



ERNST H. GOMBRICH

I

REVÍZIA IDEÍ VIEDENSKEJ ŠKOLY (Sto šesťdesiaty ôsmy absolvent Viedenskej školy E. H. Gombrich)

„Môžem povedať, že som členom Viedenskej školy dejín umenia.“¹

Na zozname absolventov Viedenskej školy dejín umenia, ktorý uverejnil Hans Hahnloser v roku 1934 je Ernst Hans Gombrich uvedený pod číslom 168.² Študoval dejiny umenia a archeológiu na Viedenskej univerzite v rokoch 1928 – 1933. Okrem Juliusa von Schlossera a jeho asistentov H. Hahnlosera a K. M. Swobodu uvádza ako svojich učiteľov Hansa Tietzeho a archeológa Emanuela Löwyho.³ Gombrich nielen vyštudoval na Viedenskej univerzite, ale sám seba vždy považoval za prívrženca doktríny dejín umenia, ktorú rozvinula Viedenská škola. Bez ohľadu na to, či ju možno pokladať za konzistentný aj keď vyvíjajúci sa systém,⁴ alebo skôr za sled kritických reflexií o umeleckohistorickej metóde, ktoré vyústili do viacerých neidentických koncepcií dejín umenia,⁵ Gombrich zdieľa presvedčenie, že jestvoval spoločný

¹ GOMBRICH, E., ERIBON, D.: *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*. New York 1993, s. 39-40 (ďalej ako *Looking for Answers*).

² HAHNLOSER, H. R.: *Chronologisches Verzeichnis der aus der „Wiener Schule“, bzw. dem Österreichischen Institut für Geschichtsforschung hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker*. In: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band XIII, Heft 2*, Innsbruck: 1934, s. 226.

³ Pozri Sir Ernst Hans Josef GOMBRICH, *Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen – Wandlungen in der Kunstbetrachtung*. In: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Berlin: 1990, s. 70 (ďalej ako *E. Gombrich in M. Sitt*); – GOMBRICH, E. H.: *An autobiographical sketch*, v jeho knihe *Topics of our Time. Twentieth-century issues in learning and in art*. London: 1991, s. 14-17 (ďalej ako *Topics*); *Looking for Answers*, Ref. 1, s. 36-49.

⁴ PÄCHT, O.: *Am Anfang war das Auge*. In: M. Sitt, Ref. 3, s. 32, 52.

⁵ ZAUNSCHIRM, T.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Eine andere Wiener Schule*. In: K. Sottriffer (ed.): *Das grössere Österreich*. Wien: 1982, s. 162; – LACHNIT, E.: *Ansätze methodischer Evolution in der Wiener Schule der Kunstgeschichte*. In: *Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours, L'Art et les Révolutions, Actes du XXVIIe Congrès*

menovateľ Viedenskej školy a že ho možno identifikovať ako vieru v historiografiu umenia ako vedu.⁶ A hoci to sám označil za „prehnanú ambíciu“⁷ pokladá sám seba za verného aj keď skeptického nasledovníka myšlienky umeleckohistorického bádania ako racionálneho postupu, čo mu dáva právo chápať sa ako člena Viedenskej školy.

„PREHNANÁ AMBÍCIA“

Prvý náčrt viedenskej doktríny dejín umenia formuloval už v roku 1884 Moriz Thausing.⁸ Deklaroval dejepis umenia za nezávislú vednú disciplínu, ktorú obhajoval proti intervenciám zo strany umelcov a striktné ju oddelil od estetiky. „Manifest“ dejín umenia ako exaktnej vedy, odmietajúci akýkoľvek amaterizmus a básnenie („belles lettres“) sformuloval Thausingov žiak Franz Wickhoff.⁹ Bol presvedčený, že dejepis umenia môže získať štatút exaktnej vedy tým, že bude aplikovať metódy kritickej analýzy historických dokumentov, t.j. tzv. filologickú kritiku na analýzu umeleckých štýlov, a že súčasne využije metódu znelectva založenú na analýze morfológických detailov tak ako ju rozvinul Giovanni Morelli.¹⁰

International d'Histoire de l'Art, Section 5, Strassbourg : 1992, p. 43 (ďalej ako *Révolution et évolution*).

⁶ *Looking for Answers*, Ref. 1, s. 39; – GOMBRICH, E. H.: *Approaches to the history of art: Three points for discussion*. In: *Topics*, Ref. 3, s. 64.

⁷ *Topics*, s. 64; – *Looking for Answers*, s. 39-40.

⁸ THAUSING, M.: *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft* (reprint in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 36, Wien – Köln – Graz : 1983, s. 140-150). O M. Thausingovi pozri ROSENAUER, A.: *Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 36, 1983, s. 135-139.

⁹ *Looking for Answers*, s. 39.

¹⁰ Pozri SCHLOSSER, J. von: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*. In: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2*, Innsbruck : 1934, s. 161-180; – KALAVREZOU-MAXAINER, I.: *Franz Wickhoff: Kunstgeschichte als Wissenschaft*. (In: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode I, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien – Köln – Graz : 1984, s. 17-22 (ďalej ako *Wien und die Entwicklung*). O Giovanni Morellim pozri ZERNER, H.: *Giovanni Morelli et la science de l'art*. *Revue de l'art*, 1978, 40-41, s. 209-215; – PREVITALI, G.: *A propos de Morelli*. *Revue de l'art*, 42, 1978, s. 27-31; – ANDERSON, J.: *Giovanni Morelli's Scientific Method of Attribution – Origins and Interpretations*. In: *Révolution et évolution*, Ref. 5, s. 135-139.

Iný čelný predstaviteľ Viedenskej školy Alois Riegl, sledujúc vzor prírodných vied, považoval umenie za autonómny fenomén a jeho dejiny za imanentný a kontinuálny evolučný proces. V dôsledku toho bol umeleckohistorický výskum chápaný ako nestranný, „objektívny“ racionálny postup, ktorý cieľi ku kauzálnemu vysvetleniu umenia a k odhaľovaniu jeho historických zákonov. Riegl pritom dôsledne nahradil estetiku psychológiou a normativizmus historickým relativizmom: všetky obdobia dejín umenia dôsledne považoval za rovnocenné a ovládané vlastnými, nesúmerateľnými, na spoločného menovateľa neprevediteľnými kritériami. V dôsledku toho boli rehabilitované viaceré, dovtedy podceňované umeleckohistorické štýly.¹¹

V dôsledku kultúrnej, duchovnej a politickej krízy v druhej dekáde 20. storočia sa Riegl bol žiak a nástupca Max Dvořák vzdal učiteľovho epistemologického optimizmu. Uznan jedinečnú, do žiadnych zákonov nespúťateľnú a do značnej miery iracionálnu povahu historických javov, aby opierajúc sa o Wilhelma Diltheya¹² nahradil spoliehanie sa na kauzálne vysvetľovanie umeleckohistorických fenoménov myšlienkou ich vnútorného porozumenia. Napriek tomu však nestratil vieru vo významnú úlohu, ktorú dejepis umenia hrá v ľudskom poznaní. Zdôvodňoval ju pomocou neokantovskej myšlienky špecifického, svojbytného štatútu duchovied, ktorú skombinoval s neohegeliánskou ideou umenia ako nezávislého, tvorivého vyjadrovania svetonázoru doby.¹³

