

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – Dějiny výtvarného
umění

Disertační práce

Petr Mandažiev

**Metoda dějin umění v díle Heinricha Wölfflina (1864–
1945)**

The Methodology of Art History in the Work of Heinrich Wölfflin (1864–1945)

Vedoucí práce Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2016

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. 3. 2016

.....
Petr Mandažiev

Abstrakt

Heinrich Wölfflin (1864–1945) patřil k nejlivnějším badatelům z oboru dějiny umění. Jeho kniha „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ („Principles of Art History“) z roku 1915 sklídila velký ohlas i kritiku. Wölfflin se v ní snažil vysvětlit nadosobní zákonitosti uměleckého vývoje, který se v průběhu dějin periodicky opakuje. Tento vývojový proces, vrcholící ve dvou fázích, podmiňuje veškerou uměleckou tvorbu (architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo), jež tak vzniká v rámci předem daných možností. Každou fází Wölfflin definoval pětícími pojmy, které vystihují její charakter. Prvním z vrcholů je umění orientované podle analogie s hmatem, druhým tvorba, již určila analogie se zrakem. Protiklad „stylu lineárního“, vázaného na předměty, a „stylu malířského“, spjatého s čistě optickými kvalitami, odvodil Wölfflin ze stupňů vývoje lidské obrazotvornosti, která postupuje právě od hmatových k obrazovým představám. Tento postup přitom – jak sám zdůrazňuje – nikdy nemůže být opačný, vždy probíhá pouze jedním směrem. Do obou stylových typů potom vstupují různé, dobově podmíněné kulturně-historické obsahy, které tvoří vnější komponentu uměleckých děl, kam patří i specifický projev tvorby jednotlivých národů. Wölfflin tak ve svém stylově-historickém přístupu spojil postulát zákonitého vývoje s fyziologickou teorií poznání. Rezidua metafyzických koncepcí tzv. německého idealismu a romantismu proluly se zde s empirismem a senzualismem, který má kořeny v 18. století.

Klíčová slova:

vývoj – dějiny umění – styl – 19. století – Itálie – Německo – haptický – optický – lineární – malířský – základní pojmy dějin umění – historická architektura

Abstract

Heinrich Wölfflin (1864–1945) is considered one of the most influential art history scholars. His study entitled „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ („Principles of Art History“), published in 1915, gained considerable response, both critical and favourable. In the study, Wölfflin attempted to explain transpersonal principles of periodically repeating artistic evolution. This evolutionary process, culminating in two phases, conditions entire artistic output (architecture, sculpture, painting, artistic craft), which thus develops within predetermined limits. Wölfflin defined each phase by concepts-pentad that gives a true picture of its character. First of the climaxes is the art oriented according to the analogy with the sense of touch; the second one is the artistic output defined by the analogy with the sense of sight. Wölfflin deduced the contradiction of the „linear style“ (fixed to objects) and the „painting style“ (wedded to purely optical qualities) from evolutionary degrees of human imagination, which develops precisely from haptic to visual projections. This progression – as emphasized by him – is always one-way and can not be reversal. Both these style-types are being permeated by various, historically conditioned culturally-historical contents that represent an outer component of the artwork (including a specific artistic manifestations of individual nations). Wölfflin thus in his style-historical approach linked the postulate of natural evolution with the physiological theory of cognition. Residues of metaphysical concepts of the so called „German idealism“ are penetrated here with the 18th century rooted empirism and sensualism.

Keywords:

evolution – art history – style – 19th century – Italy – Germany – haptic – optic – linear – painting – basic concepts of the art history – historic architecture – taste

Obsah

Abstrakt

1

Klíčová slova

2

Abstract

2

Keywords

3

O metodě	7
Strategie, uspořádání a cíle práce	14
Wölfflinův život	16
„Základní pojmy dějin umění“	17
Vývojové schéma	21
Historická kontinuita a geneze	23
Schellingova „duše světa“	36
„Dvojitý kořen stylu“	36
Stylové mody vývoje	39
Pojem malířského	43
Malířské a malebné	48
Hmat a zrak	50
Imitativní a dekorativní	51
Zákonitý vývoj fantazie a zákonitost uměleckého vývoje	53
Periodicita uměleckého vývoje	57
Otázka interpretace uměleckých děl	58
Problém kvality uměleckého díla	66
Individuální, kolektivní a všeobecné stylové typy	67

Italský a německý „ <i>formocit</i> “	76
Dějiny umění na rasovém základě	86
Pojem národa v 19. století	87
Lineárnost (vektorovitost) historického vývoje	93
Umění jako projev národního ducha	94
Identita vědomého a nevědomého	95
Symbolizace	97
Prolegomena psychologie architektury	98
Referát u Wilhelma Diltheye	102
Referát u Volkelta	104
Wundtova haptičnost	113
Vnitřní momenty formy	114
Renesance a baroko	119
Optický „ <i>formocit</i> “	132
Představa a snění	138
Pocit a mysl	140
Jacob Burckhardt	142
Klasické umění	145
Umělecká teorie Konráda Fiedlera	148
Závěr	150
Seznam literatury (a poznámky k formální stránce práce)	
151	
Forma citačního úzu	
151	
Bibliografická poznámka	152
K Wölfflinovu dílu	153
Tituly Heinricha Wölfflina	
153	
Díla jiných autorů	
157	
Internet	183
Obrázky (včetně seznamu)	185

O metodě

Jestliže má předložená dizertace název, obsahující slovo metoda, hodí se vysvětlit, proč tomu tak je. Tímto výrazem vždy označujeme určitý předem daný postup, cestu, která zaručuje nějaký, alespoň zčásti předpokládatelný výsledek. V jiném případě bychom stěží mohli hovořit o nějaké metodě. Není-li vidina cíle, nač by nám byla nějaká cesta. Přirozeně se proto nabízí otázka, čeho chtěl Wölfflin dosáhnout, co bylo cílem jeho vědeckého snažení, jak koneckonců podsouvá název dizertace.

Odpověď na tuto otázku není složitá. Alespoň ne v tom ohledu, co se shrnujícího závěru týče. Lze totiž jednoduše říci, že cílem cesty ve Wölfflinově díle bylo nalezení a konstatování zákonitostí umělecké tvorby, které předpokládal.

Již v dopise z roku 1883, adresovaném jeho rodičům, vyjádřil svůj obdiv k přírodním vědám, odhalujícím věčné zákony fyzikálního světa.¹ Uplatnění pravidel pak bude po celý zbytek své profesní dráhy nárokovat rovněž pro dějiny umění. Přesvědčení, že má umělecká tvorba své předpoklady, jimiž se řídí, tak nikdy neopustil. Od počátku mu bylo jasné, co chce objevit.

Tím se pomalu blížíme k jádru věci. Pokud Wölfflin, fascinován přírodními vědami, předpokládal v umění nějaká pravidla, otázka zní, jak je chtěl, resp. jak je mohl dokázat, jakou metodu chtěl aplikovat.

Pokud se přidržíme konceptu přírodních věd, musíme zjistit, jaký druh experimentu Wölfflin ve svých studiích využil.

Představme si situaci, kdy náhodně nalezneme několik desítek, ba stovek děl, např. obrazů, které máme uměleckohistoricky roztrždit jednak podle znaků, jak k sobě patří, jednak chronologicky, jak jdou za sebou. Nevíme o nich přitom vůbec nic.

První otázky, které ihned vyvstanou, znějí takto. Vzniklo každé z děl v jiné době? Kolik jich může být z téže doby? Všechny, nebo jenom několik? Možností je mnoho.

Dejme tomu, že se po nějaké době podaří díla roztrždit podle vnějších znaků do skupin, případně zůstane pár solitérů. Podle čeho ale určit časovou posloupnost, tedy, jednodušeji, co bylo dříve a co následovalo. Existuje nějaký postup, nějaký klíč, jak se k tomu dobrat?

V závěru své dizertace „*Prolegomena k psychologii architektury*“ („*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*“) z roku 1886 Wölfflin píše, že se historické disciplíny kvůli tomu, aby zůstaly exaktní, spokojují s pouhým konstatováním chronologické posloupnosti událostí, což je ovšem pouhou iluzí. Pravá exaktnost může být pěstována tam, kde je proud jevů zachytitelný v pevných formách. Ty dodává fyzice např. mechanika, vysvětluje Wölfflin. Dějiny umění by svou základnu měly najít v psychologii, která by jim umožnila jednotlivosti převést na zákony.²

Zde nám Wölfflin napovídá, že něco musí existovat ještě před tím, než bychom se pustili do chronologického uspořádání obrazů. Společným

¹ GANTNER 1988, 30 (zde je dopis přepsán a Gantnerem okomentován)

² WÖLFFLIN 1946 (1886), 45–46

jmenovatelem fenoménu umění je podle něho lidská duše. V ní se skrývá odpověď na umělecké a umělecko-historické otázky. Psychologie má vyřešit problém historické posloupnosti.

Na této psychologické bázi stojí i nejslavnější Wölfflinova kniha, kterou nazval „*Základní pojmy dějin umění*“ („*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“) a která má popsat stylový vývoj umění z 16. do 17. století, resp. z renesance do baroka, přičemž renesanci navíc předchází její primitivní, nerozvinutý stupeň.

Pojmy jsou zde nazvány základními proto, neboť vyjadřují všeobecná zraková schémata. Bez nich by nebylo možné cokoliv znázornit či vůbec vizuálně ztvárnit (architektura, umělecké řemeslo). Každá z obou epoch sice mohla znázornit to, co chtěla, leč vždy v mantinelech těchto předem daných možností. Geniální umělci, jakými byli např. Leonardo, Michelangelo, Bernini, Rubens a jiní, pracovali rovněž v jejich rámci, ba dokázali z nich vytěžit maximum.

Pojmy Wölfflin rozdělil do pěti párů, z nichž první řada vyjadřuje první vrchol umění, druhá druhý vrchol vývoje umění. Ač jsou aplikovány na renesanci a baroko, které po ní chronologicky následuje, model vývoje jako takový platí rovněž pro jiná období.

Wölfflin byl u cíle, neboť se domníval, že objevil univerzální cyklické paradigma vývojového procesu.

Než vraťme se k našemu příkladu s nalezenými obrazy, které chceme chronologicky uspořádat. Kde v lidské duši tkví klíč k tomu, co předcházelo a co následovalo?

Wölfflin jej našel v polaritě haptický (hmatový) a optický (zrakový), přičemž hmat geneticky vždy předchází zraku. Umělecká díla malířství, sochařství, architektury a uměleckého řemesla, která vznikla na základě analogie s hmatem, nutně předchází těm, jež vznikla na základě analogie se zrakem.³ Jak se však tato od sebe liší?

Již v 18. století kolovala teorie, že malé dítě potřebuje ke vnímání prostoru hmatovou zkušenost, neboť zrakový smysl mu poskytuje pouze

³ O analogii hovoří Wölfflin výslovně.

barevné plochy (skvrny). Bez haptických zkušeností by si nebylo schopno vytvořit pojem prostoru a prostorové hloubky.⁴ Tyto zkušenosti pak přenáší do zrakového vnímání. Bez hmatu by tedy nevidělo prostorovou hloubku. Je proto nutné obě sféry počítků empiricky propojit. Aby svět držel pohromadě, musejí haptické dojmy korespondovat s optickými.

Protože základem výtvarného umění je představivost a obrazotvornost, pro jejichž rozvinutí musí mít člověk nejen schopnosti, ale i čas, není všechno možné, jak často Wölfflin tvrdí, v každé době. Právě z toho důvodu musí plné rozvinutí haptiky zákonitě předcházet umění čistě zrakovému. Tento vývoj Wölfflin nazývá procesem psychologicko-rationálním.

Analogie se senzualisticko-empirickou teorií 18. století, jejíž základ nalezneme již v díle Johna Locka, je tu zcela nepopíratelná.

Nyní snad můžeme začít konečně třídit. Obrazy, založené na pevných obrysech předmětů a uzavřených siluetách postav, budou nutně předcházet obrazům, kde figury splývají s prostorem v barevných flecích. Tím jsme si vymezili krajní póly vývoje, orámované Wölfflinovými „*Grundbegriffy*“.

Díla, jež vykazují tendenci k lineární haptičnosti, ale nejsou ještě plně rozvinutá, označíme jako archaický předstupeň klasického umění.

Poté co se nám podařilo plátna na základě tohoto postupu zařadit, získat jejich relativní chronologii⁵, ihned se objevují další otázky. Odkud plátna pocházejí? Kdo a kdy je namaloval? I v tomto případě si Wölfflin věděl rady. Odpověď opět přináší psychologie. Tentokrát ovšem spojená nikoliv s teorií poznání, ale s problematikou krásného, tedy s estetikou.

Každé dílo totiž podle Wölfflina kromě lineárního či optického (malířského) stylu vyjadřuje temperament umělcův, dále rovněž náladu doby a charakter toho kterého národa, který zůstává ve srovnání s epochami poměrně trvalým činitelem, neboť je ve své stálosti překračuje.

Pokud jsou ale pravidla univerzální a proběhla např. v antice či – což u Wölfflina také nalezneme – ve středověku, jak v našem případě odlišíme obrazy např. klasického lineárního stylu, které pocházejí ze dvou časových

⁴ Pojem je německy Begriff, což souvisí se slovem greifen, které znamená hmatat.

⁵ Čistě (meta-)teoreticky nelze vyloučit, že bychom v souboru zkoumaných děl oněch vývojových cyklů neobjevili hned několik. K tomuto tématu viz níže.

vrstev? Na pomoc budeme muset přizvat kulturně-historické obsahy minulých dob. Ty jsou však podle Wölfflina mnohem různorodější než formy zrakového vývoje.

Na tomto místě se ovšem dostáváme do zajímavého problému. Abychom vrstvy minulosti přesně rozlišili, museli bychom znát kulturně-historické obsahy jednotlivých epoch, což záleží v tom zjistit, jaký život lidé žili, jak se cítili. Vrstva vývoje, kterou Wölfflin nazývá vnitřními dějinami umění, se prostupuje s vrstvou vnější, tvořenou životními obsahy. Formální komponenta se tak setkává s komponentou výrazovou. Navíc se umění podle Wölfflina vyvíjí ve spirále, a proto nikdy není úplnou kopií sebe samotného.

Postulované životní obsahy jsou spjaté s výrazem tělesnosti, který se v podobě jejího ideálu dostává jak do výtvarného umění, tak do architektonického tvarosloví v oblasti stavitelství. Právě ideální tělesnost souvisí se zážitkem krásy, s pocitem příjemného.

Naproti sobě tak stojí klasická renesanční tělesnost a tělesnost barokní, která sleduje zcela jinou představu o krásném, s čímž souvisí i odlišný způsob uspokojení potřeby tohoto pocitu.

Ve svých „*Prolegomenech*“ Wölfflin oproti jiným autorům (Volckelt, Vischer) maximálně zdůraznil roli této tělesnosti při estetické apercepci. Ovlivněn dobovými estetickými preferencemi, uchopil klasické umění jako umění, jež se svou organickou podstatou podobá činnosti přírody a je tudíž vrcholem dokonalosti. V tomto přesvědčení se opřel o názory Goetheho a Winckelmannova.⁶ Nevynechal však ani renesančního teoretika Albertiho.

Do rámce jejich uvažování patří zkoumání organických, plastických tvarů. Zvláště pak Goethe rozpracoval svou slavnou morfologii rostlin.

S artikulací hmoty souvisí pak i dojem jejího organického uspořádání, blízké klasickému ideálu a akcentace hmotné tíže, jež se stala výrazem baroka. Středověk si zase liboval v úzkých proporcích rychlého dechu. Zážitky lidského těla se tak staly médiem posuzování estetických kvalit umělecké tvorby.

⁶ Srov. WÖLFFLIN 1941³ (1940c), 53

Vztah umění a přírody navazuje na německý klasicismus a romantismus. Do kultury romantismu spadá i filozofie Schellingova, která výrazně ovlivnila obor dějin umění svým metafyzickým učením o nevědomé činnosti přírody.

Obsahová komponenta uměleckého díla koření tedy v naturalismu, fyziologii, zároveň také v ideálu krásy.

Mohli bychom se tedy na této cestě, resp. touto metodou, přiblížit ke stanovení doby vzniku díla, případně autorství? Nepochybně nikoliv.

Co tedy ještě zbývá? Snad způsob napodobení přírody. Předměty a figury v dílech Wölfflin však příliš nezohledňuje, maximálně jejich uspořádání v obrazech, způsob nasvícení atd. Tím se ale vracíme na začátek cesty, vlastně k hlavnímu problému jeho metody, který spočívá ve vztahu životních, tedy kulturně-historických obsahů, a optických schémat vývoje. Zdá se proto, že jsme v našem pokusu zabloudili v kruhu.

Sám Wölfflin někdy tvrdí, že jeho optická schémata jsou bez výrazu, jindy relativně bez něho, jindy zase, že obsahy ovlivňují formy stejně jako formy obsahy.⁷ V jednom z jeho textů se dokonce objevuje, že jim výraz přidělili až za dob nadcházejících.⁸

Směl-li bych – byť hned v této úvodní kapitole – vyslovit o Wölfflinově metodě dějin umění soud, resp. vyjádřit údiv, vznesl bych otázku, proč své kategorie stylového vývoje nechal překrývat s obdobím renesance a baroka. Dochází tím totiž k překrývání cyklického vývoje, který sám postuloval jako univerzálnější, s konkrétními epochami evropské kultury.

Naproti tomu však stojí, že právě v tomto bodě je Wölfflinovo myšlení snad nejzáhadnější, a proto – dovolím si tvrdit – neustále přitahuje pozornost.

Strategie, uspořádání a cíle práce

Strategie předložené dizertační práce je následující. Ve své první třetině se soustředí na problematiku „*Základních pojmů dějin umění*“, neboť ty

⁷ Srov. WÖLFFLIN 1904³, 232; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 245–247; WÖLFFLIN 1941³ (1933), 22

⁸ Srov. WÖLFFLIN 1912, 576

představují vrchol Wölfflinova teoretického snažení. Následuje otázka italského a německého formového cítění, které se autor věnoval ve své knize z roku 1931. Obsahově tato poslední rozsáhlejší studie na „*Základní pojmy*“ navazuje a určitým směrem je rozvíjí. Předposlední místo, nikoliv ovšem co do významu, zaujímá pojednání o Wölfflinově díle raného období, kam patří práce, založené na psychologii architektury. Stručným exkurzem do teorie Konráda Fiedlera a jeho současníků se dizertace uzavírá.

Jelikož Wölfflin prakticky celou svou vědeckou kariéru věnoval pozornost problému vývoje umění a vymezení jeho poměru ke kulturně-historickým jevům, soustředí se dizertace právě na toto téma. Ne snad, že by Wölfflin nic jiného nenapsal, leč otázka tohoto vztahu zaujímá v jeho díle pozici ústřední.

S tím souvisí a od toho se odvíjí i charakter předložené dizertace, která si nikdy za cíl nekladla, že by z Wölfflinova díla vyčerpala co možná nejvíce poznatků. Zvoleny proto byly toliko některé tematické okruhy. Všechny přitom spojuje snaha naznačit diskurz, v němž se Wölfflinovo uvažování pohybovalo a jenž ho současně limitoval. Právě z tohoto důvodu práce obsahuje četné vsuvky a exkurzy (např. teorie Roberta Vischera).

Kvůli přehlednosti jsem nezařadil např. ani monografii o Albrechtu Dürerovi, neboť by si kvůli svému výjimečnému postavení a specifickým kvalitám, o nichž se s uznáním vyslovil Julius von Schlosser, zasloužila samostatné zpracování.⁹ Ostatně jako všechny hlavní Wölfflinovy studie.

Na okraj pouze poznamenávám, že každá z nich je nejenom výpovědí o předmětu zkoumání, ale rovněž o době svého vzniku.

Jestliže Vischer po svém navázal na panteistickou filozofii německého romantismu a dobově ji aktualizoval o poznatky z oboru fyziologie, čímž založil estetickou teorii vcítění, znamenaly pro Wölfflina názory Konráda Fiedlera polohu právě opačnou. Spojením těchto dvou komponent povstalo potom Wölfflinovo učení o uměleckém díle, kde se setkává složka výrazová, založená na cítění vlastního těla ve vztahu k dobovému ideálu a abstraktní bezvýrazová vrstva čistého nazírání. To Wölfflin oproti Fiedlerovi ovšem

⁹ Viz WÖLFFLIN 1905; SCHLOSSER 1935, 22

historicky podmínil. Jelikož zvolil kategorie z oblasti fyziologie, o něž se opíral i historik Alois Riegl a sochař Adolf Hildebrandt, vrátil se zpět do oblasti teorie poznání (haptický, optický). Navíc pojem malířského stylu, druhý z párové dvojice, koření v estetice vznešeného, pitoreskního a malebného, jež se konstituovala v 18. století.

S romantismem souvisí i učení Schellingovo, ohromné ve svých vnitřních rozměrech. Jeho pojetí uměleckého díla jako výtvoru, který obsahuje nevědomou složku, umožnilo postavit dějiny umění na metafyzický základ.

Jako důkaz prolínání tradiční metafyziky a přírodních věd, potažmo pozitivismu druhé poloviny 19. století, má sloužit kapitola „*Historická kontinuita a geneze*“, věnovaná myšlení Aloise Riegla.

Hlavním cílem dizertace je tak předvést, jak Wölfflinova teorie zůstala provázána s myšlením 19. století, z jehož rámce v zásadě nikdy nevystoupila.

Wölfflinův život

Pokud jde o Heinricha Wölfflina (1864–1945) jako empirickou osobu, nezamýšlel jsem již od dob zadání práce zabývat se v ní jeho životopisem. Jádrem práce je v první řadě Wölfflinův myšlenkový svět. Proto jsem od vylíčení životního běhu upustil.

Všechny relevantní souvislosti, dotýkající se mé interpretace Wölfflinova díla, jsou obsaženy v textu. Relevantními souvislostmi mám na mysli Wölfflinův vztah k jiným autorům, resp. obsahu jejich díla.

„Základní pojmy dějin umění“

V knize „*Základní pojmy dějin umění*“ („*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“), prvně vydané roku 1915, popsal Heinrich Wölfflin změnu smyslově názorné formy, jež se udála v protikladu jejího klasického a barokního typu. Učinil tak na vybraných příkladech uměleckých děl pocházejících z 16. a 17. století, které uspořádal do protějškových dvojic, přičemž každé z děl v páru nese znaky jedné z vývojových tendencí.

Wölfflin přitom využil děl špičkové kvality, neboť ta podle něho udávala směr. Dohromady pak tyto příklady předvádějí proměnu vizuálního schématu, v jehož područí se umělecká tvorba během klasické i barokní etapy držela. Každé z obou vizuálních schémat představuje souhrn možností umělecké tvorby v dané době.¹⁰

Text „*Základních pojmů dějin umění*“ zůstal v pozdějších sedmnácti vydáních v podstatě totožný s tím, který vyšel roku 1915. K vydání osmému nechal Wölfflin jako doslov připojit svou starší stať, poprvé publikovanou roku 1933. Od té doby tvoří tato „*Revize*“ závěr knihy ve všech následujících vydáních. Druhý díl, který by pomohl „*Základní pojmy*“ objasnit, zůstal pouze Wölfflinovým přáním.¹¹

Dějiny umění mají dle Wölfflina pojetí svou vnější a vnitřní komponentu. Vnější část tvoří obsahová stránka děl, vnitřní pak vlastní vývoj vizuální formy. Rozličné obsahy světa, které vizuální formu naplňují, přitom nejsou to hlavní, co ovlivňuje změnu její podoby. Rozhodující činitel spočívá právě v zákonitém vývoji, který určuje smyslově názornou formu.¹²

Pětice pojmových párů vyjadřuje mantinely procesu, během něhož dochází k zásadní proměně vnitřní umělecké představy. Každá z obou řad zakládá a charakterizuje jednu z period zákonitého vývoje. Heinrich Wölfflin nazývá tyto pojmy „*kategorie smyslového názoru*“ („*Kategorien der Anschauung*“), přičemž podotýká, že s kategoriemi Kantovými zaměnitelné nejsou. Vývoj tak probíhá od lineárního k malířskému, z plochy do hloubky, z mnohosti do jednoty, resp. z mnohostní jednoty 16. století do jednotné jednoty 17. století, z uzavřené do otevřené formy a z jasnosti do nejasnosti. Každé hledisko – kategorie smyslového názoru – zachycuje cílový bod všeobecných možností uměleckého snažení v dané fázi vývoje. Do tohoto bodu směřuje úsilí i těch nejnadanějších jedinců. Po jeho dosažení se přirozeně mění způsob podání předmětů, tedy optické médium, které je

¹⁰ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 263

¹¹ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 5–10 (soubor předmluv)

¹² WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 263–264

zároveň určitým limitem tvorby. Všechny pojmy tedy představují jakési – dalo by se říci – vektory uměleckého úsilí.¹³

Úkolem uvedených párových dvojic je vystihnout podstatu tvorby. V tom spočívá důvod jejich existence jako základních umělecko-historických pojmů. Jestli jsou přitom jimi umělecké problémy skutečně formulovány nebo pouze charakterizovány, nerozhoduje.¹⁴

Heinrich Wölfflin podotýká, že dějiny neustále plynou. Vše je přechod. Kvůli intelektuálnímu sebezachování máme proto právo uspořádat neohraničenost dění, v našem případě jej kategorizovat do dvou cílových bodů vývoje.¹⁵

Obdobnou úvahu nalezneme u Nietzscheho, podle něhož se neobejdeme bez přijetí jsoícího jako něčeho trvalého, neproměnného, neboť bychom nemohli myslet, ani usuzovat. Aby nás příliv počitků (senzací) nezaplavil, musíme z jejich toku vytáhnout pevně ohraničené kategorie, neboť poznání, pramenící ve vůli k moci, a dění – nepřetržité nastávání – se navzájem vylučují.¹⁶

Třebaže Wölfflin hovoří o dějinách jako předmětu studia a Nietzsche měl především na mysli roli subjektivního já v poznávání světa, resp. konstituci předmětů vnějšího světa skrze vůli k moci, oba názory spojuje potřeba, ba nutnost fixace dění v kategoriích jako prostředku poznání.¹⁷

Vidění samo o sobě má své dějiny, svou genezi. Umělci nalézají určité optické možnosti, které jim jsou k dispozici už předem. S nimi potom pracují a rozvíjejí je. Heinrich Wölfflin zdůrazňuje, že v každé době nelze uskutečnit vše. Základní úkol dějin umění spočívá proto v odkrývání optických vrstev vývoje.¹⁸

Vrcholně renesanční a barokní názor Wölfflin přirovnává ke dvěma různým jazykům, v nichž může být řečeno vše možné. Liší se však v akcentaci viditelného, neboť – jak možno Wölfflinovo lingvistické

¹³ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 263–264; ke Kantovým kategoriím srov. CASSIRER 1921 (1918), 114–116

¹⁴ PANOFSKY 1992 (1924), 47

¹⁵ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 264

¹⁶ NIETSCHE 1930 (1906), 354 (č. 517)

¹⁷ Srov. též NIETSCHE 1930 (1906), 351 (č. 515)

¹⁸ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 24

přirovnání rozvést – dochází k posunům sémantických polí. S postupujícím časem mění se jejich gramatika i syntax.¹⁹

Vizuální schéma 16. a vizuální schéma 17. století znamenají v úrovni své všeobecnosti základní podmínku, bez níž by nebylo možné cokoliv názorně vyjádřit. Pro tehdejšího člověka byly samozřejmé. Teprve na ně jako na formy, které jsou samy o sobě relativně bez výrazové hodnoty, váží se různé obsahy žitého světa, resp. životní ideály, nápodoba přírodních předloh atd. Až jejich prostřednictvím přináší umění svá témata.²⁰

Obě formy sice tendují k určité kráse i k určitému zpodobení přírody, nicméně neurčují jejich konkrétní obsahy.²¹

Smyslově názorné formy mají proto svou imitativní a dekorativní složku. Přírodu či přirozenost podává výtvarné umění vždy prostřednictvím dekorativního schématu, které vyhovuje právě platným estetickým nárokům. Existuje tak krása tektonického a krása malířského a současně určitý obsah světa, který jim odpovídá, ba nelze jej vyjádřit jinak než právě prostřednictvím příslušných vizuálních forem, tedy lineárního a malířského stylu. Umělecká pravda vyjevuje se tak způsobem, jakým jsou věci názorně cítěny. Rozhoduje tedy spojení vizuální formy s obsahem, životním pocitem. Se změnou dekorativního schématu přichází nejen nové pojetí pravdy o přírodě či světě, nýbrž také nové cítění toho, co je krásné.²²

V zásadě běží o to, co je viditelné v obraze a v jaké vizuální podobě spatřujeme architekturu, jak se nám tato vyjevuje.

Představu, že umělec může znázornit přírodu bez jakýchkoliv předpokladů, považuje Wölfflin za diletantskou. Bezprostřední pozorování obsahů světa stojí pod vlivem pojmu znázornění („*Darstellungsbegriff*“), který umělci převzali a které ovlivňují proces jejich tvorby. Rozvoj napodobování přírody vždy souvisel s „*dekorativním cítěním*“ („*dekorative Empfindung*“). Umění – říká Wölfflin – nikdy neuhýbalo před nějakým tématem, že by jej nezvládlo znázornit, nýbrž tvůrci vždy opomíjeli to, co necítili za přitažlivé. Dějiny umění jsou proto rovněž dějinami tvůrčí

¹⁹ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 24, 263

²⁰ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 10, 12, 14, 17, 240, 245–246

²¹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 246

²² WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 29

dekorace. „*Činnost fantazie*“ („*Phantasietätigkeit*“), která tvoří podstatu výtvarného umění, architektury i ornamentu, nikdy neustává, ale permanentně se vyvíjí. Kromě změny estetických preferencí je příčinou tohoto vývoje rovněž skutečnost, že každá forma plodí další formu. Řetězec vlivů díla na dílo odráží proto tempo fyziognomické transformace výtvarného umění.²³

Vývojové schéma

Trojstupňové vývojové schéma, které Wölfflin preferoval, tedy primitivní, archaický stupeň nazírání, klasický a barokní (malířský), nepochybně navazuje na teorii Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), v níž našlo svou inspiraci. Tento klasicista objevil v dějinách antického a raně novověkého umění zákonitý vývojový proces, a to v podobě periody s úpadkem na konci, tvorbě obou kulturních okruhů analogické. Řecké umění degradovalo po svém vrcholu v tvorbu římskou a italské renesanční ve smyslovost baroka a rokoka.²⁴

Narozdíl od Winckelmanna však Wölfflin ve svých „*Základních pojmech*“ neoznačuje baroko za úpadek renesance, ale za druhý vrchol („*Höhepunkt*“) západoevropského umění.²⁵

Nebylo tomu tak vždy. K tomuto postoji dospěl Wölfflin až v průběhu času, neboť ve své starší práci „*Renaissance und Barock*“ („*Renesance a baroko*“) označil baroko za umělecký úpadek renesance.²⁶

V jedné ze svých prací věnovaných Wölfflinovi si Joseph Gantner povšiml zajímavé souvislosti mezi moderním abstraktním uměním, které podle něho začalo se Cézannem, a Wölfflinovým způsobem uvažování o vývoji umění. Stejně jako se moderní umění postupně vzdalovalo od předmětného znázorňování, abstrahovalo od nápodoby (imitace) přírody, představovala pro Wölfflina kategorie malířského rovněž známku

²³ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 267–268

²⁴ Srov. WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 14–15; WÖLFFLIN 1940³ (1921), 14–15, 19; WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 15, 253; WÖLFFLIN 1941³ (1930), 153–154; TIETZE 1913, 39; HEIDRICH 1968 (1917), 28 ad.; WITTLICH 2015³, 44–45; KROUPA 2010³, 96–97

²⁵ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 15; KROUPA 2010³, 97–98

²⁶ WÖLFFLIN 1888, 26

rozdvojení, kdy se od věci, původně jednotné se svým obrazovým podáním díky lineárnímu (haptickému) stylu, emancipoval její nehmotný obraz. Wölfflin, který se o moderní umění sám zajímal, tuto paralelu podle Gantnera nepostřehl.²⁷

K uvedenému nelze než připojit následující Wölfflinova slova: „*Existuje archaické umění, kde se forma představy jako taková silně ukazuje každému pozorovateli (,ztuhlost‘ primitivního umění), ale právě na vyšších stupních jeví se způsobem, že se s obsahovými nároky samozřejmě vypořádala, takže jen historik vidí ,optická‘ omezení, jimiž je každý věk spoután*“²⁸

Ačkoliv se Wölfflin od děl, jejichž základem je předmětné znázorňování, nevzdálil a z podstaty objektu svého zkoumání, kterým bylo hlavně novověké umění, ani zcela vzdálit nemohl, přesto – jak se zdá – hodnotil díla prizmatem své vlastní doby, aniž by si toho byl zcela vědom. V tom se nepochybně podobal umělcům, jejichž tvorbu hodnotil.

Historická kontinuita a geneze

Koncepci historické kontinuity tematizoval pro dějiny umění Alois Riegl (1858–1905), profesor Vídeňské univerzity. Ve své knize „*Otázky stylu*“ („*Stilfragen*“), jež vyšla roku 1893, konstatoval, že rostlinný ornament se souvisle vyvíjel přes pět tisíc let, přičemž tento vývoj není náhodný, ale podléhá své vnitřní zákonitosti, která je nezávislá na okolnostech či momentální náladě umělců. Svou tezi demonstroval na příkladu akantu, který do sféry umění nevstoupil přímou nápodobou přírodní předlohy, nýbrž se vyvinul z palmety a ta zase z původní spirály. Podstata této proměny spočívala v tom, že plochá palmeta přešla v plastický útvar akantu. Transformace stylu udála se tak z plochy do prostoru, potažmo v trojrozměrný útvar. Za touto stylovou změnou nestálo umělecké

²⁷ GANTNER 1958, 189–193; srov. WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 22

²⁸ WÖLFFLIN 1941³ (1933), 20: „*Es gibt eine altertümliche Kunst, wo die Vorstellungsform als solche sich jedem Betrachter stark bemerkbar macht (die ‚Starrheit‘ der primitiven Kunst), aber gerade auf den höheren Stufen scheint sie sich mit den Forderungen des Inhalts wie selbstverständlich zurecht gefunden zu haben, so daß nur der Historiker die ‚optischen‘ Schranken sieht, in die jedes Zeitalter gebannt ist.*“

pozorování přírody, nýbrž hnací síly uměleckého vývoje samotného, v jehož určité fázi bylo teprve možné, aby se palmeta transformovala v akant. Smyslově názorná zkušenost umělců je tak plodná pouze tehdy, když se přizpůsobí požadavkům aktuální stylové fáze, čili souhlasí s danou historickou periodou stylu, neboť akant rostl v zemích u Středozemního moře dávno předtím, než se určitá umělecká dekorace začala podobat jeho listům. Podle Riegla je imitace pouze výsledkem dějinného procesu, organické evoluce ornamentů. Každé stádium stylového pokroku přitom přináší se sebou nové otázky a problémy, jež jsou vyřešeny až ve stupni následujícím. Tím dochází ke vzniku dialektického konfliktu mezi někdejšími a nastávajícími.²⁹

Za uměleckou inovací tedy nestálo – jak řečeno výše – pozorování přírody, podnět nepřicházel zvenčí, nýbrž hnací síly vývoje samotného řídily směřování umění. Geometrické plošné schéma se postupně konkretizovalo, a tak zpětně připodobnilo přírodní předloze, existující v okolním světě, přičemž každé stádium stylového vývoje sledovalo své estetické ideály. Abychom porozuměli dílům, která vznikla v minulosti, a mohli je tak náležitě ocenit, musíme se podle Riegla oprostít od vlastních estetických předsudků a nalézt adekvátní způsob, jak se na ně dívat, vlastně pochopit historické podmínky jejich vzniku, a to ze samotné vývojové dráhy umění, nikoliv ze skutečností mimouměleckých. Pro pochopení estetických tendencí uměleckého díla minulosti je tak nutné stanovit genetickou řadu, vypátrat předky i potomky, nalézt jeho přesné místo v uměleckém vývoji, pevně jej zakotvit na časové ose mezi minulostí a budoucností. Jedině tím se nám odkryje umělecké chtění díla, potažmo epochy, kdy vzniklo, a současně zmizí náš pocit matoucí cizosti, způsobený rozdílností vkusu.³⁰

Toto „*umělecké chtění*“ („*Kunstwollen*“)³¹ je pohonem uměleckého vývoje, hlavním faktorem stylových změn, vnitřním tvůrčím impulzem, estetickou teleologií doby (epochy), národa, etnické skupiny i jednotlivce, které však svým rozměrem dalekosáhle překračuje. Umělecké chtění ve

²⁹ PÄCHT 1985 (1963), 349–353; WITTLICH 2015³, 67–68

³⁰ PÄCHT 1985 (1963), 353, 354–355, 356

³¹ Pro překlad tohoto termínu zvolil jsem výraz „umělecké chtění“ nikoliv „vůle“.

smyslu, že estetické tendence, které jej zakládají, vyžadují vlastní naplnění, v důsledku čehož jsou samy sobě objektivním cílem. Pojem „*Kunstwollen*“ tak vyjadřuje zacílenou nutnost, které se podřizuje vše, co hodlá tvořit, a zároveň představuje obsah umění samotného, jež, rozložené na časové ose zákonité geneze utváření svých forem, nasměrovává a řídí naše tvůrčí kroky. Jeho naplnění přesahuje život jednotlivce i celé etnické souvislosti.³²

V případě kolektivních osob hovořil Riegl o „*estetické dispozici*“ („*ästhetischer Disposition*“), určitém duchovním nastavení, jež je instinktivního a nevědomého rázu. Tato dispozice zakládá vztah k okolí, potažmo ke světu v celku. Její rámec nepřesahuje ani jednotlivý, jakkoliv kreativní umělec, který tvoří ve srovnání s kolektivem mnohem uvědoměleji. Vždy pracuje uvnitř této dispozice, která vymezuje mantinely. Nezávislost individua je proto relativní. Stylový vývoj tak kráčí od více haptického podání předmětů v umění k podání více optickému. Zatímco hmatovost byla typická pro orientální národy, zrakovost pro národy západní.³³

Hmatový styl předváděl znázorněnou věc bez prostoru, potažmo času, styl optický naopak. Tato různost „*uměleckého chtění*“ vyjadřuje proměnu vztahu lidské bytosti a světa, v němž tato existuje jako bytost podstatně časová. Přítomnost prostoru a času v uměleckém díle, nebo pokus o jejich vyloučení z něj, znamenají vztah člověka ke způsobu jeho bytí v celku jsouceni, od nichž je nutně prostorově distancován, neboť prostor a čas, samy nevěčné, umožňují k předmětům ve zkušenosti lidem přístup. Je tedy podstatný rozdíl, zda se v díle tematizují či nikoliv, zda se ukazují či naopak záměrně skrývají, aby tím byly znápadněny. Časoprostorové vztahy bytí člověka na světě vstupují tak prostřednictvím stylu, určeného „*uměleckým chtěním*“, jímž jsou buď tematizovány, nebo nikoliv, do struktury uměleckého díla.³⁴

Pojem „*Kunstwollen*“ se objevil v Rieglově vědeckém díle až později, ve studii „*Dílo přírody a umělecké dílo*“ („*Naturwerk und Kunstwerk*“) z roku

³² PÄCHT 1985 (1963), 355, 357–358

³³ PÄCHT 1985 (1963), 357–358

³⁴ PATOČKA 2001 (1970/1971), 74–78; PATOČKA 1969, 187–188

1901 a pak hlavně v knize „*Pozdněřímský umělecký průmysl*“ („*Spätrömische Kunstindustrie*“) z téhož roku.³⁵

„*Přírodní věci*“ („*Naturdinge*“) ukazují se „*zrakovému smyslu člověka*“ („*Gesichtsinn des Menschen*“) jako izolované předměty, zasazené v neohrazeném výseku univerza. Třebaže jsou tyto předměty vymezeny obrysy, plynule přecházejí do okolí, z jehož barevnosti i navzdory svému lokálnímu tónu, který opticky vykazují, nikterak nevystupují, ale zapadají do jejího ladění. Na tento „*dvojí způsob jevení se přírodních děl*“ („*die Doppelperscheinung der Naturwerke*“) zraku navazuje „*vývoj lidského uměleckého chtění*“ („*die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens*“), jež se tak pohybuje mezi mantinely dvou krajních možností. Důsledná aplikace prvního extrému by znázornění přírodní věci zničila jeho atomizací, vedoucí k rozpadu struktury uměleckého díla, které by tak přestalo držet pohromadě, v opačném případě by přírodní věc zmizela v optickém nekonečnu společně s těmi ostatními. Vývoj tedy probíhá na poli mezi oběma krajnostmi. Přestože jsou zde tyto dva potenciální směry principiálně už od počátku, dochované památky podle Riegla dokazují, že podání znázorněných předmětů ve vzájemné a přísné izolaci vývojově předchází tomu, jež je opticky spojuje s okolím. Dvě možnosti pojetí (či dva druhy idealismu) se tak setkávají s naturalismem nápodoby, který byl podle Riegla vždy cílem výtvarného umění. Každý z těchto idealismů přitom zdůrazňuje jedny a potlačuje druhé viditelné znaky znázorňovaných předmětů, vážící se na obrys a barvu.³⁶

Z hlediska smyslového vnímání se předmět, uzavřený obrysem a sjednocený lokální barevností, jeví jako izolovaná jednota už v bezprostředním pozorování. Naproti tomu v případě, že jsou jeho kontury neostré a barevnost nestálá, potřebujeme pomoc empirického vědomí, abychom danou věc mohli uchopit v podstatě její izolovanosti. Jistotu o této věcné izolovanosti přináší hmat, jehož zkušenost se přenáší do zrakového smyslu.³⁷

³⁵ WITTLICH 2015³, 70

³⁶ RIEGL 1996 (1901), 57–58

³⁷ RIEGL 1996 (1901), 58–59

Nejstarší známá umělecká tvorba je proto podle Riegla podstatně plastická, založená na vyvolání „*zkušeností hmatového smyslu*“ („*auf Erweckung der Erfahrungen des Tastsinnes*“).³⁸ Vývojová teorie empirické psychologie se zde přenáší na dějiny umění.

