

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)

Teze

Vedoucí práce Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Praha 2016

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

Stím 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 z roku 1904, neboť by si kvůli svému výjimečnému postavení a specifickým kvalitám, o nichž se kdysi pochvalně vyslovil Julius von Schlosser, zasloužila samostatné zpracování. Ostatně jako všechny hlavní Wölfflinovy studie.

Na okraj pouze poznamenávám, že každá z nich zůstává nejenom výpovědí o předmětu zkoumání, na který se zaměřila, ale rovněž o době, kdy vznikla.

Strategie předložené dizertační práce je následující. Ve své první třetině se soustředí na problematiku „*Základních pojmů dějin umění*“, neboť ty představují vrchol, ba esenci Wölfflinova teoretického snažení. Následuje otázka italského a německého formového cítění (něm. Formgefühl), které se autor věnoval ve své knize z roku 1931, přičemž tato studie, poslední obsáhlejší, obsahově na „*Základní pojmy*“ navazuje a rozvíjí je, byť trochu jiným směrem. Předposlední místo, nikoliv ovšem co do významu, zaujímá pojednání o Wölfflinově díle raného období, kam patří práce, založené na psychologii architektury („*Prolegomena*“, „*Renesance a baroko*“). Dizertaci uzavírá stručný exkurz do teorie Konráda Fiedlera.

Ve svých „*Prolegomenech*“ Wölfflin oproti jiným autorům (Volkelt, Vischer) maximálně zdůraznil roli tělesnosti při estetické apercepci. Ovlivněn dobovými estetickými preferencemi, hlavně díky působení svého učitele Jacoba

Burckhardta, 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 Winckelmannna. Nevynechal však ani renesančního teoretika Albertiho.

Jestliže Vischer 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 pocitu individuální tělesnosti ve vztahu k dobovému ideálu a abstraktní, bezvýrazová vrstva čistého nazírání. Tuto vrstvu ovšem Wölfflin oproti Fiedlerovi historicky podmínil.

Pro odlišení dvou hlavních fází historického vývoje zvolil Wölfflin kategorie z oblasti fyziologické psychologie (haptický, optický), o něž se opíral rovněž historik Alois Riegl z tzv. Vídeňské školy dějin umění. Pro svou nikoliv historickou, ale estetickou teorii jich využil sochař Adolf Hildebrand. V oboru psychologie s nimi pracoval např. Wilhelm Wundt.

Již v 18. století kolovala v učených kruzích teorie, že malé dítě k vnímání prostoru potřebuje hmatovou zkušenost, neboť zrakový smysl mu poskytuje pouze barevné plochy (skvrny). Bez haptických zkušeností by si nebylo schopno vytvořit pojem prostoru a prostorové hloubky.¹ Tyto zkušenosti se posléze přenášejí do zrakového vnímání. Bez hmatu by tedy dítě nevidělo prostorovou hloubku. Je proto nutné obě sféry počitků empiricky propojit. Aby svět držel pohromadě, nerozpadl se doslova před očima, musejí haptické dojmy korespondovat s optickými.

¹ Pojem je německy Begriff, což souvisí se slovem greifen, které znamená hmatat.

Základ této senzualisticko-empirické teorie vnímání nalezneme již v díle britského filozofa Johna Locka (1632–1704).

Navíc pojem malířského stylu, odpovídající druhé fázi vývoje, má své kořeny rovněž v 18. století, a to v estetice vznešeného, pitoreskního a malebného.

Do této oblasti teoretizování náleží i Wölfflinova haptická, materiální jednota vnímání a vnímané věci, a dualita v jejím optickém nazírání, kdy se předmět a jev rozdělují, důsledkem čehož vzniká iluze reality. Princip poznání se tak stává stylovým principem znázorňování věcí v umění a současně vstupuje do názorného charakteru architektury, jelikož způsob vidění je jednotlivým epochám společný.

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

Pojmy jsou zde nazvány základními z toho důvodu, 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 (středověk, antika).

Protože základem výtvarného umění je síla představivosti a obrazotvornosti, 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.

Vrstva vývoje, kterou Wölfflin nazývá vnitřními dějinami umění, se prostupuje s vrstvou vnější, tvořenou životními obsahy. Formální komponenta se tak setkává, ba prolíná s komponentou výrazovou. Navíc se umění podle Wölfflina vyvíjí ve spirále, a proto nikdy není úplnou kopií sebe samotného.

Životní obsahy jsou spjaté s tělesností a jejím výrazem, který se v podobě ideální tělesnosti dostává do výtvarného umění a na bázi architektonického tvarosloví do 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.

Wölfflin tedy umělecká díla posuzuje podle vnitřní a vnější komponenty. Vnitřní se cyklicky, ve spirále vyvíjí, z venku do děl vstupují různorodé obsahy, spjaté se životem lidí. Představa cyklického vývoje je dědictvím klasicismu (Winckelmann) a idea dějinné spirály romantického panteismu.

S romantismem souvisí i učení Schellingovo, ohromné a komplikované ve svých vnitřních rozměrech. Jeho pojetí uměleckého díla jako výtvoru, který obsahuje nevědomou složku, umožnilo postavit dějiny umění na metafyzický základ. V konečném důsledku pomohlo zdůvodnit i to, že se v dílech projevuje národní duch. Ten ve Wölfflinově systému patří do obsahové složky děl.

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

Důležité zjištění předložené dizertace záleží v tom, že doba 19. století nemusela nutně tvořit soustavu názorových protipólů (materialismus – idealismus), tvrdě se navzájem vylučujících, jak by se snad někdy zdálo. Právě případ Wölfflinova teoretického díla dokazuje, že se různé názorové proudy mohly amalgamovat do specifického celku.

Hlavním cílem dizertace tak bylo předvést, jak Wölfflinova teorie zůstala provázána s myšlením 19. století, z něhož vyrostla a jehož rámec v zásadě nikdy nepřekročila. Nebál bych se ji nazvat kondenzátem kultury tohoto tzv. dlouhého století.