¹¹ O Rieglovi pozri napr. ZERNER, H.: *Alois Riegl: Art, Value, and Historicism*. In: *Dacalus*, Vol. 105, No. 1, 1976, s. 177-188; – SAUERLÄNDER, W.: *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*. In: *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M. 1977, s. 125-139; – BUSSE, H.-B.: *Kunst und Wissenschaft*. Mittenwald : 1981, (o Rieglovi s. 43-65); – IVERSEN, M.: *Style as Structure. Alois Riegl's Historiography*, *Art History* 2, No. 1, March 1979, s. 62-72; – Iversen, A. R.: *Art History and Theory*. Massachusetts : 1993; – OLIN, M.: *Spätromische Kunstindustrie: The Crisis of Knowledge in Fin de Siecle Vienna*. In: *Wien und die Entwicklung*, Ref. 10, s. 29-36; – Olin, M.: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. The Pennsylvania State Univ. 1992; – BAŽANT, J.: *Alois Riegl, výtvarný znak a symbol*. In: *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. Praha : 1992, s. 144-158; – KEMP, W.: *Alois Riegl (1858-1905)*. In: H. Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin : 1990, s. 37-60.

¹² GOMBRICH, E. H.: *Kunstwissenschaft*. In: *Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Künste*. Zürich : 1952, s. 663 (ďalej ako *Kunstwissenschaft*); – Schlosser, J.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Ref. 10, s. 199.

¹³ O Dvořákovi pozri napr. KALINOWSKI, L.: *Max Dvořák i jego metoda badan nad sztuka*. Warszawa : 1974; – Busse, Ref. 11, s. 85-108; – RADNÓTI, S.: *Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák*. *Acta historiae artium*, Tomus XXVI, 1-2, 1980, s. 125-142; –

Na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov mladšia generácia viedenských historikov umenia, reprezentovaná Hansom Sedlmayrom a Ottom Pächtom, tzv. Nová viedenská škola,¹⁴ odmietla Dvořákov iracionalizmus a dôsledok jeho spiritualisticko-expresívnej interpretácie umenia – „dejiny umenia bez umenia“. A hoci sa explicitne prihlásila k Rieglovmu programu konštituovať dejiny umenia ako vedu prostredníctvom psychológie, a za pomoci tvarovej psychológie („Gestaltpsychologie“) ho dokonca radikalizovala do doktríny „prisnej vedy“ („strenge Kunstwissenschaft“),¹⁵ neakceptovala Rieglovu hegeliansku ambíciu odhaľovať umeleckohistorické zákony (gramatiku dejín – „Historische Grammatik“),¹⁶ ba dokonca odmietla i jeho koncept štýlového vývinu ako abstraktnú konštrukciu. Miesto toho vyhlásila program budovania dejín umenia zdola, od analýzy štruktúry konkrétnych umeleckých diel.

Gombrichov učiteľ Julius von Schlosser, u ktorého ukončili štúdium po predčasnej Dvořákovskej smrti i jeho odchovanci Hans Sedlmayr a Otto Pächt, bol v tom čase okúzlený Benedetom Croce. Zhladal sa ani nie tak v jeho subjektivistickú reinterpretáciu Hegelovho spiritualizmu, ako skôr v jeho aristokratickom a individualistickom humanizme. Bol preto skeptický voči všetkým výkladom, ktoré ignorovali individuálnu povahu umenia.¹⁷ V dô-

CHADRABA, R.: *Max Dvořák a viedeňská škola dějin umění*. In: Kapitoly z českého dějepis umění II. Praha : 1987, s. 9-70; – SCHWARZER, M.: *Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography*. The Art Bulletin, Vol. LXXXIV, No. 4, December 1992, s. 669-678.

¹⁴ Pozri SCHAPIRO, M.: *The New Viennese School*. The Art Bulletin, XVIII, 1936, s. 258-266.

¹⁵ ROSENAUER, A.: *Zur Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte*. In: *Révolution et évolution*, Ref. 5, s. 73-83; – Pächt, Ref. 4, s. 32, 57-58.

¹⁶ RIEGL, A.: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Graz – Köln : 1966. K tomu pozri RAMPLEY, M.: *Spectatorship and the historicity of art. Re-reading Alois Riegl's „Historical Grammar of the Fine Arts“*. Word & Image, Vol. 12, No. 2, April-June 1996, s. 209-217.

¹⁷ Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Ref. 10, s. 201; – Schlosser, „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“ der bildenden Kunst. In: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung* 1935, I, s. 3-39. O Juliusovi von Schlosserovi pozri KURZ, O.: *Julius von Schlosser. Personalita-Metodo-Lavoro*, Critica d'Arte, 1955, 11-12, s. 402-419; – PODRO, M.: *Against Formalism: Schlosser on Stilgeschichte*. In: *Wien und die Entwicklung*, Ref. 10, s. 37-43; – FRODL-KRAFT, E.: *Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung: Josef Strzygowski – Julius v. Schlosser*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 42, 1989, s. 7-52. E. Lachnit, *Julius von Schlosser (1866-1938)*, in: H. Dilly (ed.), Ref. 11, s. 151-162. Pozri tiež špeciálne číslo časopisu *Kritische Berichte*, Jg. 16, 4, 1988, venované Schlosserovi s príspevkami E. H. Gombricha, A. Bayera, E. Lachnita, K. T. Johnsa a Th. Lerscha.

sledku toho mal i napriek hlbkej väzbe a hrdosti na Viedenskú školu¹⁸ vážne výhrady nielen voči Rieglovej snahe rekonštruovať historické štruktúry, ale i voči jeho úsiliu postihnúť psychologické pramene umeleckohistorických zmien (t.j. voči Rieglovmu konceptu „umeleckého chcenia“ – „Kunstwollen“). Neprijal za svoju ani Dvořákovu spiritualistickú interpretáciu dejín umenia ako dejín ideí, resp. výrazu svetozázoru. Ale Schlosser zostal skeptický aj voči iniciatíve nastupujúcej generácie, ktorá verila, že aplikáciu „Gestaltpsychologie“ našla kľúč k exaktnosti dejepisu umenia, k exaktnosti, ktorá by umožňovala vedecky kontrolovateľným spôsobom zmocňovať sa samej umeleckosti umenia (tú situovala do výstavby umeleckých diel). Gombrichovho učiteľa teda nechávala chladným každá snaha oprieť sa pri výklade dejín umenia o psychológiu, nevnímajúc pokus jeho žiaka Ernsta Krisa využiť pre výklad umenia Freudovu psychoanalýzu, hoci jeho vlastná koncepcia dejín umenia implikovala „psychologický problém formulí či ‘similes’“.¹⁹

GOMBRICHOVA VOLBA

Rozhodujúcou motiváciou Gombricha študovať dejiny umenia však nebola ani sympatia k snahám mladých viedenských historikov umenia postaviť dejepis umenia na pevnú pôdu vedy, ani príťažlivosť Schlosserovho skepticizmu. Interné epistemologické napätie vnútri Viedenskej školy poznamenalo Gombrichov bádateľský profil až o niečo neskôr. Gombrichovo rozhodnutie pre dejiny umenia bolo motivované predovšetkým kultúrnou a duchovnou atmosférou Viedne po prvej svetovej vojne.²⁰ Stará „liberálna kultúra práva“²¹ založená na osvietených ideáloch bola definitívne nahradená subjektivismom, spiritualizmom a iracionalizmom, reprezentovaným predovšetkým expresionistickým hnutím. Hlboký kultúrny a duchovný zlom zasiahol širokú verejnosť až po vojne. Gombrich s tým bol konfrontovaný najmä v podobe

¹⁸ *Looking for Answers*, Ref. 1, s. 39.