Pokud podle Riegla přihlédneme k jiným kulturním oblastem (stát, náboženství, věda), které v jisté době a v určitém národě koexistují společně s uměním, zjistíme, že směr „*chtění*“ („*Wollen*“) v nich koresponduje s „*chtěním uměleckým*“ („*Kunstwollen*“), tedy s preferencí haptického nebo optického podání věcí, a jestliže ony kulturní oblasti pochopíme jako „*světónázor*“ („*Weltanschauung*“), nechá se podle Riegla říct, že umění jím sice není determinováno, leč běží vedle něho paralelně.³⁹

Kulturní oblasti dodávají umění, jež má vždy svůj vnější cíl, jeho obsah. Úkolem dějin umění – zdůrazňuje Riegl – spočívá ve zjištění, v čem jsou „*chtění*“ („*Wollen*“) a pojetí určitého motivu v uměleckém díle, tedy strana jeho látky, identické s „*chtěním uměleckým*“ („*Kunstwollen*“).⁴⁰

Riegl pojem „*uměleckého chtění*“ („*Kunstwollen*“) podle svých slov nechápal metafyzicky, ale pozitivisticky.⁴¹

V osmdesátých letech 19. století Riegl prošel na vídeňském „*Institutu pro dějezpyt*“ („*Institut für Geschichtsforschung*“) školením u Theodora von Sickela, kde si osvojil kritickou analýzu historických pramenů a kauzální uchopení historického faktu. Nové zásady studia dějin spočívaly v objektivním poznání minulé skutečnosti, čímž se hlásily k pozitivizmu, který kořenil v empirické metodě přírodních věd. Historiografii a dějiny umění spojoval požadavek přísné vědecké metody. Hlavním uměleckohistorickým problémem stalo se pro Riegla zkoumání příčin a vlivů, které způsobily změnu stylu. Pojem kauzality, nalezený v historiografickém pozitivizmu, potažmo přírodních vědách, aplikoval tak Riegl na umění a vytvořil pojem zákonitého uměleckohistorického vývoje. Na zákoně kauzality stála podle Riegla veškerá věda. Úkolem dějin umění

³⁸ RIEGL 1996 (1901), 59

³⁹ RIEGL 1996 (1901), 60

⁴⁰ RIEGL 1996 (1901), 60–61

⁴¹ RIEGL 1996 (1901), 61, 63

je nalezení objektivních měřítek historického vývoje, a proto je – jak Riegl uvažoval – nejlepším historikem ten, kdo nemá osobní vkus.⁴²

Riegl zastával názor, že umění vždy razí jistý směr, a to bez podnětů zvenčí. Hovořil o jeho „*vnitřním osudu*“ („*inneres Schicksal*“), který jej žene – či pudí – určitou cestou, přičemž haptický styl (plasticky objektivní) „*uměleckého chtění*“ („*Kunstwollen*“) nutně předchází stylu zrakovému (opticky subjektivnímu). Styl druhý vychází buď z dynamiky vnitřního napětí v polaritě samotné či – podává Riegl další možnost – existuje vůči prvnímu v dialektickém protikladu, který podněcuje umělecký vývoj.⁴³

Umělecké chtění lze za předpokladu vzhledu do podstaty utváření, vlastní jednotlivým druhům umění (tedy malířství, sochařství, architektura a řemeslu), a priori generovat. Takovouto podstatou či principem architektury je způsob ohraničení prostoru, podstatou ornamentu figura na pozadí atd. Z tohoto základu vyplývají typy jako možné výsledky tvorby, dané tak již předem, v povaze věci. Další způsoby stanovení „*základních typů uměleckého utváření*“ („*Grundtypen des Kunstgestaltens*“) představuje podstata, tedy možnosti vnímání vnějšího světa, neboť to je přítomné při vzniku uměleckého díla. Stylový charakter, jaký architektura, socha a ostatní umělecké druhy získávají, tak záleží ve způsobu jejich podání: haptický (objektivní pohled zblízka) či optický (subjektivní pohled zdálky). To pramení z duchovního nastavení skupiny lidí, resp. společnosti, v níž díla vznikají. S hmatovou či zrakovou preferencí koresponduje fyzické situování předpokládaného pozorovatele v prostoru, jehož pohled zblízka, anebo zdálky tvoří styl uměleckého díla, v němž se tak akcentuje látková uzavřenost samotné věci, nebo její optické spojení s okolním prostorem.⁴⁴

Uvnitř těchto možností se pohybuje veškeré empiricky konstatovatelné „*umělecké chtění*“ („*Kunstwollen*“).⁴⁵

Hmatová, nebo zraková stylová preference vázala se v určité době na nějaký kolektiv lidí, který byl nositelem uměleckého chtění, tzn. nadindividuální objektivní vůle, zakládající dynamiku vývoje od jednoho

⁴² WITTLICH 2010 (1971), 35–36; KROUPA 2010³, 191–192

⁴³ SEDLMAYR 1978 (1929), 44–45

⁴⁴ SEDLMAYR 1978 (1929), 38–41

⁴⁵ SEDLMAYR 1978 (1929), 41

pólu ke druhému. Tak např. Římané byli nositeli plastického principu, Germáni principu optického.⁴⁶

„Umělecké chtění“ („*Kunstwollen*“) nelze vykládat individuálně psychologicky ve vztahu k tvůrcům nebo době, protože by z charakteru uměleckého díla nebylo možné na něj usuzovat.⁴⁷

Hans Sedlmayr bystře upozornil, že Rieglova kniha „*Otázky stylu*“ („*Stilfragen*“), vydaná roku 1893, pracuje s genetickými řadami či modely těchto řad, skrze něž povstal pojem toho, co je dříve a co později, tedy relativního postavení prvků v těchto řetězcích, které se neorientuje na základě jejich chronologické posloupnosti. „*Ze dvou forem může ta chronologicky pozdější být geneticky dřívější a naopak*“ („*Von zwei Formen kann die chronologisch spätere Form genetisch früher sein und umgekehrt*“), vysvětluje Sedlmayr, jenž se odvolává na Lewinovo dílo „*Pojem geneze*“ („*Der Begriff der Genese*“).⁴⁸

Pro genetický dějepis umění přestala umělecká díla existovat jako izolované jednotky, určené toliko vnějšími, mimouměleckými faktory, ale byla jím pod vlivem evoluční teorie zasazena do kauzálních řetězců (či spojitostí) nepřetržitých vývojových řad, kdy každému dílu předchází dílo jiné a další pak následuje. Vývoj jako geneze „*uměleckého chtění*“ („*Kunstwollen*“) proto pohltil všechny umělecké výtvořky, které toto chtění odrážejí, a zahrnul tak i díla jednotlivců.⁴⁹

S Hansem Tietzem pak možno probíranou problematiku shrnout následovně. „*Imanentní vývoj uměleckých výrazových forem*“ („*immanente Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksformen*“) možno postihnout pouze v abstrakci od jiných projevů duchovního života. Všechny prvky z heterogenních oblastí patří do dějin umění pouze tehdy, když vstupují do vizuální formy uměleckého díla a ovlivňují tak jeho styl, čímž se stávají důležitými pro umělekohistorický vývoj. Formy jsou uměleckými formami jen v případě, pokud slouží tvůrčímu výrazu. Jen tak mohou být fakty dějin umění. Stejně se to má s výrazovou složkou, která patří do dějin umění

⁴⁶ SEDLMAYR 1978 (1929), 44–45, 36–37; srov. KROUPA 2010³, 192; Bakoš 2005, 399–408

⁴⁷ PÄCHT 1927, 406–412

⁴⁸ SEDLMAYR 1978 (1929), 33, pozn. 27; viz LEWIN 1922 a srov. LEWIN 1923, 62–81

⁴⁹ TIETZE 1913, 41–42

pouze tehdy, jestliže je schopná se odít vizuální formou. Úkol historie umění tkví v tom, vyložit názorně uchopitelné „*lidské umělecké chtění*“ („*das menschliche Kunstwollen*“), a to „*v jeho kauzálním zřetězení*“ („*in seiner kausalen Verkettung*“). Dějiny umění snášejí z oblastí lidské kultury vše, co může nabýt vizuální formy, do geneze názorné schopnosti lidského ducha, a zkoumají „*umělecké chtění v jeho vývoji*“ („*Kunstwollen in seiner Entwicklung*“), resp. vývoj uměleckého chtění. Forma díla je tak „*způsob bytí obsahu*“ („*die Daseinsweise des Inhalts*“). Prostřednictvím tohoto způsobu se obsah čili to, co je v díle zformované, stává obsahem, přičemž umělecké chtění koreluje s formou.⁵⁰

V článku „*Nálada jako obsah moderního umění*“ („*Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*“) z roku 1899 Riegl uvádí, že obsahem umělecké tvorby byla od počátku její existence touha po harmonii, řádu a pocitu bezpečí, kterých se člověku v běžném životě nedostává a které mu proto mělo umění vždy poskytovat, a to se zárukou jistoty o jejich existenci. Jelikož v různých dobách hledali lidé útěchu někde jinde, lišily se podle toho rovněž cíle výtvarného umění, jejichž obsah tak souvisí s aktuálně panujícím světonázorem. Ty Riegl rozlišil čtyři, přičemž poslední byla doba, v níž sám žil.⁵¹

Nejstarší byla primitivní kultura, kde člověk uklidňoval přírodní živly uctíváním fetišů, čímž nabýval pocitu jistoty. Následoval antický starověk se svým kultem fyzicky silných a tělesně krásných bohů-hrdinů, kteří propůjčují těm, co se jim podobají, úspěch a vítězství. Se středověkým křesťanstvím pak přišla mravní síla ducha. Nikoliv hrubá fyzická převaha, ale víra v Boha a uctívání svatých měly lidem zajistit klidný život a útěchu v životních zmatcích. To se projevilo v námětech výtvarného umění. Na konci 18. století Evropu ovládl přírodovědecký světonázor, jdoucí ruku v ruce s panteismem, neboť lidé dospěli k závěru, že toliko s vírou v ochranu od Boha si na zemi nevystačí. V důsledku této změny sice křesťanství existovat nepřestalo, víra a věda však doznaly rozchodu. Svět začal být posuzován prizmatem

⁵⁰ TIETZE 1913, 44–46 (Tietze zde cituje Wilhelma Wundta a Theodora Lipse)

⁵¹ RIEGL 1996 (1899), 29–30

kauzálního zákona přírodních jevů, na jehož základě povstala nová představa harmonického uspořádání skutečnosti, která následně vstoupila do výtvarného umění a ovlivnila jej.⁵²

Jako nástroj vědění poskytl kauzální zákon člověku novou jistotu o uspořádání světa. Cílem poznání se staly přírodní jevy v souvislostech jejich zřetězení. Hledání příčin a následků proniklo vše stvořené, veškerou přirozenou realitu. Čím více jevů se podaří zapojit do řetězce, tím silnějšího pocitu světového řádu nabýváme, píše Riegl, podle něhož se nám kauzální souvislosti ukazují až z náležitého odstupu, čímž do zkoumání proniká pohled z dálky. Řád skutečnosti ukazuje se nám prostřednictvím jednotného, všeobjímajícího pohledu na ni.⁵³

V tomto řádu dle Riegla tušíme „*duši světa*“ („*Weltseele*“), jež je základem harmonie všech věcí, tedy vlády zákonitosti nad chaosem, klidu nad pohybem a změnou. Dálkový pohled a klid se jako elementy rozjímavé „*nálady*“ („*Stimmung*“) přenesly i do malířského umění a staly se tak společně s ní jeho obsahem.⁵⁴

Probíraná Rieglova studie začíná pasáží, kde je popisován pohled z hory do nížiny ve chvíli, kdy pozorovatel není rušen haptickými dojmy (kupř. paprsek slunce, mrazivým větrem). Barevné fleky (či jevy) v dálce jsou pouhými náznaky dění, o němž referuje vzpomínka. Život a jeho puls, tzn. síly, pohyb, vznikání a zanikání, zklidnily se v „*pocitu oduševnění*“ („*Gefühl der Beseeligung*“), harmonie a klidu.⁵⁵

Umění rozjímavé nálady se svou konstituantou optického pohledu z dálky však nezavládlo jen v moderním malířství, jeho stopy podle Riegla nalezneme v dobách helénismu a u nizozemských krajinářů, tedy v umění těch kulturních okruhů, kde byly pěstovány přírodní vědy, a které tak anticipovaly pozdější vývoj. Hlavním prvkem u Holanďanů není postava člověka jako ve vrcholné (klasické) antice nebo ve středověku, ale přírodní celek. Člověk již není vládcem, ale článkem v řetězci.⁵⁶

⁵² RIEGL 1996 (1899), 30–32, 33

⁵³ RIEGL 1996 (1899), 33

⁵⁴ RIEGL 1996 (1899), 28, 33, 36

⁵⁵ RIEGL 1996 (1899), 27–28

⁵⁶ RIEGL 1996 (1899), 35–36, 30–31

Kulturu pozdní antiky i raného novověku, kdy náboženská víra procházela transformací, spojil tak Riegl s preferováním pohledu z dálky, jež ovládlo i umění moderní, resp. malířství 19. století.

Usouvztažením fyzikálních zákonů a panteistické metafyziky vysvětlil Riegl umění, které označil za moderní, pomocí přírodovědeckého světonázoru a jemu odpovídající romantické estetiky, čímž dosáhl paralelity či identity kulturního a uměleckého chtění.⁵⁷

Schellingova „duše světa“

Od roku 1793 vyvíjel profesor Carl Friedrich Kielmeyer novou, biologickou teorii organismu, podle níž organická těla neurčuje pouze materiální substance, ale i životní síly, které zajišťují zachování, růst, reprodukci a látkovou výměnu s okolím. Později nazval přírodu duchem a duší nadaný organismus, z něhož se individuují jednotlivé organismy. Kielmeyerova koncepce – jak uvádí Valentin Hammerschmidt – ovlivnila spis „O duši světa“ („*Von der Weltseele*“) z roku 1798, kde Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), jeho autor, vysvětloval pojmem biologického organismu podstatu světa, která se projevuje skrze dialektiku přírodního a duchovního principu.⁵⁸

V umění dochází dle Schellinga k uskutečnění harmonie mezi přírodou a duchem, mezi nevědomým a vědomým, neboť skrze umění, vytvořeného člověkem, jehož síly jsou silám přírody analogické, zjevuje se ona původní, předzjednaná harmonie.⁵⁹

„Dvojitý kořen stylu“

⁵⁷ Srov. výše a RIEGL 1996 (1901), 60–61

⁵⁸ HAMMERSCHMIDT 2000, 78

⁵⁹ SOBOTKA 1987, 32–33, 37; HAMMERSCHMIDT 2000, 78

Wölfflinovy „Základní pojmy“ rozeznávají tzv. „dvojitý kořen stylu“ („*die doppelte Wurzel des Stils*“). Tato stylová podvojnost formy a obsahu (látky) tvoří podstatu uměleckého díla. Látkovou komponentu děl zakládají ideály, způsoby cítění krásného a zabarvení životní nálady. Určité stylové znaky tak odpovídají jednotlivcům, skupinám nebo době vzniku díla, neboť nositeli kulturních obsahů jsou lidé.⁶⁰

Pojem stylu lze tedy s Wölfflinem chápat jednak jako výraz určité „dobové nálady“ („*Zeitstimmung*“), životních zvyklostí („*Lebensauffassung*“) národa či vyjádření temperamentu uměleckého individua, a jednak jako vizuální řeč (*Sprache*) umění, platnou pro výtvarné umění i architekturu. První „kořen stylu“ zůstává spjat s výrazem charakteru, druhý „stylový kořen“ označuje „spodní vrstvu pojmů formy“ („*untere Schicht von Formbegriffen*“). Úkolem těchto „pojmů“ je zachytit stylové módy, tedy vizuální možnosti, platné pro určitou dobu, prostřednictvím nichž teprve se zjevují rozličné obsahy. Výraz něčeho tak existuje pouze ve spojení se specifickými „optickými možnostmi“ („*optische Möglichkeiten*“), které podléhají vývojové změně. Tentýž obsah není možné v různých dobách vyjádřit stejně, protože – Wölfflin zdůrazňuje – „se změnily oči“ („*die Augen sich geändert haben*“). Skutečnost, že renesanční architektura ztělesňuje humanistický ideál, či pokroky v pozorování přírody, které přineslo 17. století, nepostačují k objasnění podstaty umění, přístupného zrakem. K tomu je třeba zachytit „optickou zónu“ („*optische Zone*“), již se doba dívá. „Možnosti znázornění“ („*die darstellerischen Möglichkeiten*“) ve figurálním umění shrnuje Wölfflin takto: „*co zde bylo v imitativním získáno za nové obsahy, bylo zachyceno do misky určité vizuální formy*“ („*was hier im Imitativem an neuen Inhalten gewonnen wurde, ist in der Schale einer bestimmten Darstellungsform aufgefangen worden*“).⁶¹

Styl Wölfflin chápe jako všeobjímající fenomén, který zahrnuje výtvarné umění i architekturu.

Vezmeme-li – podle Wölfflina – dva barokní umělce rozdílného osobního temperamentu i národního původu (např. Bernini a Terborg) a srovnáme-li

⁶⁰ WÖLFFLIN 1912, 572–573

⁶¹ WÖLFFLIN 1912, 572–573

je se dvěma umělci renesančními (např. Michelangelo a Holbein), kteří se od sebe rovněž výrazně liší, zjistíme, že přes veškeré povahové rozdíly existuje barokní a renesanční stylový modus, jenž umělce, tvořící v dané době, tedy v renesanci, nebo v baroku, spojuje. Základním protikladem je pak rozdíl mezi klasickou renesancí 16. století a barokem 17. století. Ten Wölfflin charakterizoval pěticí pojmových párů.⁶²

Vedle látkového, kam patří – jak řečeno výše – ideál krásného, existuje tak v umění „všeobecná optická forma, v níž se látka utváří pro názor“ („die allgemeine optische Form, in der das Stoffliche sich für die Anschauung gestaltet“), přičemž tato forma, tedy jedna z částí stylového kořene, má své dějiny, které se v západoevropském umění periodicky opakují. Polaritu lineární (klasický) a malířský (barokní) lze podle Wölfflina hledat i hlouběji v minulosti než pouze v novověku, který zkoumá on. Uznává však, že to není snadné, neboť výraz je vždy s vizuální formou slit („die Darstellungsformen eben immer legiert mit einem bestimmten Ausdruck“), což svádí k tomu, interpretovat styl cele jako výraz.⁶³

Stylové mody vývoje

V 16. století se umělci vyjadřovali v liniích, jež tak byly nositelem výrazu. Pro století následující platí, že předměty vstupovaly do obrazů ve skvrnách, plošných masách. Dekorativní princip se z lineárního změnil v malířský. Mezi nimi je podle Wölfflina myslitelné nekonečné množství stupňů. Třebaže lineární styl obsahuje již malířské hodnoty a naopak, podstata spočívá v tom, na co je kladen hlavní důraz, jak jsou věci viděny: zda oko vedou linie, nebo se „zraková operace“ („*Sehoperation*“) soustředí na kombinace skvrn. Obě stylové polohy představují proto všeobecné vývojové tendence, tedy k jakému cíli se výtvarné umění i architektura, již také možno vidět oběma způsoby, v té které době ubírá.⁶⁴

⁶² WÖLFFLIN 1912, 572–573; srov. WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 3–6

⁶³ WÖLFFLIN 1912, 573, 578

⁶⁴ WÖLFFLIN 1912, 574

S pojmy „lineární“ („linear“) a „malířský“ („malerisch“) koordinuje párová dvojice „plošný“ („flächhaft“) a „hloubkový“ („tiefenhaft“), přičemž plošnost zde neoznačuje nedokonalý předstupeň umění, z něhož je potřeba se vymanit, nýbrž zrakovou formu („Sehform“), která pořádá zobrazené předměty v souvislostech akcentované obrazové roviny. Umění 17. století snaží se ji naopak popřít, a to ve prospěch hloubky. Wölfflin dodává, že vývojový proces nemůže být záležitostí pouhé dovednosti něco nějak znázornit, neboť se společně s výtvarným uměním proměnil i vzhled architektury, kde imitativní složka schází.⁶⁵

Stejně jako ve skutečnosti nikdy nezmizela obrazová rovina, nýbrž zůstala základem, byla rovněž „uzavřená forma“ („geschlossene Form“) kompozice, preferovaná v 16. století, zrušena barokem pouze zdánlivě, a to skrze akcentaci atektonických elementů znázornění či architektury. „Podzemní vývoj“ („unterirdische Entwicklung“)⁶⁶ cílil k oslabení vazby s rámem obrazu, k podání výjevu coby náhodného výseku reality.⁶⁷

Jelikož nelze popřít – dodává Wölfflin –, že obě podoby kompozice mají svého ducha (Geist), mohlo by se zdát, že jsou výsledkem určité „vůle k výrazu“ („Ausdruckswille“). Ovšem i přes skutečnost, že možnosti obou stylů byly využívány pro vyjádření obsahů a existují tedy ve spojení s látkou – pokračuje Wölfflin dále –, nenesou tyto vizuální typy samy o sobě žádný konkrétní výraz, a to právě kvůli své všeobecnosti. Určitého ducha a výraz jim zpětně přidělili až pozorovatelé z doby pozdější.⁶⁸ To však nepostihuje podstatu znázornění jako takového, není to pro něho důležité.⁶⁹ Wölfflin zde vlastně naznačuje, že umělci si tato optická prizmata neuvědomovali.

Jinak vyhlíží také vztah celku a částí v umění 16. a 17. století. Kupříkladu všem figurám Raffaelovy „Aténské školy“, třebaže jsou integrujícími částmi celku, zůstává samostatná estetická hodnota. Naproti tomu barokní umění nechává své obrazové figury i fasády „zatavené“ („eingeschmolzen“) do celku, přičemž zdůrazňuje pouze některé motivy (skupinu nejvyšších

⁶⁵ WÖLFFLIN 1912, 574–575

⁶⁶ Výraz „unterirdisch“ umístil v textu Wölfflin do uvozovek.

⁶⁷ WÖLFFLIN 1912, 575–576

⁶⁸ Wölfflin užívá výrazu „my“.

⁶⁹ WÖLFFLIN 1912, 576

světla, nejvýraznějších barev, určité kompoziční momenty atd.). V důsledku této „koncentrace účinku“ („*Zusammenziehen der Wirkung*“) názorné formy děl do několika bodů mizí jejich „významová rovnováha“ („*Bedeutungsgleichgewicht*“).⁷⁰

Zatímco renesance usilovala názorně představit věci tak, jak jsou, v jejich úplné a trvalé podobě, baroko snažilo se podat znázorněné předměty v jevových souvislostech nějakého celku. Světla a stíny, které dříve sloužily k zachycení stálosti věcí, emancipovaly se nyní od předmětů a získaly vlastní život, nezávislý na předmětném. V procesu vývoje od renesance do baroka získal tak pojem jasnosti nový obsah.⁷¹

Problém stylu byl pro Wölfflina úzce spjatý s viděním světa. Pět dvojic tvořilo proto základ (Grund) procesu této proměny: lineární a malířský; plocha a hloubka; uzavřená a otevřená forma; jednotný celek se samostatnými částmi a akcentace několika prvků v díle s jinak nesamostatnými částmi, zahrnutými v jeho celku; úplné znázornění věcí a figur: jasnost předmětnosti, a věcně neúplné znázornění: „jevová jasnost věcí“ („*Klarheit der Erscheinung der Dinge*“). Estetická kvalita baroka – upozorňuje Wölfflin – však nepokulhává za kvalitou renesance, nýbrž je jí rovnocenná.⁷²

Text „*Problém stylu ve výtvarném umění*“ („*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*“), který vyšel roku 1912, vychází z Wölfflinovy přednášky, pronesené „před Královskou pruskou akademií věd v Berlíně“ („*vor der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften in Berlin*“) dne 7. 12. 1911. Vznikl v době, kdy Wölfflin pracoval na přípravě knihy, později nazvané „*Základní pojmy dějin umění*“, jejíž program, spočívající v představení imanentního vývoje vidění, už v podstatě obsahuje.⁷³

V „*Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*“ vyšla o Wölfflinově přednášce stručná zpráva. Ta její obsah shrnula v tomto smyslu. V každém stylu je možno rozlišit mezi stranou látky, která nese výraz, a stranou vizuálního modu, vstupujícího do

⁷⁰ WÖLFFLIN 1912, 576–577

⁷¹ WÖLFFLIN 1912, 577–578

⁷² WÖLFFLIN 1912, 574, 575, 576–577

⁷³ LURZ 1981, 168

ní, který podléhá vývojové změně. Tento „*vnitřní optický vývoj*“ („*innere optische Entwicklung*“) formy, Wölfflinem převedený na pojmy, se v dějinách západoevropského umění prokazatelně několikrát opakoval.⁷⁴

Roku 1907 si Wölfflin poznamenal, že způsob vidění, spjatý s cítěním, je umělci vrozený a na pozorování přírody toliko vyškolený.⁷⁵ Stylová analýza se proto v tomto ohledu soustředí na postižení charakteru tvůrce. Do této její polohy patří taktéž ostatní hodnoty, závislé na výrazu.

Avšak v „*Základních pojmech*“ hodlal Wölfflin posunout těžiště zkoumání z analýzy výrazu na problém všeobecných optických vývojových forem jako takových.⁷⁶

Pojem malířského

„*Malířské malířství*“ („*malerische Malerei*“) předvádí „*zdání věcí*“ („*Schein der Dinge*“). Ukazuje tedy to, jak se nám věci ve své neustálé proměnlivosti jeví, nikoliv to, jak si myslíme, že jsou. Neběží zde o jejich jednoznačné „*bytí*“ („*Sein*“). Malířské pozorování světa soustředí pozornost na „*jev*“ („*Erscheinung*“) jako takový, jako na něco pro sebe platného, co je od předmětů oddělené. Wölfflin podotýká, že čistě pro oko představují věci něco jiného, než ve skutečnosti jsou. Proto malíři při práci mžourají, aby potlačili zřetelnost věcného a nazřeli celkový jev.⁷⁷

To ovšem neznamena úplné zřeknutí se předmětnosti. Její absence by naopak znamenala ztrátu půvabu, protože ten záleží ve vizuální metamorfóze známých tvarů, v obraze nově procítěných, nikoliv v naprostém odstranění figurální složky. Jako extrémní příklad malířského stylu Wölfflin uvádí znázornění rozpohybovaných předmětů (např. otáčející se kolo), kde se v obraze zachycený jev již s předpokládaným objektivním tvarem nekryje. Přesto však i v tomto případě „*vědomí předmětu*“ („*Bewußtsein vom Gegenstand*“) zcela nemizí.⁷⁸

⁷⁴ SITZUNGSBERICHTE 1911, 1111

⁷⁵ LURZ 1981, 167, pozn. 1674 na str. 336 (zde přímá citace Wölfflinových slov)

⁷⁶ LURZ 1981, 167–169

⁷⁷ WÖLFFLIN 1913, 106–107; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 22

⁷⁸ WÖLFFLIN 1913, 106–107; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 41

Specifičnost malířského podle Wölfflina vynikne ve srovnání s jeho protipólem, kterým je lineární vidění, vyznačující se důrazem na ohraničenost znázorněných figur a předmětů. Pevné kontury přitom mají i menší formy uvnitř obrysů.⁷⁹

Lineární styl svému malířskému protikladu vždy vývojově předcházel.⁸⁰ Každá perioda západoevropského umění vyústila podle Wölfflina v malířském stylu (např. antika, gotika). Rovněž tvorba takových renesančních mistrů, jakými byli Raffael nebo Tizian, zaznamenala postupem času tendenci k (relativně) malířskému názoru, jenž ovlivnil pozdní fázi jejich tvorby.⁸¹

Lineární a malířský styl jsou však – dodává Wölfflin – hodnoty relativní, protože nikdo neví, kde přesně první končí a druhý začíná. Oba způsoby tak znamenají mantinely plynulého procesu optického vývoje.⁸²

Ačkoliv i lineární způsob vidění skutečnosti pracuje se světly a stíny, aby dosáhl plasticity tvarů, linie v něm zůstává elementem vůdčím, které se vše ostatní podřizuje. Nezáleží však na tom, zda jsou v obraze pokaždé přítomny linie v doslovném slova smyslu, nýbrž jde o důraz na hranice figur a předmětů, neboť lineární vidění chce jednotlivé formy od sebe přesně rozlišit.⁸³

Malířské vidění světa sice nepřestalo využívat linií, resp. spíše lineárních tahů, jen zde tyto pozbyly důležitosti v charakteru zobrazení.⁸⁴

Lineární (či kresebný) styl usiluje o takové obrazové podání lidí a věcí, které se shoduje s jeho uměleckými prostředky. Linie vedou oko přesně po formě a navádějí fantazii k představě přesné, hmatatelné formy. Akcent leží na pevně vystavěné siluetě. V malířském podání oko naopak přeskakuje ze světla na světlo, z tónu na tón, aniž by si primárně všímalo linií, protože ty jsou jako zobrazovací prostředky potlačeny. Malířský styl začíná tam, kde dochází k rozplývání okrajů, tvořících siluetu, a pozornost se přenáší na

⁷⁹ WÖLFFLIN 1913, 104–105; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 20

⁸⁰ WÖLFFLIN 1913, 104; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 247

⁸¹ WÖLFFLIN 1913, 104

⁸² WÖLFFLIN 1913, 105

⁸³ WÖLFFLIN 1913, 104–105; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 20–21

⁸⁴ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 23, 36–37

masy světlých a tmavých skvrn. Siluety se již nekryjí s věcmi, přestávají objasňovat jejich tvary.⁸⁵

Všude, kde převládá „malířský vkus“ („*malerischer Geschmack*“), ztrácí jak světlo a stín, tak linie svou někdejší funkci, jež původně spočívala v jasném podání zobrazeného tvaru, a skrze nové pohybové sjednocení, jež není vázáno předmětností, vytvářejí netělesné obrazové struktury.⁸⁶

Právě odhlédnutí od jednotlivin jako samostatných komponent znázornění a jejich zapojení do obrazových celků, umožňuje malířskému vidění, aby nechalo vyniknout jevovým souvislostem hry světla a stínů.⁸⁷

V případě architektury, na níž pojem malířského Wölfflin rovněž vztáhnul, jde o náhledy, které nám stavby jako komplexy tvarů umožňují, přesněji řečeno o to, jak mohou být viděny. Čím snáz při pozorování budov objevujeme nepevné siluety, oproti skutečné podobě staveb posunuté v proporcích, tím více je sledovaná architektura malířská.⁸⁸

Frontální pohled na architekturu je ten nejméně malířský, neboť se zde tvar pozorovaného předmětu nejvíce kryje s obrazovou formou, tedy věcná podstata s jevem.⁸⁹

V situacích, kdy např. průčelí stavby vyžaduje, ba nás nutí, abychom změnili stanoviště a sledovali je ze strany, běží o malířskou, vizuálně asymetrickou architekturu, neboť „*na místo tělesné reality vstoupilo optické zdání*“ („*an Stelle der körperlichen Realität der optische Schein tritt*“).⁹⁰

Ačkoliv každý architektonický prostor – soudí Wölfflin – můžeme jako něco tělesného pocítit na vlastním těle i se zavřenýma očima, posunuje čistě optická stránka, jež přichází s malířským stylem, jeho vnímání za hranice primárně haptických možností.⁹¹

Klasická, na pevných obrysech založená „*architektonická architektura*“ („*architektonische Architektur*“) chce být sice také viděna, pročez má „*její hmatatelnost*“ („*ihre Tastbarkeit*“) pouze „*ideální význam*“ („*ideelle*

⁸⁵ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 28; srov. GANTNER 1958, 91

⁸⁶ WÖLFFLIN 1913, 107

⁸⁷ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 22

⁸⁸ WÖLFFLIN 1913, 108

⁸⁹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 27

⁹⁰ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 77, 71, 70

⁹¹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 69, 78; srov. WÖLFFLIN 1946 (1886), 13

Bedeutung“), nicméně obrazy, které vytváří, vyjadřují objektivní, stálou formu, s níž jsou identické.⁹²

Ne snad, že by malířská, tedy barokní architektura pozbyla tělesnosti, leč vedle „*skutečnosti pro tělo*“ („*Wirklichkeit für den Körper*“) existuje zde hlavně „*skutečnost pro oko*“ („*Wirklichkeit für das Auge*“). Při jejím vzniku připadá totiž významná role subjektu diváka.⁹³

Naproti tomu by architektura renesance, přísně vzato, hledisko pozorovatele připouštět neměla. I když – uznává Wölfflin – „*jisté posuny formy vznikají vždy*“ („*es ergeben sich immer gewisse Verschiebungen der Form*“), podstatu klasické architektury tvoří „*to jsoucí*“ („*das Seiende*“).⁹⁴

Klasickou architekturu renesance obdobně interpretoval také Hans Sedlmayr, jenž Wölfflinovy teoretické postoje znal, byť se s nimi v mnohém rozcházel. Podobu renesančních staveb možno podle Sedlmayra studovat jak na výkresech, tak ve skutečnosti s téměř shodným výsledkem („*fast ebenso*“), protože jejich proporční vztahy jsou „*bezprostředně názorné*“ („*unmittelbar anschaulich*“). Naproti tomu se projektivní struktura členění barokních staveb, která je způsobu jejich pozorování – jak Sedlmayr podotýká – analogická, od reálného základu budov, tedy od objektivních poměrů, liší, v důsledku čehož proniká do díla principiální podvojnost jako podstata jeho utváření.⁹⁵

Sedlmayr, jehož terminologické specifičnosti (či nuance) zde nemohly být kvůli přehlednosti výkladu sledovány, inovativním způsobem obohatil stylově-analytický pohled. Byť se ve svém díle kriticky vypořádával především s pracemi Aloise Riegla, neuniknou ani momenty – jak ukazuje předvedené –, které jsou příbuzné myšlení Heinricha Wölfflina.⁹⁶

V uvedené souvislosti možno ještě upozornit na techniku optických korekcí, známou již ve starověku, jejichž účelem bylo takové uzpůsobení hmotné reality architektonického díla, aby se pak jevílo v dokonalých proporcích podle daného úhlu pohledu.⁹⁷ Wölfflin i Sedlmayr ji nepochybně

⁹² WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 69–70; WÖLFFLIN 1913, 109

⁹³ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 78, 69

⁹⁴ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 70

⁹⁵ SEDLMAYR 1939², 144–146, 150–151; srov. SEDLMAYR 1930, 8 ad.

⁹⁶ KROUPA 2010, 174 (zde stručně k Sedlmayrovi); srov. SEDLMAYR 1978 (1929), 32–48

⁹⁷ Srov. INGERLE 2010, 89

znali. Svědčí o tom Wölfflinova věta o „*posunech ve formě*“ a Sedlmayrova – byť téměř nenápadná – poznámka u srovnání výkresů a realizací.

