zahajoval v demoralizované, pokořené a vyhladovělé Vídni zimní cyklus přednášek o umění italské renesance, zalétaly mu myšlenky k Tassovu verši o zanikajících městech („caddono

le città“) a tázal se sám sebe, jaký má smysl hovořit o tom, co bylo před pěti sty lety, jestliže „stojíme bezradni před tím, co je dnes a co může být zítra“. Odpověď lze vztáhnout i na řadu zde nadhozených otázek po vzájemném vztahu historiografie a dějin umění: „Je možno národy umlčet, státy zotročit, podvázat prameny blahobytu, ale není na světě moc, která by mohla zničit duchovní rozmach a život tam, kde se již plně rozvinul, nebo kde je třeba jen v počátcích.“³²

Ein von beiden Seiten her geschlagener Tunnel? Bemerkungen zur gegenseitigen Beziehung der Kunstgeschichte und der Geschichtsschreibung ohne Attribute

Die immer höheren Ansprüche an die Spezialisierung und die Explosion von Publikationsaktivitäten führt in allen Fächern dazu, dass die Wissenschaftler nicht einmal genug Zeit für das Lesen derjenigen Veröffentlichungen finden, die unmittelbar ihr Forschungsfeld betreffen. Überschneiden sich mal ihre Interessenbereiche, erfolgt dies an immer marginaleren Segmenten. Dabei steht jedoch fest, dass die Historiker, die sich mit der Allgemeingeschichte befassen, und die Kunsthistoriker im Grunde genommen dieselben Verfahren einsetzen. Die am weitesten gefasste Betrachtungsweise sieht das Ziel des Historikers darin, die wichtigen Ereignisse und Erscheinungen der Vergangenheit zu erkennen, beschreiben und interpretieren. Die Auswahl der jeweiligen Interessenthemen unterliegt selbstverständlich Schwankungen und Änderungen, und zwar genauso häufig wie deren Interpretation. Die Geschichte der Entstehung und der gesellschaftlichen Wirkung der Kunstwerke ist hierbei ein fester Bestandteil der Allgemeingeschichte. Im Unterschied zum Historiker steht jedoch dem Kunsthistoriker sein „historisches Ereignis“, d. h. das Kunstwerk, physisch zur Verfügung.

Strukturalistische Theorien, die sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, trugen dazu bei, dass sich die Schere zwischen der „klassischen“ Kunstgeschichte als zum großen Teil mit traditionellen historiographischen Methoden arbeitenden Wissenschaftsdisziplin (wobei diese Methoden an die spätestens in der Epoche der klassischen Moderne geschaffenen Kunstwerken angewandt worden waren) und dem methodischen Herangehen an die chronologisch jüngere bildende Kunst (dem andere Prinzipien zugrunde liegen, die der auf dem Historismus basierenden Herangehensweisen mehr oder weniger los worden waren) definitiv geöffnet hat.

³² Max DVOŘÁK, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946, s. 6.

²⁸ Erwin PANOFSKY, *Dějiny umění jako humanitní disciplína*, in: Týž, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 13–31, zde s. 25.

²⁹ Paul BAROLSKY, *Walter Pater's Renaissance*, University Park, Penn. 1987.

³⁰ Cit. dle Walter PATER, *Renesance. Studie o výtvarném umění a poezii*, Olomouc 1996², s. 111.

³¹ Jiří KROUPA, *Dějiny umění a historie, aneb: nemohou být ani spolu, ani bez sebe?* in: Milena Bártlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti*, Praha 2004, s. 139–149.