¹⁹ GOMBRICH, E. H.: *Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren*. In: *Wien und die Entwicklung*, Ref. 10, s. 100-101 (ďalej ako *Kunstwissenschaft und Psychologie*).

²⁰ *Looking for Answers*, Ref. 1, s. 13 n.

²¹ Pozri SCHORSKE, C. E.: *Austrian Aesthetic Culture 1870-1914. A historian's reflection*. In: *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Eröffnungs- und Plenarvorträge*. Wien – Köln – Graz : 1985, s. 27-40. Detailnejšie v publikácii SCHORSKE, C. E.: *Fin-de-siecle Vienna. Politics and Culture*. New York : 1981.

úplne nového chápania umenia. A práve to ho pritiahlo k štúdiu dejín umenia.²² Dvořákova slávna kniha „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (Dejiny umenia ako dejiny ducha),²³ ktorá bola priznateľná pre vtedajšiu viedenskú atmosféru, zohrala dôležitú úlohu v Gombrichovej voľbe dejín umenia. Vzápätí sa ale Gombrich musel rozhodnúť medzi dvoma inštitútmi dejín umenia, ktoré vtedy jestvovali na Viedenskej univerzite paralelne. Prvý bol reprezentovaný Josefom Strzygowskim, „fanatickým oponentom klasickej tradície“ pokladajúcim ju za „hegemonistické umenie“,²⁴ na čelo druhého po predčasnej Dvořákovej smrti v roku 1921 sa po istom váhaní postavil jeho starší druh Julius von Schlosser, ktorý „sa zaujímal iba o klasiku“.²⁵ V dôsledku toho Gombrich volil nielen medzi dvoma protikladnými ľudskými povahami, medzi extrovertným showmanom a introvertným, kabinetným učencom. Vedomky či nevedomky volil aj medzi dvoma odlišnými prístupmi k metóde dejín umenia,²⁶ t.j. na jednej strane medzi skôr imaginatívnym a menej pedantným (neraz až fantazirujúcim) postojom, a na strane druhej prísne empirickým, racionálnym a kritickým prístupom. A navyše v rozhodnutí mladého Gombricha bola už obsiahnutá aj voľba medzi dvoma protikladným hodnotovými systémami. Strzygowski podstatne prispel k rehabilitácii mnohých podceňovaných umeleckých kruhov ich traktovaním ako svojbytných organizmov (napríklad „nordického“ či „slovanského“ umenia)²⁷ a zasadil sa aj o ideu globálnych dejín umenia.²⁸ Napriek tomu, že Strzygowski „nikdy nebol antisemitom“,²⁹ jeho sklon vysvetľovať dejiny umenia pomocou konceptov „ľudu, pôdy a krvi“³⁰ spolu s rapídne sa šíriacim antisemitizmom vo Viedni tých čias pravdepodobne ovplyvnili definitívne rozhodnutie mladíka

²² *Topics*, Ref. 3, s. 12-13; – *E. Gombrich in M. Sitt*, Ref. 3, s. 64.

²³ *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 65; – *Topics*, s. 14; – GOMBRICH, E. H.: *Focus on the Arts and Humanities*, v jeho knihe *Tributes, Interpreters of our Cultural Tradition*, (ďalej ako *Tributes*) Ithaca, New York : 1984, s. 13.

²⁴ *Looking for Answers*, s. 37; – *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 92-93.

²⁵ *Looking for Answers*, s. 37-38.

²⁶ Pozri E. Lachnit, *Kunstgeschichte und Zeitgenössische Kunst*. Dissertation, Universität Wien : 1984, s. 118-119. Podľa Lachnita sa Strzygowski koncentroval na systém a nie na metódu umeleckohistorického výskumu.

²⁷ Frodl-Kraft, Ref. 17, s. 15 n.

²⁸ *Topics*, s. 14; – GOMBRICH, E. H.: *The Exploration of Cultural Contacts. The Service to Scholarship of Otto Kurz*. In: *Tributes*, s. 663; – *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 92-93.

²⁹ *Looking for Answers*, s. 37.

³⁰ Frodl-Kraft, Ref. 17, s. 23, 27.

pochádzajúceho zo židovskej rodiny v prospech štúdia u „superhumanistu“ von Schlossera.

Možno, že podobná antipatia k všetkým formám nacionalizmu a šovinizmu vyvolala aj Gombrichovu skepsu voči Wölfflinovým berlínskym prednáškam o germánskom a talianskom umeleckom cítení³¹ počas jeho študijného pobytu v Berlíne v roku 1932. Šok z antisemitizmu sa totiž stal, ako je známe, traumou viacerých generácií židovských intelektuálov. Keith Moxey na prípade Erwina Panofského presvedčivo ukázal, ako sa generácia, ktorú antisemitizmus zastihol už v strednom veku, keď jej hodnotová štruktúra bola plne vykryštalizovaná, vyrovnávala so spomenutým šokom pomocou melancholickej sublimácie.³² Tá jej pomohla zachrániť si kultúrnu identitu a zachovať si pozitívny vzťah k nemeckej kultúrnej tradícii. Nedokázala ju zatrátiť, upla sa preto k jej humanistickej vetve reprezentovanej predovšetkým Albrechtom Dürerom, ale i to za cenu rezignovanej, pasívnej melanchólie. Mladšia generácia, napríklad Karl Popper (narodený 1902) či Hannah Arendtová (narodená 1906), ale i Ernst Gombrich (narodený 1909), ktorú skúsenosť s antisemitizmom zastihla práve vo chvíli doformovávania jej hodnotového a svetového názoru, reagovala odlišne. Miesto melanchólie v nej antisemitizmus vyvolal sebaobrannú intelektuálnu agresivitu. Veľkú časť svojej tvorivej životnej energie zasvätila práve odhaľovaniu koreňov rasizmu, nacionalizmu a totalitarizmu, pričom neváhala obrátiť osteň svojej prenikavej, nemilosrdnej kritiky, nerešpektujúcej žiadne tabu, aj proti nedotknuteľným „bohom“ nemeckej (Hegelovi) či celoeurópskej myšlienkovéhoj tradície (Platónovi).³³ A práve v tomto kontexte treba vidieť dielo Ernsta Gombricha.

„NEVERIACI TOMÁŠ“ VO VIEDENSKEJ ŠKOLE

V Schlosserovom seminári dostal Gombrich niekoľko úloh, ktoré poznali jeho celoživotný bádateľský vývin. Ako už bolo uvedené, Schlosser až po

³¹ *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 72.

³² MOXEY, Keith: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca and London : 1994, kapitola Panofsky's Melancholia, s. 65-78.

³³ POPPER, K.: *The Open Society and Its Enemies*. 1. vyd. London : 1945, český preklad *Otevřená společnost a její nepřítelé*. Praha : 1994; – ARENDT, H.: *The Origins of Totalitarianism*. 1. vyd. New York : 1951.