Malířské a malebné

Wölfflinovo pojetí malířského navazuje na estetickou představu malebného, rozšířenou již v 18. století. Významný estetik a filozof Johann Georg Sulzer tehdy hovořil o malířské (malebné) či pitoreskní kráse jako o čistě vizuálním fenoménu, jež divákům odkrývá a zpřístupňuje pohled malíře. Za čistě malebné (malířské) výjevy považoval přírodní scenérie, jeskyně, rozeklané skály, pobožené zdi, zřícené mosty a další podobné útvary, plné světelných kontrastů. Sulzer dále upozorňuje, že předměty, které samy o sobě malířské nejsou, se jimi za určitého osvětlení nebo z jistého úhlu pohledu stát mohou.⁹⁸

Protože – jak Sulzer uvádí – může malíř posuzovat krásu věcí pouze podle toho, jaký bezprostřední dojem dělají na jeho zrak, a protože „*oční nervy*“ („*Sehnerven*“) mohou být zasaženy pouze „*paprsky světla*“ („*Lichtstrahlen*“), odrážejícími se od povrchu pozorovaných předmětů, spočívá podstata malířského umění v abstrahování světla od zbývajících vlastností znázorňovaného. Specificky malířská krása nespočívá tedy v podání věcí samotných, nýbrž v zachycení světla a stínů, jež pocházejí z tvarů, obrysů a lomených barev.⁹⁹

Později se termín malířského přesunul do oblasti umělecké teorie. V této linii s ním pracoval i Heinrich Wölfflin a vedle něho i August Schmarsow.¹⁰⁰

Wölfflin zdůraznil, že barva jako taková nehraje v malířském stylu žádnou roli, neboť může být sama malířsky pojednána, a to vždy v závislosti na způsobu a míře vizuální měňavosti.¹⁰¹

⁹⁸ STIBRAL 2011, 171–173; SULZER 1793, 31–40

⁹⁹ SULZER 1793, 33–36

¹⁰⁰ SCHMARSOW 1896, 1–114; srov. STIBRAL 2011, 177

¹⁰¹ WÖLFFLIN 1913, 106

Iluze pohybu, jakéhosi chvění formy, které znamená krásu živého; je podle Wölfflina nakonec společná všem uměleckým druhům malířského stylu doby baroka.¹⁰²

Hmat a zrak

Lineární styl je podle Wölfflina spojený s hmatem, zatímco v malířském existuje pouze obraz pro zrak. Lineární umělecké vidění platí přitom za objektivní znázornění, kdy má pozorovatel díky haptické ohraničenosti těles jistotu plastické určitosti, malířské naproti tomu vytváří jevovou iluzi skutečnosti.¹⁰³

Činnost, kterou oko provádí při sledování rovnoměrně určitých linií znázorněných obrysů, podobá se podle Wölfflina ruce, která hmatá podél těles, a stejně tak je modelace světlem a stínem, plynule zachycující objektivní tvar, analogická haptickému uchopení reality, na které se lineární styl zaměřuje.¹⁰⁴

Opačné vidění světa naproti tomu nepreferuje pohled na věci z takové vzdálenosti a při takovém nastavení oka, aby byly zřetelně vnímatelné, nýbrž je umísťuje do určité distance, jež umožňuje jednotný obraz, v němž opticky splývají s okolním prostorem.¹⁰⁵

Tato obrazová distance způsobuje iluzi, že všechny detaily znázorněného předmětu jsou v obraze přítomné, neboť právě kvůli vzdálenosti mezi pozorovatelem a věcí, přenesené do zobrazení, postrádají na zřetelnosti.¹⁰⁶

Protiklad lineárního a malířského odpovídá rozdílnému světonázoru. Tam soustředěnost na věci samotné, zde zájem o jejich souvislost v optickém médiu, do něhož se promítly hmatové dojmy, resp. jejich iluze,

¹⁰² WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 31, 72, i jinde,

¹⁰³ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 26, 32, 23, 25

¹⁰⁴ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 22, 23

¹⁰⁵ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 25

¹⁰⁶ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 24–25, 33

v případě klasického (lineárního či kreslířského) umění pevně spjaté s tělesností.¹⁰⁷

I přes skutečnost, že ve světě existují obsahy, které více odpovídají povaze toho nebo onoho stylu, oplýval každý z nich schopností znázornit to, co chtěl, o co usiloval. Ani jeden proto nemá větší pravdivostní hodnotu, pokud jde o otázku věrného napodobení přirozené reality. Oba dva jsou podstatně jiným řešením tohoto uměleckého problému.¹⁰⁸

Imitativní a dekorativní

Wölfflin měl za to, že mezi pojetím krásna a světonázorem, platným v určité době, existuje souvislost. Pro filozofii dějin tak podle něho vyvstává otázka, „*jak dalece určitý dekorativní pocit nějaké doby podmiňuje poznání a jak dalece je obsahem poznání podmíněn*“ („*wie weit das bestimmte dekorative Gefühl einer Zeit die Erkenntnis bedingt und wie weit es von dem Inhalt der Erkenntnis bedingt wird*“).¹⁰⁹

Wölfflin rozlišuje krásu malířského motivu, na který narážíme ve skutečnosti a krásu malířského stylu, historicky daného. Mezi objektivně malířské motivy patří např. ruiny, trh s množstvím lidí, světla a stíny překračující tvary, zkrátka vše, co po odpoutání se ze závislosti na hmotné realitě vstoupilo do nově vzniklých názorných konfigurací, přístupných pouze zraku.¹¹⁰

Jevy ve světě, které můžeme označit za malířské či pitoreskní, se podle Wölfflina staly předstupněm malířského vkusu, tedy východiskem, na jehož bázi tento styl vznikl, neboť žádné malířské neexistuje samo o sobě, ale pouze pro subjekt.¹¹¹

Každá „*nápodoba přírody*“ („*Naturwiedergabe*“) nevybočuje z rámce určitého dekorativního schématu, který ji determinuje. Lineární i malířské vidění je tak již předem spojeno se specifickou představou o krásném a jeho cítěním („*Schönheitsempfindung*“). Naproti tomu oba styly neztrácejí

¹⁰⁷ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 30, 25

¹⁰⁸ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 32, 31

¹⁰⁹ WÖLFFLIN 1913, 109

¹¹⁰ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 27–29; WÖLFFLIN 1913, 108

¹¹¹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 30, 26; WÖLFFLIN 1941³ (1940c), 43

platnost názorných forem či schémat („*Anschauungsformen*“), tedy základních podmínek bez určitější výrazové hodnoty, společných všem tvůrcům dané epochy, na něž se váže „*dojem živého*“ („*Eindruck des Lebendigen*“) jako do nich vložený obsah. Schéma – poznamenává Wölfflin – ještě neobsahuje nic konkrétního, pouze možnosti, jakým směrem krásu toho kterého stylu rozvinout. Lineární a malířský styl tak mají potenci být dekorativní formou, která současně odpovídá určité vývojové fázi uměleckého nazírání světa.¹¹²

Wölfflin zdůrazňuje, že ve spojitosti s temperamentem doby, národa či individuality, jsou jeho „*kategorie názoru*“ („*Kategorien der Anschauung*“) bez výrazu. Míněna je pouze forma (schéma), v níž se životní charakter ukazuje, aniž by tím ovšem byly jeho specifické projevy předem určeny. Navíc vývoj z lineárního k malířskému je zákonitý racionálně-psychologický progres, a proto plastické hmatové pojetí nikdy nemůže následovat po pojetí malířsko-optickém, pokud se tento vývojový proces již jednou rozeběhl.¹¹³

Zákonitý vývoj fantazie a zákonitost uměleckého vývoje

Dle Wölfflinova pojetí, jež hájí v „*Základních pojmech*“, měli mistři, kteří ve svých dílech ukázali vývojovou tendenci umění, ve fantazii určité „*obrazové formy*“ („*Bildformen*“) či „*formy představ*“ („*Vorstellungsformen*“) již předtím, než je naplnili konkrétními obsahy, neboť fantazie jako taková podléhá zákonitému vývoji.¹¹⁴

Tvorba tak pramení ze zákonité geneze fantazie, jejíž stupně se v uměleckých dílech odrážejí a určují tím jejich podobu. Zákonům fantazie, ve kterých má vývoj umění svůj základ, podléhají všechna lidská individua. Dějiny (či geneze) jsou umění stejně tak imanentní, jako lidské fantazii. Dějiny umění jsou proto zákonitými dějinami možností lidské fantazie.¹¹⁵

Názor, že takovýto „*vnitřní vývoj v dějinách*“ („*innere Entwicklung in der Geschichte*“) existuje, vyjádřil Wölfflin mimo jiné v dopise Karlu Vosslerovi

¹¹² WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 17–18, 245–247

¹¹³ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 19, 246

¹¹⁴ GANTNER 1958, 184–185 (oba cit. termíny užil J. Gantner); Wölfflin 1929⁷ (1915), 244

¹¹⁵ GANTNER 1958, 186, 197

(s datem 20. 1. 1929), kde se odvolává na psychologa Wilhelma Wundta, s nímž toto pojetí sdílel.¹¹⁶

Ve svých „*Základních pojmech*“ označil Wölfflin za „*vnitřní dějiny umění*“ („*innere Geschichte der Kunst*“) postupnou proměnu vizuálních schémat, do nichž je zachycován obsah světa.¹¹⁷

Pro Wölfflina tvořilo podstatu uměleckohistorické práce zařadit dílo do jeho náležitých souvislostí.¹¹⁸ V dopise Josephu Gantnerovi, svému žakovi, z 22. 9. 1943 přirovnal umělecký výtvar k živé bytosti v tom smyslu, že její individuální existence nebrání tomu, aby biologie zkoumala všeobecné procesy.¹¹⁹

Podle svých slov se Wölfflin snažil pro dějiny umění nalézt „*sled forem vidění*“ („*Folge der Sehformen*“), uvnitř nichž se umělecké dílo teprve utváří, a to zcela nezávisle „*na jeho zvláštní formě*“ („*von seiner besonderen Form*“). Neboť vše není možné v každé době – vysvětluje dále v dopise Karlu Vosslerovi (s datem 6. 7. 1920) – prošly i způsoby filozofického myšlení vývojovou proměnou.¹²⁰

Lineární (haptický) styl je tedy analogický hmatu a malířský (optický) zraku, přičemž první vždy předchází druhému. Stejně jako si dítě navyklo – uvádí Wölfflin – věci při pohledu na ně současně nahmatat, aby je pojmovalo, tak celé lidstvo ověřuje obrazová díla nejprve hapticky, než se umění rozvine do podoby čistého jevu, určeného pouze pro pohled. Činnost fantazie je proto základem uměleckého vývoje.¹²¹

Úvahy o hmatu jako předchůdci zraku v dějinách umění se objevily před Wölfflinem za romantismu u lékaře Carla Gustava Cara.¹²² Ze starší doby možno jmenovat spisek „*Plastika*“ („*Plastik*“), připisovaný Johannu Gottfriedu Herderovi.

Dle této studie, která vyšla roku 1778, se děti učí poznávat plastické tvary a prostorové vztahy hmatem a v návaznosti na něj teprve zrakem,

¹¹⁶ GANTNER 1958, 200 (zde je dopis ocitovaný), 186; srov. Wundt 1919³, 112–113

¹¹⁷ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 244

¹¹⁸ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 11–12; Gantner 1958, 185

¹¹⁹ GANTNER 1958, 185; KROUPA 2010, 90 (stručně ke Gantnerovi)

¹²⁰ GANTNER 1958, 197 (zde je tento dopis ocitovaný)

¹²¹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 23, 247–249

¹²² GOMBRICH 1985 (1977), 34

neboť by bez haptické zkušenosti viděly pouze plošné siluety v jedné rovině. Spojením hmatání a vidění formují své první úsudky o smyslové skutečnosti. Autor knížky dodává, že dětský pokojíček je první „*muzeum matematicko-fyzikálního druhu učení*“ („*Museum der mathematisch-physischen Lehrart*“). Ve výsledku se tak hmatová zkušenost přenáší do zraku, který sám o sobě poskytuje pouze „*vybarvenou plochu*“ („*gefärbte Fläche*“), tedy „*jev*“ („*Erscheinung*“) či „*fenomén*“ („*Phänomenon*“).¹²³

„*Zrak*“ („*Gesicht*“) – shrnuje autor – nám tak ukazuje pouze „*figury*“ („*Gestalten*“), „*tělesa*“ („*Körper*“) potom jedině „*pocit*“ či „*cit*“ („*Gefühl*“), takže každou „*formu*“ („*Form*“) poznáváme „*skrze hmatající cit*“ („*durchs tastende Gefühl*“), zatímco zrakem jen „*plochu*“ („*Fläche*“), a to „*nikoliv tělesnou, nýbrž jen viditelnou světelnou plochu*“ („*sichtliche Lichtfläche*“). Zrak – soudí autor textu – je sen, kde se vše zjevuje na stejném základu vedle sebe, v citu (hmatu) je pravda. Na haptické bázi vzniká správný „*pojmem věci*“ („*Begriff der Sache*“). Pojmy doprovázejí „*zrakové ideje*“ („*Ideen des Gesichts*“). Obdobně se to podle něho má i s obrazem – barvami na plátně. Malíř učiní, aby se ze zraku stal hmat, a to stejným způsobem, jako se kdysi naučil hmatem názorně poznávat svět.¹²⁴

Vnímání těles a prostoru, resp. vzdáleností mezi nimi vzniká tedy na základě hmatu, který doprovázejí zrakové obrazy (ideje). Kořeny tohoto způsobu uvažování o poznávání světa lze nalézt u Johna Locka (1632–1704), významného představitele britského empirismu.¹²⁵ Podle něho „*idea, kterou vnímáním získáváme, nám tlumočí pouze něco o rozmanitě zabarvené ploše, jak je to třeba zřejmé při malování*“. Tvar předmětu však získáváme až úsudkem, jenž na základě předchozí zkušenosti vyhodnotí vnímané barvy a stíny.¹²⁶

V druhé polovině 19. století se teorie o dítěti, které se učí vidět za pomoci hmatu, objevila u Roberta Vischera, na něhož se Wölfflin odkazuje ve svých „*Prolegomenech*“.¹²⁷

¹²³ HERDER (?) 1778, 9–15

¹²⁴ HERDER (?) 1778, 9, 13

¹²⁵ K významu tohoto filozofa např. BLECHA 1998, 240 (slovníkové heslo)

¹²⁶ LOCKE 1984 (1690), 104

¹²⁷ VISCHER 1873, 3; WÖLFFLIN 1946 (1886), 17, 18

Svému přesvědčení, tedy víře v nadosobní zákony, zůstal Wölfflin – jak ostatně prozrazují také myšlenky z výše uvedených dopisů – trvale oddán.¹²⁸

Periodicita uměleckého vývoje

Lineární a malířský styl nekryjí se jako mantinely vývojové periody jen s epochami renesance a baroka ve vlastním smyslu, nýbrž progres od jednoho ke druhému proběhl v dějinách západoevropského umění již mnohokrát. Tak např. vedle klasické renesance existuje i styl klasické gotiky, jakkoliv mohou být ideály těchto epoch rozdílné, a kromě ní vznikla i gotika pozdní. Ne vždy však – dodává Wölfflin – bylo dosaženo malířské fáze vývoje a i jeho tempo se mnohdy lišilo. Podstatu stylového procesu tak tvoří jeho vnitřní kontinuita.¹²⁹

Oslabení „*uměleckého chtění*“ („*Kunstwollen*“) připustil ze svého empiricko-pozitivistického hlediska rovněž Hans Tietze, představitel vídeňské školy umění.¹³⁰

Římské baroko a severská pozdní gotika nepředstavují pozdní styly ve smyslu nějakých rezultatů předešlého dění. Mají totiž již samy o sobě funkci „výrazového orgánu dobové nálady“ („*Ausdrucksorgan der Zeitstimmung*“). „*Pozdní styl o sobě*“ („*Spätstil an sich*“) – tvrdí Wölfflin – má schopnost různorodého výrazu, neboť je pouhá „*všeobecná forma živého*“ („*allgemeine Form des Lebendigen*“). Pozdněgotickou fyziognomii i tvářnost římského baroka mohly proto ovlivnit nové „*pocitové hodnoty*“ („*Gefühlswerte*“).¹³¹

Když se umění vrací k lineárně-plastickému stylu, značí to dle Wölfflina změnu duchovního klimatu doby, která způsobuje přerušování vnitřní souvislosti vývoje. To je případ např. umění kolem roku 1800. Vývoj se však ani tehdy nevrátil nazpět do bodu, kde by umění už jednou stálo, leč

¹²⁸ Srov. GANTNER 1958, 186

¹²⁹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 249–252; srov. Wölfflin 1929⁷ (1915), 10 ad.

¹³⁰ TIETZE 1913, 43; KROUPA 2010³, 214 (stručně o Tietzem)

¹³¹ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 250–251

skutečnosti odpovídá spíše „*obraz pohybu ve spirále*“ („*Bild einer Spiralbewegung*“).¹³²

Přesný bod zlomu neexistuje. Ve stejnou dobu žijí vedle sebe progresivní i konzervativní směry.¹³³

Představa, že se dějiny jako spojení empirické časovosti a ideality opakují ve spirále, byla vlastní romantickým přírodovědcům, v jejichž uvažování fyzika doplňovala metafyziku a naopak.¹³⁴

Otázka interpretace uměleckých děl

Díváme-li se na nějaký starý obraz, zjišťujeme, že k tomu, abychom jej uchopili správně, potřebujeme estetickou výchovu. Jeho formu totiž musíme vnímat tak, jak ona sama vyžaduje a nikoliv na základě nahodilého postupu či podle momentální nálady, kterou bychom se snažili obrazu vnutit. Teprve po uchopení obrazového celku jako kompoziční struktury světla, barev a tvarů, začne na nás sledované dílo promlouvat, oslovovat naše nitro a my jsme schopni „*hledět obrazu do očí*“ („*dem Bild in die Augen zu sehen*“).¹³⁵

Zhruba v tomto smyslu začíná Wölfflin první kapitolu svého rozsahem sice drobného, zato ale obsahově nesmírně důležitého díla, nazvaného „*Výklad uměleckých děl*“ („*Das Erklären von Kunstwerken*“), které poprvé vyšlo roku 1921.

Spisek či brožura měla dovysvětlit otázky a problémy, kterými se zabývaly „*Základní pojmy*“.¹³⁶

Cílem tohoto eseje, který Wölfflin stanovil již v úvodu k němu, bylo pojednat o recepci uměleckých děl minulosti, resp. o potřebě adekvátního čtení jejich formy. Skutečnost, že obraz něco představuje, má tedy svůj námět, nebo že stavba vznikala za konkrétním účelem, jemuž měla sloužit, je nasnadě.

¹³² WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 252–254; srov. též FRANKL 1924, 107–125

¹³³ WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 253–254

¹³⁴ ENGELHARDT 2009, 22–23; srov. RÄDL 2006 (1909), 173

¹³⁵ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 8–9

¹³⁶ LURZ 1981, 196

Nikdo se tudíž nepozastavuje nad nutností vysvětlit věcné obsahy, zvláště pak, jsou-li historického původu.¹³⁷

Problém však Wölfflin staví jinak. Pro něho není samozřejmé, že umění lze vnímat jen tak bez dalšího, a že jej proto může nazřít každý. Je naopak přesvědčen, že k tomu lidé potřebují specifické uměleckohistorické školení. Nejprve se divák musí naučit díla minulosti adekvátně vnímat, nechat je, aby mu vedla zrak. Zařazení díla na časovou osu potom objasní jeho historické postavení ve vývoji uměleckých forem, s čímž přirozeně souvisí otázka estetické hodnoty, tedy proč zrovna takovýto charakter krásy v dané době.¹³⁸

Může se sice přihodit, že člověk, v umění nezběhlý, určité dílo správně přečte, jelikož je odcizení mezi nimi eliminováno příbuzností jejich vnitřního založení („*Anlage*“). Wölfflin dodává, že člověk nepotřebuje umět japonsky, aby přečetl japonskou kresbu, musí však získat „*hledisko japonské obraznosti*“ („*japanische Bildeinstellung*“) či její – jinými slovy řečeno – osnovu. Přirovnání jazyka ke způsobu vyjadřování ve výtvarném umění poukazuje na analogickou strukturu obou entit, a to ve smyslu otázky, za jakých podmínek jsou ta i ona srozumitelné.¹³⁹

Stejně tak v případě staroindických staveb musíme v našem nitru rozvinout orgán pro vnímání architektonických účinků těchto uměleckých děl, jinak nejsme vůbec schopni správně porozumět „*zrakovým obyčejům*“ („*Sehgewohnheiten*“) domorodců.¹⁴⁰

Schopnost reagovat na všelijaké styly, rozvinutou ještě historickým vzděláním, je našemu „*zrakovému smyslu*“ („*Gesichtssinn*“) vlastní, upřesňuje Wölfflin.¹⁴¹

Staroindické stavby a japonská kresba byly nepochybně zvoleny jako extrémní příklady, prostřednictvím kterých lépe pochopíme, co pojem odpovídajícího „*nastavení*“ („*Einstellung*“) či naladění přesně znamená, neboť totéž platí i o rozdílu mezi italským a severským vkusem. Teprve tehdy divák spatří – jak Wölfflin zdůrazňuje –, „*co tu je*“ („*was da ist*“), pokud

¹³⁷ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 7–8

¹³⁸ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 7–8

¹³⁹ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 10, 7; srov. WUNDT 1919³, 112

¹⁴⁰ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 10

¹⁴¹ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 10

se oprostí od svého vlastního, z domova přivezeného před-nastavení, a začne věc nahlížet správnými očima. Seveřan z Německa se tedy musí začít dívat italsky a naopak. V rámci jedné oblasti vznikají zase třecí plochy mezi lineárním vkusem jedné epochy a malířským zaměřením období jiného, ať už předcházejícího či následujícího.¹⁴²

Abychom porozuměli vzniku uměleckého díla, nutno nalézt jeho pozici mezi předstupní a následovníky, odhalit genezi formy, tvrdí Wölfflin. Srovnání s výtvary současníků nám potom prozradí nejen školu, ale hlavně „trvalý národní charakter“ („*das bleibende Volkscharakter*“), v němž zapustilo své kořeny, v němž má svůj původ. Ten prostupuje celé dějiny jednoho lidu, žijícího na nějakém území.¹⁴³

O něco později, roku 1943, vyjádřil Wölfflin v jednom ze svých dopisů názor, že národní typy existují i přes to, že podléhají změně.¹⁴⁴

Společné znaky vykazuje rovněž veškerá tvorba jednoho umělce („*das Gesamtwerk eines Künstlers*“), dále tvorba generace, jejímž příslušníkem se tento stal, i regionálních škol či – jak Heinrich Wölfflin praví – kmenů, do nichž se ta která umělecká generace štěpí. Ačkoliv byl kupř. Albrecht Dürer vynikající tvůrčí individualitou, odlišující se nápadně od Grünewalda, svého vrstevníka, přesto v sobě nezapřel franskou povahu, pokračuje Wölfflin. Společným jmenovatelem obou zůstává jak příslušnost k určité generaci, tak především určitý národní charakter, „*národní duch*“ („*Volksgeist*“), který v čase přetrvává napříč různému ladění epoch.¹⁴⁵

Umělecké dílo tedy potkáváme na průsečíku doby, kdy vzniklo, resp. jeho místa v genetické řadě, a národně podmíněného cítění, které je silnější u kultur, orientovaných méně internacionálně.¹⁴⁶

Objasňování uměleckých děl znamená – Wölfflin shrnuje – být s to v jedinečném a jednotlivém odhalit obecnější síť vztahů, vlastně determinant tvorby. Jde tak o (svého druhu) ontologická zkoumání děl

¹⁴² WÖLFFLIN 1940³ (1921), 10–11

¹⁴³ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 11–12

¹⁴⁴ GANTNER 1958, 185

¹⁴⁵ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 12–13

¹⁴⁶ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 13

výtvarného umění. Kromě právě nastíněných souvislostí rozprostřených do šířky, lze dále rozlišit lineární periodický vývoj, výše již zmíněný.¹⁴⁷

Ten se děje vždy ve třech stylových stupních: raný (archaický), vrcholný a pozdní. Wölfflin jej označuje za organický proces. Vývojová perioda, svou podstatou vnitřně kontinuální, se může v minulosti opakovat kdykoliv a kdekoliv, nemusí však ve skutečnosti proběhnout celá, až do svého konce, a zůstává proto neuzavřená. Umělecký vývoj či růst – udává Wölfflin – se proto spíše než jednomu stromu podobá lesu, v němž jich současně roste mnoho. Některé ze stromů jsou přitom silnější a brání těm slabším kusům v růstu. Protože Wölfflin hovoří o potřebě jisté míry společných „předpokladů“ („*Veranlagung*“) vývoje, možno jeho metaforu doplnit obrazem, že by své kořeny stromy zapustily ve stejné půdě.¹⁴⁸

Tato trojčlenná perioda nebo alespoň její začátek jsou tak podle Wölfflina v dějinách empiricky zjištělné, a to jak pro (nejeden) časový úsek, tak v tvorbě umělce či generace. Vývojové schéma se tedy překrývá s historickou realitou. Nic nevzniká – zdůrazňuje Wölfflin – bez vztahu k předchozímu a bez souvislosti s pozdějším.¹⁴⁹

Při začátcích nového stylové periody doznívá dlouho staré umění vedle tvorby nové, jež je jím ovlivňována.¹⁵⁰

Třebaže umění – pomineme-li skutečnost, že ne všechny epochy jsou stejně tvůrčí – odráží rozličné mimoumělecké skutečnosti, které charakterizují dobu a místo jeho vzniku, ať už hovoříme o technice, hospodářství či státu a společnosti, oplývá také svou vlastní vnitřní povahou, v níž je soběstačné a nenahraditelné. Není tedy pouze produktem historických okolností, i když s životem v plné šíři souvisí, ba jej nelze od něho oddělit. Kupř. lidovou architekturu a inženýrské stavby charakterizuje specifický materiál, obrazy mají své zadavatele, kteří ovlivňují jejich výslednou podobu atp. Vše záleží v komplikované propletenosti vztahů.¹⁵¹

¹⁴⁷ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 13

¹⁴⁸ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 14–15, 19

¹⁴⁹ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 14

¹⁵⁰ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 16

¹⁵¹ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 16–18

Umění není pouze poddajný sluha světonázoru, nýbrž má svůj vlastní vývin a strukturu, Wölfflin říká „*tajuplný vnitřní život a růst formy*“ („*ein heimliches inneres Leben und Wachsen der Form*“). Přirozený vývoj umělecké formy spočívá v tom, že naše schopnost pracovat s názornými představami zapojenými do představivosti a obrazotvornosti („*Anschauungs- und Vorstellungvermögen*“) není jednou provždy již předem hotová, nýbrž se musí rozvinout. „*Ne vše je vždycky možné*“ („*nicht alles ist zu allen Zeiten möglich*“) zdůrazňuje Wölfflin a dodává, že existuje zákonitý pokrok, který se uskutečňuje postupně, v časovém úseku. Zákonitým je proto, neboť se sled jeho fází vždy opakuje ve stejné posloupnosti, nikdy ne naopak. Vždy je to takový pokrok, v němž se od „*psychologicky jednodušších druhů představ*“ („*die psychologisch einfacheren Vorstellungarten*“) postupuje k těm komplikovanějším. Od nekoordinovaného vidění v navzájem izolovaných formách, typického pro počáteční, archaické vývojové fáze, pokračují umělci k vidění, jež elementy díla (proporce, tvary, světlo, barvy) shrnuje ve vyváženém poměru celku a částí, tzn. k vidění klasickému, které později vystřídá vidění barokní.¹⁵²

Vývojový proces neprobíhá mechanicky, za všech okolností, neboť „*duch musí zajisté vanout*“ („*der Geist muß freilich wehen*“), aby k něčemu mohlo dojít. A jelikož stupně vidění korespondují se schopností názorného utváření, „*krystalizuje v každé nové vizuální formě nový obsah světa*“ („*in jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt*“).¹⁵³

Co se může v různých dobách lišit, je tempo vývoje. Může být rychlý, pomalý, může obsahovat mnoho nebo jen málo proměn. Vývojový stupeň názorného představování si forem – podotýká Wölfflin – není u různých národů, podobně jako úroveň jazyka, totožný.¹⁵⁴

Že je vůbec možné uvažovat o nějakém vývoji, vyplývá z jednoty lidské přirozenosti („*die Einheit der menschlichen Natur*“), kterou Wölfflin předpokládá.¹⁵⁵ Tento postulát antropologické konstanty tvoří svorník, bázi jeho teorie či – lze říci – ontologie výtvarného umění.

¹⁵² WÖLFFLIN 1940³ (1921), 18–20

¹⁵³ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 20

¹⁵⁴ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 20

¹⁵⁵ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 20, 19

Problém rozpoznání vývoje názorných forem záleží v tom, že je nerozdělitelně spjatý s výrazovými obsahy, které on podmiňuje a které podmiňují jej. Protože s nimi jde ruku v ruce, lze nám stylové typy vizuálních forem zhlédnout pouze jako amalgamované s uměleckou látkou. A třebaže prý lidé vždy viděli tak, jak chtěli – uvádí Wölfflin možnou námitku – , zákonitá posloupnost optického vývoje, kvalitativně vázaného představivosti, dle něho nepředstavuje snížení hodnoty individuálního tvůrce, neboť ne každý má talent aktuálních stylových možností využít a uskutečnit tak umělecké dílo, těmto tendencím odpovídající. K tomu je třeba velkých osobností. A navíc zůstává otázkou – soudí Wölfflin –, zda ono chtění něco nějak znázornit nepodmiňuje právě lineární (vlastně vektorová) tendence stylového vývoje.¹⁵⁶

Na přelomu 18. a 19. století nastal začátek nové periody výtvarného umění. „*Linearismus primitivního vkusu*“ („*Linearismus mit primitivem Geschmack*“) tehdy vystřídal rokoko, které však vedle něho přežívalo a tvořilo vůči němu protiklad. Navzdory určité cézuře zachovali tehdejší umělci, aniž by si toho byli vědomi, mnoho ze starého dědictví. Wölfflin pak tento zajímavý exkurz o začátku nové periody shrnuje slovy, že člověk se v dějinách nikdy nevrací ke stejnému bodu.¹⁵⁷

Problém kvality uměleckého díla

Podstata estetického soudu záleží vždy v hodnocení uměleckého díla. Měřítkem je přitom dle Wölfflina zážitek kvality, ve kterém se odráží vztah člověka k okolnímu světu. To, co nás v něm zaujme, čemu věnujeme pozornost, svědčí o povaze našich preferencí. Umělecké dílo je tedy předmětem estetického soudu, zároveň estetický soud obsahuje a tudíž vyjadřuje. Protože však jeden druh (Art) umění, který by byl univerzální normou pro ta ostatní, neexistuje, je třeba, abychom ke všem druhům přistupovali z hlediska jich samotných a posuzovali je jejich vlastními měřítky. Nemůžeme tak, soudí Wölfflin, hodnotit tvorbu italskou, která je umění „*smyslově vnímatelné formální dokonalosti*“ („*Kunst der sinnlich-*

¹⁵⁶ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 20–21

¹⁵⁷ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 16

wahrnehmbaren, formalen Vollkommenheit“), skrze tvorbu germánskou, která je umění „bezprostředního duševního výrazu“ („*Kunst der unmittelbaren seelischen Ausdrucks*“). Tímto tvrzením ovšem Wölfflin neupadá do tenat estetického relativismu, odmítá pouze, aby se jedno umění stalo kvalitativním měřítkem všech ostatních. Hodnotové rozdíly, resp. „*estetické poznání*“ („*ästhetische Erkenntnis*“), však podle něho stále přetrvávají. Wölfflin zde věří, stejně jako v případě uměleckého vývoje, „*na poslední jednotu*“ („*an eine letzte Einheit*“).¹⁵⁸

S odvoláním na slova Jacoba Burckhardta Wölfflin připojuje, že nejdůležitějším je zážitek diváka, neboť ideu jako obsah uměleckého díla nelze přemístit do textu.¹⁵⁹

Wölfflin uchopil ve svém drobném spisu „*Výklad uměleckých děl*“ („*Das Erklären von Kunstwerken*“) umělecké dílo jako strukturu, v níž se prolíná výrazová a názorná forma, tedy dvě složky, resp. faktory, téhož. Píše, že každé umělecké vidění je zároveň již nějakou, specificky podmíněnou interpretací viděného, přičemž vykládat umělecké dílo potom znamená zohlednit jak jeho výrazovou, tak vývojovou komponentu, a to v průsečíku dějinných souvislostí. Dílo je vnitřně provázáno s uměleckým viděním samotným, jemuž odpovídá, a obojí ještě s kvalitativními estetickými soudy.¹⁶⁰

Máme zde tak umělce, který je na základě podmíněných estetických preferencí zároveň divákem světa.

Individuální, kolektivní a všeobecné stylové typy

Úvod „*Základních pojmů dějin umění*“ začíná příběhem čtyř malířů, kteří podnikli experiment namalovat stejný výsek krajiny tak, aby se od přírodní předlohy neodchýlili ani o vlas. A třebaže talentem za sebou nezaostávali, vznikly nakonec čtyři různé obrazy, odrážející právě tak rozdílné „*osobnosti*“ („*Persönlichkeiten*“) tvůrců. Původce historiky, malíř Ludwig Richter, z jehož

¹⁵⁸ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 21–24; k problému estetického poznání srov. CASSIRER 1932, 453 ad.

¹⁵⁹ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 24

¹⁶⁰ WÖLFFLIN 1940³ (1921), 21–24, 27, 20

paměti ji Wölfflin převzal a převyprávěl, zobecnil výsledek experimentu v závěru, že žádné objektivní vidění neexistuje a že formu a barvu vždy ovlivňuje temperament umělcův.¹⁶¹

Individuální umělecké citění – udává Wölfflin – se projevuje jak v celku díla, tak v jeho částech, opanovává detail. Protože tvůrci vkládají do svých děl „pocit“ („*Gefühl*“), který je jim vlastní, můžeme rozlišovat individuální stylové typy. Každé dílo odráží určitý temperament svého tvůrce. Na základě odhalení osobního temperamentu prostřednictvím určitých znaků lze např. ten který obraz autorsky připsat.¹⁶²

Kromě individuálního uměleckého projevu dále existují styl školy, národa, resp. země či rasy, tedy ta citění, jež jsou typická pro určité kolektivy. Společně s nimi lze rozlišit ještě styl dobový. Ten vyjadřuje určitou historickou epochu.¹⁶³

Heinrich Wölfflin zde rozvinul strukturu, možno říct i pavučinu vztahů, která má objasnit styl na různé úrovni obecnosti. Do opozice klade různé styly jednotlivců, zemí či národů a epoch, které se však zároveň překrývají, pokud jednatel pochází z určité země či národa, žije v určité době a mimo toho tvoří společně s vrstevníky v rámci nějakého okruhu – umělecké školy. Všechny tyto faktory podstatně ovlivňují výslednou podobu uměleckého díla. Pouze jejich poměr co do síly vlivu nebývá podle Wölfflina vždy stejný. Kupříkladu v tvorbě Rubense převažuje dobový styl baroka nad jeho vlámským původem, konstatuje Wölfflin. Charakter epochy tu převrstvil malířův charakter národní. Vždy záleží na tom, čeho výraz v umění zkoumáme, na co zaměřujeme pozornost. Právě na základě srovnávání protikladů se nám vyjevují silnější a slabší faktory.¹⁶⁴

Předtím než hodláme konstatovat umělecký projev určitého národa jako trvalý stylový typ, musíme zjistit – upozorňuje Wölfflin –, zda jeho specifika překračují styl nějaké epochy, neboť ráz národa, který se promítá do výtvarného umění, dobovému stylu (strukturálně) předchází. Nejlépe je to podle Wölfflina patrné v Itálii, kde se renesance změnila v baroko, aniž by

¹⁶¹ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 13

¹⁶² WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 15–16, 18–19

¹⁶³ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 20, 22

¹⁶⁴ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 21–22

byl výraz národního charakteru – jako v případě Rubense – potlačen. Výraz či „*duch doby*“ („*der Zeitgeist*“) křížuje se tak s duchem toho kterého národa.¹⁶⁵

Pozoruhodné na Wölfflinově způsobu uvažování je bezpochyby to, jak lze fenomén umění pojímat vždy prizmatem jednoho z faktorů směrem k faktorům dalším. Vzniká tím značně komplikovaná modelová představa různých vlivů, vlastně – Wölfflinovým způsobem chápáno – aktivních sil, z jejichž interakce teprve povstává umělecké dílo.

Popsání ducha doby, nálady určitého národa či zachycení osobního temperamentu v umělecké tvorbě jsou úkoly takových dějin umění, které jej pojímají jako zrcadlo života. Výrazové dějiny umění koncentrují svou pozornost na látkovou, tedy obsahovou složku výtvorů, kam patří rovněž určitý ideál krásy.¹⁶⁶

Přirovnání umění k zrcadlu však Wölfflin nepovažuje za příliš šikovné, ba jej shledává spíše matoucím, neboť umělecká tvorba je v něm představena jako pasivní odraz proměnlivé skutečnosti světa, v důsledku čehož dochází k zastření existence veškeré kreativity. Dílo by tak pouze kopírovalo osobnostní povahy či zaznamenávalo duchovní změny společnosti určité doby. Protože má výtvarné umění svá specifika, je především uměním zraku, nelze jej beze zbytku ztotožnit se zrcadlem jako nástrojem, který mechanicky zobrazuje svět kolem sebe. Wölfflin zdůrazňuje, že pokud chceme používat metaforu zrcadla, musíme do ní zahrnout i proměnu jeho struktury, neboť výrazové prostředky umění nezůstávají stejné a temperament sám od sebe dílo nevytvoří.¹⁶⁷

Změnou zrcadla zde Wölfflin naráží na své „*základní pojmy*“ uměleckého nazírání, které zachycení obsahů světa předcházejí.

Obdobně lze dle Wölfflina umělecké nazírání připodobnit k jakési nádobě, do níž se sbírá určitý obsah, či k síti vláken, kam umělci vetkávají své pestré obrazy. Třebaže tato přirovnání napomáhají pojem formy objasnit, přesto jej podávají příliš mechanicky, čímž vytvářejí dojem, že mezi

¹⁶⁵ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 21–22

¹⁶⁶ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 19, 23, 263

¹⁶⁷ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915), 23, 246; WÖLFFLIN 1941³ (1933), 18

formou a obsahem zeje césura. Na scestí svádějí zejména fixací na něco již předem hotového a pevně daného, existujícího nezávisle na obsahu. Do nádoby totiž můžeme nalít různé tekutiny, její tvar však zůstává stále stejný.¹⁶⁸

V otázce formy a obsahu neběží tedy o to, že by do misky vnitřní formy byl vléván nějaký obsah, přičemž by oba prvky byly od sebe oddělené a žily si vlastním životem. K vystižení jejich vztahu užil Wölfflin výrazu „*ineinander verzahnen*“.¹⁶⁹

Pro lepší pochopení Wölfflinova pojetí korelátu obsah-forma zařazují následující krátký exkurz.

