

Dejiny videnia Heinricha Wölfflina

Jakub Huba

Huba, J.: Dejiny videnia Heinricha Wölfflina. In: *Ostium*, roč. 17, 2021, č. 1.



Heinrich Wölfflin: *Základní pojmy dějin umění - Problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha: Academia 2020, 319 s.

Situácia, kedy prezentujeme vyše storočnú knihu preloženú medzičasom do viacerých európskych jazykov ako novinku, môže pôsobiť zvláštno, ale v našom kultúrnom okruhu je podobné splácanie dlhu niečím celkom bežným. *Základné pojmy dejín umenia* však nie sú nové len tým, že ich môžeme prvýkrát čítať v nám ľahko prístupnom jazyku. Zostávajú stále *nové* v zmysle ich aktuálnosti. Na poli, ktorým sa zaoberajú, sú dodnes v mnohých ohľadoch neprekonané. Pripomeňme, že táto kniha je výzvou napísať dejiny umenia odznova. Prerozprávať ich cez vývojové tendencie formy, nie cez biografie umelcov či historické súvislosti. Problém základných pojmov je metodologický problém nazerania a výkladu umenia. *Dejiny umenia bez mien*, tak svoju metódu nazýva Wölfflin, nemajú nahradiť predošlé skúmania, ale byť voči nim alternatívou. Wölfflin neodsudzuje tradičné prístupy, len sa im odmieta venovať a chce napísať dejiny umenia ako paralelnú históriu s vlastnými imanentnými zákonitosťami. Hľadá štruktúry, v rámci ktorých tvorili aj tí najoriginálnejší majstri, ale nehľadá ich v spoločenskej klíme a historickom kontexte, ale vo vnútri umeleckej sféry.

Kniha vzišla z etapy Wölfflinovho myslenia, kedy prechádza od psychológie umenia k filozofii dejín umenia a k fenomenologickej analýze. Zaujíma ho, ako vôbec dochádza k premenám výrazu a k fundamentálnym premenám samotného vnímania skutočnosti. Tento problém skúma na príklade prechodu od renesančného k barokovému slohu. Kľúčovým nástrojom takéhoto skúmania je komparatívna metóda. Mnohé závery knihy sú na nej postavené. Rozdiel sa niekedy vyjaví v detaile, celkom bezvýznamnom z hľadiska obsahu a zdanlivo náhodnom z hľadiska formy, ktorý je ale vyjadrením optického režimu určitej epochy. Niekde je amorfný, iracionálny tieň v rohu obrazu či jemné vychýlenie predmetu z centrálnej osi tým, čo dielo posúva z renesančného režimu zobrazovania smerom k barokovému. Nad individuálnymi, štýlovými, obsahovými a lokálnymi rozdielmi existujú všeobecnejšie tendencie a práve tie sa snažia popísať Wölfflinove základné pojmy. Autor zoradil svoje pojmy do piatich dvojíc: lineárnosť - maliarskosť, plocha - hĺbka, uzavretá forma - otvorená forma, mnohosť - jednota, jasnosť - nejasnosť, na ktorých demonštroval protichodné

výrazové tendencie renesancie a baroka.

Formálna analýza sa v knihe deje v dvoch rovinách: jednak na úrovni jednotlivých diel a potom aj cez sledovanie všeobecného profilu slohu. Výrazové prostriedky, možnosti videnia a tvorby, ktoré sú k dispozícii umelcovi, sú v každej dobe inak ohraničené. Vynikajúci umelci sú vynikajúci tým, na akej úrovni dokážu túto dispozíciu rozvíjať, a nie tým, že by ju prekonávali. Preto nemá zmysel uvažovať o dejinách umenia ako o jednosmernom vývoji, kde nové je kvalitatívnym prekonaním starého, ani nemá zmysel porovnávať autorov rozličných slohov na základe rovnakých kategórií. Každý sloh sleduje iný ideál. Videnie, rovnako ako predstavivosť, je v každej epoche inak konštituované. Lenže ako sa dajú obzory a možnosti určitej epochy vedecky vymedziť? Wölfflin prichádza s pojmovými opozíciami a vysvetľuje, ako súvisí jasné, ukončené, tektonické, haptické, statické či lineárne s renesančným videním, a naopak - nejasné, neukončené, dynamické, maliarske, otvorené a atektonické s tým barokovým. Môžeme namietat, že tieto tenzie medzi polaritami fungujú nielen medzi slohmi navzájom, ale aj vnútri jednotlivých slohov. Napríklad kontrast florentskej a benátskej školy v rovnakom období. Táto výčitka by ale vyznela naprázdno pri pozornom čítaní textu, kde Wölfflin vôbec tieto problémy neobchádza. Uvedomuje si, že výpočet slohových charakteristík - príliš všeobecná pojmová kategorizácia - môže viesť k schematizmu a makroskopický pohľad nutne ignoruje individuálne rozdiely, také dôležité v oblasti umenia. Preto vychádza vždy z porovnávania konkrétnych diel, na ktorých demonštruje svoje pojmové dvojice. Zjednodušene či zastaralo pôsobia iba časti knihy venované národnému štýlu. Wölfflin sa tu uchýľuje k pojmom ako *národná povaha*, ktoré sa nám dnes zdajú byť v rozpore s vedeckým prístupom všeobecne, ale najmä s jeho vlastnou predstavou rozdielnych režimov zobrazovania, nadradených lokálnym rozdielom.