„svoj životný obrat“³⁴ nikdy otvorene nekritizoval Riegla a Dvořáka. A aj potom, keď sa posmelený Benedetto Croce explicitne dištancoval od Rieglových odosobnených štýlových dejín³⁵ zostal naďalej dôsledne lojálny voči svojim predchodcom. Ale jeho epistemologický vývin ho už predtým nutkavo viedol k stanovisku, ktoré možno oprávnené považovať za „implicitný protest proti Rieglovi“.³⁶ Ak zadanie stredovekej pyxis za tému jednej z prvých Gombrichových seminárnych prác bolo akiste náhodné, poverenie Gombricha referovať o Rieglovej epochálnej práci „Stilfragen“ treba chápať ako súčasť Schlosserovej polemickej stratégie. Je pozoruhodné, že v oboch prípadoch mladučký Gombrich zaujal v zásade rovnaký postoj „neveriaceho Tomáša“, hoci to neskôr výslovne poprel.³⁷ Nespoliahol sa na žiadnu autoritu, nezľakol sa žiadneho tabu, nenechal sa zhypnotizovať ani Rieglovou aurou: veľmi starostlivo sa pustil do preverovania všetkých jeho názorov, ktoré sa všeobecne považovali za samozrejmé a akceptované. Svoje rozčarovanie z Rieglovho postupu zovšeobecnil do skeptického presvedčenia, že mediévistický výskum v dejinách umenia treba chápať nanajvýš ako učeníu hru na hádanky („a learned guessing game“).³⁸ Pokiaľ ide o „Stilfragen“, Gombrich vyjadril pochybnosti o Rieglovom výklade vývoja rastlinného ornamentu od palmety k akantu ako lineárnej kontinuite.³⁹ Tým, že podčiarkol hypotetickú povahu umeleckohistorického vysvetlenia zoči-voči Rieglovej prísne racionálnej a objektivistickej interpretácii, odštartoval vlastne svoj celoživotný program rúcania idolov. Urobil to bez ohľadu na ideologické intencie Rieglovej idey kontinuity, ktorá pôvodne fungovala na jednej strane ako dôkaz, že dejiny umenia sú racionálne analyzovateľné, na strane druhej ako doklad o historickej pluralite a rovnocennosti všetkých dejinných fenoménov. Od tejto chvíle Gombrich nemilosrdne uprednostňoval racionálno-kritické ove-

³⁴ WAGNER-RIEGER, R.: *Julius von Schlosser*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntag, 25. September 1966, Bl. 6 hovorí o obrate zo Šavla na Pavla; – LACHNIT, E.: *Julius von Schlosser (1866-1983)*. In: H. Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin : 1990, s. 156.

³⁵ Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Ref. 10, s. 190-193.

³⁶ PÄCHT, Otto: *Alois Riegl*. In: Pächt, O.: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München : 1977, s. 151.

³⁷ *Tributes*, s. 13.

³⁸ *Tributes*, s. 14; – *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 68. Gombrichova štúdia bola uverejnená in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 7, 1993, s. 1-14, pod názvom *Eine verkaufte karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum*.

³⁹ *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 69; – *Topics*, s. 16; – *Looking for Answers*, s. 38.

rovanie pred empatickým porozumením. Takúto mimoriadnu nonkonformitu u mladého študenta možno vysvetliť azda iba ako výsledok veľmi kultivovanej intelektuálnej tradície, v ktorej vyrastal a prejav vysoko vzdelaného prostredia, ktoré bolo – i vďaka svojej konfesionalnej výlučnosti – oslobodené od mnohých väzníaciach dogiem a tabu. Nie je náhoda, že pozícia „neveriaceho Tomáša“ našla svoju filozofickú artikuláciu v „kritickom racionalizme“⁴⁰ Karla R. Poppera a v jeho metóde „falzifikácie“, ktorá sa neskôr stala epistemologickou bázou Gombrichovho likvidovania všetkých mýtov.⁴¹

„DRUHÁ KRÍZA DÔVERY“

Zárodky mnohých Gombrichových myšlienok boli obsiahnuté už v jeho najranejších umeleckohistorických prácach. Nielen jeho nové atribúovanie stredovekej pyxis či revízia „Stilfragen“ anticipovali jeho neskoršie názory, ale dokonca už jeho záverečná gymnaziálna esej o zmenách prístupu k umeniu od dôb Winckelmannna,⁴² alebo jeho seminárna práca o právnom rukopise zo 14. storočia, tzv. *Sachsenspiegel*, v ktorej sa zaoberal problémom „komunikácie gestami“⁴³ zostali Gombrichovými trvalými bádateľskými záujmami. A jeho dizertácia o Palazzo del Te v Mantue od Giulia Romana,⁴⁴ ktorú pôvodne zamýšľal ako podporu Dvořákovskej koncepcii manierizmu ponímaného ako totálny štýl a symptóm duchovnej krízy doby vyústil nakoniec do druhej Gombrichovej „krízy dôvery“⁴⁵ týkajúcej sa spoľahlivosti umeleckohistorického bádania. Gombrich identifikoval síce Palazzo del Te ako prejav manieristického štýlu v architektúre,⁴⁶ ale súčasne dospel k poznatku, že Giulio Romano používal paralelne dva celkom odlišné štýly. V dôsledku toho Gombrich stratil dôveru v myšlienku štýlu ako výrazu svojej doby a miesto nej začal akceptovať Schlosserov koncept jazyka, ktorý umožňoval vysvetliť

⁴⁰ POPPER, K. R.: *The Logic of Scientific Discovery*. New York : 1959.

⁴¹ Edwin Lachnit vyjadril veľmi trefne dvojznačnú povahu Gombrichovho stanoviska názvom svojho článku o Gombrichovi: *Traditionalist und Mythenzerrümerer*. In: *Falter* 13, 89, s. 14.

⁴² *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 65; – *Looking for Answers*, s. 35; – *Topics*, s. 13.

⁴³ *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 69; – *Topics*, s. 16.

⁴⁴ GOMBRICH, E. H.: *Zum Werke Giulio Romanos I., II.* In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 8, 1934, s. 79-104; N. F. 9, 1935, s. 121-150; – *Topics*, s. 17-19; – *E. Gombrich in M. Sitt*, s. 73; – LEPSKY, Klaus: *Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode*. Wien – Köln : 1991, s. 27-33.

⁴⁵ *Tributes*, s. 14.

⁴⁶ *Looking for Answers*, s. 40-41.

paralelné používanie dvoch „odlišných spôsobov výrazu“⁴⁷ ako dva idiomy. Pri práci v Mantovskom archíve začal Gombrich chápať dôležitosť sociálnych determinánt štýlu, t.j. akú rolu hral patrón a sociálny štatút umelca pri formovaní jeho štýlu.⁴⁸ Ale nielen Schlosserov dualistický model striktné rozlišujúci medzi „dejinami reči“ a „dejinami štýlu“,⁴⁹ ktorý Gombrich vtedy pragmaticky previedol na dvojčlenku – monografia umelca a dejiny štýlu⁵⁰ – mu pomohol dostať sa z fascinácie Dvořákovou metafyzickou koncepciou. Bol to tiež zážitok z Picassovho diela⁵¹ až exhibicionisticky ukazujúceho bravúru štýlovú mnohorozmernosť, ktorý ho nútil pochybovať o štýle ako homogénnom výraze doby.