Uvedený výraz může obrazně vyjadřovat např. podobu geografického pomezí zálivu a pevniny či neostrou jazykovou hranici na styku dvou oblastí, které se prostupují.¹⁷⁰ Sterzingerův slovník výraz „*sich ineinander verzahnen*“ překládá jako „*zasahovati či zapadati (zuby) do sebe*“.¹⁷¹ V případě uměleckých děl můžeme tedy smyslu Wölfflinova obrazného vyjádření porozumět tak, že jako jejich podstatné komponenty prorůstají forma a obsah jedna druhou.

Do formálně-obsahové propletenosti díla patří i způsob vyprávění zobrazeného příběhu, jeho vizuální artikulace. Ve znázornění, typickém pro klasické umění 16. století, snadno rozpoznáme, které postavy hrají v příběhu hlavní a které roli vedlejší, či v jakém místě se koncentruje ohnisko děje. Rozvrh obsahu koresponduje, kryje se s artikulací názorné formy.¹⁷²

Smyslově názorné formy jsou ta nejobecnější možná zraková schémata výtvarného umění. Wölfflin říká, že v této rovině zůstávají relativně bez výrazu, nevyjadřují tedy nic dalšího, nezávisle na zvláštní vůli k výrazu. Malířské jako takové samo o sobě neexistuje, smíme hovořit pouze o

¹⁶⁸ WÖLFFLIN 1941³ (1933), 20; WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1915), 265

¹⁶⁹ WÖLFFLIN 1941³ (1940), 10

¹⁷⁰ Das Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, heslo „*verzahnen*“: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV06618#XGV06618>, vyhledáno 7. 1. 2016

¹⁷¹ STERZINGER, 1293

¹⁷² WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1915), 193

malířském podání předmětů v díle či obecněji o malířském stylu. Rozhoduje míra obecnosti.¹⁷³

„*Základní pojmy dějin umění*“ souvisejí s imanentním vývojem výtvarného umění. Tento vývoj probíhá zákonitě, vždy z jedné fáze, vyjádřené první pěticí pojmů, do druhé, vyjádřené pěticí druhou. Výtvarné umění se tak vyvíjí z lineárního stylu do stylu malířského atd. Styl či způsob vidění odpovídá vývojovému stupni imaginace, rozvinutosti obrazové představivosti, jejíž podobu charakterizují právě „*základní pojmy*“. Wölfflin vysvětluje, že základními tyto pojmy nazval proto, neboť vyjadřují všeobecnou, generální formu obrazové představivosti, která na nich spočívá, a jako takové představují tu nejspodnější, základní pojmovou vrstvu, schopnou charakterizovat výtvarný názor a jeho proměnu. Jedině na této bázi probíhá vývojový proces.¹⁷⁴

Zde nutno upozornit na Wölfflinovo výslovné zařazení pojmů do nejspodnější vrstvy, což nepochybně znamená, že nemají funkci nějakých zastřešujících kategorií a nejsou tedy nějakými primitivními škatulkami, kam mají být umělecká díla zařazována, nýbrž skutečnými „*Grundbegriffe*“, jež vyvěrají z podstaty věci, tedy výtvarného umění jako takového.

V možnostech nejobecnější obrazové formy (malířské, lineární) pracovali různé individuality i národy. Wölfflin uvádí, že holandští mistři 17. století, ať už ztvárnili krajinu, portrét či žánrový výjev, nepřekročili hranice malířské vizuální formy, v jejímž rámci tvořili.¹⁷⁵

Pojmy jasnosti a nejasnosti v architektuře a ornamentice náležejí do oblasti dekorace, nikoliv do sféry imitace. Existuje krása jasného, zcela a bezpodmínečně uchopitelného tvaru a půvab toho, co názorně nepoznáváme beze zbytku. Tvar zůstává explicitně nedopovězen, je naopak zahalen rouškou tajemství. V prvním případě běží o typ klasický, ve druhém o typ barokní. Zatímco v klasickém umění se krása pojí s všeovládající, absolutní zřetelností, baroko dospívá k odlišným výsledkům prostřednictvím nekonečného množství pohledů na architekturu či skrze

¹⁷³ WÖLFFLIN 1941³ (1933), 19, 22; WÖLFFLIN 1941³ (1940), 11

¹⁷⁴ WÖLFFLIN 1941³ (1933), 19, 20

¹⁷⁵ WÖLFFLIN 1941³ (1933), 19

formální bohatství ornamentiky. Klasická jasnost cílí na podání podrobností. Baroko spatřuje živost v neohrazeném. Jeho architektura preferuje překrývání tvarů a vytváří tak překvapivé pohledy.¹⁷⁶

Každé umělecké dílo je založeno na vnější a vnitřní formě. Vnější forma záleží v bezprostředním výrazu, v určité kráse a v určitém charakteru, ta vnitřní, která může být lineární, nebo malířská atd., slouží vnější jako médium, prostřednictvím něhož došla svého uskutečnění, realizovala se v něm. Oba styly tendují k určité kráse a současně umožňují určité poznání světa.¹⁷⁷

I když tyto styly či stupně zákonitého vývoje fantazie jsou již nějak predisponovány, svou „*duchovní tvář*“ („*geistiges Gesicht*“) získává dílo teprve vložením obrazové ideje, kterou je např. životní pocit, nápad, architektonická koncepce atd. Tyto ideje tvoří motivickou stránku a patří proto do sféry vnější formy.¹⁷⁸

Vnější forma stojí tak v souvislosti s kulturními obsahy, platnými pro určitou dobu a pro určitý národ. Wölfflin tuto složku díla nepopírá, má však za to, že se její analýzou všechny umělecko-historické otázky neřeší. Naproti tomu odhalení formy vnitřní, tedy vizuálních schémat, považuje za nejelementárnější úkol dějin umění, neboť tvorba jako taková, která má svůj vlastní život, souvisí s kulturními obsahy jen volně.¹⁷⁹

Základ umění, jeho vnitřní forma, koresponduje s formotvornou výtvarnou fantazií, která má svůj zákonitý, a proto psychologicko-rationální vývoj. Imaginace je základem nejen pro obrazy, ale i pro architekturu. Výtvarné umění vyvěrá z vnitřní představivosti, svého jádra, své podstaty. Pojem vývoje nazývá Wölfflin „*růst z vlastní síly, růst zevnitř ven*“ („*ein Wachsen aus eigener Kraft, ein Wachsen von innen heraus*“) a současně zákonité rozvinutí „*přírozeného založení*“ či „*přírozené schopnosti*“ („*Anlage*“) člověka.¹⁸⁰

¹⁷⁶ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1915), 256–259

¹⁷⁷ WÖLFFLIN 1941³ (1940a), 7

¹⁷⁸ WÖLFFLIN 1941³ (1940a), 7

¹⁷⁹ WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1915), 22–24, 263; WÖLFFLIN 1941³ (1933), 24; WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 12

¹⁸⁰ WÖLFFLIN 1941³ (1940a), 7; WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 8–9

Formotvorná síla obraznosti představuje tak společně s vývojem, jí imanentním, antropologickou konstantu.

Vývoj, uskutečňující se od primitivního stupně obrazové představivosti ke stupni rozvinutému, klasickému, který posléze přechází ve stupeň malířské fantazie, zakládá tvorbu individua i průběh celých dějin umění.¹⁸¹

I národy Wölfflin chápe jako svého druhu individua („*Völkerindividuen*“). Právě z toho důvodu podléhají stejnému principu vývoje.¹⁸²

Vnitřní formální vývoj umělecké tvorby Wölfflin označuje jako „*psychologicko-rationální*“ („*psychologisch-rationell*“) proces, probíhající v dějinách stejně u jednotlivců i kolektivů, resp. kolektivních individualit, jež jsou jeho nositeli. Začíná vždy na primitivním stupni, pokračuje v klasicky rozvinuté fázi a končí v malířském charakteru fáze pozdní. Nikdy neprobíhá naopak, pouze jedním směrem. Se změnou obrazové představivosti o sobě, tedy vnitřní formy jako „*formové řeči*“ („*Formsprache*“), jde ruku v ruce změna duchovního obsahu. Každý stupeň vývoje má přitom své možnosti, které mohou být různým způsobem využity. Bernini i Rembrandt patří dle Wölfflina i přes svou rozdílnost do stylové periody malířského, neboť tvůrčí fantazie velkých mistrů míří přirozeně za stejným cílem. Nejzřetelněji to poznáváme u silně nadaných jedinců. I ti však podléhají nadosobním, všem společným zákonům. Protože však umělecké dílo vzniká na základě všeobecně daných možností, zůstává individualita jeho tvůrce nedotčena, ba naopak by bez spojení s osobním pojetím konkrétního člověka vůbec nedošlo k realizaci díla. Právě umělecky nadané osobnosti uvádějí vývoj do chodu a rozumí se samo sebou, že jen ty nejschopnější z nich vývoj posouvají a současně naplňují. Jak ustavičný proces změny, tak jeho dva základní stupně (klasický, barokní), v nichž vrcholí, spočívají ve spojení všeobecných možností obrazotvornosti – či lépe obrazo-tvárnosti – se způsobem jejich konkretizace, jehož průsečíkem je dílo jako reprezentace vývojového stupně vnitřní formové fantazie.¹⁸³

¹⁸¹ WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 9

¹⁸² WÖLFFLIN 1941³ (1933), 19; WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 11

¹⁸³ WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 9, 13–14; WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 15

Stupně představivosti jsou ve vztahu k obsahům, do nich vloženým (např. temperament umělce), bez výrazu. V úrovni všeobecnosti však určitý duchovní charakter přeci jenom mají, neboť se změnou lineárního stylu v malířský přichází i proměna vizuálního paradigmatu, která ve výsledku znamená přesunutí pozornosti k novým obsahům viditelné skutečnosti, s nimiž fantazie pracuje. Z toho důvodu Wölfflin říká, že jsou relativně bezvýrazové.¹⁸⁴

Italský a německý „*formocit*“

Na problematiku rozdílu mezi italským a německým cítěním soustředil Wölfflin pozornost v knize nazvané „*Itálie a německý formocit*“ („*Italien und das deutsche Formgefühl*“), která se stala jeho poslední rozsáhlejší prací.¹⁸⁵ Cílem této studie bylo vylíčit rozdíly v estetickém cítěním obou národů a poskytnout tím německému publiku návod, jak se na italské umění správně dívat. V souvislosti s tím chtěl Wölfflin propracovat kritéria výkladu německého umění, neboť ta stávající nepokládá za dostatečná.¹⁸⁶

Časově ohraničil Wölfflin svá zkoumání pro dobu 1490–1530, kam spadá – jak zdůrazňuje – životní dílo Albrechta Dürera, největšího německého umělce. Hlavním tématem knihy však nebyla jednotlivá umělecká díla či umění samotné, ale to, co je jejich předpokladem: „*elementární formocit*“ („*elementares Formgefühl*“).¹⁸⁷

Wölfflinova otázka tedy zněla, co je to „*italský formocit*“ („*italienisches Formgefühl*“) a jak dalece jej může člověk ze severu esteticky pojmout. Dobu Albrechta Dürera jako historické místo výzkumu vybral proto, neboť se tehdy jak v Itálii, tak v Německu uvolnila nejsilnější síla instinktu („*Triebkraft*“) umělecké tvorby.¹⁸⁸

¹⁸⁴ WÖLFFLIN 1941³ (1940b), 9, 10, 12; WÖLFFLIN 1941³ (1933), 19

¹⁸⁵ Třebaže by bylo s ohledem na aktuální zvyklosti v českém jazyce lepší přeložit slovo „*Formgefühl*“ jinak, ponechávám v textu tvar „*formocit*“, který mi ve vztahu k německému ekvivalentu přijde přílehavější. Tento český tvar jsem neobjevil v žádném slovníku, jednou mi prostě přišel na mysl.

¹⁸⁶ WÖLFFLIN 1931, VI

¹⁸⁷ WÖLFFLIN 1931, 1, 8

¹⁸⁸ WÖLFFLIN 1931, 6

Médiem uměleckého výrazu je tvůrce sám. Výraz pak koření v národě, z něhož umělec pochází. Třebaže obrazová forma známé „*Poslední večeře*“ pramení z Leonardovy osobní tvůrčí nutnosti, vysvětluje Wölfflin, nemůžeme účinek díla odloučit od národního základu, neboť by se zcela vyprázdnilo.¹⁸⁹

Pojem národa znamenal pro Wölfflina soubor trvalých rysů určitého kolektivu. „*Životní naladění*“ („*Lebensstimmung*“) této kolektivní individuality ovlivňuje podobu výtvarného umění, které se tak stává jeho výrazem. Vkus prostupuje malířství, sochařství, architekturu i ornament. Sféra výtvarného umění zahrnuje producenty i recipienty, kteří jako příslušníci téhož národa preferují stejné estetické tendence. Wölfflin podotýká, že Němec je sice s to italskou formu esteticky uchopit, ale zdráhá se ji bez dalšího přijmout, neboť je mu vnitřně cizí. Rozdíl mezi italským a německým vkusem záleží v přirozeném založení obou národů.¹⁹⁰

Typicky italské umění a typicky německé umění demonstruje Wölfflin na příkladech – jak poznamenáno výše – ze všech oblastí výtvarného, resp. zraku přístupného umění. Při analýze Raffaelova portrétu hraběte Castiglioneho připojuje, že oko na této podobizně je nezávisle na své „*přírodní formě*“ („*Naturform*“) hodnotou o sobě, která v celku obrazové kompozice působí stejně nutně jako interval mezi dvěma pilastry na průčelí italského renesančního paláce. Hodnota postavení pilastrového úseku v systému architektonického členění paláce vychází tak ze stejného uměleckého pojetí jako v případě oka hraběte. V zobrazení figury – ať už sochařském nebo malovaném – a ve ztvárnění architektury odráží člověk charakter sebe samotného. Jeho obraz odpovídá tomu, co cítí.¹⁹¹

Pro každý z národů je typické specifické pojetí krásna. Ital se vyžívá ve formálně dokonalém, zákonitě uspořádaném celku. Přísně vzato platí idea celosti výtvarného díla pouze pro italské umění, neboť samostatné části, uspořádané v dokonalé vizuální jednotě, kde nic nemůže být jinak, nepocítují Němci jako přirozené. Podle Wölfflina totiž nevěří, že na světě

¹⁸⁹ WÖLFFLIN 1931, 94

¹⁹⁰ WÖLFFLIN 1931, 117

¹⁹¹ WÖLFFLIN 1931, 138–139, 134–135

existuje něco dokončeného. Klasická idealita stojí zde proti zážitku otevřenosti bytí.¹⁹²

Do formy uměleckého díla se tak promítají určité názory, které představují zážitek světa v celku. Dílo nereferuje k nějakým věcným jednotlivostem, existujícím mimo něj v empirické skutečnosti, nýbrž reprezentuje celkový charakter národního života.¹⁹³

Propletené větvoří nebo smotané kořeny a lámaná draperie nevyjadřují nějakou náladu doznívajícího středověku, nýbrž v sobě přenáší výraz „*prastaré potřeby německé fantazie*“ („*uralte Bedürfnisse deutscher Phantasie*“), formového cítění, v němž – a v tom Wölfflin spatřuje důkaz jejich trvalé estetické hodnoty – nalézají zalíbení i Wölfflinovi současníci.¹⁹⁴

Formální bohatství není výsledkem nějakého přemrštěného pozdního stylu, kterému dochází dech a již nemá z čeho brát, ale jako zrakem stěží uchopitelný umělecký jev náleží k „*fyzionomii*“ („*Physiognomie*“) německého klasického umění 16. století.¹⁹⁵

Ve figurálních scénách projevuje se tento sklon k formálnímu bohatství tím, že klíčové postavy scény skrývají se mezi dalšími aktéry příběhu a tvary. Pokud má být obraz přitažlivý pro německý vkus, musí umělec jasnou evidenci znázorněného zastřít.¹⁹⁶

„*Síly fantazie*“ („*Phantasiekräfte*“) jsou tím rozhodujícím činitelem při vzniku tvaru, nikoliv formový aparát či morfologie, jehož se zmocňují a přetvářejí jej k obrazu svému. Tak jižní formy jako pilastry, římsy, segmentové oblouky představují samy o sobě pouze import, zpracovaný posléze nordickým pocitem. Wölfflin hovoří o látkovém substrátu formy.¹⁹⁷

Měřítko stylu, odvozená z architektonického tvarosloví, nepostihují tedy to podstatné, neboť renesanční sloupy či gotické pilíře objevují se v německém umění kolem roku 1500 vedle sebe. Tradiční a nové sjednotila potence tvůrčí představivosti.¹⁹⁸

¹⁹² WÖLFFLIN 1931, 110–114

¹⁹³ Srov. CASSIRER 1960, 91, 179–180, 182; HORSKÝ 2012, 13

¹⁹⁴ WÖLFFLIN 1931, 4

¹⁹⁵ WÖLFFLIN 1931, 196, 4

¹⁹⁶ WÖLFFLIN 1931, 198

¹⁹⁷ WÖLFFLIN 1931, VI, 121, 196

¹⁹⁸ WÖLFFLIN 1931, 3–4

Aby výtvarnou formu člověk vstřebal, a tak plně pochopil, musí se s ní vnitřně ztotožnit. Při tomto spojení zažívá – možno říci – estetickou pravdu o světě.¹⁹⁹

Podstata italského umění tkví v objektivní představitelnosti předmětu zobrazení, kdy zobrazení samo je identické se svým předmětem. Duchovní akcenty spadají v jedno s akcenty obrazovými. Formální motivy děl nepřekračují věcnou danost. Italská kresba snaží se objasnit všechny možné tvarové otázky. I takové vizuální obsahy, které jsou pro názornou představu nejkomplicovanější, bylo italské klasické umění schopné jasně podat. Obsažná, ba pokud možno vyčerpávající a nenamáhavá viditelnost jednotlivostí a celku stala se v Itálii měřítkem estetické dokonalosti díla. Rozhodovalo, kolik znázorněného je kresba i navzdory nutné perspektivní zkratce schopná obsáhnout, v jaké úplnosti vypovídá o tvaru. Naproti tomu se německá tvorba nesoustředila na vlastní tvar a jeho roli v artikulaci zobrazení, ale zapojuje jej do souvislostí celku jako vizuální masy. Neběží jí o to, aby podala kompozici izolovaných, v sobě spočívajících jednotlivin, nýbrž tíhne k jevovým celkům, v nichž navíc zůstává cosi nedopovězeného. Stejnou tendenci objevíme napříč uměleckými druhy. Schopnost tvarové představitivosti je v obou případech podporovaná specifickým citem pro formu, tedy vkusem.²⁰⁰

Podstatné tedy je, co v každé z obou zemí vytvářelo normu. I když, dodává Wölfflin, byla v Itálii přitažlivost názorně znejasněného obrazového předmětu známa, přesto tvořilo vědomí jeho snadné vizuální uchopitelnosti hlavní kritérium estetické kvality díla. Němci uměli jasnost obrazové kompozice rovněž využít, ale „*rovnoměrná jasnost*“ („*gleichmäßige Klarheit*“) znázornění, typická pro Itálii, neodpovídala jejich formovému cítění. Vždy musela zbýt nějaká zastřená část nebo alespoň „*porušená zřetelnost*“ („*gebrochene Deutlichkeit*“), odporující plastičnosti italského formového cítění.²⁰¹

¹⁹⁹ WÖLFFLIN 1931, 194

²⁰⁰ WÖLFFLIN 1931, 194, 195, 198, 200, 137–138, 84–86

²⁰¹ WÖLFFLIN 1931, 196–198

Severský vkus netrpí ve srovnání s italským formovým cítěním nějakou nedokonalostí či nevytříbeností, nýbrž má jiné „základní fyzické a metafyzické nastavení“ („*physische und metaphysische Grundeinstellung*“). Tvar dle Wölfflina lidé necítí všude stejně. Např. estetické vnímání těla jako určité jednoty celku a částí existuje na různě rozvinutých stupních, které odrážejí „životní pocit“ („*Lebensgefühl*“). Zobrazený tělesný postoj vyjadřuje metafyzický ideál tělesnosti, obsažený v „podstatě existenčního naladění“ („*Daseinsempfindung*“) národa.²⁰²

Protože je lidské tělo již samo o sobě určitou stavbou, upozorňuje Wölfflin, mohli italští renesanční umělci zdůraznit tuto jeho vlastnost aplikací geometrického systému a sjednotit tak různé tělesné formy v harmonický celek.²⁰³

Oproti přísnému formálnímu řádu, který preferovali Italové, nevěřili němečtí mistři v nutnost bezpodmínečné architektonizace zobrazovaného. Narušením kompoziční rovnováhy vpouštěli do své tvorby pocit iracionálna.²⁰⁴

Víc než tělo ztvárněné architektonickým způsobem (aby byla objasněna tělesná fakticita, tedy přesný stav věci) upoutají německé publikum gesta.²⁰⁵

Věcné ztvárnění lidského těla bylo tématem především v Itálii. Třebaže se na severu stal průkopníkem takového pojetí Albrecht Dürer, přece nepocházelo z německé tradice, která obecně tendovala k fantastickému, někdy až bizarnímu umění. Wölfflin připojuje, že Dürer poznal hodnotu přirozené jednoduchosti – jak sám přiznal – až později, poté co překonal své zalíbení v podivuhodnostech.²⁰⁶

Odlišnost v cítění obou národů projevuje se rozdílným poměrem k pojetí organických útvarů v umění, v preferenci přísné či volné formy, přičemž volná forma tu neznamena neformnost. Na jihu vhlédli sloup do stromu („*der Süden hat die Säule in den Baum hineingesehen*“), na severu naopak strom do sloupu, říká Wölfflin. Německé umění přitom nepracovalo proti

²⁰² WÖLFFLIN 1931, 113, 134–135

²⁰³ WÖLFFLIN 1931, 78

²⁰⁴ WÖLFFLIN 1931, 78–79

²⁰⁵ WÖLFFLIN 1931, 198

²⁰⁶ WÖLFFLIN 1931, 199, 206

přírodě, pouze ji vystupňovalo nad ní samotnou. Stalo se „přirozeně-nadpřirozené“ („*natürlich-übernatürliche*“). Malíři italské renesance zase viděli přírodu jako architekturu, která se na jihu stala uměním vůdčím. Přímký a pravé úhly přemohly tam svévoli organické přírody. Jak přísně architektonizovaný sloup, tak i volně se pnoucí rostlina oplývají jistým půvabem. Ital nalézal krásné proporce v přírodě, které tato skrývá, Němec přírodu překračuje subjektivní fantazií.²⁰⁷

Němci potřebují k plnohodnotnému estetickému zážitku cítit, že bylo v uměleckém díle porušeno nějaké pravidlo, Italové považují za nejkrásnější tu nejprísnější a pravidly nejsvázanější formu. Ideál krásy pro ně nepředstavuje „nějaká nadpřirozená idealita“ („*eine übernatürliche Idealität*“), přitažlivá pro sever, nýbrž idea, kterou je možné uskutečnit. Na jihu, zdůrazňuje Wölfflin, se oproti Německu vždy věřilo na pozemskou dokonalost.²⁰⁸

Italskou renesanci a německé umění téže doby chápe Wölfflin jako paralelní jevy ohromného tvůrčího vzepětí obou národů. Italská klasika vyrůstá z předstupně quattrocenta, němečtí mistři 16. století zase z umění předchozího věku. V obou zemích se sice řešily podobné umělecké problémy, jejich výsledky však vyznívají odlišně. Příčinu této rozdílnosti Wölfflin spatřuje v „*hlubokém základu*“ („*Grundlage*“) jiného „*vkusu*“ („*Formgefühl*“) či – což pokládá za totéž – „*představivosti*“ („*Vorstellungsart*“).²⁰⁹

Když do Německa přišly italské vlivy a nárokovaly si uměleckou výlučnost, byla německá „renesance“ již u konce. Wölfflin záměrně umístil ve svém textu výraz renesance do uvozovek, aby tím vyjádřil jeho nedostatečnost pro označení tvorby velkých německých klasiků, jejichž předními představiteli byli např. Albrecht Dürer a Matthias Grünewald. V případě, že tito velikáni německého umění užívali původně gotických forem, nalévali – jak Wölfflin obrazně podotýká – zcela nové víno do starých měchů. Nazývat proto jejich tvorbu jako „*pozdněgotické baroko*“ („*spätgotischer Barock*“) či zařazovat je do pozdní gotiky vůbec, není

²⁰⁷ WÖLFFLIN 1931, 77, 206

²⁰⁸ WÖLFFLIN 1931, 78, 180

²⁰⁹ WÖLFFLIN 1931, 2–3

adekvátní jejich dějinné úloze. Spojení se starým zastírá skutečnost nové životní atmosféry, z níž toto umění povstalo.²¹⁰

Nelze proto mluvit o tom, že by německé umění zaostávalo za italským, protože ustrnulo na nějakém nerozvinutém stupni vidění. Rozdíl tkví v jiném zážitku světa.²¹¹

Jistou inklinaci severských umělců k Itálii vysvětluje Wölfflin z potřeb zrozených v „německé duši“ („*in der deutschen Seele*“). Pokud by na italské umění nehleděli „příbuzným okem“ („*mit verwandtem Auge*“), nebyli by mohli nic spatřit, neboť i na severu zrodil se zájem o člověka a problémy vezdejšího světa. V Itálii měl humanismus své kořeny v antické kultuře a jeho „*duch*“ („*Geist*“) se stal duchem národním.²¹²

Italské umění vyvěralo z návaznosti na antiku. Wölfflin poznamenává, že ani v době Giotta nezůstala tato jeho podstata zcela zapomenuta. Umění klasické renesance stalo se pak vrcholem tvorby.²¹³

Němečtí umělci doby Albrechta Dürera se neorientovali na italskou tvorbu kvůli jejich slabosti, nýbrž proto, že na vrcholu vlastních tvůrčích sil zatoužili uchopit svět jiným způsobem než tím, který jim byl vlastní. Navíc domorodý vývoj („*bodenständige Entwicklung*“) šel také na severu stejným směrem jako v Itálii, upozorňuje Wölfflin.²¹⁴

Ve výsledku bylo německé umění uměním výrazných stylových kontrastů, jež společně určovaly jeho „*fysiognomií*“ („*Physiognomie*“). Výstavba obrazů např. Dürera a Grünewalda vykazuje oproti německým umělcům 15. století znatelné strukturální zpevnění, které má svůj základ v hledání tektonické rovnováhy znázornění, leč čím více striktní zákonitosti obrazy obsahují, tím výrazněji se v nich projevuje instinktivní touha umělců osvobodit se z přísné vázanosti. Specificky německé cítění zjevuje se tak v protikladu snahy o aplikaci přísného uspořádání a tradiční touhy po svobodě a uvolnění.²¹⁵

²¹⁰ WÖLFFLIN 1931, 2–3, 4

²¹¹ WÖLFFLIN 1931, 194

²¹² WÖLFFLIN 1931, 6

²¹³ WÖLFFLIN 1931, 193, 195, 135

²¹⁴ WÖLFFLIN 1931, 5, 188

²¹⁵ WÖLFFLIN 1931, 5, 94–95, 98–100

Pojem Itálie a pojem Německa nejsou dle Wölfflina žádné konstantní veličiny. Přesto však existuje něco jako „národní formocit“ („*nationales Formgefühl*“). Umění každé z obou zemí tak nelze chápat pouze jako sled různých stylů, s nimiž vždy přichází něco zbrusu nového, ale jako jev, který vyvěrá ze společného národního základu, ze společné „půdy“ („*Boden*“), „rasy“ („*Rasse*“). Za italskou renesancí a italským barokem, styly navzájem odlišnými, vězí „italský člověk jako rasový typ“ („*der italienische Mensch als Rassentypus*“) a ten se – Wölfflin dodává – jen pomalu mění. Německé baroko není charakterizováno pouze všeobecnou stylovou formou, jež je vlastní baroku jako takovému, ale i „elementárnějšími motivy“ („*elementarere Motive*“), v nichž se ukazuje trvalý národní vkus, vlastní německému umění po staletí. Jako formotvorné síly zůstávají cítění německého a cítění italského lidu konstantním protikladem po celé dějiny umění. Oba národy však nejsou absolutně uzavřené charaktery, protože by si nemohli rozumět. Každý z nich zůstává do určité míry otevřený pro umění toho druhého. Wölfflin hovoří o „půdě“ („*Boden*“), v níž ono odlišné přímo raší a dodává, že italští klasikové se sice nejezdili inspirovat do Německa, nicméně italský umělecký duch zplodil kromě renesance také umění manýrismu a umění baroka, jež ve své relativní antiklasičnosti tvoří vazbu s duchem německým. Zatímco italské barokní kostely našly v Německu ohlas, vrcholná italská renesance byla by tam zůstala nepochopena, uzavírá Wölfflin a připojuje, že uměleckohistorické vzdělání 19. století nastolilo svým otevřením se světu zcela novou situaci.²¹⁶

Dějiny umění na rasovém základě

Svým dílem o italském a německém cítění vystoupil Wölfflin v době, která byla zatížena nanejvýš problematickými stanovisky, mezi něž patřilo i hodnocení člověka na základě rasového původu. Vlivu této doktríny se nevyhnuly ani dějiny umění, kam rasová antropologie taktéž pronikla. Zejména ve třicátých a v první polovině čtyřicátých let silně zasáhla oborový diskurz. Styl se tak stal výrazem rasy. Své počátky však měla geneze tohoto

²¹⁶ WÖLFFLIN 1931, 6–7

termínu už u J. J. Winckelmana, který hovořil o řeckém národě a tělesné kráse jeho příslušníků.²¹⁷

Heinrich Wölfflin založil svou analýzu uměleckého vyjádření obou národů na kulturně-historické podmíněnosti jejich stylu, determinované navíc rasově.²¹⁸ V rámci svého uvažování tak upřednostnil obsahovou stránku děl, kam život člověka se svými projevy vždy řadil. Němci i Italové promítli typické národní vlastnosti v podobě estetických preferencí do vizuální stránky architektury a výtvarného umění.

Skutečnosti, že by Wölfflin i přes používané výrazy²¹⁹ byl přesvědčeným rasistou, potažmo národním socialistou, nic nenasvědčuje. V jednom případě se od stranické politiky NSDAP dokonce otevřeně distancoval.²²⁰

Pojem národa v 19. století

Národ chápala doba 19. století jako individuum, rozprostřené na pomyslné časové ose do minulosti, a nepřetržité pokračování jeho existence očekávala i v budoucnosti. Postulovaná individuální pospolitost, překračující věky, zahrnovala předky, současníky i nenarozené potomky. Představa národa se tak antropomorfizovala, načež našla své symbolické vyjádření v organismu lidského těla, nadaného osobností. V důsledku toho se utužil pocit a vědomí kolektivní sounáležitosti. Se symbolikou těla šly ruku v ruce jeho charakteristiky, zároveň vystihující duchovní povahu národa (např. mravní německé teplo, anglická studenost).²²¹

Nejpozději na konci 19. století se objevila biologická koncepce národa jako pospolitosti krve, nepochybně ovlivněná úspěchem přírodních věd. Meziválečná psychologie zastávala názor, že základ národní identity je bio-psychologický. Podle těchto myšlenkových směrů je lidem pocit sounáležitosti biologicky zakořeněn. Člověk má potřebu být členem národního celku, jenž mu zaručuje přežití. V tom se coby živočich podobá

²¹⁷ BOHDE 2012, 92–103, 74

²¹⁸ BOHDE 2012, 100–101

²¹⁹ I v „*Základních pojmech*“ již podobné nalezneme, srov. např. WÖLFFLIN 1929⁷ (1915), 73

²²⁰ BOHDE 2012, 101–102

²²¹ HROCH 2009, 235–236, srov. 168 ad.; HERMANN 2010, 15–16

stádu zvířat. Darwinistické prvky zde vytlačily starší herderovské. Národ se jako přirozená danost stal antropologickou konstantou.²²²

Představa umění jako tváře národního těla objevila se rovněž v uměleckohistorickém diskurzu.²²³

Spojení národa s tělesnou, tedy materiální daností vyrostla z ideje jednotného biologického základu, který spojuje všechny jeho příslušníky.

Myšlenky o dlouhém přetrvávání národního charakteru vyslovil již německý filozof Johann Gottfried Herder (1744–1803). Netvrdil sice, že u jeho počátků nestála historická zkušenost určitého společenství, leč vznikli-li jednou, existuje ve své podstatě dále, a to až tisíce let. Herder přirovnává národ ke košaté přírodní rostlině, tedy k biologickému společenství o stejném základu, kam patří rodiny jako dílčí, méně rozvětvené jednotky. Jeho pojetí národa je díky předpokládané stálosti charakteru metafyzické a Herder jej uplatnil ve své filosofii dějin, v níž každý z národů představuje stupeň vývoje na cestě lidského ducha k dokonalosti. Příroda je s dějinami spojena kontinuitou, a to v jediném řetězci od neživé přírody až k lidským bytostem. Na této škále se vyčerpávají všechny možnosti jsoucna, mezi něž patří i národy jako nositelé dějinného pokroku. Národu byl tak Herderem přiřčen ontologický statut konstantní entity. Ta se ukazuje skrze jazyk a literaturu, které jsou jejím výrazem.²²⁴

Herder chápe národ jako jednotný živoucí organismus s typickým charakterem a staví jej na roveň s člověkem, který je vybaven tělesností. Národ má tak svého ducha i tělo.²²⁵

Herder náleží ke kultuře romantismu, která vycházela z víry v existenci duchovní podstaty světa. Duch se projevoval v přírodě, ve fyzikálních vztazích, v lidských dějinách, kultuře, zkrátka všude. Jeho odkrýváním v historii lidstva vyvstával smysl a směřování dějin, potažmo smysl světa a existence člověka.²²⁶ Metafora o rostlině vyjadřuje vztah tělesnosti a ducha lidstva v jeho dějinném procesu.

²²² HROCH 2009, 236–238, 17–20

²²³ BOHDE 2012, 73

²²⁴ PATOČKA 1990 (1969a), 45; PATOČKA 1990 (1969b), 58–59

²²⁵ HERDER 1965 (1784–1791), 368–369

²²⁶ ŘEZNÍK 2003, 71–77

Herderova myšlenka o tělesnosti, jež vyjadřovala požadavek nutnosti národní jednoty jako jediné možné formy sociálního soužití ve státě, neboť Herder nepovažoval za šťastné, když v jedné říši žije mnoho národů, nepochybně anticipovala pozdější vývoj.²²⁷ Ostatně diskurzivní prolínání různých oborů, tedy i biologie, historie, etnografie, estetiky atp., náleží k základním rysům 18. a 19. století.²²⁸

Představa, že lidská bytost je produktem přírody, z níž se vyvinula k životu kulturnímu, opanovala tu oblast myšlenkového spektra 18. století, jehož představitelem Herder byl. V souvislosti s tímto směrem uvažování vystoupilo zpochybnění absolutní svobodné vůle člověka, jehož vědomí a chování jsou zčásti podmiňovány neuvědomělými přírodními determinantami. Do popředí zájmu dostaly se instinkty či pudy, ovlivňující lidské rozhodování a jednání, a to jak jedinců, tak především celých skupin. Podle tohoto světového názoru nebylo lze ani fenomén kultury – pochopeno v celku její podstaty – oddělit od vnitřního sepětí, bytostného prolnutí se životem. Umění se pod vlivem tohoto učení ocitlo na pomezí vědomého tvůrčího aktu a biologické danosti.²²⁹

Na počátku – mínil Herder – se vytvořila země, potom rostliny a živočichové, nakonec vznikl člověk, determinován svým přírodním okolím. Kdyby však hory měly jiný tvar, řeky tekly jinudy, moře se rozlévalo v odlišných březích, osud lidstva by neodpovídal tomu, jak jej nyní známe. Zvířata jsou příbuzní člověka a život všech pozemských tvorů je podmiňován geomorfologií území, v němž žijí. Tělesnou rozmanitost ras, jež vznikla z původní lidské formy přes rody a kmeny, zapříčinila odlišnost přírodních podmínek. Lidská kultura zůstává nerozlučně spjatá s přírodou, z níž vyrůstá. Celé lidstvo se vyvinulo stejně, Herder soudí, jako roste jednotlivec. Nejprve bylo dítětem, chlapcem v době Egypta, mladíkem v klasickém Řecku, dospělým mužem v Římě a nyní, tedy za Herderova života, stárne. Tento vývojový proces záleží v přírodě, jejíž síly člověka neustále ovlivňují, jsou v jeho životě pořád přítomné. Dějiny lidstva patří

²²⁷ RÁDL 1933 / II, 347–348

²²⁸ Srov. např. HERMANN 2010, 15–26

²²⁹ GADAMER 1977 (?), 234, 240; RÁDL 1933 / II, 338

přírodě, která se stala obálkou či slupkou lidského ducha, čímž jej uzavřela do svých osidel. Jedině ona žene dějiny kupředu.²³⁰

Představu vývoje člověka od dětství po stáří a smrt využil při popisu antického umění Johann Joachim Winckelmann ve své studii „*Učebná soustava dějin umění starověku*“ („*Die Lehrgebäude der Geschichte der Kunst des Altertums*“), vydané roku 1764. Winckelmannova biologická analogie vývoje umění a člověka je zde cyklická, neboť konec umění předpokládá nový začátek další periody.²³¹

Jako cyklus, který se opakuje v nekonečnu, chápala čas už antika (např. Platón). Naproti tomu si jej židovsko-křesťanská tradice představuje jako jednosměrný vývoj od stvoření k poslednímu soudu.²³²

Vývoj v přírodě stal se již předtím předmětem zkoumání u Gottfrieda Wilhelma Leibnize (1646–1716). Dle něho vše překračuje z involuce (původního zavinutí) v evoluci. Květ se vyvíjí z poupěte, dospělý z dítěte, pták z vajíčka atp. Na světě existuje mnoho takovýchto příkladů. Vztah pojmů involuce a evoluce byl takový, že vše na zemi existovalo už od počátku, pouze zavinuto. Lidská bytost nežije až po narození, ale už v matčině vajíčku, potažmo společně s ní v babičce atd. Evoluce tedy povstala na bázi involuce, s níž je podle Leibnize i dalších vědců 18. století vnitřně spojena. Představu, že od stvoření světa nic nového nevzniklo, vystřídala ve století následujícím teorie, podle níž se např. člověk vyvinul z něčeho jemu odlišného, tzn. z opice.²³³

Zhruba do konce 18. století ovládala idea Božího plánu, který předem zahrnoval veškeré dějiny světa, biologické výzkumy. Teprve později byl tento metafyzický názor vystřídán pojetím naturalistickým, který v přírodních vědách převážil.²³⁴

Darwin akcentoval historičnost, tzv. jedinečnost všeho, co kdy za určitých životních podmínek povstalo.²³⁵ Pod vlivem přírodních věd sílil tlak,

²³⁰ RÁDL 1933 / II, 338–339, 340, 343; PATOČKA 1990 (1969b), 59

²³¹ WITTLICH 2015³, 45

²³² HLADKÝ/KOČANDRLE/KRATOCHVÍL 2012, 152–153

²³³ RÁDL 2006 (1909), 25–26, 99, 114; HLADKÝ/KOČANDRLE/KRATOCHVÍL 2012, 153; k Leibnizovi srov. také BREDEKAMP 2004, 125

²³⁴ RÁDL 2006 (1909), 55

²³⁵ KOČANDRLE/KLEISNER 2011, 235, 236; RÁDL 2006 (1909), 117

aby i dějepisectví hledalo v předmětu svého zkoumání nutné zákony, tedy předpoklady dějin.²³⁶

Lineárnost (vektorovitost) historického vývoje

Herder chápal dějiny člověka jako pokračování kosmického vývoje. Jejich hybnou zákonitostí a cílem byla podle něho realizace humanity, lidské svobody.²³⁷

Hegel učil, že posledním cílem světového ducha (Weltgeist) je realizace svobody, a to prostřednictvím člověka. Pokrok v uvědomění si svobody se uskutečnil v posloupnosti časově vymezených historických epoch, přičemž každou z nich reprezentoval určitý národní duch (Volksgeist), pro kvality svého charakteru ve vývoji aktuálně nejdůležitější. Po splnění své dějinné role předává štafetu národu jinému. Tak starý orient věděl, že svobodný je pouze jeden člověk, antika dospěla k tomu, že svobodná je určitá skupina lidí, a až Germáni, spjatí s křesťanstvím, si podle Hegela uvědomili, že svobodní jsou všichni. Ve své filozofii dějin Hegel navázal na Kanta a Schellinga, jejichž teorie byly stejně jako ta Herderova teleologické, tzn. mířící k určitému dějinnému cíli.²³⁸

Hegel se své pojetí vývoje světového ducha snažil empiricky dokázat jeho putováním dějinami skrze národy.²³⁹ Jeho koncepci později přejal Alois Riegl do své uměleckohistorické teorie, skloubené ovšem – jak předvedeno výše – ještě s empirickým senzualismem.