Základné pojmy čítame už s určitým predporozumením. Už vopred vieme, čo maliarske a lineárne tradične v dejinách umenia znamená. Ale Wölfflin pojmy nielen používa, on ich aj čiastočne tvorí, respektíve dáva starým pojmom významy nové a tým rozširuje ich pole pôsobnosti. „Maliarskosť“ v jeho ponímaní je niečo celkom iné, ako bola dovtedy chápaná. To mu dovoľuje hovoriť o maliarskom charaktere barokovej fasády alebo kamennej rokokovej vázy. Maliarske nie je niečo, čo vzniká v tomto médiu, ale je to spôsob videnia skutočnosti, ktorý kryštalizuje vo všetkých výtvarných disciplínach barokovej epochy. Renesancia je naopak lineárna, a to aj v médiu malby. Jednotlivé predmety sa v renesančnom zobrazovaní jasne vymedzujú z okolitého prostredia, dôraz sa kladie na kontúru a preferovaný uhol pohľadu. Wölfflin tento prístup nazýva haptickým videním. Renesančné dielo vyvoláva dojem ukončenosti a harmonickej dokonalosti. Cítíme, že nič sa nesmie pridať ani odobrať, ak má dielo zostať dielom, ako to lapidárne definuje už Alberti. Divák sleduje maliarsku scénu, sochu alebo architektúru z ideálneho bodu, odkiaľ obsiahne uzavretý celok jedným pohľadom. Naproti tomu barokové videnie sa deje. Barokové umenie sa obracia na proces videnia, nie na jeho jedinú zložku. Ráta s dynamickým divákom. Ruší sa preferovaný pohľad aj dôraz na kontúru a počíta sa s tým, že dielo sa rozvíja pred našimi očami. Predmetná renesančná optika je nahradená neohraničeným dynamickým videním. Barokové umenie vždy smeruje náš pohľad niekam ďalej, niekam hlbšie do diela alebo mimo samotné dielo, pohráva sa s presahom a stupňovaním. Forma sa má rozpohybovať pred očami diváka, preto sa výjavy inscenujú a dosahuje sa divadelný efekt. Navyše, v baroku je prítomná aj inverzia divadla, kedy pohyblivý je divák. Takéto pohyblivé formy, ktoré sa ponúkajú len pohyblivému oku, sleduje Wölfflin pri analýze barokovej architektúry.

V knihe sa zaujímavo kombinuje individuálne so všeobecným. Na pozadí formálnych problémov, pred ktorými stáli rozlične vyprofilovaní doboví umelci, načrtáva Wölfflin to, čo bolo nadindividuálne a charakteristické z hľadiska epochy. Autor však nepreceňuje dilemu slohové verzus originálne. Formuluje základné pojmy určujúce sloh tak, aby dovoľovali vysvetliť rozmanitosť v rámci jedného slohu. Rubens je v mnohých ohľadoch protipólom Rembrandta, ale obaja privilegujú hĺbku nad plochou, hoci každý celkom iným spôsobom. U Rubensa je to kompozícia a radenie objektov, čo nás špirálovito zatahuje do priestoru obrazu, zatiaľ čo u Rembrandta sa tento efekt dosahuje svetlom a je

dominantný aj vtedy, keď sú objekty radené v jednoznačných plošných plánoch za sebou. Jeden pojem, v tomto prípade pojem hĺbky, tak môže pokryť zdanlivo celkom odlišných autorov. Individuálne formálne prístupy sú rámcované širším dobovým videním, ktoré má vlastné preferencie. Tieto dobové preferencie nie sú nálady či nejaký duch doby, ale sú vizuálnym rámcom, jazykom, ktorý je produktom autonómneho vývoja umenia. Každá individuálna forma sleduje vyššie formálne zákonitosti, ktoré sa riadia istou relatívnou nevyhnutnosťou.