DEJEPIS UMENIA A SÚČASNÉ UMENIE

Vzťah dejepisu umenia k súčasnému umeniu bol jedným z akútnych problémov Viedenskej školy,⁵² tematizoval ho Franz Wickhoff v práci „Wiener Genesis“.⁵³ Projektovaním impresionizmu do neskororómskeho umenia Wickhoff dosiahol vzájomnú rehabilitáciu oboch fenoménov a tým z nich sňal „stigma úpadku“.⁵⁴ Je tiež známe, že Dvořák objavil manierizmus ako špecifický štýl práve pomocou expresionizmu. Podľa Schlossera Riegl postupoval opačne: márne sa usilujúc o nezávislosť od súčasného umenia, projektoval minulosť na prítomnosť a v dôsledku toho sa stal „dozadu pozerajúcim prorokom expresionizmu“.⁵⁵ Na rozdiel od svojho učiteľa Wickhoffa si

⁴⁷ Tamtiež, s. 41.

⁴⁸ E. Gombrich in M. Sitt, s. 73; – *Topics*, s. 18; – *Tributes*, s. 14; – Lepsky, Ref. 36), s. 27-33.

⁴⁹ Schlosser, „*Stilgeschichte und Sprachgeschichte*“, Ref. 15, s. 15

⁵⁰ Lepsky, Ref. 44, s. 28.

⁵¹ *Looking for Answers*, s. 41.

⁵² Monografiu o tomto vzťahu napísal Edwin Lachnit, pozri Ref. 26.

⁵³ WICKHOFF, Franz, HARTEL, Wilhelm Ritter von: *Die Wiener Genesis*. Wien 1895; – Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Ref. 10, s. 176-177; – Gombrich, *Kunstwissenschaft*, Ref. 12, s. 658-659.

⁵⁴ GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London : 1959, s. 15 (ďalej ako *Art and Illusion*). Pozri tiež GOMBRICH, E. H.: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford : 1979, s. 195-196 (ďalej ako *The Sense of Order*).

⁵⁵ Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Ref. 10, s. 189; – Gombrich, *Kunstwissenschaft*, Ref. 12, s. 660, videl v Rieglovi predchodcu kubizmu; – Sauerländer, Ref. 11, zdôraznil súvislosť medzi Rieglom a umením Fin de Siècle; – HOFMANN, W.: *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1979, a v článku *Was bleibt von der*

Schlosser zachovával rezervovanosť voči súčasnému umeniu. Nebola to však indiferentnosť ani ignorovanie, ale skôr skepsa k sebaštylizácii moderny.⁵⁶ Z hľadiska starých teórií umenia sa mu totiž exhibicionistická originalita moderných „izmov“ javila ako veľmi relatívna. Spomenul som už, že Gombrich veľmi skoro stratil dôveru v Dvořákovu expresionistickú interpretáciu štýlu. Preto pochválil druhého „projektanta“ expresionizmu na dejiny umenia Hansa Tietzeho za to, že bol schopný veľmi skoro sa odpútať z expresionistického okúzlenia.⁵⁷ Nebola to však pochvala za nasledovanie Schlosserovej skepsy voči moderne, týkalo sa to iba oslobodenia od expresionizmu. Uvidíme neskôr, že aj do Gombrichových výhrad ku Kokoschkovi sa votrelo paušálne zatratenie všetkých foriem expresionistického spiritualizmu od Hegela až po viedenský maliarsky expresionizmus. Gombrich v expresionizme uvidel potenciálneho vinníka za totalitarizmus i rasizmus. Keďže jeho výhrady voči expresionizmu neznamenal paušálne poprenie roly projektovania súčasného umenia na poznanie umeleckej minulosti, ani Gombrichov mladický obdiv k Sedlmayrovej aplikácii tvarovej psychológie na umeleckohistorickú problematiku⁵⁸ sa netýkal Sedlmayrovej vernosti Rieglom (aj keď, ako sme videli, neúspešnému) programu nezávislosti od súčasného umenia, ani jeho schlosserovského kriticismu voči moderne. Mimovoľná paralela medzi Sedlmayrovou umeleckohistorickou aplikáciou „gestaltizmu“ a umeleckou „*Neue Sachlichkeit*“⁵⁹ potenciálne obsahovala negatívnu kritiku avantgardného umenia tak i ako sama „nová vecnosť“. Sedlmayrovo neskoršie radikálne odmietnutie moderného umenia ako ateistického a diabolského anti- či neumenia ako to našlo výraz v jeho „*Strate strediu*“ (*Verlust der Mitte*) z roku 1948 bolo vlastne dovedením Schlosserovej skepsy voči moderne ad absurdum.

„*Wiener Schule?*“ In: *Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, Jg. I, II, 1984, 4 a 1985, I, s. 6 (ďalej ako *Was bleibt*) hovorí o paralele s hnutím „Jugendstil“ či „l'art pour l'art“. Lachnit, Ref. 26, s. 94-95, identifikoval Rieglom vzťah k modernému umeniu ako paralelu k Cézannovi.

⁵⁶ Lachnit, Ref. 26, s. 195; – Lachnit, Ref. 34, s. 157.

⁵⁷ GOMBRICH, E. H.: *André Malraux and the Crisis of Expressionism*. In: Gombrich, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London and New York : 1971, s. 79 (ďalej ako *Meditations*); – E. Gombrich in M. Sitt, Ref. 3, s. 70. O Tietzeho vzťahu k modernému umeniu pozri BOGNER, Dieter: *Hans Tietze und die moderne Kunst*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 36, 1980, s. 13.

⁵⁸ E. Gombrich in M. Sitt, s. 73; – Gombrich, *Kunstwissenschaft und Psychologie*, Ref. 19, s. 101.

⁵⁹ Rosenauer, Ref. 15, s. 76-77.

Ale zatiaľ čo Schlosserova skepsa vychádzala z aristokratického individualizmu, Sedlmayrova deštruktívna kritika bola prejavom antimodernistického katolíckeho revivalizmu. Mladého Gombricha teda na Sedlmayrovi nepríťahoval jeho (vtedy ešte nejasný) postoj k súčasnému umeniu, ale snaha prinavrátiť dejepisu umenia štatút prísnej vedy využitkovanim najnovších poznatkov psychológie. Preto oceňoval aj snahu svojho staršieho spolužiaka Ernsta Krisa o aplikovanie psychoanalýzy v kombinácii so Schlosserovými a Löwyho podnetmi.⁶⁰ Vzťah historiografie umenia k súčasnému umeniu, otázka nakoľko je možná nezávislosť dejepisu umenia od súdobej umeleckej skúsenosti, mladého Gombricha netrápila. Možno to však bola práve jeho nedôvera voči expresionizmu, ktorá mala za následok, že podobne ako Sedlmayr i Gombrich nasledoval Schlosserovu skepsu voči súčasnému umeniu. Nikdy sa však u Gombricha nezvrátila do antimodernizmu. Naopak, za jeho snahou zachovať si triezvy odstup sa tajil, zdá sa, vášnivý, ale na uzde držaný vzťah pritakania. K moderne našiel cestu takpovediac okľukou cez históriu. Dejiny umenia mu modernu, čo sa týka jej hlučného narcizmu nielen relativizovali, ale naučili oceňovať aj jej obdivuhodné výkony. Gombrichov rezervovaný afirmatívno-kritický vzťah k modernému umeniu preto možno považovať za verné nasledovanie učiteľovej direktívy. Podobne ako u Schlossera i jeho skepsa vychádzala zo zorného uhla humanistickej axiológie. Ak však u Schlossera išlo o humanizmus individualistický, Gombrichov humanizmus sa naučil akceptovať aj kolektívne sociálne fenomény ako komunikačné hodnoty – pravda, okrem totalít pohľujúcich všetku individualitu.