²³⁶ RÁDL 2006 (1909), 173

²³⁷ MAJOR/SOBOTKA 1979, 94

²³⁸ MAJOR/SOBOTKA 1979, 95–97

²³⁹ Srov. MAJOR/SOBOTKA 1979, 95

Oproti metafyzickému pojetí německých filozofů dějin ze začátku 19. století, kteří jejich chod chápali primárně idealisticky, představil Darwin vývoj přírodních druhů, kam patřil i člověk, čistě pozitivisticky.²⁴⁰

Umění jako projev národního ducha

Fyziognomii života či ducha národa (Volksgeist) hledal ve formě uměleckých děl Carl Schnaase (1798–1870), hegelovsky inspirovaný historik umění. Předpokládal totiž, že umělecká tvorba vznikla z niterných potřeb národa, jehož duchovní podstata nabývá v ní vnímatelné podoby.²⁴¹

V umění se tak podle něho ztělesňuje soud národů o hodnotách věcí. Vyjadřuje jejich fyzické, duchovní, mravní a intelektuální (ideové) rozdíly. Tvorba je proto vtělením národního vědomí.²⁴²

Umělecký styl – jak vyplývá z uvedeného – dokumentuje především povahu národa, jehož vlastností je výrazem.²⁴³

Romantickou teorii umění, kam patřil i Schnaase, zajímala původnost a intenzita životního pocitu (Lebensgefühl) v uměleckém díle, jehož vizuální kvalitu posuzovala podle kritéria, jestli se v něm zračí temná iracionální síla života. Umělecké dílo tak pro ni povstávalo primárně z duchovních souvislostí lidského bytí (Dasein).²⁴⁴

Vědeckým požadavkem Schnaaseho doby tedy bylo vysvětlit různost uměleckých projevů z ducha národů. Kultura, tedy souhrn duchovních aktivit určitého národa, vstupovala do stylu uměleckých děl, kde se projevovala.²⁴⁵

Role životní iracionální síly při vzniku umění i jeho výsledný obsah, spočívající ve vědomí národa, prozrazují vliv Schellingovy koncepce syntézy vědomého a nevědomého.²⁴⁶

²⁴⁰ RÁDL 2006 (1909), 113 ad.

²⁴¹ HEIDRICH 1968 (1917), 66–67; srov. KROUPA 2010³, 140–142; srov. HEGEL 1999 (1830), 529 (§. 550)

²⁴² HEIDRICH 1968 (1917), 67

²⁴³ KROUPA 2010³, 141; HEIDRICH 1968 (1917), 58; srov. WÖLFFLIN 1941³ (1930), 153

²⁴⁴ HEIDRICH 1968 (1917), 56–57

²⁴⁵ WÖLFFLIN 1941³ (1930), 151, 153; WÖLFFLIN 1941³ (1936), 142

²⁴⁶ WITTLICH 2015³, 59–60

Podle zjištění prof. Jiřího Kroupy se ve Schaaseho koncepci dějin umění poprvé setkáváme s prvky nacionalismu.²⁴⁷

Identita vědomého a nevědomého

Umělecký výtvar má podle Schellinga dvě stránky, a to vědomou a nevědomou, jež se v něm sjednocují. Při vytváření díla si subjekt (inteligence) uvědomuje pouze produkování jako takové, nikoliv objektivní výsledek své činnosti, který zahrnuje nevědomé obsahy. Vědomě nelze – tvrdí Schelling – vytvořit něco objektivního, neboť tím je pouze to, co vzniká nevědomě. Nevědomá činnost, tzn. temná neznámá moc, působí při tvorbě skrze vědomou až k jejich úplné identitě, ukazující se ve výtvaru. V hotovém díle se inteligence stala sama sobě objektivní, nazřela sebe samotnou v jednotě vědomého s nevědomým, které promluvílo prostřednictvím ní. Ve výtvaru jako finálním produktu zjevuje se absolutno (pra-já) či génius, který, aby jej sjednotil, vložil do výtvaru onu objektivní, neúmyslnou stránku. Umělecké dílo tak podle Schellinga zjevuje inteligenci původní jednotu, která se aktem vědomí něčeho rozdělila i v subjektivním já.²⁴⁸

Obdobně o umění uvažoval Kant, podle něhož dílo jako výsledný produkt vzniká v průběhu tvorby nevědomě, čímž se podobá spontánní tvořivosti přírody. Pravidla umění není možné odvodit z toho, co má být výsledkem, leč vznikají nevědoměle při aktu tvoření.²⁴⁹

V interpretaci neobvykle komplikované Schellingovy filozofie bylo by lze pokračovat do nekonečna. Zde však postačí upozornit na moment nevědomého (bewußtlos), který pro dějiny umění 19. století měl rozhodující význam.

S příbuzným pojmem nevědomého (unbewußt), který zavedl lékař a antropolog Ernst Platner (1744–1818), pracovali Goethe, lékař Carl Gustav Carus a další. Později Eduard von Hartmann, Jung a Freud.²⁵⁰

²⁴⁷ KROUPA 2010³, 141

²⁴⁸ SCHELLING 1979 (1800), 257–260, 271; srov. SCHELLING 2004, 104 ad.

²⁴⁹ SOBOTKA 1975, 18

²⁵⁰ FELBER 2009, 275–283

V případě Heinricha Wölfflina můžeme pojem nevědomého, který – jak výše naznačeno – byl součástí diskurzu 19. století, vztáhnout např. na specifický projev národů a vysvětlit tak metafyzické založení těchto kolektivů.

Symbolizace

Základem symbolizující činnosti člověka je panteistické tíhnutí ke sjednocení s veškerenstvím. V aktu symbolizace, sjednocení se s přírodou, rozpoznává duch (Geist) sobě rovného, přičemž člověk nevlastní pouze představu této identity, nýbrž ji ve vcítění plně uskutečňuje. Moment tohoto sjednocení je umožněn tím, že protiklad ducha a přírody, tedy lidského subjektu a objektu, povstal z původní jednoty. Vcítěním se pak duch opět navrácí do harmonického spojení s veškerenstvím, odkud vzešel, neboť příroda je pouze jeho předstupněm.²⁵¹

Symbolizace pochází z vrozeného pudu člověka přesáhnout sebe samotného do světa, bezděčně produševnit přírodu, která má ducha za svůj imanentní cíl. V tomto spojení zažívá člověk pocit krásna.²⁵²

Původní pra-jednota se tedy duplikovala na člověka a přírodu, které jsou sice rozlišenými tvary, nicméně vyvěrají ze společného principu, k němuž se duch skrze přírodu, kde zpětně nachází sebe samotného, navrácí.²⁵³

Dualita ducha a přírody jako jeho předstupně nepochybně vychází ze Schellingovy identitní filozofie, podle níž vedle sebe paralelně existují svět člověka (subjektu) a přírody. Zatímco si člověk uvědomuje sám sebe i přírodu, příroda si, ač obsahuje stopy inteligence v podobě přírodních zákonů, sama sebe neuvědomuje, protože existuje právě jako objekt pro člověka (subjekt). Subjekt-objektové rozdělení vyšlo přitom z původní jednoty, předzjednané harmonie.²⁵⁴

Území přechodu mezi přírodou (materií) a duchem, tedy vnějším a vnitřním, nevědomým a vědomým, našel Johannes Volkelt mimo přírodní

²⁵¹ VOLKELT 1876, 109–114, III

²⁵² VOLKELT 1876, 109–114

²⁵³ VOLKELT 1876, 112–113

²⁵⁴ SOBOTKA 1987, 31–32

symbolizace také ve snech, kde duše člověka imaginuje na způsob přírody, tzn. bezděčně, aniž by to měl subjekt pod kontrolou, neboť sny vznikají z příčiny podráždění těla. Právě spojení imaginace a tělesnosti dokazuje pohroužení duše do hmoty (přírody).²⁵⁵

S Volkelťovými závěry o symbolizaci, vycházejícími ovšem z prací Hermanna Lotzeho a Roberta Vischera, pracoval posléze Wölfflin ve své dizertaci z roku 1886.²⁵⁶

Prolegomena k psychologii architektury

Ve své dizertaci z roku 1886 zabýval se Heinrich Wölfflin psychologií architektury. Leitmotivem studie byla otázka, jak mohou mít tektonické formy výraz. Předpoklad takového zkoumání spočíval v estetické povaze staveb, které vyvolávají účinky v duši člověka. Subjekt přičítá objektu schopnost výrazu, neboť dojem, v něm vyvolaný, chápe jako vlastnost architektury.²⁵⁷

„*Prastarý pud člověka*“ („*uralter Trieb des Menschen*“) je schopnost „*bezděčně*“ („*unwillkürlich*“) oduševňovat všechny jevy a tělesné formy. Bez tohoto instinktu nastal by zánik umění, tvrdí Wölfflin. Stavý, za nichž se lidé cítí dobře, podsouvají věcem, s nimiž se ve svém okolí setkávají, ale i jevům, které tvoří jejich životní prostředí, v němž se pohybují. Tyto podmínky odpovídají obrazu, který si člověk vytvořil o sobě samotném. Neběží však o to, že by v anorganické přírodě hledal své přesné kopie. Hmotný svět vnímá prostřednictvím vlastní tělesnosti, tedy skrze to, co s ním má společné, co s ním sdílí. Schopnost hmotných tvarů mít výraz se odvíjí od cítění, do nich vloženého, neboť zformovaná hmota sděluje člověku jen to, co on sám může vyjádřit ve vlastnostech jejího tvaru, které esteticky vyhodnocuje právě na základě skutečnosti, že má zkušenosti s vlastním tělem. Pouze z těch pocházejí zážitky tíže, síly, rovnováhy, tvrdosti apod. Lidský obsah lze ovšem v architektuře vyjádřit nikoliv

²⁵⁵ VOLKELT 1876, IV–V

²⁵⁶ VOLKELT 1876, 51 ad.; srov. WÖLFFLIN 1946 (1886), 17

²⁵⁷ WÖLFFLIN 1946 (1886), 13

prostřednictvím dílčích, momentálních afektů, nýbrž skrze nepřetržité tělesné stavy, odpovídající silným existenciálním pocitům („*die großen Daseinsgefühle*“). Protože estetický zážitek proniká celou osobností pozorovatele, musí v něm být obsaženy obecně lidské ideje.²⁵⁸

Wölfflin zde tedy hovoří o komplexní lidské zkušenosti, prostřednictvím níž člověk esteticky komunikuje se svým prostředím. Ačkoliv Wölfflin klade důraz na kontakt s tělesnými objekty, neboť mu jde o architekturu, implicitně naráží také na jevy (*Erscheinungen*) anorganické přírody.²⁵⁹

V tomto způsobu interpretace navázal na estetiku Friedricha Theodora Vischera a jeho syna Roberta Vischera, který výslovně hovoří o „*nevědomém podkládání nálad duše*“ („*ein unbewusstes Unterlegen von Seelenstimmungen*“) organické a anorganické přírodě, tedy i krajinným celkům, které tvoří její rámec.²⁶⁰

F. T. Vischer, tvůrce nejvýznamnějšího estetického systému po Hegelovi, označil akt vložení duševních nálad do jevů jako záhadu, kterou snad vyřeší psychologie ve spolupráci s fyziologií. To, co je v tomto aktu, na němž participuje celý duševní a duchovní život člověka, do nazíraného předmětu bezděčně vloženo a co nás pak z těchto předmětů či jevů oslovuje, označoval za krásné.²⁶¹

Architektonická terminologie samotná svědčí podle Wölfflina o vlastnosti či sklonu lidské fantazie uchopit prostorové útvary jako živé bytosti, antropomorfizovat je. Stavby tak mají patu, hlavu, přední a zadní stranu.²⁶²

Výraz jako tělesný projev duševní události se neomezuje pouze na některé části těla, ale proniká celým organismem člověka. Každému afektu přitom odpovídá určitá zevní podoba tělesnosti. Bezděčné napodobení fyziognomického výrazu cizích osob zapřičiňuje odpovídající hnutí mysli. Při sledování nepříjemných lékařských operací dochází k pociťování bolesti na příslušných tělesných partiích. Jen ve stavu pevného vnitřního „*sebepocitu*“ („*Selbstgefühl*“) je člověk schopen odolat, neboť znovuprožití emocí ostatních předpokládá určitou míru volního oslabení. Často se však –

²⁵⁸ WÖLFFLIN 1946 (1886), 15–16, 17

²⁵⁹ Srov. WÖLFFLIN 1946 (1886), 15, 16; srov. VISCHER 1873, I

²⁶⁰ VISCHER 1873, I ad.; srov. VOLKELT 1876, 51 ad. 105 ad.

²⁶¹ BÜTTNER 2003, 83

²⁶² WÖLFFLIN 1946 (1886), 16

dodává Wölfflin – lidé zapomínají a oddávají dojmům. Z organických funkcí obzvláště silně působí rytmus dechu, který je nejbezprostřednějším orgánem tělesného výrazu. Cizí tělesné, potažmo duševní stavy tak napodobujeme jejich vyvoláním u sebe.²⁶³

Každou „*náladu*“ („*Stimmung*“) tedy pravidelně doprovází výraz, který je „tělesným projevem duševní události“ („*die körperliche Erscheinung des geistigen Vorgangs*“).²⁶⁴

Jedinec, který podle Wölfflina neumí zapomenout sám na sebe, aby se pohroužil do objektu, nikdy neprožije estetické zalíbení v uměleckém díle.²⁶⁵

Konstitutivní elementy architektury, tzn. látka a forma, jimž odpovídá tíha a síla, jsou určovány zkušenostmi, které člověk zná z vlastního života, během něhož jich nabyl. Výraz, spočívající v horizontálním a vertikálním členění budov, má svůj původ v organismu lidského těla. „*Zákony formální estetiky*“ („*die Gesetze der formalen Ästhetik*“) – podotýká Wölfflin – jsou proto jen podmínky, za nichž architektura na nás působí tak, že se nacházíme ve stavu „*organického blaha*“ („*organisches Wohlbefinden*“).²⁶⁶

Jednotlivé linie působí na optický prožitek diváka duševními asociacemi jejich vlastností, pocházejících z počitků (Empfindungen) různých smyslů. Lineární tvary se tak spojují se vzpomínkami na účinky barev. Rovněž mohou být tvrdé, měkké, teplé, studené.²⁶⁷

Wölfflin sice připouští, že při estetickém posuzování architektury hrají určitou roli také barvy, významové asociace, vycházející z historie a praktického účelu jednotlivých budov, leč hodlá se při výkladu držet své základní teze, která se týká hmoty a formy jako výchozích určení architektury, vlastně samotné její podstaty, což míří k jedné ze základních polarit evropské myšlenkové kultury vůbec. Tuto polaritu nalezneme již u Aristotela.²⁶⁸

Referát u Wilhelma Diltheje

²⁶³ WÖLFFLIN 1946 (1886), 19, 20

²⁶⁴ WÖLFFLIN 1946 (1886), 18–19

²⁶⁵ WÖLFFLIN 1946 (1886), 20

²⁶⁶ WÖLFFLIN 1946 (1986), 21

²⁶⁷ WÖLFFLIN 1946 (1886), 21–22

²⁶⁸ Srov. ARISTOTELÉS 1996³, 214, 175

K referátu, který Wölfflin na začátku února 1886 přednesl v semináři Wilhelma Diltheye v Berlíně, a jenž s jeho „Prolegomeny“ souvisí, resp. jim předcházeli, dochovalo se několik poznámek, samotný jeho text však bohužel nikoliv. V lednu téhož roku si Wölfflin do svého deníku zapsal, že látka a forma nepředstavují pojmy rovnocenného významu. Látka vždy přináší již nějakou formu se sebou. Lidské tělo je zformovaná beztvará látka. A dále, že existuje organizovaná hmota, nikoliv však organizace jako taková; existují netělesné geometrické figury, ale ve skutečnosti nenalezneme kruh, který by nesouvisel s hmotou. Forma je přitom organismus a současně geometrická figura.²⁶⁹

Z dalších deníkových zápisků, souvisejících s tématem referátu, vyvstává, že forma dává řád nesoudržné látce, proniká do každé její části, aby ji účelně tvarovala, přičemž ideál formy, tedy řádu, je člověku a priori vrozený. Rozvíjí se však až v látce. Řád pochází z rozumu (Verstand). Zde se Wölfflin výslovně odvolává na Immanuela Kanta. Wölfflin neuvažoval o protikladu formy a látky pouze ve vztahu k estetice, nýbrž ke všem oblastem lidské kultury. Tato polarita pro něho znamenala generálního společného jmenovatele všech fenoménů lidské kultury.²⁷⁰

Lidský duch je látka, připravená k vytvarování skrze podněty, vzešlými z vnímání okolního světa, které však zároveň jako aktivní síla zpracovává k rozumovým formám (Verstand) poznání. Vedle toho Wölfflin ještě stavěl přírodovědecký pojem hmoty jako matérie a formy.²⁷¹

V „Prolegomenech“ napsal, že forma není přes látku „přehozena“ („übergeworfen“) jako něco vnějšího, ale účinkuje přímo v ní a z ní. Ne vždy se ovšem vůle k formě, jež existuje ve všech látkách, může „vyžít“ („ausleben“).²⁷²

Wölfflin razil pojem formy jako univerzální, živoucí aktivní síly a látky jako jejího substrátu, na němž se rozvíjí a který organizuje.

²⁶⁹ GANTNER 1984², 32–33; CEPL 1999, 47

²⁷⁰ LURZ 1981, 60–61

²⁷¹ LURZ 1981, 61

²⁷² WÖLFFLIN 1946 (1886), 23

I mnohem později hovořil o racionální (geometrické) organické formě vyrůstající ze života samotného.²⁷³

Referát u Volkelta

V období roku 1885, během něhož Wölfflin připravoval referát pro Diltheyho berlínský seminář, a roku předešlého, kdy v semináři, vedeném Johannesem Volkeltem, ústně přednesl referát na téma, zda existují „čisté formy“ („*reine Formen*“), které jsou krásné, se konstituovalo téma dizertace „*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*“, dokončené v červnu roku 1886. S Volkeltem se Wölfflin shodnul v tom, že zatímco pravidelnost, symetrie, proporce a harmonie jsou čistě formální momenty, to, co rozhoduje, je moment vcítění se do pozorovaného objektu, jeho „*oduševnění*“ („*Beseelung*“), které Volkelt nazval symbolizací.²⁷⁴

Volkelt, na jehož stranu se Wölfflin přiklonil, byl zastáncem estetické teorie, podle níž krásno vnímaného objektu spočívá na bázi symbolického vložení duševních obsahů, protože je tedy čistě subjektivního původu. Naproti tomu formalisté jako Robert Zimmermann tvrdili, že libost vyvolávají objektivní obrazové představy („*Vorstellungsbilde*“) abstraktních forem, na subjektivních stavech člověka nezávislé.²⁷⁵

Z úvah Wölfflinových vyvstává, že se látka a forma, tedy duch (matérie – resp. duch ve hmotě) a tvar (pořádající rozum) prostupují.

Za základní téma architektury Wölfflin považuje protiklad „*látky a formové síly*“ („*der Gegensatz von Stoff und Formkraft*“) či vůle (Willen) k formě, který proniká celý organický svět. Estetický názor vkládá do živé i neživé přírody lidskou zkušenost tíže a životní síly, která působí proti hmotě; získanou na vlastním těle. V každé věci – zdůrazňuje Wölfflin – hledáme vůli, překonávající odpor beztvaré látky. Bez životní vůle, jež tíhne k tvaru, by se hmota rozložila k zemi.²⁷⁶

Příbuzně – ne však zcela totožně – chápal hmotu Schelling, který v ní nespatořoval nějaký pevný substrát, k němuž by lnuly síly, ale chápal jako

²⁷³ WÖLFFLIN 1941³ (1940c), 34, 35–36, 40

²⁷⁴ LURZ 1981, 59–64

²⁷⁵ VOLKELT 1876, 1–2, 4; LURZ 1981, 59

²⁷⁶ WÖLFFLIN 1946 (1886), 22

výslednici jejich vztahu, potažmo rovnováhy. Ve svém pojetí navazoval na Kantovu teoretickou konstrukci hmoty.²⁷⁷

Podle Schopenhauera, jehož pojetí má k Wölfflinovu velmi blízko, se člověk chápe jako vůle, neboť si je sám sebe vědom skrze bezprostřední vnímání vlastního těla. Ve vůli, životním principu, se člověku vnitřně ukazuje jeho vlastní „bytí o sobě“ („*Ansichsein*“). Vůle je iracionální a intuitivní, nezničitelná metafyzická podstata lidské bytosti. Oproti sekundárnímu intelektu zůstává primární. Nejlépe si ji uvědomujeme v „*sebepocitu*“ („*Selbstgefühl*“), „*ve vědomí sebe samotných*“ („*im Selbstbewußtsein*“), s nimiž je totožná.²⁷⁸

Ve Wölfflinově uvažování nabyla Schopenhauerova metafyzická idea vůle smyslově vnímatelného výrazu, a to prostřednictvím lidské fyziognomie, vztažené k architektuře jako členěné hmotné substance.²⁷⁹

Wölfflin rozlišuje fyzický a intelektuální vztah. Napodobení cizího fyziognomického výrazu či prožívání pravidelnosti v dechu děje se bezděčně, bez účasti intelektu, neboť náš organismus přitom nepočítá s číselnými údaji rozumu. Taktéž pro výraz uměleckého díla nemá vliv intelektuálního faktoru nějaký zásadní význam. Jen zážitek vztahu síly a tíhy rozhoduje. O nich organismus pronáší „*soud*“ („*Urteil*“). I když – Wölfflin upřesňuje – má každý intelektuální vztah nějaký fyzický význam, jenž mu odpovídá, role rozumu zůstává formální a doprovodná, resp. sekundární, neboť prostřednictvím čísel můžeme pouze stanovit, jaké konkrétní hodnoty korelují s tím či oním tvarem, jaké jej určují. Pro výraz je tedy podstatná fyzická stránka stavebního díla. Navíc architektura není pouze geometrií, ale – obzvláště v estetickém smyslu – hmotou.²⁸⁰

Pro úplnost možno ještě rozvést, že vedle názoru a exaktního měření, explikovaného za pomoci čísel, existují proporční poměry, které souvisejí s abstraktně geometrickými vztahy.²⁸¹

²⁷⁷ CASSIRER 1923², 234–235; SOBOTKA 1987, 32

²⁷⁸ VOLKELT 1923⁵, 154–155

²⁷⁹ CEPL 1999, 48

²⁸⁰ WÖLFFLIN 1946 (1886), 19–20, 26–27, 15

²⁸¹ Srov. WÖLFFLIN 1946 (1886), 30

Zde Wölfflin přiřkl akt soudu nikoliv rozumu, ale lidskému organismu, čímž jej přemístil do sféry bezprostředních bezděčných reakcí.²⁸² Forma jako intelektuální výkon ustoupila při estetické apercepci do pozadí.²⁸³

Zdá se, že Wölfflin překročil i oblast estetického soudu, který pojímá předmět způsobem, že mu predikuje stav jej hodnotícího subjektu. Tento akt není aktem subjekt-predikátové logiky, tedy poznávajícího, čistě intelektuálního rozvažování (Verstand), ale především výkonem specifické soudnosti (Urteilkraft), jejíž analýzu předložil Immanuel Kant. Moment poznání však z estetického soudu v Kantově pojetí zcela nemizí, leč vystupuje zde v podobě specifických schopností, skrze něž zjišťujeme, nakolik jim je vnímaný objekt přiměřený, což způsobuje či nezpůsobuje pocit libosti.²⁸⁴

Narážíme tu na vztah výrazu a intelektuální (racionální) formy, který – jak se ukazuje právě zde – byl součástí Wölfflinových poznatků od počátku jeho vědecké dráhy.

Později, v knize „*Itálie a německý formocit*“ z roku 1931, rozlišil italské a německé renesanční umění právě s ohledem na míru měřitelnosti, přičemž Italům bylo kružítko jako základní nástroj pro získání dobrých proporcí vždy bližší než Němcům.²⁸⁵

O proporčních vztazích se v návaznosti na zjištění, která učinil architekt August Thiersch, Wölfflin vyslovil v drobné stati, která vyšla před koncem osmdesátých let 19. století, a Thierschovy poznatky, jichž si velmi cenil, doplnil.²⁸⁶

Oběma mužům šlo o architektonické proporční figury, které určují celkové uspořádání staveb. Požadovaný harmonický soulad vzniká tím, že se dominantní figura budovy opakuje rovněž v ostatních jejích částech.

Své rozšíření Thierschova poznatku sdělil Wölfflin krátce předtím v dopise Jacobu Burckhardtovi, svému učiteli, a doplnil jej náčrtky (obr. č. 1

²⁸² WÖLFFLIN 1946 (1889), 37, 44

²⁸³ Vztah čistě intelektuální a pocitový zasloužil by si zvláštní studii. K intelektuálním vztahům při projektování architektury srov. např. THIES 1985, 77–86.

²⁸⁴ SOBOTKA 1975, 9–10, 11

²⁸⁵ WÖLFFLIN 1931, 30–32

²⁸⁶ WÖLFFLIN 1946 (1889), 48–50; viz THIERSCH 1904³ (1883), 37–90

a 2 v příloze).²⁸⁷ Wölfflin konstatoval, že proporční poměr, který platí pro část stavby, platí také pro jinou její část, a to i v pootočení. Tak např. obdélník intervalu mezi osami dvou sloupů dórského chrámu, tedy interkolumnia, odpovídá pravoúhelníku v průčelí, který začíná horní linií posledního stupně stylobatu, vrcholí deskou římsy (geison) a na šířku jej vymezuje délka kladí. Objev Wölfflin nazval princip „otočené proporcionality“ („*umgekehrte Proportionalität*“).

Thiersch, znalec renesanční architektury, dokázal podle Wölfflina, že základ harmonického, potažmo organického dojmu jakékoliv budovy záleží v opakování jednoho proporčního vztahu v celku i částech. Stejný zákon ovládá také přírodní útvary.²⁸⁸

Podle představ italské renesance je v umění znakem dokonalosti charakter nutného. Dokonalost přitom znamená, že by jakákoliv změna díla, byť sebemenšího rázu, poškodila jeho krásu a smysl. Prorokem tohoto zákona se stal Leone Battista Alberti (1404–1472), italský umělec a teoretik. Podstata zákona tkví v harmonii proporcí. Základem musí být jednotný proporční vztah, z něhož vycházejí proporce celku i částí. V takovýchto případech, kdy je dosaženo nutného, můžeme podle Wölfflina hovořit o dojmu organického, neboť umění pracuje jako příroda, která „*v jednotlivém stále opakuje obraz celku*“ („*in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt*“). Organickému uměleckému dílu odpovídají u Albertiho pojmy *finitio* a *concinnitas*, jimiž je míněno něco naprosto harmonického.²⁸⁹

Podmínky, za nichž vzniká krásná, harmonická forma, pramení z organického života. Vertikální síla představuje na základě analogie s člověkem, jež je organickou bytostí, tendenci k plastickému tvaru. Forma účinkuje z látky jako jí imanentní vůle. Stavby tíže jsou naproti tomu vždy spojené s ochabnutím životních sil. Krev teče pomaleji, dech je nepravidelný, tělo klesá k zemi, tíha nás přemáhá.²⁹⁰

Heinrich Wölfflin označuje tento stav mysli za „*Schwermut*“. Sterzingerův slovník zachycuje uvedený výraz českými ekvivalenty „*trudnomyslnost*“ či

²⁸⁷ GANTNER 1988, 58–62

²⁸⁸ WÖLFFLIN 1946 (1886), 29–30

²⁸⁹ WÖLFFLIN 1888, 54–55, 28

²⁹⁰ WÖLFFLIN 1946 (1886), 23

„zámčivost“.²⁹¹ V našem kontextu by danému významu odpovídalo spíše slovo „těžkomyslnost“.

Trudnomyslnost souvisí s melancholickým hledáním rovnováhy a klidu. Kámen, vyobrazený na Dürerově rytině „*Melenconia I*“, nelze uchopit kružítkem, ani čísly, protože je nepravidelný a tudíž iracionální. Navíc hrozí, že se každou chvílí převalí, čímž je vzbuzován pocit nejistoty.²⁹²

Vztah formy k látce je založen v pokusu organické vůle proniknout hmotu, neboť všechno žijící přirozeně touží po „rovnováze“ („*Gleichgewicht*“) a „pravidelnosti“ („*Regelmäßigkeit*“). Dokonalá forma záleží v entelechii, tedy dokončení toho, čehož počátek existoval v látce. Formálně správnou architekturu můžeme proto, jak Wölfflin soudí, srovnávat s organickými tvary, které se rozvinuly v systému diferencovaných částí. Rozdíl mezi nižšími a vyššími tvory spočívá právě v míře rozvolněné členitosti, kde jednotlivé orgány vystoupily z kompaktní, ztuhlé masy, aby mohly samostatně sloužit svému účelu. U nižších tvorů naopak orgány plní svou funkci jen s námahou, neboť tuhnou v nerozlišené hmotě. Z lidské kultury uvádí Wölfflin příklad žáka v hodinách klavíru, který nemá dostatečně procvičené prsty, pročež nemůže dobře hrát. Taktéž v mnohých dílech románské architektury zůstala vůle vězet ve hmotě. Jejich organismus, esteticky bezprostředně vnímatelný, je proto vzdálen dokonalosti živoucích tvorů, s nimiž lze podle Wölfflina architekturu poměřovat.²⁹³

Wölfflinův příklad žáka, chodícího se učit hře na klavír, může souviset s existencí dobových mechanických pomůcek, které měly napomoci docílit maximální pohyblivosti prstů, nutné pro zvládnutí virtuózní hry na tento hudební nástroj.²⁹⁴

Protože je lidské tělo založeno symetricky, člověk vyžaduje, aby se tato forma stála základem také architektonickým tělesům. Při sledování asymetrických útvarů pociťujeme nelibost, jako kdyby naše tělesnost byla nějak narušena. Její požadavek vznikl na základě našeho identifikování se

²⁹¹ STERZINGER, 894

²⁹² WÖLFFLIN 1946 (1886), 36

²⁹³ WÖLFFLIN 1946 (1886), 23–25

²⁹⁴ KOPÁČOVÁ-HRADECKÁ 2010, 273–281

s pozorovaným objektem skrze „symbolizující nazírání“ („symbolisierende Anschauung“).²⁹⁵

V případě hrníčku s jedním uchem – předkládá Wölfflin zajímavý příklad – „bezděčně“ („unwillkürlich“) můžeme tento pootočit tak, aby ucho bylo na jeho zadní straně, čímž symetrie zůstane zachována. Pokud vnímáme nádobu se dvěma uchy, chápeme ji způsobem, že proti nám esteticky vystupuje jako analogie našeho těla.²⁹⁶

Symetrie je zároveň princip horizontálního členění, kdy po stranách dominantního středu stojí závislé, navzájem stejné části, od tohoto svého centra se však liší. Protože – říká Wölfflin – dějiny architektury v zásadě odpovídají genezi organických tvorů, lze je s nimi srovnávat. Dokonalejšího tvora přitom charakterizuje subordinace jeho rozličných částí. Pokrok ve vývoji rovná se tak rozčlenění masy. Architektura podobá se organizaci lidské tělesnosti a je proto schopná vyjádřit vše to, co o člověku vyjadřuje vztah končetin a těla. Čím uvolněnější výstavba tělesné hmoty, tím větší pocit svobody a veselí. Míra organické rozvinutosti budov nemusí ovšem souhlasit s lidským tělem jako takovým (viz příklad románské architektury). Těsně přimknuté boční části stavby, zbavené samostatné síly, ukazují na podřízení vůli středu stejně, jako když člověk energicky vyjadřuje svůj záměr a má přitom ruce u těla, líčí Wölfflin, který tak rozlišuje dvě roviny výrazu: geneticko-historickou a antropologicky univerzální, založenou na možnostech bezprostřední fyziognomie výrazových pohybů.²⁹⁷

Organicky působí pouze trojdělení, resp. lichý počet prvků, a to zcela analogicky k lidskému a zvířecímu tělu. Lichý počet částí způsobuje, že se vnímaná věc rozpadá v půlce. Základními elementy architektonického členění jsou proto interkolumnia, protože teprve dva sloupy (na základě podobnosti s dvojicí noh lidského těla) činí jednotu. V případě sudého počtu mezisloupí vychází na střed sloup, což účinkuje neorganicky, a proto nesamostatně, neboť jej svou šíří překonávají interkolumnia. Za rozvinuté organické tvary lze s Wölfflinem považovat pouze symetrické formy

²⁹⁵ WÖLFFLIN 1946 (1886), 27

²⁹⁶ WÖLFFLIN 1946 (1886), 27

²⁹⁷ WÖLFFLIN 1946 (1886), 34, 24

s akcentovaným středem. Nesamostatnost je nicméně v architektuře za jistých okolností přípustná: např. na bočních křídlech budov (Vila Farnesina).²⁹⁸

Analogie mezi architekturou a naší fyziologií jsou čistě principiální. Neběží o doslovné napodobení lidských rysů. Vertikální členění objektů odpovídá postavě člověka. Stejně tak jako je lidské tělo směrem nahoru stále jemněji uspořádáno, vyžaduje organická architektura, aby tíže ve vertikální dimenzi postupně ubývala. Sokl či rustika, které zatěžkávají patu budovy, stojí v korespondenci s nohama, neboť dolní končetiny člověka nejsou ve srovnání s kupř. rukama tolik pohybově volné. Postupné „*proformování látky*“ („*Durchformung des Stoffes*“) je tak principem vertikálního členění architektury.²⁹⁹

Největší silou výrazu působí budovy ve svých horních partiích. Okna, která se podobají našim očím, stavbu oduševňují. Nad nimi leží obočí, čelo. Dům proto může mít veselý charakter, fasáda se na nás může mračit atd. Záleží na uspořádání prvků.³⁰⁰

Goethe – uvádí Wölfflin – příležitostně říkal, že by měl člověk nabýt účinku krásného prostoru, i kdyby jím byl proveden se zavřenýma očima. Architektonický dojem spočívá tedy v bezprostředním tělesném „*pocitů*“ („*Gefühl*“).³⁰¹

Wundtova haptičnost

Podobné závěry – třebaže na jiné bázi – předložil fyziolog a psycholog Wilhelm Wundt, který tvrdil, že „*hmatové a pohybové představy*“ („*Tast- und Bewegungsvorstellungen*“) zakládají představu časové následnosti a prostoru. Spojením hmatových počitků, jimiž vnímáme pohyby našeho těla, vzniká názor času a prostoru („*Zeit- und Raumschauung*“). Každý pohyb je chápán jako časová sukcese, v důsledku čehož zpětně povstává obraz „*prostorového úseku*“ („*Raumstrecke*“). Pohyb a hmat, resp. pohyb

²⁹⁸ WÖLFFLIN 1946 (1886), 35

²⁹⁹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 37–39

³⁰⁰ WÖLFFLIN 1946 (1886), 37-39

³⁰¹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 13

rozložený v řadu haptických počitků, jsou – lze obrazně říci – spojitou nádobou vnitřní představy času a prostoru. Bez hmatu by člověk nevnímal pohyb a bez pohybu by neexistovala představa času a prostoru, přičemž prostor je zde výslednicí posloupnosti haptických počitků. Nutno ovšem výslovně připojit, že ani hmat by bez pohybu neexistoval. Wilhelm Wundt proto může shrnout: „Časová a prostorová forma názoru jsou sjednoceny v představě pohybu.“ (–„Die zeitliche a die räumliche Form der Anschauung sind in der Vorstellung der Bewegung vereinigt.“) Teprve na bázi všeobecného hmatového smyslu mohou se rozvinout smysly vyšší, kam patří i zrak. To podle Wundta dokazují pozorování z říše zvířat.³⁰² Haptika tak geneticky předchází optice.