Obdobie 16. – 17. storočia nie je v knihe zvolené náhodne. Nemá len ilustrovať, čo to znamená striedanie slohov, ale zároveň má odhaliť aj historickú zmenu paradigmy a počiatky moderného videnia a imaginácie. Pátranie po vzniku moderného umenia sa zastavuje práve pri baroku. Prechod od haptického k zrakovému videniu, od objektu k javu je nielen prechodom do iného slohu, ale aj začiatkom celej modernej epochy. Koncentrácia na jav, maliarske videnie, svetlo ako samostatný predmet zobrazovania, impresionizmus, hra s perspektívou diváka a jej posúvaním, subjektivismus, iluzionizmus – to sú všetko barokové kvality, ale zároveň tendencie moderného zobrazovania. *„Tak jako se dítě časem odnaučí sahat na všechny věci, aby je ‚pochopilo‘, odnaučilo se lidstvo prozkoumávat obrazy tím, že je převádí na to, co je hmatatelné. Vyvinutější umění se naučilo spoléhat na pouhý jev. Tím se ovšem změnila celá idea obrazu: hmatové obrazy se staly zrakovými. To je nejzásadnější proměna, kterou historie umění zná“* (s. 64). Akonáhle postavíme do centra pozornosti jav, vynorí sa automaticky problém plurality náhľadov, a preto moderné umenie charakterizuje mnohosť foriem videnia. Paralelne sa rozvíjajú tak rozdielne režimy videnia, ktoré by v minulosti oddeľovali celé storočia vývoja.

Súbežne s dejinami zobrazovania sa odvíjajú aj dejiny videnia, obe sú v nejasnom vzťahu k všeobecným dejinám: *„zrakové nazírání není žádné zrcadlo, jež zůstává stále stejné, nýbrž je to živá schopnost vnímat, jež má vlastní historii, která prošla mnoha vývojovými stupni“* (s. 291). Bežne sa hovorí o tom, ako vonkajšie faktory ovplyvnili vývoj formy, ale Wölfflin ukazuje aj opak. Umelecká forma nie je len výslednicou historických reálií, ona sama je dejinnou silou: *„otázkou je, do jaké míry se ‚oko‘ může vyvíjet samostatně, do jaké je podmíněno jinými oblastmi ducha a do jaké samo tyto oblasti podmiňuje“* (s. 58). Forma tvorí realitu, nielen naopak. Zmena toho, ako sa dívame, rozhoduje aj o tom, čo vidíme. *„Každá nová krystalizující forma ale přináší i nový aspekt obsahu světa“* (s. 296). Teda vývoj v umení neznamená len vidieť to isté inak, ale aj vidieť iné veci. Sú námety a predmety, ktoré by sa na renesančnom obraze nikdy nezjavili, pretože ich renesančný umelec, zameraný na predmetné zobrazovanie, nevidel ako objekty umeleckého stvárnenia, a ktoré sa zviditeľnili až v baroku. Prípadne sú tu fenomény, ktoré by boli v renesancii prostriedkom a v baroku sú samotným cieľom, napríklad svetlo. V renesancii slúži svetlo len na modeláciu predmetov, je racionálne a rovnomerné, v baroku, naopak, obrazom dominuje, často je prehnane až iracionálne. V renesancii je pomocným prostriedkom zobrazovania, v baroku je samotným objektom.

Wölfflin sa vyvaroval nástrah spojených s definíciou barokového a renesančného slohu. Nenechal sa zlákať k hodnotiacemu prístupu – nevyzdvihuje ani neodmieta žiaden sloh. Snaží sa nájsť diela, v ktorých sa renesancii a baroku podarilo koncentrovať vizuálne účinky typické pre tieto slohy, prípadne definuje diela anticipačné či prechodové. Podarilo sa mu uniknúť schematizmu, ktorý sprevádza každú kategorizáciu tým, že neponímal svoje pojmy rigidne a nesnažil sa do nich nasilu zarámcovať diela minulosti. Naopak, vždy vychádza z diela a ak ono nezodpovedá definícii, pátra po podstate jeho výnimočnosti. Výsledná schéma, v ktorej sa ukazujú vzťahy a prieniky jednotlivých pojmových dvojíc, odhaľuje autorovu snahu o dynamický a komplexný systém výkladu umenia. Wölfflin si uvedomuje obmedzenú platnosť extrémnych metodologických prístupov, ale neusiluje sa o ich kombinovanie. Snaží sa poctivo vypracovať jednu z legitímnych ciest pri interpretácii umenia a jeho vývoja. Na konci knihy autor priznáva dôležitosť kontextuálneho prístupu, avšak nesnaží sa mu nájsť miesto vo svojom, v zásade autonomistickom systéme. Ak priznáme, že za konkrétnym zobrazením sa skrýva určité intersubjektívne, historicky podmienené videnie, môže nás to viesť

k otázke, čo podmieňuje samotné takto definované videnie? A čo všetko, okrem dobového videnia, konštituuje umenie určitej epochy? To autor knihy neprezrádza, čím ponecháva otvorenú otázku vzťahov medzi dejinami videnia a všeobecnými dejinami. Jeho skúmanie sa nám môže javiť ako neúplné, ale z hľadiska stanovených cieľov – definovať základné nástroje potrebné na analýzu formálneho vývoja v umení – je dostatočne vyčerpávajúce a dodnes podnetné.

Mgr. art. Jakub Huba
Katedra teórie a dejín umenia
Vysoká škola výtvarných umení
Hviezdoslavovo nám. 18
814 37 Bratislava
e-mail: huba@vsvu.sk