OD UČŇOVSKÝCH ROKOV K MAJSTROVSTVU

Gombrichova recenzia state Ernsta Gargera o problémoch hodnotenia stredovekého umenia,⁶¹ ktorú napísal krátko po ukončení univerzitných štú-

⁶⁰ Pozri E. Gombrich in M. Sitt, Ref. 3, s. 74-76; – *Looking for Answers*, s. 103-104. V tom čase bol Gombrich priťahovaný Schlosserovým pojmom „konceptuálny obraz“ („Gedankenbild“) a Löwyho záujmom o „postupnú modifikáciu schémy“. Krisov vplyv na Gombricha vyústil nielen do ich spoločnej štúdie o karikatúre (*The Principle of Caricature*. In: *British Journal of Medical Psychology*, 17, 1938, s. 319-342) ale tiež do Gombrichovej aplikácie niektorých princípov psychoanalýzy pri skúmaní diela Giulia Romana. Pozri Lepsky, Ref. 44, s. 30-31, 33-36.

⁶¹ GARGER, E. von: *Über die Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst*. Kritische Berichte, Jg. V, 1932-33 (znova uverejnené v antológii zostavenej Arturom Rosenauerom, *Die Neue Wiener Schule*, Universität Wien 1986, s. 29-50).

dii, zohrala kľúčovú úlohu v jeho vyrovnávaní sa s myšlienkovým odkazom Viedenskej školy a pri kryštalizácii jeho vlastného stanoviska.⁶² Dvořákovi žiak Garger sa pokúsil na základe skúseností získaných pri výskume stredovekého sochárstva a maliarstva modifikovať jednu zo základných ideí Viedenskej školy. Išlo mu o eliminovanie komplikácie, ktorú spôsobil radikálny historický pluralizmus vytesnením axiológie z historiografie umenia. Garger pokladal za nevyhnutné znova navrátiť hodnotenie, rozlišovanie medzi kvalitou a nekvalitou do umeleckohistorického výskumu ako jeho fundamentálny úkon. Gargerova rehabilitácia hodnotenia ticho vychádzala zo stanoviska, že principiálne vyobcovanie neschopnosti, neúspechu (nepřítomnosti „Können“) z dejín umenia a jeho paušálne nahrádzanie intenciou (zámerným „Wollen“) síce pomohlo historiografii umenia získať punc nestrannosti, ale spolu s vyškrtnutím úpadkov z dejín umenia sa dejiny umenia a priori zglajchšaltovali na striedanie rovnocenných zámerov. Tým sa historiografia v skutočnosti vzdala výsady rozlišovať umelecké hodnoty a spochybnila svoj vlastný fundament. Inými slovami, vylúčením axiológie sa dejepis umenia vrátil k historickému dokumentarizmu. Vychádzajúc z Dvořákovho a Schlosserovho zistenia,⁶³ že stredoveké umenie sa zrodilo kontinuálne v lone neskorkej antiky a nebolo preto žiadnym revolučne novým „umeleckým chcením“ ako skôr „neskorou antikomou s kresťanskými obsahmi“⁶⁴ Garger obrátil Rieglovo dôvodenie: vývinová kontinuita nebola pre neho dôkazom nepřítomnosti ruptúr, a tým i úpadkov v dejinách umenia, ale práve dokladom, že stredoveké umenie nemožno prijímať bez hodnotenia, že ho nemožno zužovať na a priori úspešné formovanie novej intencie. Práve kontinuita, vyvinutie sa stredovekého umenia z antiky znemožňuje prijímať ho bez hodnotenia, zabraňuje, aby kritériá tohto hodnotenia boli diametrálne odlišné od tých, ktorými sa meria umenie antické, a núti ponímať stredoveké dielo ako zápas s formou. Možno konštatovať, že v Gargerovej štúdii sa prejavovala príbuzná tendencia ako

⁶² GOMBRICH, E. H.: *Wertprobleme und die mittelalterliche Kunst*. Kritische Berichte, Jg. VI, 1937. Anglická verzia vyšla pod názvom *Achievement in Medieval Art*. In: *Meditations*, Ref. 57, s. 70-77.

⁶³ SCHLOSSER, J. von: *Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstschauung* (1901), znova uverejnené in: Schlosser, J. von: *Präludien, Vorträge und Aufsätze*, Berlin: 1927, s. 180-213; – DVOŘÁK, M.: *Les Aliscans* (1903), in: Dvořák, M.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München: 1929, s. 4-18 (Český preklad M. Dvořák: *Umění jako projev ducha*, Praha: 1936, s. 1-15.)

⁶⁴ Garger, Ref. 61, s. 30.

v neskorých prácach Schlossera či raných statiach Sedlmayra – snaha znova zaviesť do historiografie umenia axiológiu, rozlišovanie umenia a neumenia, diferenciáciu kvality a nekvality. Že sa tým podstupovalo riziko návratu k ahistorickému normativizmu (tichého prijatia nadčasových kritérií umeleckosti) si Garger pri apelovaní za znovazavedenie merania tvorivej schopnosti („Können“) do výskumu stredovekého umenia neuvedomoval. A to bol slabý bod, na ktorý sa upriamila Gombrichova kritika. Gombrich nebol spokojný s kladením „chcenia“ a „schopnosti“, intencie a výsledku proti sebe, ktorým chcel Garger zosúladiť historický relativizmus s axiológiou, a našiel v nich platonické chápanie umeleckej tvorby. Vytkol Gargerovi, že zostal uväznený v suprahistorickom ponímaní umeleckej intencie. Možno dodať, že Garger nechápal „schopnosť“ („Können“) výlučne historicky kontextuálne ako prínos v rámci intencie (ako vývojovú hodnotu), ale predovšetkým absolútne ako transcendentnú kvalitu. Hoci sa aj Garger inšpiroval Schlosserovým rozlíšením⁶⁵ naturalistického, z pozorovania prírody vychádzajúceho a nenaturalistického, o tradované vzory sa opierajúceho umenia, nenútilo ho to k opusteniu predpokladu „ars una“, ani k zrieknutiu sa platonického, transcendentného chápania umeleckej tvorby v prospech remeselnej zručnosti. Ale ponímanie umenia ako „skill“, ako zvládnutie vopred stanovenej úlohy bolo podľa Gombricha pre stredoveké umenie typické. A práve ono vylučuje striktné oddeľovanie intencie a dosiahnutého výsledku a vysvetľuje uprednostňovanie konvenčných znakov stredovekým umením. Stredoveké umenie teda nepredstavovalo inú intenciu v rámci „ars una“, ale celkom iné ponímanie tvorby, iný kód. Zdanlivá obhajoba Rieglovho relativizmu proti novému normativizmu sa v Gombrichových rukách, ako vidno, obrátila proti Rieglovi samotnému, vyústila do jeho prekonania. Gombrich, vychádzajúc zo Schlosserovho objavu kľúčovej roly „konceptuálnych obrazov“ a „similes“ v stredovekom umení dospel k záveru, že toto umenie nemožno pokladať za konceptuálny variant iluzionistického umenia, ale za celkom špecifickú koncepciu umenia, špecifický „zmysel pre poriadok“. Preto, podľa jeho názoru, zriekanie sa realizmu, tzv. transcendentalizmus stredovekého umenia nemožno chápať ani ako zrieknutie sa reality, ani považovať za výraz transcendentálnej metafyziky. To by totiž stále implikovalo rovnaký, mimetický základ umenia a jeho odlišnosť vyvodzovalo iba z inej náplne. Stredoveké umenie je preto treba