Wundtovi nepochybně záleželo na tom, aby Kantovy apriorní kategorie dokázal empiricky. Kant totiž považoval původní představu prostoru za apriorní názor o něm, nikoliv za jeho pojem, a stejně tak je čas apriorní formou vnitřního názoru, která předchází konstituci věcí.³⁰³

„Představy“ („Vorstellungen“), které se vztahují na skutečný předmět, ať už tento existuje mimo nás nebo patří k našemu tělu, označuje Wundt za „vnímání“ („Wahrnehmungen“) či „názory“ („Anschauungen“), přičemž pojem vnímání zahrnuje skutečný předmět, zatímco názor znamená především činnost „vědomí“ („Bewußtsein“).³⁰⁴

Oproti Wundtovi však Wölfflin prakticky nepracuje s pojmem představy. Rozhodující jsou pro něj hlavně zážitky vlastního těla, naplněného živoucí vůlí k formě.³⁰⁵ Přesto je oběma společná ona haptická akcentace tělesnosti.

Vnitřní momenty formy

Podmínkou harmonie, vnitřního momentu formy, je sjednocení mnohosti. Jednota celku pramení z účelnosti, která je jeho sebeurčením. Pojem harmonie zároveň definuje pojem organismu, tedy rozčleněného,

³⁰² WUNDT 1893⁴ (1874), 4

³⁰³ Srov. KANT 1974 (1781), 70–71, 73, 81

³⁰⁴ WUNDT 1893⁴ (1874), 1

³⁰⁵ Srov. WÖLFFLIN 1946 (1886), 12, 13, 23

nikoliv nahodile nakupeného celku. Organismus může růst vnitřně, nikoliv vnějšně.³⁰⁶

Pravidelnost, symetrii, proporce a harmonii označuje Wölfflin jako „vnitřní momenty“ („*innere Momente*“) formy a chápe je jako podmínky „*existence organického*“ („*organisches Dasein*“), které poskytují schéma živého („*das Schema des Lebendigen*“). Nemají však jako takové podle něho význam pro výraz.³⁰⁷

Všechny čtyři kategorie jsou předpoklady organické formy, za nichž tato vzniká v různých konkrétních podobách. Tyto čisté formy nezplodila náhoda, ale nutně vzešly z jednoty, jež je zakládá.³⁰⁸

Wölfflin se zde výslovně odvolává na Kantovu „*Architektoniku čistého rozumu*“ („*Architektonik der reinen Vernunft*“), kde je systém chápán jako jednota rozličných částí pod ideou, která znamená účel a formu celku, s tímto účelem kongruujícího.³⁰⁹

Tyto vnitřní momenty formy převzal Wölfflin od Friedricha Theodora Vischera, který je chápal jako podmínky toho, aby forma vůbec mohla mít výraz a současně jako předpoklad měřitelnosti, resp. číselného vyjádření harmonických vztahů.³¹⁰

Protože – soudí Wölfflin – číselný poměr výšky a šířky pravoúhelníku, vytvořeného na bázi zlatého řezu, je iracionální, a školené oko zlatý řez rovněž snadno nepozná, aritmetická vyjádření a abstraktně geometrické vztahy tudíž nepředstavují to podstatné v estetickém nazírání objektu.³¹¹

Podstatný zůstává vztah síly a tíže jako spektra, v jehož rámci se odehrávají možnosti výrazu v názorném proporčním poměru výšky a šířky pozorovaného tělesa. Organický a antropomorfizovaný dojem záleží ve stupňování jedné či druhé dimenze. Městský palác tak leží, zatímco věž stojí.³¹²

³⁰⁶ WÖLFFLIN 1946 (1886), 29

³⁰⁷ WÖLFFLIN 1946 (1886), 26, 27

³⁰⁸ WÖLFFLIN 1946 (1886), 26, 28–29; LURZ 1981, 80–81

³⁰⁹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 29

³¹⁰ LURZ 1981, 87–88

³¹¹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 30–31, 32

³¹² WÖLFFLIN 1946 (1886), 31

Wölfflin zachází dokonce tak daleko a neváhá tvrdit, že hubené osoby „*neklidné hbitosti*“ („*von unruhiger Beweglichkeit*“) preferují výškové proporce a podsadití jedinci poměry opačné. Podobně uvažuje o vztahu proporcí a respirační rychlosti, přičemž platí, že čím hubenější, tedy výškově protažené proporce, tím rychlejší tempo dechu. Tak národy, svou přirozeností horkokrevné, nalézají zalíbení v proporcích rychlého tempa dechu, stejně jako pozdní vývojové fáze národů. To dokládají Arabové a – ve druhém případě – pozdně antická kultura, jež si libovala v estetickém vyjádření rychlého, až horečnatého pohybu. Protiklad existuje, tvrdí Wölfflin, také mezi Italy a Němci v období gotického umění. Zatímco na jihu vládne klidná horizontála, na severu spěšná vertikála. Dobové obrazy plné hubených lidí podle Wölfflina dokládají, jak tělesná konstituce ovlivňuje „*životní pocit*“ („*Lebensgefühl*“).³¹³

Němci středověku a renesance shlédli se v asymetricky uspořádaných, nevázaných celcích, jejichž kompozice byly nesoudržné, protože každá část působila sama za sebe. Podobnou tendenci spatřoval Wölfflin v pestrých, nezformovaných dekoracích své doby, které ovládala nerovnováha a pohyb. Nepravidelnost a absence zákonitého rozmístění souvisejí s – jak Wölfflin uvádí – moderní zálibou v horách.³¹⁴

Jednotlivé architektonické styly jsou založeny na „*stálé proporcí*“ („*durchgehende Proportion*“), jež tvoří normu. Historicky se proporční vztahy vyvíjely od jednoduchých, samostatných vztahů po složitější kombinace zralého umění, slučujícího mnohem rozmanitější poměry.³¹⁵

Rytmus oběhu krve a dechu souvisejí s držením těla, které je podmiňuje. Pro živé tvory je organická pravidelnost nutná. V architektuře nalezneme její analogii v eurytmickém sledu prvků.³¹⁶

Ornament rozlišuje Wölfflin do dvou kategorií: architektonický ve vlastním slova smyslu, nebo jako „*zavěšenou ozdobu*“ („*angehängter Schmuck*“). V prvním případě jej označuje za „*výraz nadbytečné formové síly*“ („*Ausdruck überschüssiger Formkraft*“), v druhém srovnává

³¹³ WÖLFFLIN 1946 (1886), 32–33

³¹⁴ WÖLFFLIN 1946 (1886), 35

³¹⁵ WÖLFFLIN 1946 (1886), 33–34

³¹⁶ WÖLFFLIN 1946 (1886), 36

s ozdobami na „*hotové lidské postavě*“ („*fertige menschliche Gestalt*“). Prstencovitě přepásané sloupy vyvolávají tytéž „*haptické pocity*“ („*Tastempfindugen*“) jako ozdobný pás na paži.³¹⁷

Přebytek formové síly klasické architektury, ve sloupech uplatněné proti překonání tíže hmoty, proudí do dekorativních prvků, které navazují těsně na vrchní partie stavebního tělesa. Těžká masa – říká Wölfflin – neplodí květy. V umění zralejších a pozdních kultur objevuje se přebytek formové síly. Člověk vyžaduje vzrušení. Vyrovnanou a klidnou tektonickou kostru nahrazují niky, sloupy u stěn a další elementy.³¹⁸

Ve sloupech dórského a iónského řádu lze spatřit charakteristické postavy. Dórský sloup připomíná postavu se sklopenou hlavou, iónský zase s hlavou vzpřímenou. Podle Wölfflina to znamená, že člověk touží po větší míře svobody a volnosti.³¹⁹

Heinrich Wölfflin věřil, že exaktní platformu může dějinám umění v budoucnu poskytnout psychologie, protože jedině prostřednictvím této vědy mohou být historické jednotlivosti převedeny na zákony, které platí obecně. Zatím se psychologie v takovém stavu, aby byla dějinám umění schopná sloužit jako nástroj k řešení jimi kladených otázek, sice nenachází, tento cíl však – mínil Wölfflin – není nedosažitelný.³²⁰

Z předvedeného vyvstává, že při estetické apercepci architektury primárně rozhoduje bezprostřední tělesný pocit, vázaný na organické funkce člověka. Dokládá to jednak odkaz na Goetheho, jednak názor, že samotná fantazie a představa k vnímání těles nestačí.³²¹

Renesance a baroko

V dopise, datovaném 28. června 1885, psal Wölfflin rodičům o svých „*Prolegomenech*“, že jde o pokus dějiny umění pojednat filozoficky, přičemž základní otázka zní, jak se může v architektonických formách projevat

³¹⁷ WÖLFFLIN 1946 (1886), 41

³¹⁸ WÖLFFLIN 1946 (1886), 41–43

³¹⁹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 42–43

³²⁰ WÖLFFLIN 1946 (1886), 45–46

³²¹ WÖLFFLIN 1946 (1886), 13, 17, 20

charakter doby. Co o tom říkají historici umění – soudí Wölfflin – je pouhé tlachání a filozofům chybí uměleckohistorické vzdělání.³²²

Otázka po charakteru doby stala se bází, na které vznikla kniha „*Renesance a baroko*“ („*Renaissance und Barock*“), věnovaná archeologovi Heinrichu Brunnovi, kterého Wölfflin později označil za svého učitele. Wölfflina na Brunnovi zaujalo, že postuloval dějiny umění, založené nikoliv na instinktivním, ale vědomém porozumění. To nesmí zaostávat za filologií.³²³

Dějiny stylu jsou „odrazem“ („*Abbild*“) změn uvnitř lidského „*bytí*“ či „*existence*“ („*Dasein*“). Styl je „výrazem doby“ („*Ausdruck der Zeit*“). Mění-li se „*pocity*“ („*Empfindungen*“) člověka, podléhá změně i on. Styl se mění v závislosti na proměně „*vkusu*“ či „*formocitu*“ („*Formgefühl*“). Renesance musela skončit, protože již nebyla schopná zachytit „*pulz doby*“ („*der Pulsschlag der Zeit*“), co lidé pociťovali jako podstatné.³²⁴

Podle „*teorie otupění*“ („*Theorie der Abstumpfung*“) je vývoj uměleckých forem nutný mechanický proces, který se děje nezávisle na obsahu doby. Stejně jako rostlina podléhá „*vkusu*“ či „*formocitě*“ („*Formgefühl*“) změně podle svých vnitřních zákonů, jimiž se řídí. Rostlina věčně nekvete, nýbrž vždy přichází zvadnutí. Renesance rovněž přirozeně ztratila svou formu a uvadla v baroko. Nutnost změny stylu, jehož podstatným rysem je „*všeobecnost vkusu*“ („*die Allgemeinheit des Formgeföhles*“), vychází tedy z něj samotného.³²⁵

Wölfflin, ač zmíněnou teorii zcela nezavrhuje, hledá změnu stylu ve změně dobové „*nálady*“ („*Stimmung*“), jež je vyjadřována stylovými formami.³²⁶ Teorie otupění nepodává díky svému jednostrannému zaměření na lidské požitkářství povahu člověka v jeho „*všeobecném životním pocitu*“ („*allgemeines Lebensgefühl*“), tedy dle jeho komplexně chápané existence, platné v určité době.³²⁷

³²² GANTNER 1949 (1948), 103

³²³ GANTNER 1949 (1948), 104

³²⁴ WÖLFFLIN 1888, 58–59

³²⁵ WÖLFFLIN 1888, 58, 59,

³²⁶ WÖLFFLIN 1888, 62

³²⁷ WÖLFFLIN 1888, 59–60

Veškeré předměty a jevy okolního světa pojmáme na základě analogie s vlastní tělesností, jejíž „výrazové principy“ („*Ausdrucksprincipien*“) jsme si osvojili ve zkušenosti. Svět, jemuž podsouváme naši „tělesnou existenci“ („*körperliches Dasein*“), je tak námi nevědomě oduševňován.³²⁸

Protože člověka se stavbami spojuje oběma společná tělesnost, je architektura schopná vyjadřovat „životní pocit nějaké epochy“ („*das Lebensgefühl einer Epoche*“). Do architektury tvůrci promítají specifický způsob „tělesné existence člověka“ („*das körperliche Dasein der Menschen*“). Tento způsob spočívá v dobové preferenci držení těla, vyjadřujícího určitou náladu. „Nevědomé oduševnění“ („*unbewusste Beseelung*“) architektury nekládá ovšem do budov něco momentálního, nahodilého, nýbrž dobový ideál, tedy jakým by člověk chtěl být, jak by se chtěl cítit.³²⁹

Styl vzniká podle Wölfflina pouze tehdy, pokud žije silný pocit pro nějakou formu tělesné existence. Wölfflin přitom vytýká své vlastní době, že takovýto silný pocit nemá.³³⁰

Ideál tělesnosti vystává rovněž skrze výtvarné umění, kde zobrazené lidské figury jsou „bezprostřední výraz duševního“ („*der unmittelbare Ausdruck eines Seelischen*“). Styl vyjadřuje dobový ideál, stojí ve službách „nálad“ („*Stimmung*“). Lehkost, elasticitu, procítěnost a jemnou členitost renesančních postav vystřídala v baroku těžkopádnost masy, kterou ovládá náhlý a prudký pohyb. Tělo a vůle se rozestoupily, vzrušený duch přestal ovládat své fyzické.³³¹ Vášnivým vzruchem, neklidem působí rovněž masivní a těžká barokní architektura, v níž Wölfflin našel stejné dobové symptomy jako ve výtvarném umění.³³²

Wölfflin spatřoval symptomy barokního umění nejen v architektuře a ve výtvarném umění, ale i v jiných odvětvích lidské činnosti. Požadavek „vážnosti a důstojnosti“ („*Ernst und Würde*“) vstoupil do náboženství a společenského styku. Těžká stavba věty a zpomalený rytmus určily výraz

³²⁸ WÖLFFLIN 1888, 62–63

³²⁹ WÖLFFLIN 1888, 63

³³⁰ WÖLFFLIN 1888, 63, 66

³³¹ WÖLFFLIN 1888, 65–66, 68

³³² WÖLFFLIN 1888, 67

v literatuře, která tendovala k jednotným, celkovým, prostorem se opájejícím „*názorným představám*“ („*Anschauungen*“).³³³ Hudba začala vyjadřovat „*beztvaré nálady*“ („*formlose Stimmungen*“).³³⁴

Architektura byla jako výrazový prostředek pro „*ducha baroka*“ („*Barockgeist*“) nenahraditelná, neboť uměla vyvolat „*dojem vznešeného*“ („*der Eindruck des Erhabenen*“). Patos doby, jež prahla po zážitku nekonečna, živil se z pocitu ohromujícího a nepochopitelného. Kostel se stal místem, kde baroko dosáhlo svého uspokojení. Patologicky vystupňované cítění, „*nálada*“ („*Stimmung*“) – Wölfflin zdůrazňuje – „*v moderním slova smyslu*“ („*das Wort im modernen Sinne gebraucht*“), touha po rozplynutí se ve všehomíru vytvořily trvalou základnu barokního umění, jehož estetické ideály spočívají v „*uchvacující velikosti*“ („*die überwältigende Grösse*“), „*neohrazené šíři prostoru*“ („*die unbegrenzte Weite des Raumes*“) a v „*nepojmutelném kouzlu světla*“ („*der unfassbare Zauber des Lichtes*“).³³⁵

Hudba však dle Wölfflina snese z podstaty své přirozenosti větší míru uvolnění uzavřené rytmiky, porušení přísně systematizované struktury a jasného členění, architektura těmito postupy již překračuje hranice svých možností.³³⁶

Zde Wölfflin aplikoval pojem vznešena, který tvořil s pojmem krásna základní dvojici protikladů v estetice Edmunda Burka (1730–1797), na níž navázal Kant ve své „*Kritice soudnosti*“. Zážitek vznešena jako subjektivního pocitu nesmírného rozšíření obrazotvornosti vyvolávají podle Kanta skály, bouřící oceán, orkán, vodopády atd. Vznešené jsou ovšem pouze naše ideje, nikoliv nazíraná příroda samotná. Oproti subjektivnímu založení vznešena zůstává pojem krásna spjatý s vlastnostmi objektů.³³⁷ Polaritu objektivní (krásný), subjektivní (vznešený) tak přineslo estetické myšlení 18. století.

³³³ Srov. str. 114.

³³⁴ WÖLFFLIN 1888, 69–71

³³⁵ WÖLFFLIN 1888, 71–73

³³⁶ WÖLFFLIN 1888, 73

³³⁷ STIBRAL 2011, 73

V jistém smyslu zde lze tušit Rieglův článek, který pojednává o náladě (Stimmung) jako obsahu moderního umění.³³⁸

Dokonalosti architektonické umění dosáhlo v antice a v období renesance. Nejvyšší krásou (concinnitas) je stav dokonalosti, přičemž dokonalost záleží v přesném středu mezi nadbytkem a nedostatkem. O dokonalost usiluje příroda, má ji za svůj cíl.³³⁹

V pojmu nejvyšší krásy (concinnitas) se Wölfflin výslovně odvolává na „Devátou knihu“ známých „Deseti knih o stavitelství“ Leone Battisty Albertiho, prvně vydaných ve Florencii roku 1485. Renesanční umělec a teoretik Alberti označil pojmem concinnitas souladné, zákonu podléhající uspořádání částí v celku. Zákon souladnosti je současně podstatou, absolutním řádem přírody. Dokonalého nelze docílit bez harmonické souladnosti, která živí krásu a půvab. Krása je původcem vnitřní sjednocenosti částí v tom, čeho celek vytvářejí.³⁴⁰

Úsudek o kráse netkví v osobním názoru jednotlivce, nýbrž je umožněn „*jakými pohyby, které jsou do duše vrozeny*“, napsal Alberti.³⁴¹

Albertiho concinnitas se svou podstatou shoduje „*s duchem tvořící přírody*“ („*mit dem Geiste der schaffenden Natur*“), nejvyšší umělkyně. Umění, které pochází od člověka, chce se jen – vysvětluje Wölfflin – zařadit do souvislosti výtvorů přírodních, a tak „*do všeobecné harmonie věcí*“ („*in jene allgemeine Harmonie der Dinge*“).³⁴²

V protěžování renesančního umění ovlivnil Wölfflina jeho učitel Jacob Burckhardt, který ovšem renesanci považoval za styl odvozený z antiky. Každý z obou učenců nalézal těžiště klasického umění v jiné době, třebaže Wölfflin antickou návaznost renesance vůbec nezastíral. Pro Burckhardta bylo vrcholem řecké umění, přičemž na špičce stálo sochařství, kde se „*jediným a přirozeným vyjádřením ducha*“ („*der einzige und natürliche Ausdruck des Geistes*“) stalo lidské tělo („*der menschliche Leib*“), což výrazným způsobem – Burckhardt dodává – ovlivnilo vývoj ideálních

³³⁸ Viz výše str. 33.

³³⁹ WÖLFFLIN 1888, 74

³⁴⁰ Srov. ALBERTI 1956 (1512), 310–312; srov. též MATOUŠEK 1956, 381–390

³⁴¹ ALBERTI 1956 (1512), 311 (český překlad A. Otoupalík)

³⁴² WÖLFFLIN 1888, 57

forem („für die Entwicklung der Idealformen entscheidend“). Podle jeho názoru nebylo významnějšího „plastického věku“ („plastisches Zeitalter“) než za starého Řecka. Specifickou vlastností klasiky jako organického stylu je „výběr typů podle dokonalosti“ („Auswahl der Typen nach der Vollkommenheit“).³⁴³

Řeční sochaři vytvořili ideální podobu svých antropomorfizovaných bohů, která se v budoucnu stala vzorem pro zobrazení krásy božského i v jiných kulturách. Tyto ideální formy mají – tvrdí Burckhardt – schopnost vyjádřit duchovní a smyslový život, a třebaže jsou si navzájem rozdílné, zachycují všeobecně krásné.³⁴⁴

Myšlenka, že architektura všude v dějinách napodobuje „ideál člověka v tělesné postavě a v tělesném pohybu“ („das Ideal des Menschen in Körpergestalt und Körperbewegung“), objevila se již ve Wölfflinových „Prolegomenech“. Kupříkladu Rubens – píše zde Wölfflin – oživil své stavební formy stejně jako těla, která zobrazil.³⁴⁵

Naproti tomu jsou „Prolegomena“ výrazně ovlivněna preferencí krásy klasického umění.³⁴⁶ I zde lze hledat vliv Jacoba Burckhardta, jehož osobnost na mladého Wölfflina silně zapůsobila.

Obě rané práce na sebe těsně navazují. Pozdější z nich dopracovává řešení otázek, které si dizertace kladla nebo je implicitně obsahovala.

Uměřenost formy, ušlechtilá jednoduchost linie, duševní klid a jemné citění byla velká slova Winckelmannova umělecko-estetického evangelia. Stačí – dodává Wölfflin – položit každému z těchto pojmů jeho opak a podstata baroka je úspěšně zachycena.³⁴⁷ Nutno však dodat, že oproti Winckelmannovi Wölfflin chápal baroko jako autonomní, na renesanci nezávislý styl, třebaže se z ní podle něho vyvinul.³⁴⁸

³⁴³ GANTNER 1944, 109–114 (V závorkách uvedené výrazy jsou buď celé úryvky, nebo pocházejí z úryvků, které Gantner pro potřeby své studie doslovně citoval z Burckhardtových textů.)

³⁴⁴ BURCKHARDT 1941, 103, 105

³⁴⁵ WÖLFFLIN 1946 (1886), 45

³⁴⁶ GANTNER 1949 (1948), 103

³⁴⁷ WÖLFFLIN 1888, 74

³⁴⁸ Srov. JANATKOVÁ 2000, 136–139; srov. KROUPA 2010³, 97–98

Přísná architektura působí na diváka prostřednictvím toho, „*jaká je*“ („*wie sie ist*“), skrze její tělesnou skutečnost, malířská architektura naopak tím, „*jak se jeví*“ („*wie sie scheint*“), skrze dojem pohybu.³⁴⁹

Podstata malířského charakteru záleží v jevu, jeho skutečnost není hmotné povahy, nýbrž je čistě obrazová. Působení malířského proto vzniká hrou světla a stínů, rozpohybováním hmot, uvolněnými obrysy. Wölfflin zdůrazňuje, že i dějiny malířství rozlišují malířskou periodu, vyznačující se překonáním kreslířské manýry. Barokní architektura není tak architekturou ve vlastním slova smyslu, neboť krásu pevně strukturovaného tělesa zde nahradila okamžiková měňavost forem, dojem prchavého okamžiku.³⁵⁰

Protiklad lineárního a malířského stylu ve výtvarném umění (malířství, sochařství) vysvětluje Wölfflin tak, že lineární styl pracuje s krásnými a souladnými liniemi, jež ostře ohraničují zobrazené předměty, malířský naproti tomu s širokými a splývavými masami světla a stínů, které jednotlivé postavy pohlcují. Lineárnímu stylu odpovídá kompozice v ploše, malířskému předstupování a ustupování částí v prostoru. Malířský styl se vyznačuje šikmými pohledovými osami, jimiž byly vystřídány symetrické renesanční kompozice. Těžiště se tak posouvá ke straně, čímž dochází ke kompozičnímu napětí. Zobrazené předměty a postavy nevystupují ve znázornění celistvě a jasně, nýbrž se částečně překrývají. To dráždí fantazii, skryté části dotvářet.³⁵¹

Samotný pojem malířského však podle Wölfflina není schopen barokní architekturu vysvětlit. Kromě něho je totiž potřeba zohlednit dojem hmotné tíže.³⁵²

Přesto existuje mezi malířským stylem obrazu a barokní architekturou analogie. Kupříkladu motiv překrývání se pilastrů v jejich svazku, kdy je fantazie drážděna k tomu, aby nepřítomné formy dotvořila. Přehlnutost obrazové kompozice, v níž se jednotlivé figury a předměty překrývají na pozadí nekonečného prostoru, odpovídá vrstevnatosti členících prvků

³⁴⁹ WÖLFFLIN 1888, 16

³⁵⁰ WÖLFFLIN 1888, 15–16, 24

³⁵¹ WÖLFFLIN 1888, 17–23

³⁵² WÖLFFLIN 1888, 23

fasády, jež nedává poznat, kde je skutečná stěna objektu. Charakter malířského zde spočívá v neohraničenosti a neurčitosti celku.³⁵³

Jinde Wölfflin srovnává širší a těžší formy architektonického článkoví baroka s pojednáním stromů v barokním krajinářství, zatížených masami listů. Vpravdě barokní rostlinou se tak Wölfflinovi ukazuje fíkovník s jeho těžkými šťavnatými listy. Co se barevnosti týče, upřednostňuje baroko temné tóny, jimiž malba získává na hmotnosti.³⁵⁴

U budov množí se v malířském smyslu různé obrysy do komplexu linií. Forma tu není dána jednou a jasně, nýbrž panuje nejistota, která z linií je ta správná. Zdá se, že tvar musí teprve nalézt své uspořádání. Za příklad Wölfflin uvádí svazkový pilastr či pilastr podložený rámem.³⁵⁵

Principy barokního stylu jsou masivnost architektonických těles a určitý pohyb v nich. Kontrast těžké stavební hmoty a sil, které ji směrem vzhůru překračují, určuje výraz jednotlivých budov. Stavební tělesa nejsou jako v období renesance rovnoměrně oživena, síla se koncentruje spíše do určitého místa, odkud zdolává hmotu, zatímco ostatní partie zůstávají apatické.³⁵⁶

Renesanci Wölfflin označuje za umění klidné existence a osvobozující krásy, které blahodárně stupňuje životní síly člověka. Naproti tomu baroko na člověka útočí a strhává jej pomocí afektu a exaltovanosti. Krásné nyní neznamena jasnou skladebnost celku, nýbrž jeho vystupňování ke kolosalitě zjednodušené a sjednocené kompozice. Stupňování velikosti chápe Wölfflin jako příznak uměleckého úpadku. Účinek kolosality, o nějž usiluje „*barokní duch*“ („*der barocke Geist*“), označuje za patologický.³⁵⁷

Uvedené myšlenky prozrazují závislost Wölfflinova hodnocení baroka, které bylo poplatné době, v níž knihu psal.³⁵⁸

³⁵³ WÖLFFLIN 1888, 51–52

³⁵⁴ WÖLFFLIN 1888, 30–31, 34

³⁵⁵ WÖLFFLIN 1888, 41, 42

³⁵⁶ WÖLFFLIN 1888, 46, 49

³⁵⁷ WÖLFFLIN 1888, 24–25, 26, 30, 40

³⁵⁸ Srov. JANATKOVÁ 2000, 14–15

„Velký styl“ („*der grosse Stil*“) baroka tenduje k celistvosti. Kde jen může, podává architektonická tělesa jakoby z jednoho kusu. Kvádrování stěn ve vrstvách nahrazuje celistvou plochou zdi.³⁵⁹

V kostelních lodích se rozlévá světlo v přechodech od jeho tmavých ke světlým stupňům. Zážitek vnitřního prostoru chrámů míří k nekonečnu. Kubickou proporci (tedy jasný vztah hloubky, šířky a výšky) rovnoměrně osvětleného renesančního kostela nahradila barokní atektonická otevřenost.³⁶⁰

Typické horizontální členění renesanční architektury přináší tzv. „rytmické travé“ („*die rhythmische Travée*“), určené vztahem zlatého řezu. Pilastry dělí plochu tak, že vždy vzniká jeden širší interval mezi dvěma kratšími. Obě boční pole přitom svým plošným rozměrem střední díl kompozice neohrožují, zároveň však zůstávají natolik veliká, aby si uchovala samostatnou hodnotu. V baroku se tento poměr mění ve prospěch pole středního, čímž dochází ke kompozičnímu sjednocení.³⁶¹

S barokem šlo ruku v ruce nové pojednání hmoty. Morfologie architektury vyjadřuje vnitřní život ideální matérie, jež se z „*tvrdé křehké látky renesance*“ („*der harte spröde Stoff der Renaissance*“) proměnila ve „*šťavnatou a měkkou*“ („*saftig und weich*“) hmotu baroka, která se opticky rozšiřuje do stran, čímž dochází k rozvolnění tektonické soudržnosti tvarů. Citelné je to podle Wölfflina obzvláště u velmi nízkých schodišťových stupňů, kde nemůže být řeč o pohodlném stoupaní, ba spíše o dojmu neustálého klesání na tekuté mase.³⁶²

Z architektonických profilací mizí pravý úhel, kterým renesanční vkus pečlivě oddělil jednotlivé prvky, aby mohl procítit i ten nejmenší z nich. Baroko znamená regresi do stavu neforemnosti. Články ztrácejí na „*samostatné existenci*“ („*selbständiges Dasein*“) uzavřením do hmoty, v níž bez rozvinutějšího nárysu a půdorysu zůstal vězet také celek stavebního tělesa. Oproti rozvolněné mase pročleněného stavebního tělesa renesanční

³⁵⁹ WÖLFFLIN 1888, 26, 27, 34

³⁶⁰ WÖLFFLIN 1888, 52–53

³⁶¹ WÖLFFLIN 1888, 28–29

³⁶² WÖLFFLIN 1888, 31, 34

architektury a „hbitostí“ („*Gelenkigkeit*“) jednotlivých článků jeví se baroko, jako by jej zcela ovládla hmota.³⁶³

Sloup, který svou okrouhlou formou sám sebe svobodně určuje, ba je „zcela vůlí a životem“ („*ganz Wille, ganz Leben*“), byl – jak Wölfflin píše – v baroku vypuzen pilířem, který „zůstává jednou nohou vězet ve zdi“ („*bleibt mit einem Fusse in der Mauer stecken*“). S převahou hmoty vstoupil do architektury výraz vážné nálady.³⁶⁴

V díle Michelangela, označovaného za otce baroka, který dosáhl nejsilnějšího „výrazu látkové vázanosti“ („*der Ausdruck von stofflicher Gebundenheit*“), zápasí dle Wölfflina tvar s hmotou, aby se osvobodil z jejího dusivého obalu. Jelikož architektonické články nejsou schopny vymanit se z látkového sevření, vzniká dojem neustálého pohybu.³⁶⁵

Úkolem Wölfflinovy knihy „*Renesance a baroko*“ bylo vypátrat symptomy barokního stylu, do něhož se v Římě proměnil styl renesanční. Řím vybral Wölfflin z toho důvodu, že zde podle jeho soudu baroko nahradilo renesanci nejdůsledněji a nejpronikavěji. Pro Itálii měla tato stylová změna podstatně jiný význam než pro severní oblasti Evropy, v nichž renesanční architektura nikdy nedosáhla dokonalosti zákonité formace. Vždy tam totiž zůstala částečně pod vlivem „malířské svévole“ („*die Willkür des Malerischen*“). Jen v Itálii se proces uskutečnil v čisté podobě. Skutečnost, že se v Římě vědělo, jak přísná forma vypadá, neboť tam stály antické památky a nedaleko od nich vyrostly stavby ryze renesanční, napomohla k tomu, že bylo možné ji „s plným vědomím“ („*mit höchstem Bewusstsein*“) rozvolnit ve tvary barokní. Časově hodlal Wölfflin sledovat první fázi barokního stylu, tedy období jeho vzniku a konstituování se, které vymezil lety 1520–1630.³⁶⁶

Je úkolem „*dějin umělců*“ („*die Aufgabe der Künstlergeschichte*“) vyjmenovat jednotlivé tvůrčí individuality. „*Dějiny stylu*“ („*Stilgeschichte*“), o něž Wölfflinovi jde, se zabývají pouze génii, stylotvůrci.³⁶⁷

³⁶³ WÖLFFLIN 1888, 37–38, 44

³⁶⁴ WÖLFFLIN 1888, 38–39

³⁶⁵ WÖLFFLIN 1888, 40, 5

³⁶⁶ WÖLFFLIN 1888, 1–3

³⁶⁷ WÖLFFLIN 1888, 3–4

K předchozímu možno připojit, že architekturu jako fyziognomický výraz zkoumali už v 18. století (Ledoux, Blondel). Tím se ovšem opět dostáváme – byť zase odjinud – zpět k této době, která tvořila základ estetiky a umění 19. století.³⁶⁸

Optický „formocit“

Robert Vischer rozlišil ve své studii „*O optickém formocitu*“ („*Über das optische Formgefühl*“), vydané roku 1873, „vidění“ („*Sehen*“) a „dívání“ („*Schauen*“). Zatímco v případě, když něco vidíme, jde „o klidný otisk, o fotografii předmětu v našem oku“ („*um den ruhigen Abdruck, um die Photographie des Gegenstandes in unserem Auges*“), v situaci, když se díváme, něco si prohlížíme, rozpohybujeme svalovou činností oční bulvy a pohled tak putuje zleva doprava, odshora dolů.³⁶⁹

Robert Vischer navázal v této své dizertační práci, kterou předložil roku 1872 v Tübingen, na dílo svého otce, slavného estetiky Friedricha Theodora Vischera, které dále rozpracoval.³⁷⁰

Srovnání fotografie a zraku provedl nedlouho předtím slavný fyziolog Hermann von Helmholtz ve své studii o teorii vidění, jež vyšla roku 1868. Oko coby optický instrument je podle něho principiálně totožný s kamerou obscurou, na jejíž zadní desce, citlivé na světlo, vznikají optické obrazy podobně jako na sítnici.³⁷¹

Možno ještě podotknout, že později se srovnání oční sítnice s citlivou fotografickou deskou objevilo v jedné ze studií Augusta Schmarsowa, který však tuto analogii kritizuje kvůli její nedostatečnosti pro výklad vzniku umělecké formy.³⁷²

³⁶⁸ BOHDE 2012, 62–63

³⁶⁹ VISCHER 1873, 1

³⁷⁰ BÜTTNER 2003, 83

³⁷¹ HELMHOLTZ 2002 (1896⁴, 1868), 273, 274, 277, 280

³⁷² SCHMARSOW 1899, 11–12

Jednoduché vidění, principiálně analogické fotografii, je podle Vischera „*relativně neuvědomělý proces*“ („*verhältnismässig unbewusster Vorgang*“), protože získaný dojem zůstává v počátku nerozlišený. Teprve při dívání začneme rozlišovat jednotlivé dimenze v návaznosti na pohyb oka.³⁷³

Dívání pak Vischer dělí na pečlivé sledování ostrých linií a obrysů a na méně reflektované zření ploch, vypuklin, prohlubní, drah osvětlení a dalších mas (např. horské muldy). V obou případech můžeme něco sledovat po bodech (např. světelné body v křoví) nebo v plynulém pohybu. První je – jak Vischer výslovně dodává – kreslířský způsob, druhý malířsko-plastický.³⁷⁴

Až dívání, protože je „*vědomější než vidění*“ („*bewusster als das Sehen*“), umožňuje umělecké znázornění.³⁷⁵

Na vyšší úrovni se vidění a dívání sjednocují v jednotně uspořádaném obrazu, rozvinutém a procítěném. Ani při prohlížení věcí pohybem očí totiž vidění nepřestalo existovat.³⁷⁶

Ve vnitřní souvislosti se zrakem existuje podle Vischera hmat. S odvoláním na empirickou psychologii Gustava Adolpha Lindnera konstatuje, že hmat je hrubější dívání v bezprostřední blízkosti a zrak jemnější hmatání do dálky. Každý z obou smyslů, optický i haptický, však nemůže plnit svou funkci bez podpory toho druhého. Při absenci zraku chybí nám délka, světlo a barva a bez hmatu nevnímáme hapticky uchopitelné formy. Dítě se učí dívat hmatem, přičemž tu „*v činnost vstupují nejen funkce kůže, tzn. nervové funkce, nýbrž vždy současně pohyby svalů*“ („*nicht nur Haut-, d. h. Nervenfunktionen, sondern immer zugleich Muskelbewegungen in Aktion treten*“).³⁷⁷

Zrakové vjemy se projevují na celém těle. Když – líčí Vischer – si za teplého slunečného počasí nasadíme brýle s modrými skly, ucítíme na okamžik, jako by nám zchladla kůže. V malých prostorách ucítí naše tělo tíži a tlak. Křivé stěny vyvolávají pocit tělesné labilit. Nazření vnějších

³⁷³ VISCHER 1873, 1–2

³⁷⁴ VISCHER 1873, 2

³⁷⁵ VISCHER 1873, 3

³⁷⁶ VISCHER 1873, 3

³⁷⁷ VISCHER 1873, 3

obrysů nějaké formy pocítíme, byť ne zcela jasně, na kůži jako hranici vlastního těla. Při zrakovém vnímání tak bývá zasažen „celý tělesný člověk“ („*der ganze Leibmensch*“).³⁷⁸

Vidění jako čistá nervová funkce znamená „*pasivní průběh senzitivní nervové funkce*“ („*passiven Vorgang einer sensitiven Funktion*“), svalový pohyb pak „*aktivní proces motorické nervové funkce*“ („*den aktiven Vorgang einer motorischen Nervenfunktion*“), více řízený vůlí člověka. Protože oční svaly – jak Vischer podotýká – mají také nervy, je v dívání, tedy prohlížení si věcí, přítomno i vidění.³⁷⁹

„*Zrakové čítí*“ („*Gesichtsempfindung*“) uskutečňuje se na bázi, kdy podněty (Reize) v oku jsou zdrojem vědomých počitků (Empfindungen). Vischer přitom rozlišuje příjemné a nepříjemné počitky, které závisejí na harmonii mezi vnímajícím subjektem a vnímaným objektem, tedy, že objekt má formu, jež odpovídá formě subjektu. Výraz forma (Form) je zde chápán v nejširším slova smyslu a pojem subjektu zahrnuje člověka z pohledu jeho fyzické podstaty. Kupříkladu barva bude vnímána jako hezká, pokud její účinek příjemně rozkmitává oční nervy. Vischer hovoří o pravděpodobnosti existence symetrie „*v nervovém životě*“ („*im Nervenleben*“).³⁸⁰

S odvoláním na Wilhelma Wundta Vischer konstatuje, že libost či nelibost rovněž závisí na fyziologickém mechanismu očních pohybů, resp. možnostech jeho korespondence s vnímanou formou. Pouze to, co je analogické oku, může účinkovat jako krásné. Takovouto analogii zakládá „*pravidelnost*“ („*Regelmässigkeit*“) vnímaných tvarů, neboť náš zrakový orgán i jeho „*funkční formy*“ („*Funktionsformen*“) jsou pravidelné.³⁸¹

K této Wundtové teorii se však Wölfflin vyjádřil kriticky. Zdála se mu nepodložená zkušeností. Oko považoval za orgán, jenž reaguje na světlo.³⁸² Přísné rozdělení na zrak a hmat bylo pro Wölfflina v jeho teoretických začátcích typické.