⁶⁵ SCHLOSSER, J. von: *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*. Wiener Jahrbuch, Bd. 23, 1903; – Gaarger, Ref. 61, s. 48.

považovať za zvláštny „modus“, ktorý plynie z odlišnej funkcie umenia a ktorý má značnú afinitu s tzv. „primitívnym modom robenia obrazov“.⁶⁶

Možno povedať, že tu máme pred sebou prvý náčrt Gombrichovej novej koncepcie umenia a filozofie jeho dejín. O niečo neskôr ju sformuloval v známej eseji „Meditácie o hoidacom koníkovi alebo korene umeleckej formy“⁶⁷ aby ju naplno rozvinul v slávnej knihe „Umenie a ilúzia“.⁶⁸ Stručne a zjednodušene ju možno opísať takto: „Všetko umenie je ‚robenie obrazov‘ a každé robenie obrazov spočíva v tvorbe substitútov.“⁶⁹ Pritom však jestvujú dva základné mody umenia, primitívny a imitatívny. Prvý sa zakladá na princípe funkčnej podobnosti a jeho hranice sú dané „minimálnym obrazom“, ktorý má biologický základ (ide o minimálnu, k rozpoznaní potrebnú mieru podobnosti, danú druhovo vrozenými preferenciami). Druhý, imitatívny modus cieľi na externú podobnosť a jeho extrémnou formou je naturalistická imitácia, hoci aj on je limitovaný silou tradície (dôležitou úlohou, ktorú aj pri mimetickom umení zohrávajú schémy a vzorce). Ale hoci ide o dva principiálne odlišné mody umenia, rozdiel medzi nimi je, podľa Gombricha, koniec koncov „skôr odlišnosťou stupňa, spektra“.⁷⁰ A hoci sme tu konfrontovaní s vyhotením riešenia a jeho následným zrelativizovaním, typickým pre Gombricha, z čoho vzniká na jednej strane imponantný dojem odvážnej radikálnosti a na strane druhej rozkolísanosti či logickej nedôslednosti, kostra Gombrichovho obrazu univerzálnych dejín umenia tu bola už hotová: históriu umenia možno považovať za príbeh, ktorý sa odohral v priestore vymedzenom dvoma základnými súradnicami: historickými konvenciami na jednej strane a biologicky zakotvenou antropologickou konštantou na strane druhej.⁷¹ Konkrétnu podobu dostali potom dejiny umenia v prvom rade od ume-

⁶⁶ *Meditations*, s. 75.

⁶⁷ GOMBRICH, E. H.: *Meditation on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*. In: *Meditations*, s. 1-11.

⁶⁸ *Art and Illusion*.

⁶⁹ *Art and Illusion*, s. 9.

⁷⁰ *Looking for Answers*, s. 104.

⁷¹ Neskôr, pod vplyvom Karla Poppera, Gombrich túto schému doplnil o rozlíšenie medzi umením tzv. otvorených a uzavretých spoločností. Prvé sa, podľa Gombricha, zakladalo na princípe súťaže, druhé na princípe opakovania. Pozri GOMBRICH, E. H.: *The Logic of Vanity Fair. Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste*. In: *The Philosophy of Karl Popper*, editor P. A. Schilpp, The Library of Living Philosophers, Vol. XIV, La Salle, Illinois 1974, s. 935 (ďalej ako *Vanity Fair*). Znovu uverejnené in: Gombrich, E. H., *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art*. Oxford: 1979, s. 60-92.

leckých tradícií, prerušovaných z času na čas zriedkavými revolučnými zvratmi v chápaní umenia, ktoré boli dôsledkami zmien jeho sociálnej funkcie. Hoci sa recenzia Gargerovej štúdie na prvý pohľad mohla javiť ako obrana v jadre ešte rieglovského historického relativizmu, bola v skutočnosti prvým krokom k jeho zavrnutiu, vykročením smerom k takej dichotómii, akou je antropologicky založený bipolárny konvencionalizmus. Takto krkolomne možno charakterizovať úbežník, ku ktorému sa Gombrich vydal v snahe za každú cenu nájsť súlad medzi historizmom a humanizmom, sociologickým a antropologickým vysvetlením umenia. Polemiku s Gargerom Gombrich vedome povýšil na kritiku metafyzického chápania umeleckej tvorby, a to v oboch jeho verziách – mimetickej, aj expresionistickej. Nebol si však už celkom vedomý, že vo svojich dôsledkoch kritika premís Gargerovej koncepcie tvorivosti stredovekého umenia implikovala i kritiku Rieglovho historického relativizmu a jej ahistorického základu (premisou „ars una“ ako bázy historického relativizmu Viedenskej školy).⁷²

KOMPENZAČNÁ OTCOVRAŽDA

Bez toho, aby terčom Gombrichovej recenzie Gargerovej state bol Dvořák alebo sám Riegl, je zrejme, že implicitným úbežníkom jeho kritiky bol aj „historizmus expresionistického dejepisu umenia“,⁷³ aj historický relativizmus. Inými slovami, revízia expresionizmu implikovala i revíziu relativizmu. A Gombrichova kritika výrazového dejepisu umenia, ktorá sa ťahá ako červená niť jeho celoživotným dielom, na konci Gombrichovej cesty aj vyústi do explicitnej polemiky s relativizmom. Ale než sa tak stane, kritika metafyzického expresionizmu v dejepise umenia bude nadhlo plne zamestnávať jeho myseľ.

Kritická analýza Rieglových ideí predstavuje istý druh refrénu v celom Gombrichovom diele. Rieglova teória hrala nielen úlohu trampolíny na odrážanie Gombrichových vlastných myšlienok, ale bola aj istým druhom pevnosti, na ktorú Gombrich opakovane útočil. Gombrichov pomer k Rieglovi sa podobá na Schlosserov ambivalentný vzťah k nemu. Bol fascinova-

⁷² BELTING, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: 1984, s. 15, pripísal axiómu „ars una“ celej Viedenskej škole. Hofmann, *Was bleibt*, upozornil na vnútornú členitosť školy a nemožnosť pripisovať premisu „ars una“ celej Viedenskej škole.

⁷³ Gombrich, *Achievement in Medieval Art*, Ref. 62, s. 76.

ný, ale aj vyprovokovaný k odmietaniu. Svoj dialektický obdiv k Rieglovi zhrnul popperovským spôsobom: „Nemožno vzdať väčšiu poklonu učencovi alebo vedcovi než, že vezmeme jeho teórie vážne a preskúmame ich so starostlivosťou, ktorú si zaslúžia.“⁷⁴ Znamená azda pretrvávajúca príťažlivosť Rieglových ideí pre Gombricha, že dodnes celkom neuspel pri ich falzifikovaní?