³⁷⁸ VISCHER 1873, 10–11

³⁷⁹ VISCHER 1873, 5, 6, 7

³⁸⁰ VISCHER 1873, 5, 6, 7

³⁸¹ VISCHER 1873, 8, 9

³⁸² WÖLFFLIN 1946 (1886), 14

Zákon pravidelnosti, symetrie, proporce jsou podle Vischera „*subjektivní zákony normálního lidského těla*“ („*subjektive Gesetze des normalen Menschenkörpers*“).³⁸³

„*Podobnost*“ („*Aehnlichkeit*“) s vnímanými předměty je podle Vischera esteticky platná jak pro oko (v senzitivním i motorickém ohledu), tak pro celé lidské tělo, na něž se přenáší.³⁸⁴

Pohyby ve svalech oční bulvy vyvolávají vzruchy v jiných, zejména hmatových orgánech a mohou způsobit i „*senzitivní nervová podráždění*“ („*sensitive Nervenreize*“). Ta mohou být zase příčinou podráždění motorických. S oběma druhy vzruchů, tedy vzruchů senzitivních a motorických, jsou obousměrně propojeny také podněty myšlenkové („*Denkreize*“). Všechny počítky souvisejí s všeobecným tělesným vitálním pocitem („*Vitalempfindung*“).³⁸⁵

Vischera lze dále rozvést tak, že vědomí vlastního těla získáváme na základě počítků (či pocitů), jež vznikají podrážděním jeho částí. Tělo tedy máme, protože jej fyzicky cítíme.

Vischerovi šlo ve fyziologické části jeho estetické teorie o orgán oka, v němž vznikají vzruchy, které podněcují vědomé, senzitivní a motorické počítky libosti či nelibosti. Z oka se pak přenášejí impulzy do jiných částí těla.

Provázanost nervového systému těla konstatoval rovněž výše již zmíněný Hermann von Helmholtz. Nervy nemají pouze za úkol přivádět počítky vnějších orgánů do mozku, resp. do vědomí, nýbrž také podněty, vzniklé činností vůle, z mozku do svalů.³⁸⁶

Specifickým problémem Helmholtzovy fyziologie je nedostatečné rozlišení mezi nervovými vzruchy jako fyzickými pochody a počítkem jako vědomým psychickým fenoménem.³⁸⁷ Při srovnání s Vischerovou estetickou teorií vnímání vyvstává, zda otázka jejich vzájemného

³⁸³ VISCHER 1873, 9

³⁸⁴ VISCHER 1873, 8, 10

³⁸⁵ VISCHER 1873, 11

³⁸⁶ HELMHOLTZ 2002 (1896⁴, 1868), 297; srov. HEIDELBERGER 1997, 4–5: http://www.uni-tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/PhiloGeschichte/Dokumente/Downloads/ver%C3%B6ffentlichungen/heidelberg/beziehungen_zwischen.pdf, vyhledáno dne 7. 3. 2016

³⁸⁷ TOMÁŠ 1996, 114, srov. 124

pojmového vymezení, tedy jak fyziologicky chápaný vzruch (či podnět) přechází ve vědomý psychický fenomén, nepředstavuje stěžejní bod celého, materialismem ovlivněného učení.

Nejde o to, že bychom na těle či v očích při vnímání nic necítili, ale jestli lze celé vnímání redukovat pouze na fyziologický proces. K této formě vnímání se později kriticky vyjádřil např. Maurice Merleau-Ponty.³⁸⁸ Téma vztahu fyziologie 19. století a fenomenologie století nadcházejícího patří ovšem do rámce zcela jiné dizertace. Zde musí postačit toliko náznak.

O několik let nato dokončil francouzský filozof Henri Bergson knihu „*Čas a svoboda*“, kterou lze v této souvislosti zmínit. Fyziologická psychologie pracuje podle Bergsona s počitky jako se znameními reality, nikoliv jako s realitou samotnou.³⁸⁹ Tím Bergson naráží na Helmholtzovu teorii vědomého počítku-symbolu, resp. kombinace počitků ve smyslovém vjemu reality, založeném čistě empiricky. Vnější svět tak podle ní vnímáme zprostředkovaně, na základě podmíněné smyslové zkušenosti.³⁹⁰

Představa a snění

„*Představu*“ („*Vorstellung*“) definuje Vischer jako „*duchovní akt*“ („*geistiger Akt*“), prostřednictvím něhož to, co předtím bylo temným obsahem našeho „*počítku*“ („*Empfindung*“), získává smyslově názornou podobu. Díky jednotě těla a duše je tento akt zároveň „*aktem centrálních nervů*“ („*Akt der Centralnerven*“).³⁹¹

Obsahem představy může být cizí (objektivní) tělesná forma nebo „*sebepředstava*“ („*Selbstvortellung*“), pokud si v duchu zpřítomňujeme vlastní tělo, což se ovšem vědomě děje pouze prolnutím této „*sebepředstavy*“ s představou nějakého objektu. Jinak zůstává „*sebepředstavě*“ pouze „*nejnevědomější, nejtemnější forma*“ („*unbewussteste, dunkelste Form*“). Do estetiky podle Vischera patří pouze představy, které jsou zároveň objektivní i subjektivní.³⁹²

³⁸⁸ Srov. ČAPEK 2012, např. 27 ad.

³⁸⁹ BERGSON 1994 (1888), 121

³⁹⁰ TOMÁŠ 1996, 114, 115; VISCHER 1873, 37

³⁹¹ VISCHER 1873, 12

³⁹² VISCHER 1873, 12–13

„Tajuplná kombinace“ („*geheimnisvolle Combination*“) obou ukazuje se podle Vischera ve snu, kde různé předměty, které známe z běžné denní zkušenosti, symbolizují naší vlastní tělesnost, a to podle způsobu fyzického podnětu na nervy a svaly. Tělo či jeho části jsou tak ve snu obrazově napodobovány na základě tvarové analogie. Jako podobenství – podotýká Vischer s odvoláním na výzkumy K. A. Schertera – často slouží architektura, resp. dům se svými částmi. Když se ve snu objeví například obraz nebezpečně převislého arkýře nad námi, ve skutečnosti nám spadla hlava přes okraj postele a visí dolů. Můžeme však vidět i věci jiné: stromy, skály, vozy atd.³⁹³

Motorické podněty, související se změnou polohy těla ve spánku, pak zapříčiňují „*pohybové obrazy*“ („*Bewegungsbilder*“), kam patří třeba létající papoušci, svatojánské mušky, ale i představa vlastního pádu z věže.

Podobně jako ve snu se chováme i v každodenní skutečnosti, kdy si v pohroužení, jež doprovází bdění, vytváříme na základě nevědomé potřeby obrazy, kam projektujeme své „*tělesné já*“ („*Körper-Ich*“). Stejně jako v případě snů proto vznikají v důsledku „*nervových senzací*“ („*Nervensensationen*“) takové názorné formy, jež znamenají tělo nebo jeho části. Neboť materiál všech těchto obrazů pochází z názorné zkušenosti, není rozhodující, „*zda je objekt představovaný nebo skutečně nazřený*“ („*ob das Objekt ein vorgestelltes oder ein wirklich angeschautes ist*“). Skutečně nazřené objekty, resp. prožité jevy, totiž „*sebepředstavu*“, která k nim tak přistupuje, rovněž podněcují. V kooperaci s ní zůstává však těmto objektům v každém případě hodnota pouhého „*zdání*“ („*ein Schein*“). S pomocí tělesných vzruchů konstituuje fantazie i představy motorické.³⁹⁴

K „*počítku*“ („*Empfindung*“) přidává se nyní „*představa*“ („*Vorstellung*“) a v důsledku tohoto jeho rozšíření vzchází „*počítkový obraz*“ („*Bildempfindung*“), existující jak v součinnosti s viditelnou skutečností, tak samostatně, bez ní. V představě, kde se mísí já s ne-já, klid a pohyb atd., dochází ke zvnitřnění „*názoru*“ („*Anschauung*“) vnější skutečnosti.³⁹⁵

³⁹³ VISCHER 1873, 13–14

³⁹⁴ VISCHER 1873, 14–15

³⁹⁵ VISCHER 1873, 15–16

Prostřednictvím představy, podporované počitky, jsme pak schopni přenést naši tělesnost do jevů okolního světa či do jevů, které si pouze představujeme. V principu však mezi těmito reprezentacemi naší tělesnosti není rozdíl.

Vnitřní fantazie, vedená „*nevědomou normou tělesné dokonalosti*“ („*geleitet von der unbewussten Norm leiblicher Vollkommenheit*“), je pak schopná vytvářet harmonické jednotliviny a mikrovesmíry. V umění se vnitřní fantazie opětovně zvnějšňuje „*k objektivní názornosti*“ („*zu einer objektiven Anschaulichkeit*“).³⁹⁶

Smyslový materiál představ podle Vischera dodává zrak, tedy smyslová, názorná zkušenost. Zrakové či jevové představy nás samotných jsou posléze tvarovány tělesnými vzruchy, tedy podle toho, jak cítíme své tělo. Princip snění tak vstupuje do skutečnosti. Činnost fantazie, související se schopností vytvářet vnitřní obrazy, a realita se prostupují.

Pocit a mysl

Společně s obrazem tělesnosti vciťují lidé do jevů ve svém okolí povahové (duchovní) vlastnosti, které reflektovali při společenském styku s jinými subjekty. Neživým přírodním objektům jsou tak podkládány lidské charaktery. Kromě počitků, bezprostředně souvisejících s tělesností, je tak dalším estetickým činitelem (Gefühl), jenž se z nich přes představu (Vorstellung) vyvinul a expandoval k myslí díky lidské schopnosti abstrahovat.³⁹⁷

„*Produchovnění*“ („*Vergeistigung*“) a „*polidštění*“ („*Vermenschlichung*“) prostorového tělesa je možné pouze v „*představě*“ („*Vorstellung*“), resp. za její pomoci.³⁹⁸

Této symbolizující činnosti, kdy objekty na bázi vcítění představují tvary a vlastnosti subjektů, stojí základem panteistické tíhnutí ke splynutí s veškerenstvím, tvrdí Vischer.³⁹⁹

³⁹⁶ VISCHER 1873, 16–17

³⁹⁷ VISCHER 1873, 18 ad.

³⁹⁸ VISCHER 1873, 35

³⁹⁹ VISCHER 1873, 28

Fantazie jako síla obrazotvornosti spočívá na vzájemném spojení, ba identitě mezi smyslovostí a duší („*Sinn und Seele*“), pročež lze podle Vischera hovořit o „*dušeplném oku a okuplné duši*“ („*von einem seelenvollen Auge und einer augenhaften Seele*“). Třebaže panteistický sklon k dokonalému tvaru existuje již „*ve smyslově nevědomém životě*“ („*im sinnlich unbewusstem Leben*“), idea dokonalosti zpředměťňuje se teprve v absolutním prolnutí duše a smyslovosti, jehož výsledkem je umělecké dílo.⁴⁰⁰

Myšlenky, předvedené zde z Vischerova hutného textu, jasně ukazují metodickou polohu tohoto autora, která těžší jednak ze starší metafyzické estetiky doby romantismu, jednak čerpá z fyziologických teorií druhé poloviny 19. století.⁴⁰¹

Ústřední pojem Vischerovy estetiky, tedy „*formocít*“ („*Formgefühl*“), objevil se později v titulu Wölfflinovy knihy o italském a německém formovém uměleckém cítění.

Jacob Burckhardt

Burckhardtovu zásluhu spatřoval Wölfflin v tom, že „*německému vědomí*“ („*dem deutschen Bewußtsein*“) nově zpřístupnil krásu italského renesančního umění, vyvěrajícího z ideálu velkého člověka, ba velkého lidství.⁴⁰²

Umění Burckhardt nechápal jako izolovaný jev, nýbrž jako součást kulturního života národů. Vedle estetického pojetí formy proto doporučoval sledovat mimoumělecké síly, které ji ovlivňují a které ona může zpětně rovněž ovlivnit. Nevěřil ovšem, že dílo pasivně zrcadlí pocit umělce či prostředí světa, kde vzniklo. Tvůrci na úrovni Raffaela či Rubense svědčili podle něho o dobové kultuře země, z níž pocházeli, stejně tak, jako tamní učenci, básníci a jiní.⁴⁰³

⁴⁰⁰ VISCHER 1873, 39–41

⁴⁰¹ Např. Vischerova slova v Předmluvě knihy (srov. VII–VIII) nechávají tušit vliv Schellingův.

⁴⁰² WÖLFFLIN 1941³ (1936), 138, 139, 140

⁴⁰³ WÖLFFLIN 1941³ (1936), 141–142

Původ či kořeny umělecké fantazie, ono silné vnitřní puzení, které nutí každého ducha (Geist) k tvorbě, k tomu, aby se vyjádřil, považoval Burckhardt za nevysvětlitelné mystérium.⁴⁰⁴

V rámci kulturní historie koncipoval Burckhardt dějiny umění jako typologii uměleckých úloh, která napomáhala styl objasnit skrze psychologii zadavatele či komunit, tedy na základě toho, co lidé v té které době od díla očekávali, jak si představovali, že má vypadat.⁴⁰⁵

Zjištěním účelů, kvůli nimž život nechával vzniknout umění, neboli utříděním uměleckých úkolů, které tvořily látkovou část děl, uvolnil se Burckhardtovi prostor pro zkoumání jejich formální stránky.⁴⁰⁶

Sledovat formální povahu díla ovšem znamenalo charakterizovat ji jako takovou, odhalit, co dílo vyjadřuje samo o sobě, tedy jaké kulturně-historické obsahy, potažmo životní pocity přenáší, nikoliv na něho něco libovolně našroubovat.⁴⁰⁷

Třebaže Burckhardt dovedl dle Wölfflina ocenit specifičnost nordického umění, jeho pozornost upoutala zejména harmoničnost italské renesanční klasiky, v níž našel ideální řád, uchopitelný nejen esteticky, nýbrž zároveň eticky.⁴⁰⁸

V čistotě a dokonalosti klasické formy se ukazuje něco, co souvisí s nejelementárnějšími existenciálními pocity („*Daseinsgefühle*“). Prožitím této formy, vcítěním se do ní, stoupá divák do sféry ideální lidské existence. Kupříkladu proporčně zvládnuté architektury tak odpovídá obraz perfektní lidské postavy. V dokonalé formě italské klasiky Burckhardt osobně spatřoval uspokojení touhy individua po osobní svobodě.⁴⁰⁹

Burckhardt hledal v umění fenomén vyšší existence, odpoutané od nahodilých a bezvýznamných skutečností života všedního. Ten mělo naopak povznést do sféry věčného. Burckhardtův způsob uvažování Wölfflin označil za typický klasicismus à la Goethe a Schiller.⁴¹⁰

⁴⁰⁴ WÖLFFLIN 1941³ (1936), 142

⁴⁰⁵ WÖLFFLIN 1941³ (1930), 150–151; srov. KROUPA 2009/2010, 20–23

⁴⁰⁶ WÖLFFLIN 1941³ (1930), 151

⁴⁰⁷ WÖLFFLIN 1941³ (1930), 151; HEIDRICH 1968 (1917),

⁴⁰⁸ WÖLFFLIN 1941³ (1936), 144–145

⁴⁰⁹ WÖLFFLIN 1941³ (1936), 144, 139

⁴¹⁰ WÖLFFLIN 1941³ (1936), 146

V Burckhardtově myšlenkovém světě Wölfflin našel a zdůraznil, že kultura se s uměním, které podléhá vlastním vývojovým zákonům, jednoduše nekryje. Umění je životní proces, odvíjející se v různých epochách stejně.⁴¹¹

Burckhardt spatřoval v ryze estetických kvalitách uměleckých děl etické ideály, které spojoval se smýšlením jejich tvůrců a epoch. Tak např. v Raffaelových dílech obdivoval velikého mravního ducha, v antickém umění spojení krásy a lidského rozumu. Umění pro něj představovalo kulturní život člověka, jehož projevy zůstaly v jednotlivých památkách zachovány.⁴¹²

Burckhardt vyšel z koncepce Hegelovy a Schellingovy. Všechno historické dění pramení z duchovní dimenze. Určité epochy vyznačuje duch doby (Zeitgeist), který se konkretizuje v jednotlivých odvětvích jejich kultury. Ten je však povahy dynamické, protože se doba, a ruku v ruce s ní lidská kultura, neustále mění. Národ nechápal Burckhardt rasově, ale jako soubor určitých konstant, překračujících epochy, tedy ve srovnání s nimi jako poměrně stálou entitu.⁴¹³

Pojmu kultura Burckhardt rozuměl jako souboru paralelních projevů duchovního vývoje jedinců i společnosti. Dynamická síla dějinných proměn se zde opět kříží s relativně trvalými kulturními formacemi epoch. Třebaže Burckhardt pracoval s pojmy duch, život, nikdy nepustil ze zřetele jednotlivce jako dějinné tvůrčí síly.⁴¹⁴

Klasické umění

Problémem vztahu látky či obsahu uměleckého díla a jeho formy zabýval se Wölfflin v knize „*Klasické umění*“, která mu vyšla roku 1899, a již věnoval Jacobu Burckhardtovi, svému učiteli.

Mezi lety 1888 až 1899 prošlo změnou Wölfflinovo teoretické paradigma, která spočívala v tom, že z důrazu na obsahovou, látkovou stránku děl,

⁴¹¹ WÖLFFLIN 1941³ (1930), 153; WÖLFFLIN 1941³ (1933), 23

⁴¹² HEIDRICH 1968 (1917), 76–80

⁴¹³ KROPÁČEK 2002, 367–368

⁴¹⁴ KROPÁČEK 2002, 368, 366–367; WITTLICH 2015³, 60–61

začal soustředit svou pozornost na formální optický vývoj, tedy na dějiny uměleckého vidění jako takového.⁴¹⁵ Látková (obsahová) substance díla, jež v jeho formě získává podobu, tvoří pouze začátek tvůrčího procesu.⁴¹⁶

Přesto se v „*Klasickém umění*“ setkáváme s barvitou analýzou obsahu děl. V kapitole „*Nová krása*“ („*Die neue Schönheit*“) hovoří Wölfflin o tom, že jádro nového stylu, tedy klasického umění 16. století, tkví v novém cítění lidského těla, které se pak promítá do jeho držení, gest i zevní úpravy, kam patří i šperky atd.⁴¹⁷

Tomuto držení těla odpovídá i aristokratické jednání a vznešené chování, o němž pojednal v kapitole „*Nové smýšlení*“ („*Die neue Gesinnung*“), kde pro vykreslení kulturně-historického sociálního kontextu využil dobových literárních pramenů.⁴¹⁸

Namalované, nakreslené či vysochané figury jsou proto stejně jako architektura projekcí tělesných pocitů, spojených s ideálem krásy. Pro obsah epochy je tedy rozhodující specifické smýšlení a estetické cítění člověka, které se nejprve odráží v držení těla, gestech, a posléze se objektivizuje v představě, obraze i architektuře.⁴¹⁹

Vidění, potažmo vizuální akcentace skutečnosti, pojí se tak s cítěním a vkusem.⁴²⁰

Lidé ovšem, zdůrazňuje Wölfflin, vidí pouze to, co hledají, resp. jsou v dané době schopni nazřít. Právě z tohoto důvodu Quattrocento neporozumělo antickému umění, neboť na jeho kvality nebylo vnitřně připraveno. Teprve Cinquecento nazřelo jej správně, tak jak ve skutečnosti je. Uběhla totiž doba, během níž se cítění a vidění mohly rozvinout natolik, aby dosáhly patřičné úrovně. Klasické italské umění 16. století existovalo by i bez antických soch, s nimiž pracovalo, dodává Wölfflin.⁴²¹

⁴¹⁵ LURZ 1981, 92, 137; WÖLFFLIN 1904³ (1899), X

⁴¹⁶ LURZ 1981, 92, 137

⁴¹⁷ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 211, 218

⁴¹⁸ LURZ 1981, 142

⁴¹⁹ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 221; LURZ 1981, 143

⁴²⁰ LURZ 1981, 143–144; WÖLFFLIN 1904³ (1899), 216

⁴²¹ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 226–227

V 16. století se podle Wölfflina ideál krásy italské renesanční klasiky potkal s představou antickou. Obě vizuální pojetí se tak na určitou dobu ztotožnily.⁴²²

S charakteristikou obsahu však – jak Wölfflin tvrdí – problematika umění Quattrocenta a Cinquecenta nekončí, neboť má jejich fenomén „*dvojitý kořen*“ („*doppelte Wurzel*“). Obě období tak nelze vysvětlit pouze rozdílnými ideály krásy a odlišným smýšlením, nýbrž také různou čistě uměleckou optikou, přičemž umění 15. a 16. století představuje dvě etapy jejího vývoje. Toto nazírání je podle Wölfflina samo o sobě bez výrazu a tudíž na látkové stránce děl nezávislé.⁴²³

Jde zde o vývoj čistě obrazové představy jako takové, která v 16. století dospěla k jasně artikulovanému plastickému tvaru.⁴²⁴

Chápání klasického umění jako tvorby, jejímž cílem je dokonalá a harmonická plastická forma, procesem svého vzniku podobná organickému přírodnímu procesu, náleží k základním stavebním kamenům Wölfflinovy teorie.⁴²⁵

Do této podoby myšlení patří i přirovnání uměleckého vývoje k rostlině, která se list za listem pomalu rozvíjí, než získá svůj úplný, prostorově rozvinutý tvar.⁴²⁶ Vliv Winckelmannova biologismu, ale i estetiky Johanna Wolfganga von Goethe je zde nepopiratelný.⁴²⁷ Wölfflin líčí, jak Goethe v návaznosti na teorii Winckelmannovu srovnával vývoj uměleckých forem s procesem utváření přírody.⁴²⁸

Vitalistické koncepce, ovlivněné biologií, byly na konci 19. století pevnou součástí estetiky a zároveň stály u zrodu secese.⁴²⁹

Umělecká teorie Konráda Fiedlera

⁴²² WÖLFFLIN 1904³ (1899), 227, 230

⁴²³ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 269, 226

⁴²⁴ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 257

⁴²⁵ WÖLFFLIN 1941³ (1940c), 33

⁴²⁶ WÖLFFLIN 1904³ (1899), 249

⁴²⁷ WÖLFFLIN 1941³ (1926), 53

⁴²⁸ WÖLFFLIN 1941³ (1926), 53; srov. BOHDE 2012, 147–151

⁴²⁹ WITTLICH 98–99; srov. RÁDL 1906

Konrad Fiedler nespatořoval podstatu umění v estetickém zalíbení, nýbrž ve schopnosti si názorně osvojit předmět. Abstraktní myšlenkové pojmy a pocity naopak podle jeho přesvědčení „čistý názor“ („*reine Anschauung*“) narušují.⁴³⁰ Zásadou Fiedlera se v dějinách umění stala myslitelnou teorie autonomních „*názorných forem*“ („*Anschauungsformen*“).⁴³¹

Tento teoretický postoj silně ovlivnil Heinricha Wölfflina, který jej zapracoval do své interpretace uměleckohistorického vývoje, založené na proměně „*zrakových forem*“ („*Sehformen*“).⁴³²

Interpret Fiedler ovšem rozvíjel čistou teorii umění, nesoustředil svou pozornost na otázky umělecko-historického vývoje.⁴³³

Pokud chce pozorovatel vstoupit do sféry čistě názorného ovládnutí sledovaného předmětu, musí se zcela oprostít od pocitové sféry, která jeho vnímání strhává pro sebe. Umělecké nadání tak podle Fiedlera spočívá v tom, že je tvůrce schopen se pozdvihnout nad sféru pouhých pocitů do vyšších poloh vědomí.⁴³⁴

Tvůrčí potenciál výtvarného umění nespočívá v ilustraci něčeho již předem daného, např. v názorném zpřístupňování pojmů pro vědecké účely, nýbrž vyvěrá ze schopnosti zformovat zrakový materiál, získaný ve zkušenosti.⁴³⁵

Vedle Fiedlera vystoupil sochař Adolf Hildebrand se svou teorií vzniku uměleckých (sochařských a malířských) děl. Sepsal ji v knize „*Problém formy ve výtvarném umění*“ („*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*“), která prvně vyšla roku 1893. V návaznosti na fyziologickou optiku Hermanna von Helmholtze a Wilhelma Wundta vyvinul ve své době velmi vlivné vysvětlení.⁴³⁶

Wölfflin sám o ní uznale psal již v úvodu ke „*Klasickému umění*“.⁴³⁷ Pro své studie ji využil i Alois Riegl.⁴³⁸

⁴³⁰ VOLKELT 1876, 106

⁴³¹ BOEHM, XCIII

⁴³² BOEHM, XC–XCI; LURZ 1981, 145

⁴³³ Srov. KONNERTH 1909; BLUM 2005, 17–26

⁴³⁴ FIEDLER 1991² (1876), 22

⁴³⁵ FIEDLER 1991² (1876), 30–31

⁴³⁶ PINOTTI 2015, 189; srov. WUNDT 1897² (1896), 136

⁴³⁷ WÖLFFLIN 1904³ (1899), VII–VII (předmluva k prvnímu vydání)

⁴³⁸ RIEGL 1996 (1901), 63 ad.

Hildebrand přišel s hapticko-optickou teorií vnímání, která se přenáší do vizuální stránky uměleckých děl.⁴³⁹

Závěr

Osobně se domnívám, že pojetí dějin umění u Heinricha Wölfflina daleko přesahuje rámec tohoto oboru, neboť zahrnuje takové otázky jako je třeba otázka lidské svobody, popřípadě determinovanosti lidského jednání nadosobními zákonitostmi. Právě v tomto ohledu je Wölfflin reprezentantem tradičních, resp. systematizovaných dějin umění.

Po druhé válce se vývoj tohoto oboru vydal zcela odlišnou cestou. Na místo někdejších umělecko-historických generalizací nastoupil důraz na ikonografii a ikonologii. Otázky se začaly klást úplně jinak. Cíle zájmu se zcela proměnily.

Snad lze říci, že do dějin umění vstoupila větší měrou tvůrčí individualita jako faktor. Ne snad proto, že by předtím monografie nevznikaly, nýbrž z principu.

Seznam literatury (a poznámky k formální stránce práce)

Forma citačního úzu

Následující přehled užité literatury byl vypracován podle citačního úzu, vytvořeného pro potřeby Ústavu dějin křesťanského umění na KTF UK (<http://udu2.ff.cuni.cz/system/files/KTF-18-version1-citacniuzus.pdf>). Jeho systém byl zde rozšířen o některé další údaje, které mají napomoci lépe

⁴³⁹ HILDEBRAND 1910⁸ (1893); srov. též DECKER 1967, 110–137

se v problematice orientovat. Hlavně z tohoto důvodu doznal částečné úpravy. Ostatní změny vyplynuly při práci samotné. Příliš se však od aplikovaného úzu neodchylují. Přehled se dělí na tři části, a to na oddíl s tituly H. Wölfflina, na oddíl s pracemi ostatních autorů, a na část s internetovými zdroji, která obsahuje i odkazy na stránky, kde jsou k nalezení naskenované knihy, neboť ty – pokud z nich bylo něco využito – jsem zde citoval standardně, vycházejíc přitom z předpokladu, že jde o elektronické kopie originálů.

Způsoby citování v textu

Ve vlastním textu dizertace zvolil jsem cestu citování úryvků z různých studií. Cílem bylo nezatížit a neznepřehlednit práci množstvím přímých citací tzv. „in extenso“. Pravidla jsou takováto. Český výraz v uvozovkách před závorkou a německý výraz v uvozovkách v závorce = přímá citace z textu. V některých případech jsem ovšem musel německé obraty upravit, aniž bych ovšem pozměnil smysl. Např. z německého slovesa stejného sémantického základu učinil jsem podstatné jméno. Pokud německému výrazu v uvozovkách v závorce nepředchází české slovo, resp. slova, v uvozovkách, ale bez nich, jde o volnější, tedy možný překlad. V případě, že před závorkou s německým výrazem v uvozovkách stojí dva české uzávorkované výrazy, jde o dvě možnosti překladu. Pokud se v závorkách objevují německé výrazy bez uvozovek, naznačuji tím, že jejich svázanost s určitým místem textu, z něhož vycházím, není nutná, a tudíž mají variabilnější, obecnější platnost. Česká i německá slova v uvozovkách bez závorek odkazují ke slovu jako takovému. Samotný český či německý výraz v uvozovkách je důležitým termínem, v textu dizertace opakovaným. Někde jsou slova v uvozovkách názvy prací či kapitol, ale to je snadno identifikovatelné. Obdobně se to chová i českými citacemi (překlady).

Bibliografická poznámka

Roky uvedené v závorkách značí první vydání toho kterého titulu. Jsou-li v jedné závorce letopočty dva, znamená první z nich – tedy nalevo – to vydání, z něhož vychází vydání, uvedené před závorkou, na daném místě textu citované, druhý – tedy vpravo – pak opět původní vydání titulu. Kupř. zkratka „WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915)“ vyjadřuje, že poprvé kniha vyšla roku 1915, zde je ovšem citováno osmnácté vydání z roku 1991, které se opírá o vydání osmé z roku 1943. Informace v závorkách pod některými tituly čerpal jsem buď z předmluvy (či doslovů) těchto titulů, nebo pocházejí odjinud. Jejich zdroje jsem však, abych seznam zbytečně nezatížil, již neuvedl. Seznam je seřazen chronologicky ve dvou sloupcích. Nejprve podle letopočtu před závorkou, druhý sloupec (řada) sestává z roků v závorkách. Např. WÖLFFLIN 1941³ (1933) logicky předchází WÖLFFLIN 1941³ (1936).

K Wölfflinovu dílu

Soupis – třebaže, jak jsem náhodou zjistil, neúplný – Wölfflinových prací nalezne čtenář v knize nazvané „Kleine Schriften“ z roku 1946 (str. 263–271). Tento výbor Wölfflinových studií opatřil jeho editor J. Gantner poznámkami k nim, které zahrnují mnoho cenných údajů (str. 245–261). Významným zdrojem informací je i obsáhlá kniha Lurzova. Oba zmíněné tituly obsahuje předložený seznam literatury.

Tituly Heinricha Wölfflina

WÖLFFLIN 1888 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien, Theodor Ackermann, Königlicher Hof-Buchhändler 1888

WÖLFFLIN 1905 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers, Verlaganstalt F. Bruckmann A.=G.: München 1905

WÖLFFLIN 1904³ —

WÖLFFLIN, Heinrich: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.: München 1904³

WÖLFFLIN 1912 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, 1912, 572–578

(Separát uložený v „Centrálním institutu pro dějiny umění v Mnichově“ – „Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München“. Původně vyšlo v Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1912, 572–578)

WÖLFFLIN 1913 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Über den Begriff des Malerischen. In: Der Kunstwart und Kulturwart. Halbmonatschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten, 26. Jahrgang, 1913, Heft 20 (2. Juliheft), 104–109 (Článek předtím vyšel v časopise Logos IV, 1913.)

WÖLFFLIN 1929⁷ (1915) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915). Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, F. Bruckmann A.-G.: München 1929⁷

WÖLFFLIN 1931 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl, F. Bruckmann AG.: München 1931

WÖLFFLIN 1940³ (1921) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Das Erklären von Kunstwerken (1921), Verlag E. A. Seemann: Leipzig 1940³

(Součástí spisku je Wölfflinův „Nachschrift“ z roku 1940.)

WÖLFFLIN 1941³ (1926) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Goethes italienische Reise. In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 49–57

WÖLFFLIN 1941³ (1930) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Jacob Burckhardt und die systematische Kunstgeschichte (1930). In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 147–155

WÖLFFLIN 1941³ (1933) —

WÖLFFLIN, Heinrich: „Kunstgeschichliche Grundbegriffe“. Eine Revision (1933). In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 18–24

WÖLFFLIN 1941³ (1936) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Burckhardt und die Kunst (1936). In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 136–146

(Původně přednáška, roku 1936 pronesená u příležitosti stoletého jubilea „Basilejské historicko-antikvární společnosti“ – „Basler Historisch-Antiquarische Gesellschaft“.)

WÖLFFLIN 1941³ (1940) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Gedanken zur Kunstgeschichte (1940). Gedrucktes und Ungedrucktes, Benno Schwabe & Co.: Basel 1941³

WÖLFFLIN 1941³ (1940a) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Grundbegriffe. In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 6–8

WÖLFFLIN 1941³ (1940b) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Über Formentwicklung. In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 8–15

WÖLFFLIN 1941³ (1940c) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Die Schönheit des Klassischen. In: WÖLFFLIN 1941³ (1940), 28–48

WÖLFFLIN 1946 —

WÖLFFLIN, Heinrich: Kleine Schriften (1886–1933). Gantner, Joseph (ed.), Benno Schwabe & Co.: Basel 1946

WÖLFFLIN 1946 (1886) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (1886). In: WÖLFFLIN 1946, 13–47

WÖLFFLIN 1946 (1889) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Zur Lehre von den Proportionen (1889). In: WÖLFFLIN 1946, 48–50

WÖLFFLIN 1991¹⁸ (1943⁸, 1915) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Benno Schwabe & Co.: Basel 1991¹⁸

WÖLFFLIN 1999 (1886) —

WÖLFFLIN, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Geisert, Helmut / Neumeyer, Fritz (ed.), Gebr. Mann Verlag: Berlin 1999

Díla jiných autorů

ALBERTI 1956 (1512) —

ALBERTI, Leone Battista: Deset knih o stavitelství – Libri de Re aedificatoria decem, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha 1956 (Z latinského originálu „De re aedificatoria libri decem“, Paříž 1512, a podle traktátu Vita Leonis Baptistae Alberti, Muratoriův sborník, Milán 1751, přeložil Dr. Alois Otoupalík.)

ARISTOTELÉS 1996³ —

ARISTOTELÉS: O duši. Rezek, Petr (ed.), Praha 1996³ (Přeložil, poznámkami a vysvětlivkami opatřil Antonín Kříž.)

BAKOŠ 2005 —

BAKOŠ, Ján: Alois Riegl – otec umelecko-historického nacionalizmu? In: ROYT/OTTOVÁ/MUDRA 2005, 399–408

BERGSON 1994 (1888) —

BERGSON, Henri: Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí, Filosofický ústav AV ČR: Praha 1994
(Reedice českého vydání z roku 1947; z francouzského originálu přeložil Boris Jakovenko. Poprvé kniha vyšla v roce 1888.)

BLECHA 1998² —

BLECHA, Ivan: John Locke (1632–1704). In: KOLEKTIV AUTORŮ 1998², 240

BLUM 2005 —

BLUM, Gerd: Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne, Deutscher Kunstverlag: München / Berlin 2005

BOHDE 2012 —

BOHDE, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Akademie Verlag: Berlin 2012

BREDEKAMP 2004 —

BREDEKAMP, Horst: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Akademie Verlag: Berlin 2004

BURCKHARDT 1941 —

BURCKHARDT, Jacob: Griechische Kultur, Safari Verlag: Berlin 1941
(Zkrácené vydání Burckhardtova díla „Griechische Kulturgeschichte“, původně vydaného ve čtyřech svazcích v letech 1898–1902.)

BURIONI/DOGRAMACI/PFISTERER 2015 —

BURIONI, Matteo / DOGRAMACI, Burcu / PFISTERER, Ulrich (ed.):
Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche
Grundbegriffe, Dietmar Klinger Verlag: Passau 2015

BÜTTNER/LENZ 1985 —

BÜTTNER, Frank / LENZ, Christian (ed.): Intuition und Darstellung. Erich
Hubala zum 24. März 1985, Nymphenburger Verlagshandlung: München
1985

BÜTTNER 2003 —

BÜTTNER, Frank: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich
Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer
kunsttheoretischen Fragestellung. In: DRUDE/KOHLER 2003, 82–93

CASSIRER 1921 (1918) —

CASSIRER, Ernst: Kants Leben und Lehre, Bruno Cassirer: Berlin 1921

CASSIRER 1923² —

CASSIRER, Ernst: Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und
Wissenschaft der neueren Zeit. Dritter Band. Die nachkantischen
Systeme, Bruno Cassirer: Berlin 1923²

CASSIRER 1960 —

CASSIRER, Ernst: Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der
menschlichen Kultur, W. Kohlhammer Verlag: Stuttgart 1960
(Autorizovaný německý překlad, který pořídil Wilhelm Krampf, München.
Titul originálního vydání „An Essay on Man“, Yale University Press, New
Haven.)

CASSIRER 1932 —

CASSIRER, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung, Verlag von J. C. B. Mohr
(Paul Siebeck): Tübingen 1932

CEPL 1999 —

CEPL, Jasper: Schlußstrich unter die Philosophie – Aufbruch zur Kunstgeschichte. Zur Neuausgabe von Heinrich Wölfflins „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“. In: WÖLFFLIN 1999 (1886), 44–52

CONCINNITAS 1944 —

CONCINNITAS. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag am 21. Juni 1944 zugeeignet, Benno Schwabe & Co: Basel 1944

ČAPEK 2012 —

ČAPEK, Jakub: Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání, Filosofia: Praha 2012

ČERNÝ 1969 —

ČERNÝ, Václav (ed.): Sborník pětadvacíti, Československý spisovatel: Praha 1969

DECKER 1967 —

DECKER, Elisabeth: Zur künstlerischen Beziehung zwischen Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand (dizertační práce na Filozoficko-historické fakultě univerzity v Basileji), Rotaprint Offset-Druckerei Klein: Dudweiler 1967

DRUDE/KOHLE 2003 —

DRUDE, Christian / KOHLE, Hubertus (ed.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980 (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte. Band 2), Deutscher Kunstverlag: München / Berlin 2003

FELBER 2009 —

FELBER, Werner: ‚Ging Carus‘ ‚Psyche‘ auf dem Weg zu Freuds Psychoanalyse verloren? Eine Spurensuche. In: KUHLMANN-HODICK/SPITZER /MAAZ 2009, 275–283

FIEDLER 1991² —

Konrad FIEDLER: Schriften zur Kunst I. BOEHM, Gottfried (ed.), Wilhelm Fink Verlag: München 1991²

FIEDLER 1991² (1876) —

FIEDLER, Konrad: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (1876). In: FIEDLER 1991², 1–48

FRANKL 1924 —

FRANKL, Paul: Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes. In: SCHMIDT 1924, 107–125

GADAMER 1977 —

GADAMER, Hans-Georg: Kleine Schriften IV. Variationen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen 1977

GADAMER 1977 (?) —

GADAMER, Hans-Georg: Das Spiel der Kunst. In: GADAMER 1977, 234–240

GANTNER 1944 —

GANTNER, Joseph: Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt und seine Konzeption des Klassischen. In: CONCINNITAS 1944, 83–114

(Původně přednáška pronesená před basilejskou „Historickou a antikvární společností“ – „Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel“ – roku 1942. Později text vyšel v Gantnerově knize „Schönheit und Grenzen der klassischen Form“, 1949: viz tento seznam literatury.)

GANTNER 1949 —

GANTNER, Joseph: Schönheit und Grenzen der klassischen Form. Burckhardt – Croce – Wölfflin. Drei Vorträge, Anton Schroll & Co.: Wien 1949

GANTNER 1949 (1948) —

GANTNER, Joseph: Heinrich Wölfflin. Umrise einer Biographie (1948). In:

GANTNER 1949, 97–134

(Původně řeč, kterou J. Gantner pronesl na univerzitách v Utrechtu a Amsterdamu roku 1948.)

GANTNER 1958 —

GANTNER, Joseph: Schicksale des Menschenbildes von der romanischen Stilisierung zur modernen Abstraktion, Francke Verlag: Bern 1958

GANTNER 1984² —

GANTNER, Joseph (ed.): Heinrich Wölfflin 1864–1945. Autobiographie.

Tagebücher und Briefe, Schwabe & Co. AG: Basel / Stuttgart 1984²

(Druhé, rozšířené vydání.)

GANTNER 1988 —

GANTNER, Joseph (ed.): Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin.

Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897,

Koehler & Amelang: Leipzig 1988

GOMBRICH 1985 (1977) —

GOMBRICH, Ernst Hans: Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování (1977), Praha 1985

(Z anglického originálu Art and Illusion, který vyšel ve Phaidon Press v Oxfordu roku 1977, přeložila Miroslava Tůmová.)

GRAF VON BOTHMER/GÜTHLEIN/KUHN 1994 —

GRAF VON BOTHMER, Hans-Caspar / GÜTHLEIN, Klaus / KUHN, Rudolf (ed.):

Festschrift Lorenz Dittmann, Peter Lang: Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien 1994

HAMMERSCHMIDT 2000 —

HAMMERSCHMIDT, Valentin: „Organisch“ oder biologisch. Anmerkungen zu zwei Entwurfparadigmen in der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts. In: LUPFER/RUDERT/SIGEL 2000, 76–85

HEGEL 1999 (1830) —

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), Felix Meiner Verlag: Hamburg 1999

HEIDRICH 1968 (1917) —

HEIDRICH, Ernst: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte (1917), Georg Olms Verlagsbuchhandlung: Hildesheim 1968

(Přetisk původního vydání, jež vyšlo roku 1917 v Basileji.)

HELMHOLTZ 2002 (1896⁴, 1868) —

HELMHOLTZ, Hermann von: Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens (1868). In: HELMHOLTZ 2002 (1896⁴), 265–365

(Původně přednášky proslovené ve Frankfurtu nad Mohanem a Heidelbergu. Vydáno v časopise „Preussische Jahrbücher“ roku 1868.)

HELMHOLTZ 2002 (1896⁴) —

HELMHOLTZ, Hermann von: Gesammelte Schriften. Band V. 1: Vorträge und Reden. Erster Band. BRÜNING, Jochen (ed.), Olms-Weidmann: Hildesheim / Zürich / New York 2002

(Reprint čtvrtého vydání z roku 1896.)

HERDER (?) 1778 —

HERDER, Johann Gottfried (?): Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, Johann Friedrich Hartknoch: Riga 1778

HERDER 1965 (1784–1791) —

HERDER, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784–1791), Aufbau-Verlag: Berlin / Weimar 1965

HERMANN, Tomáš: Antropologie, evoluční teorie, život národa. In: PETRASOVÁ/MACHALÍKOVÁ 2010, 15–26

HILDEBRAND 1910⁸ (1893) —

HILDEBRAND, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst (1893), J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel): Strassburg 1910⁸

HLADKÝ/KOČANDRLE/KRATOCHVÍL 2012 —

HLADKÝ, Vojtěch / KOČANDRLE, Radim / KRATOCHVÍL, Zdeněk: Evoluce před Darwinem. Nejstarší vývojová stádia evoluční nauky, nakl. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2012

HORSKÝ 2012 —

HORSKÝ, Jan: Teorie a narace (typy a zápletky) – příkré protiklady nebo prostupující se kategorie? In: HORSKÝ/ŠUCH 2012, 9–27

HORSKÝ/ŠUCH 2012 —

HORSKÝ, Jan / ŠUCH, Juraj (ed.): Narace a (živá) realita, Togga: Praha 2012

HROCH 2009 —

HROCH, Miroslav: Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů, Slon: Praha 2009

INGERLE 2010 —

INGERLE, Petr: Příběh perspektivy. Dějiny jedné ideje. Od renesance k modernímu umění a myšlení, Barrister & Principal / Moravská galerie v Brně: Brno 2010

JANATKOVÁ 2000 —

JANATKOVÁ, Alena: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890–1914, gta Verlag: Zürich / Gebr. Mann Verlag: Berlin 2000

KANT 1974 (1781) —

KANT, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft (1781), Suhrkamp: Frankfurt am Main 1974

KANT 1975 (1790) —

KANT, Immanuel: Kritika soudnosti (1790), Odeon: Praha 1975
(Z německého originálu „Kritik der Urtheilskraft“, který vyšel roku 1913 v Berlíně, přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel.)

KOČANDRLE/KLEISNER 2011 —

KOČANDRLE, Radim / KLEISNER, Karel: Evoluce ve vlhku zrozená: Analogie a paralely Anaximandrový pra-evoluce a darwinovské evoluce. In: Dějiny věd a techniky XLIV, 2011, 4, 219–236

KOLEKTIV AUTORŮ 1998² —

KOLEKTIV AUTORŮ: Filosofický slovník, Nakladatelství Olomouc: Olomouc 1998²

KOPÁČOVÁ-HRADECKÁ 2010 —

KOPÁČOVÁ-HRADECKÁ, Dita: Na hranici fyzických možností: mechanický aspekt klavírní virtuozity. In: PETRASOVÁ/MACHALÍKOVÁ 2010, 273–281

KONNERTH 1909 —

KONNERTH, Hermann: Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Mit einem Anhang: Aus dem Nachlass Conrad Fiedlers, R. Piper & Co. Verlag: München / Leipzig 1909

KOTALÍK 1989 —

KOTALÍK, Jiří (ed.): Člověk a příroda v novodobé české kultuře. Sborník symposia v Plzni 13. – 15. března 1986, Národní galerie v Praze: Praha 1989

KROPÁČEK 2002 —

KROPÁČEK, Jiří: Jacob Burckhardt a dějiny idejí. In: PRIX 2002, 365–370

KROUPA 2009/2010 —

KROUPA, Jiří: Gombrichův návrat k Jacobu Burckhardtovi. In: MIKŠ/KESNER 2009/2010, 15–34

KROUPA 2010³ —

KROUPA, Jiří: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I, Masarykova univerzita: Brno 2010³

KROUPA 2010 —

KROUPA, Jiří: Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2, Masarykova univerzita: Brno 2010

KUHLMANN-HODICK/SPITZER /MAAZ 2009 —

KUHLMANN-HODICK, Petra / SPITZER, Gerd / MAAZ, Bernhard (ed.): Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essay-Band, Deutscher Kunstverlag: Berlin / München 2009

LEWIN 1922 —

LEWIN, Kurt: Der Begriff der Genese in Physik, Biologie und Entwicklungsgeschichte. Eine Untersuchung zur vergleichenden Wissenschaftslehre, Verlag von Julius Springer: Berlin 1922

LEWIN 1923 —

LEWIN, Kurt: Die zeitliche Geneseordnung. In: Zeitschrift für Physik 13, 1923, 62–80

LOCKE 1984 (1690) —

LOCKE, John: Esej o lidském rozumu (1690), Nakladatelství Svoboda: Praha 1984

(Český výbor. Z angličtiny přeložila Anna Dokulilová.)

LUPFER/RUDERT/SIGEL 2000 —

LUPFER, Gilbert / RUDERT, Konstanze / SIGEL, Paul (ed.): Bau + Kunst, Kunst + Bau. Festschrift zum 65. Geburtstag von Professor Jürgen Paul, Hellerau–Verlag: Dresden 2000

LURZ 1981 —

LURZ, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Werner'sche Verlagsgesellschaft mbH: Worms 1981

MAJOR/SOBOTKA 1979 —

MAJOR, Ladislav / SOBOTKA, Milan: G. W. F. Hegel. Život a dílo, Mladá fronta: Praha 1979

MATOUŠEK 1956 —

MATOUŠEK, Vladimír: Doslov. In: ALBERTI 1956 (1512), 381–390

MIKŠ/KESNER 2009/2010 —

MIKŠ, František / KESNER, Ladislav: Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám. Ke stému výročí narození E. H. Gombricha, Barrister & Principal / Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění, Brno 2009/2010

NACHTRÄGE 1793 —

Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen; nebst kritischen und historischen Abhandlungen über Gegenstände der schönen Künste und

Wissenschaften von einer Gesellschaft von Gelehrten. Zweyten Bandes
erstes Stück, Dykische Buchhnadlung: Leipzig 1793

NIETSCHE 1930 (1906) —

NIETSCHE, Friedrich: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller
Werte, Alfred Kröner Verlag: Leipzig 1930 (1906)

PÄCHT 1985 (1963) —

PÄCHT, Otto: Alois Riegl (1963). In: RIEGL 1985 (1893), 349–365

PÄCHT 1927 —

PÄCHT, Otto: Anhang. In: RIEGL 1927 (1901), 406–412

PANOFSKY 1992 (1924) —

PANOFSKY, Erwin: Heinrich Wölfflin (Zu seinem 60. Geburtstage am 21.
Juni 1924). In: PANOFSKY 1992, 45–48

PANOFSKY 1992 —

PANOFSKY, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.
OBERER, Hariolf / VERHEYEN, Egon (ed.), Wissenschaftsverlag Volker
Spiess: Berlin 1992

PATOČKA 1969 —

PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: ČERNÝ 1969,
180–191

PATOČKA 1990 (1969a) —

PATOČKA, Jan: Dilema v našem národním programu – Jungmann a
Bolzano (1969). In: PATOČKA 1990, 41–56

PATOČKA 1990 (1969b) —

PATOČKA, Jan: Filosofie českých dějin (1969). In: PATOČKA 1990, 57–71

PATOČKA 2001 (1970/1971) —

PATOČKA, Jan: Problematika filozofie dějin umění u Václava Richtera. In: RICHTER 2001, 70–87

(Rukopis z přelomu let 1970 a 1971.)

PATOČKA 1990 —

PATOČKA, Jan: Eseje (Náš národní program), Evropský kulturní klub: Praha 1990

PETRASOVÁ/MACHALÍKOVÁ 2010 —

PETRASOVÁ, Taťána / MACHALÍKOVÁ, Pavla (ed.): Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 29. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň, 26.–28. února 2009, Academia: Praha 2010

PINOTTI 2015 —

PINOTTI, Andrea: Adolf Hildebrand. Das Problem der Form in der Bildenden Kunst. In: BURIONI/DOGRAMACI/PFISTERER 2015, 188–199

PRIX 2002 —

PRIX, Dalibor (ed.): Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila, Artefactum: Praha 2002

RÁDL 2006 (1909) —

RÁDL, Emanuel: Dějiny evolučních teorií v biologii 19. století. Díl II., Praha 2006

(Z německého originálu Die Geschichte der biologischen Theorien, II. Teil, Geschichte der Entwicklungstheorien in der Biologie des XIX.

Jahrhunderts, vydaného v Lipsku roku 1909, přeložili Zuzana Škorpíková, Tabita Landová a Ivan Landa. K vydání připravili Tomáš Hermann, Anton Markoš a Zdeněk Neubauer.)

RÁDL 1906 —

RÁDL, Em.: Hans Driesch. Přehled jeho vědecké činnosti. (Zvláštní otisk z „Časopisu lékařův českých“ roč. 1906), Nákladem vlastním: Praha 1906

RÁDL 1933 —

RÁDL, Emanuel: Dějiny filosofie II. Novověk, Jan Laichter: Praha 1933

RICHTER 2001 —

RICHTER, Václav: Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění. KUDĚLKA, Zdeněk / SAMEK, Bohumil (ed.), Academia: Praha 2001

REHM 1960 —

REHM, Walther: Heinrich Wölfflin als Literaturhistoriker. Mit einem Anhang ungedruckter Briefe von Michael Bernays, Eduard und Heinrich Wölfflin, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften: München 1960

RIEGL 1985 (1893) —

RIEGL, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893). Mit einem Nachwort von Otto Pächt (1963), Mäander Verlag GmbH: München 1985

(Reprint původního vydání Rieglovy knihy z roku 1893. Pächtova stať, vydaná původně 1963 a pak ve výběru Pächtových prací nazvaném „Methodisches zur kunsthistorischen Praxis“, 1977, je autorský překlad z angličtiny, který pořídil Roland Floerke.)

RIEGL 1996 (1899) —

RIEGL, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899). In: Riegl 1996, 27–37

RIEGL 1996 (1901) —

RIEGL, Alois: Naturwerk und Kunstwerk I a II (1901). In: RIEGL 1996, 49–61 a 63–69

RIEGL 1927 (1901) —

RIEGL, Alois: Spätrömische Kunstindustrie, Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerei in Wien: Wien 1927

RIEGL 1996 —

RIEGL, Alois: Gesammelte Aufsätze. ROSENAUER, Artur (ed.), WUV-Universitätsverlag: Wien 1996
(Původně vyšlo roku 1929.)

ROYT/OTTOVÁ/MUDRA 2005 —

ROYT, Jan / OTTOVÁ, Michaela / MUDRA, Aleš (ed.): Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie II, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty UK v Praze: Praha 2005

ŘEZNÍK 2003 —

ŘEZNÍK, Miloš: Formování moderního národa (Evropské „dlouhé“ 19. století), Triton: Praha 2003

SITZUNGSBERICHTE 1911 —

Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1911, 1111

(Zpráva o Wölfflinově přednášce, věnované problému stylu ve výtvarném umění, která se konala dne 7. 12. 1911 před Královskou pruskou akademií věd v Berlíně. Text, vycházející z ní, vyšel v „Sitzungsberichte“ roku 1912, viz WÖLFFLIN 1912 v tomto seznamu literatury.)

SEDLMAYR 1930 —

SEDLMAYR, Hans: Österreichische Barockarchitektur 1690–1740, Dr. Benno Filser Verlag: Wien 1930

SEDLMAYR 1939² —

SEDLMAYR, Hans: Die Architektur Borrominis, R. Piper & Co.: München 1939²

SEDLMAYR 1978 (1929) —

SEDLMAYR, Hans: Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Die Quintessenz der Lehren Riegls (1929). In: SEDLMAYR 1978, 32–48

SEDLMAYR 1978 —

SEDLMAYR, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mäander: Mittenwald 1978
(Nové, rozšířené vydání.)

SCHELLING 1979 (1800) —

SCHELLING, F. W. J.: Dedukce všeobecného orgánu filozofie čili hlavní teze filozofie umění podle zásad transcendentálního idealismu (kapitola ze Systému transcendentálního idealismu, 1800). Výbor z díla, Svoboda: Praha 1979, 256–274
(Překlad z němčiny Milan Sobotka.)

SCHELLING 2004 —

SCHELLING, F. W. J.: Texte zur Philosophie der Kunst, Reclam: Stuttgart 2004

SCHLOSSER 1935 —

SCHLOSSER, Julius von: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung 1935, 1, 2–39

SCHMARSOW 1896 —

SCHMARSOW, August: Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung, Verlag von S. Hirzel: Leipzig 1896

SCHMARSOW 1899 —

SCHMARSOW, August: Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Verlag von S. Hirzel: Leipzig 1899

SCHMIDT 1924 —

SCHMIDT, Hugo (ed.): Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte. Zur 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern, Hugo Schmidt Verlag: München 1924

SOBOTKA 1975 —

SOBOTKA, Milan: Úvodem ke kritice soudnosti. In: Kant 1975 (1790), 7–20

SOBOTKA 1987 —

SOBOTKA, Milan: Schelling a Hegel. Studie k světonázorovému a metodologickému vývoji v německé klasické filozofii, Univerzita Karlova: Praha 1987

STERZINGER —

STERZINGER, Jos. V. a kol.: Německočeský slovník = Deutschböhmisches Wörterbuch. 2 sv., J. Otto: Praha s. d.
(Die údajů Národní knihovny České republiky vyšel slovník v letech 1893–1895.)

SULZER 1793 —

SULZER, Johann Georg: Ueber das Pittoreske in der Malerey. In: NACHTRÄGE 1793, 31–40

TIETZE 1913 —

TIETZE, Hans: Die Methode der Kunstgeschichte, Verlag von E. A. Seemann: Leipzig 1913

THIERSCH 1904³ (1883) —

THIERSCH, August von: Proportionen in der Architektur. Ein Versuch zur Wiederherstellung der Lehre von der Analogie (1883). In: Handbuch der

Architektur IV. I. Halbband, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner): Stuttgart 1904³, 37–90

THIES 1985 —

THIES, Harmen: Zu einer Typologie neuzeitlicher Ordnungsfiguren und Wölbgestelle. In: BÜTTNER/LENZ 1985, 77–86

TOMÁŠ 1996 —

TOMÁŠ, Milan: Filozofický obraz světa Hermanna Helmholtze, Academia: Praha 1996

VISCHER 1873 —

VISCHER, Robert: Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Hermann Credner: Leipzig 1873

VOLKELT 1876 —

VOLKELT, Johannes: Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik, Verlag von Hermann Dufft: Jena 1876

VOLKELT 1923⁵ —

VOLKELT, Johannes: Arthur Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, sein Glaube, Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz): Stuttgart 1923⁵ (Páté, nově zpracované vydání.)

ENGELHARDT 2009 —

ENGELHARDT, Dietrich von: Zum Wissenschaftsbegriff der Romantik – Physik und Metaphysik, Kunst und Leben bei Carl Gustav Carus. In: KUHLMANN-HODICK/SPITZER /MAAZ 2009, 19–30

WERNER VEAUTHIER 1994 —

WERNER VEAUTHIER, Frank: Von der sichtbaren Bestätigung der Phänomenologie durch die Malerei. In: GRAF VON BOTHMER/GÜTHLEIN/KUHN 1994, 95–106

WITTLICH 1989 —

WITTLICH, Petr: Proč právě příroda – Výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století. In: KOTALÍK 1989, 94–102

WITTLICH 2010 (1971) —

WITTLICH, Petr: Max Dvořák (1971). In: Wittlich 2010, 34–40

WITTLICH 2010 —

WITTLICH, Petr: Horizonty umění, Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum: Praha 2010

WITTLICH 2015³ —

WITTLICH, Petr: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum: Praha 2015³

WUNDT 1897² (1896) —

WUNDT, Wilhelm: Grundriss der Psychologie (1896), Verlag von Wilhelm Engelmann: Leipzig 1897

WUNDT 1893⁴ (1874) —

WUNDT, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie (1874). Zweiter Band, Verlag von Wilhelm Engelmann: Leipzig 1893 (Čtvrté, přepracované vydání.)

WUNDT 1919³ —

WUNDT, Wilhelm: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Dritter Band: Die Kunst, Alfred Kröner Verlag: Leipzig 1919 (Třetí, přepracované vydání.)

Internet

Das Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

internetová adresa aplikace

<http://dwb.uni-trier.de/de/>

HEIDELBERGER 1997 —

HEIDELBERGER, Michael: Beziehungen zwischen Sinnesphysiologie und Philosophie im 19. Jahrhundert, in: Philosophie und Wissenschaften. Formen und Prozesse ihrer Interaktion, hrsg. von Hans Jörg Sandkühler, Frankfurt am Main: Petr Lang 1997, 37–57

adresa ke stažení článku

[http://www.uni-](http://www.uni-tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/PhiloGeschichte/Dokumente/Downloads/ver%C3%B6ffentlichungen/heidelberg/beziehungen_zwischen.pdf)

[tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/PhiloGeschichte/Dokumente/Downloads/ver%C3%B6ffentlichungen/heidelberg/beziehungen_zwischen.pdf](http://www.uni-tuebingen.de/fileadmin/Uni_Tuebingen/Fakultaeten/PhiloGeschichte/Dokumente/Downloads/ver%C3%B6ffentlichungen/heidelberg/beziehungen_zwischen.pdf)

(Internetová verze má vlastní stránkování: 1–16.)

Internet Archive

<https://archive.org/index.php>

Digitální knihovna Heidelberské univerzity

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html>

Obrázky (včetně seznamu)

Poznámka:

První dva obrázky byly reprodukovány z GANTNER 1988 (60, 61), obrázek číslo 6 z SCHMIDT 1924 (frontispis) a ostatní pocházejí z GANTNER 1984² (viz s. VII).

Obr. č. 1. Heinrich Wölfflin: Náčrtek proporčního systému dórského a iónského chrámu (z dopisu J. Burckhardtovi, datovaného 1. 12. 1888)

Obr. č. 2. Heinrich Wölfflin: Náčrtky průčelí Vily Farnesiny v Římě a kostela S. M. Novella ve Florencii (z dopisu J. Burckhardtovi, datovaného 1. 12. 1888)

Obr. č. 3. J. Leeb, München (fotograf): Heinrich Wölfflin, 1887

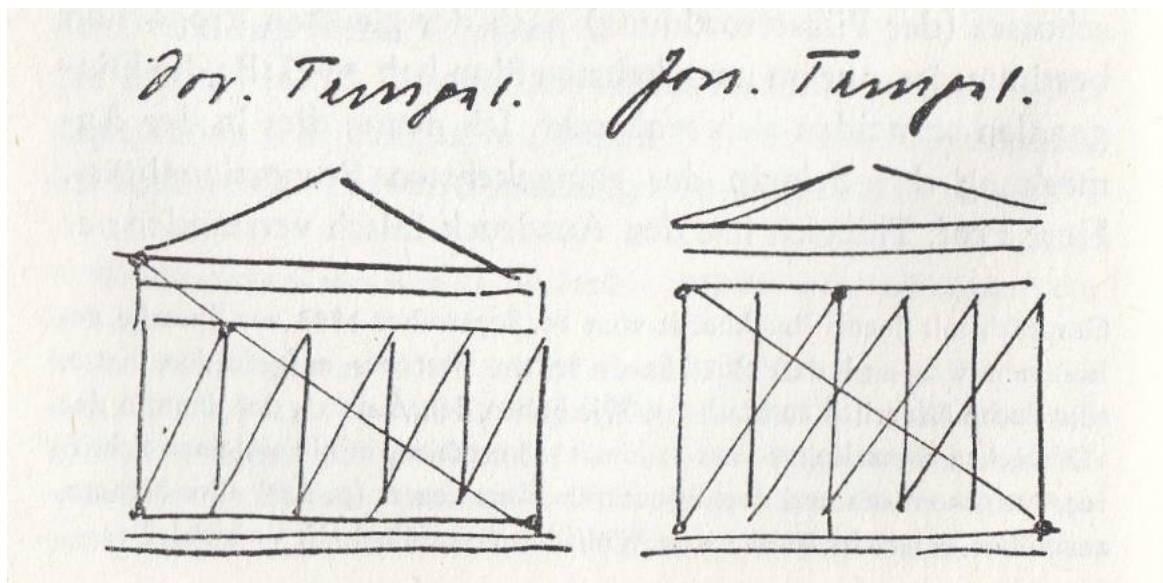
Obr. č. 4. R. Dührkoop, Berlin (fotograf): Heinrich Wölfflin, Berlin 1902

Obr. č. 5. E. Wasow, München (fotograf): Heinrich Wölfflin, 1920 (1924?)

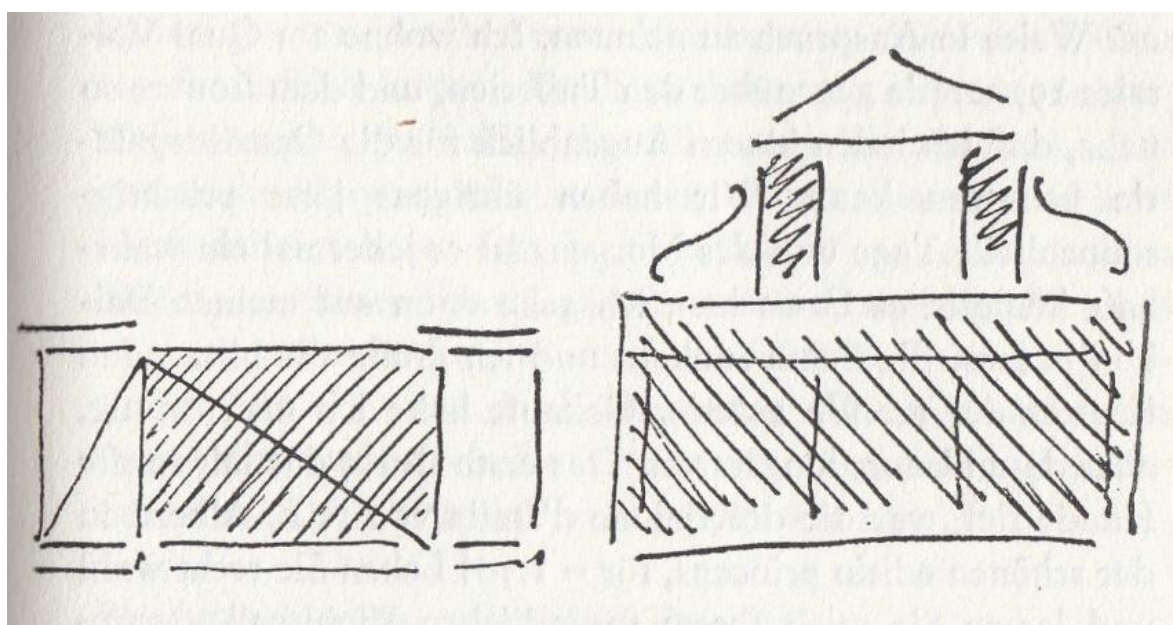
Obr. č. 6. Edwin Scharff (modelér, autor busty): Heinrich Wölfflin, bronz, 1923–1924

Obr. č. 7. Rosa Maria Jaggi (autorka snímku): Heinrich Wölfflin se svou sestrou Elisabeth v Engadinu, 1925

Obr. č. 8. Ateliér Eidenbenz, Basel (snímek): Busta Heinricha Wölfflina od Hermanna Hubachera, bronz, 1944



Obr. č. 1. Heinrich Wölfflin: Náčrtek proporčního systému dórského a íónského chrámu (z dopisu J. Burckhardtovi, datovaného 1. 12. 1888)



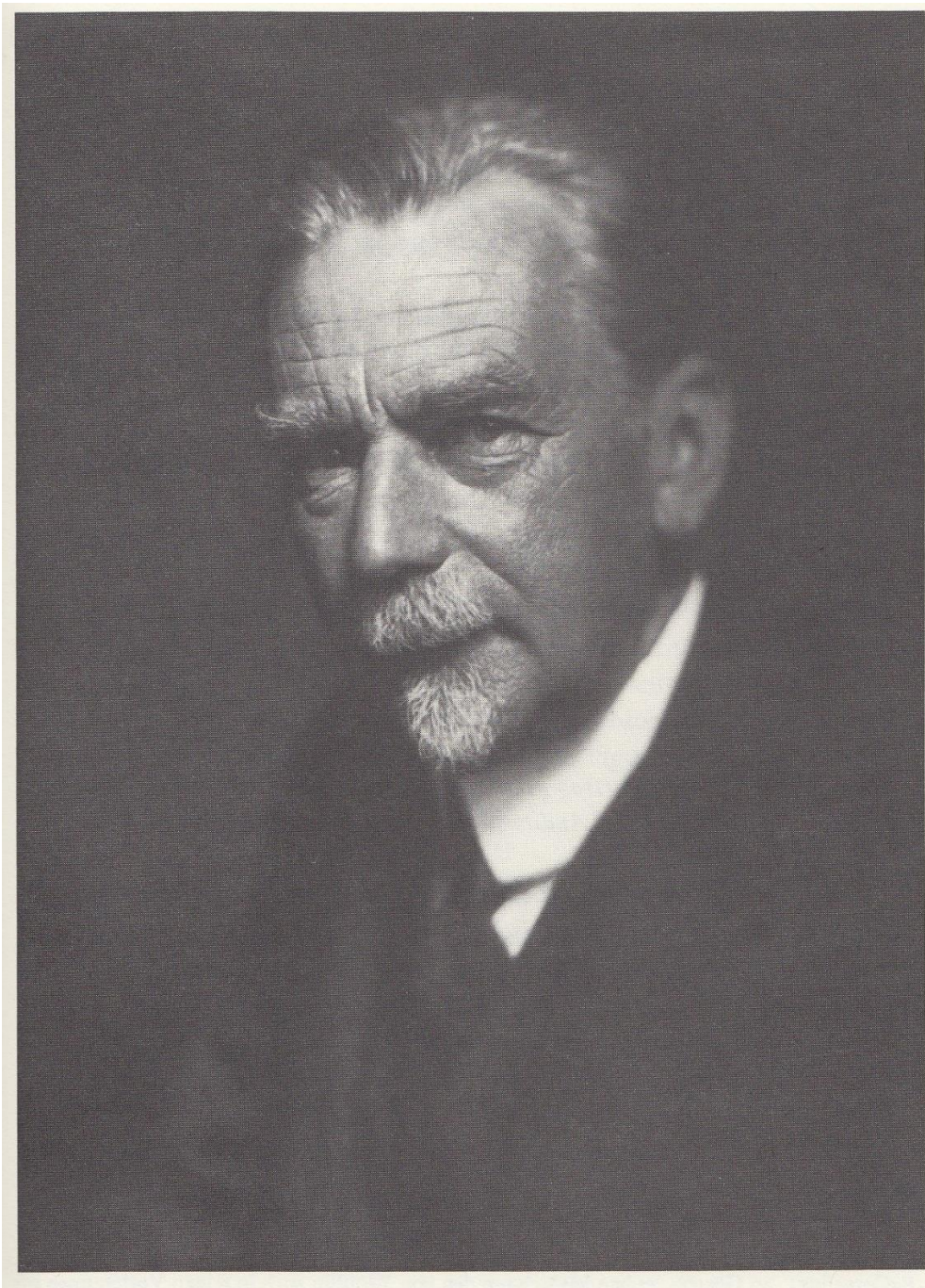
Obr. č. 2. Heinrich Wölfflin: Náčrty průčelí Vily Farnesiny v Římě a kostela S. M. Novella ve Florencii (z dopisu J. Burckhardtovi, datovaného 1. 12. 1888)



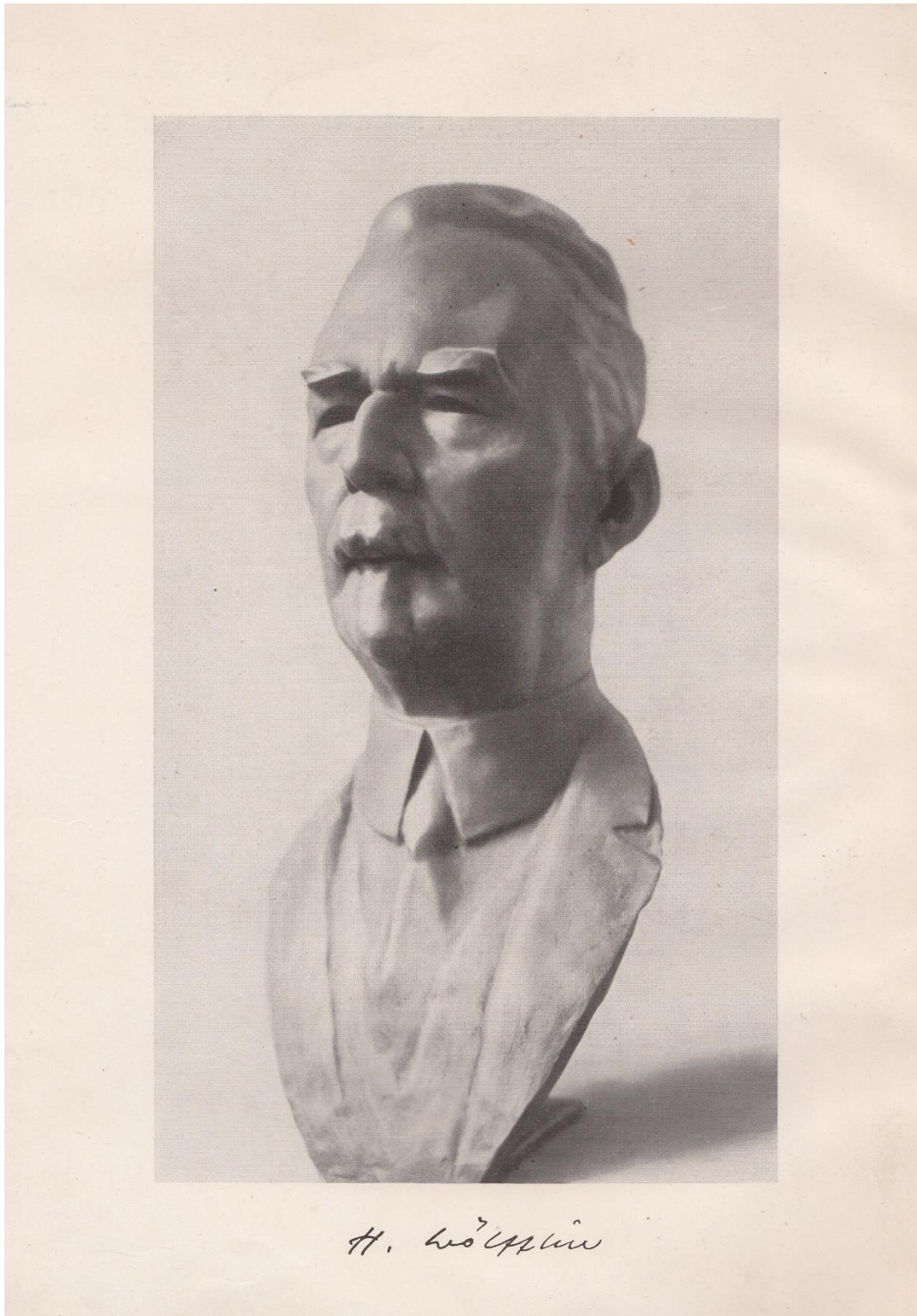
Obr. č. 3. J. Leeb, München (fotograf): Heinrich Wölfflin, 1887



Obr. č. 4. R. Dührkoop, Berlin (fotograf): Heinrich Wölfflin, Berlin 1902



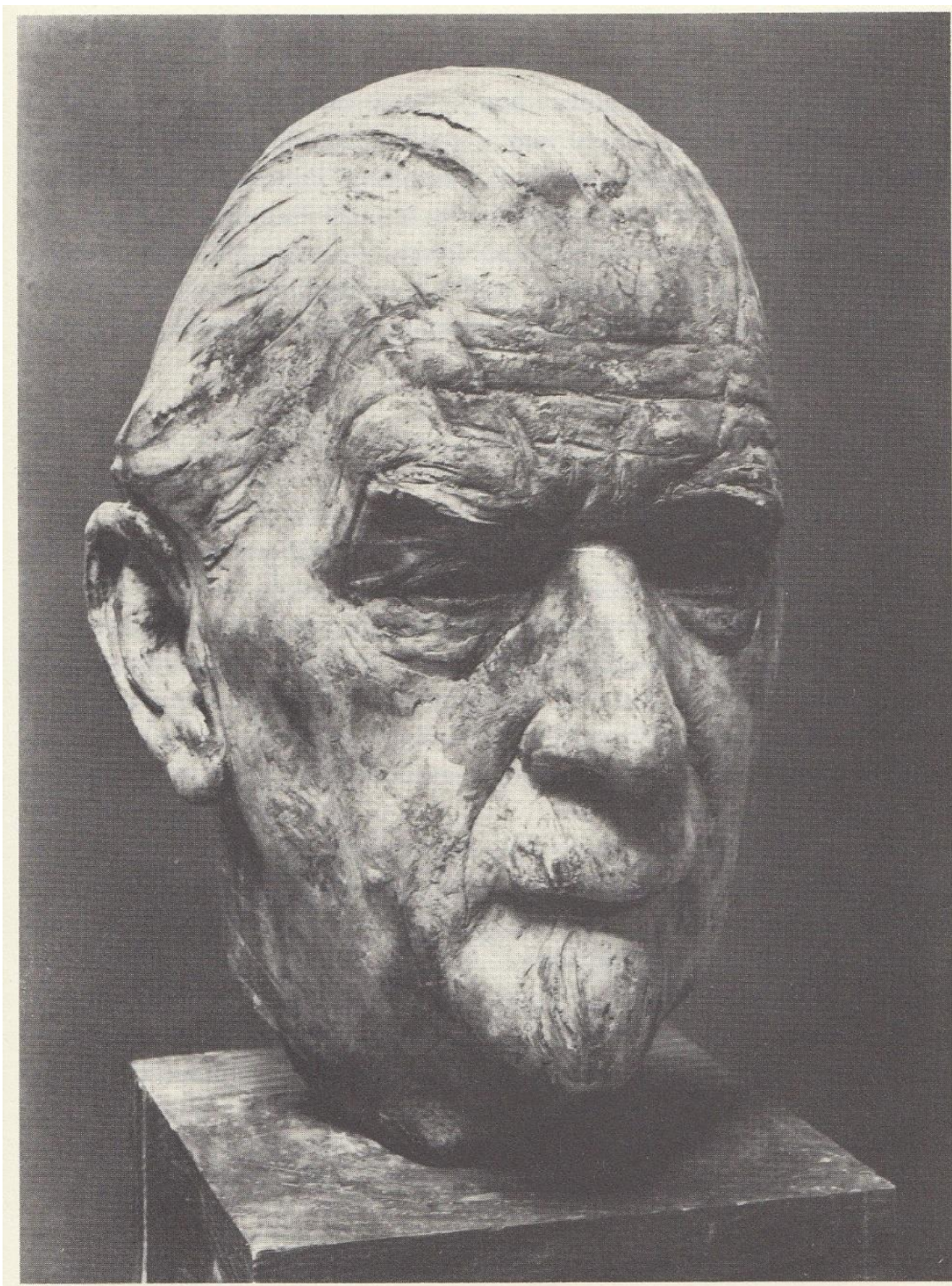
Obr. č. 5. E. Wasow, München (fotograf): Heinrich Wölfflin, 1920
(1924?)



Obr. č. 6. Edwin Scharff (modelér, autor busty): Heinrich Wölfflin, bronz, 1923–1924



Obr. č. 7. Rosa Maria Jaggi (autorka snímku): Heinrich Wölfflin se svou sestrou Elisabeth v Engadinu, 1925



Obr. č. 8. Ateliér Eidenbenz, Basel (snímek): Busta Heinricha Wölfflina od Hermanna Hubachera, bronz, 1944