Rieglove spisy možno pokladať za najprenikavejší prielom pri konštituovaní moderného dejepisu umenia.⁷⁵ Podľa Henriho Znera, Riegl „napadol všetky základné presvedčenia tradičných dejín umenia,“ t.j. „faktografickú pozitivistickú históriu“, „ikonografické hľadisko“, „biografický kriticizmus“, „primát individuálneho umelcovho vedomia a vôle,“ „materialistický... výklad štylistického vývinu,“ „každú estetickú teóriu, ktorá oddeľuje umenie od dejín,“ „každý normatívny systém, ktorý sa snaží dospieť k definitívnemu... súdu“ a „hierarchické rozlišovanie úžitkového... a vysokého umenia.“⁷⁶ Ak má Zerner pravdu, keď tvrdí, že „tieto presvedčenia dodnes vôbec nevymizli,“⁷⁷ a môžeme dodať, že najnovšia recepcia Rieglových názorov⁷⁸ sa zdá potvrdzovať toto tvrdenie, inými slovami povedané, ak Riegl neuspel vo svojom systematickom úsilí nahradiť tradičné názory na dejiny umenia sadou opozičných ideí,⁷⁹ ako potom vysvetliť Gombrichovu opakujúcu sa kritiku? Bezosporu, Gombrich uznal, že „Riegl bol jedným z prameňov“⁸⁰ jeho záujmu o psychológiu a že „to bol Riegl, kto sa pokúšal založiť dejiny umenia na vede o psychológii.“⁸¹ Napriek tomu, nemožno Gombrichovu permanentnú kritiku vysvetliť iba rivalitou samotnou, veď ako sám Gombrich blahosklonne vyhlásil „je určite evidentné, že psychológia vnímania, ktorá je bežná

⁷⁴ *The Sense of Order*, s. VIII.

⁷⁵ PIWOCKI, Ksawery: *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglady Aloisa Riegla*. Warszawa: 1970.

⁷⁶ Zerner, Ref. 11, s. 179.

⁷⁷ Zerner, Ref. 11.

⁷⁸ Pozri Kemp, Ref. 11.

⁷⁹ Možno ich vymenovať takto: a) historické pravidlá a kauzálne vysvetlenie; b) analýza formy; c) dejiny štýlu; d) neosobné umelecké chcenie („Kunstwollen“); e) autonómny prameň historického pohybu aj keď so spiritualistickými či vitalistickými implikáciami; f) historická povaha umenia, t.j. umenie = dejiny umenia; g) relatívny charakter hodnôt a rovnocennosť všetkých historických epôch; h) antiaristokratická (demokratická) koncepcia vzťahu medzi tzv. vysokým a úžitkovým umením.

⁸⁰ *Looking for Answers*, s. 103.

⁸¹ *Topics*, s. 64.

dnes, sa nesmierne líši od zjednodušených ideí o videní a hmata, s ktorými operoval Riegl.⁸²

Treba povedať, že Gombrich uznal heuristickú hodnotu Rieglovej viery v imanenciu dejín umenia. Súčasne však ju však demaskoval ako transplantáciu Hegelovho pojmu „ducha“.⁸³ Podľa neho, Riegl chápal koncept „umeleckého chcenia“ (Gombrich ho nazval „vôľou k forme“, aby vyjadril jeho autonomistický ráz) ako „umeleckého génia národa“.⁸⁴ V dôsledku toho dilemu medzi autonómiou umenia a jeho vzťahom k „duchu doby“ Riegl interpretoval hegeliansky, t.j. ako paralelu. Že si tu Gombrich Riegla pristrihol tak, aby sa mu vošiel do priechinka hegelianizmu keď stotožnil paralelitu s výrazovou jednotou doby, nechajme bokom. Tvárou v tvár kataklizme druhej svetovej vojny Gombrich pokladal Rieglovo vylúčenie úpadkov z dejín umenia a eliminovanie externých vplyvov, ako aj jeho vieru v totálnu historickú podmienenosť za veľmi nebezpečnú myšlienku. Neskôr⁸⁵ pripustil, že „eliminácia všetkých subjektívnych ideálov hodnoty“ bola pre Riegla prostriedkom „ako urobiť dejiny umenia vedecky rešpektovateľné“.⁸⁶ Bol to však, podľa Gombricha, Hegelov vplyv, pod ktorým Riegl podľahol pokušeniu „vysvetľovať všetky štylistické zmeny“ „jediným unitárnym princípom“.⁸⁷ V dôsledku toho sa aj pojem „umeleckého chcenia“ stal nástrojom nacionalistickej, ba rasovej interpretácie. Rieglov pokus ustanoviť dejiny umenia ako vedu sa zvrátil do „mytologického výkladu“.⁸⁸

Od tej chvíle Gombrich trval na presvedčení, že Rieglova viera v „synchronnu jednotu štýlu“ je metafyzický postulát.⁸⁹ Pritom pripustil, že táto myšlienka, rovnako ako predstava „diachronickej jednoty štýlového vývinu“ a jeho nevyhnutnosti, a tiež idea „jednoty vysokého a úžitkového umenia“ neboli iba podnietené umením doby „fin de siècle“, ale zohrávali i aktívnu rolu pri obhajovaní moderných umeleckých hnutí, predovšetkým secesie.⁹⁰ Hoci Gombrichova dôvera v Rieglove dobré úmysly rástla, nedokázal sa

⁸² *Topics*, s. 65.

⁸³ *Kunstwissenschaft*, s. 658-661.

⁸⁴ Používam výraz Otta Pächta; pozri Pacht, Ref. 36, s. 149.

⁸⁵ *Art and Illusions*, Ref. 54, s. 14.

⁸⁶ *Art and Illusions*, Ref. 54, s. 14.

⁸⁷ *Art and Illusions*, Ref. 54, s. 16.

⁸⁸ *Art and Illusions*, Ref. 54, s. 16.

⁸⁹ *The Sense of Order*, Ref. 54, s. 195.

⁹⁰ *The Sense of Order*, Ref. 54, s. 197.

zbaviť podozrenia, že aj jeho predstava kontinuity umeleckého vývinu obsahovala skrytý nacionalizmus a hegemonizmus (stranenie Grékom a Rimanom).⁹¹ Podľa Gombricha, nemala v Rieglovom systéme polykulturalita žiadne miesto, t.j. historický pluralizmus sa u neho zakladal na „europocentrizme“. Je zaznamenania hodné, že vzhľadom na rehabilitáciu polykultúrnej povahy dejín umenia Josefom Strzygowskim bol Gombrich ochotný prizmúriť svoje inak nekompromisné oko i nad jeho sklonom k rasizmu.⁹²

Gombrich pritom nevenoval pozornosť faktu, že jestvujú aj iné možné motivácie Rieglovho akcentovania rovnocennosti štýlových epoch, kontinuity vývoja a kauzality v umeleko-historickom procese: Rieglov ideál exaktnej vedy a jeho nesporný kozmopolitizmus. Ten sa jednoznačne prejavil v polemike s Georgom Dehiom o podstate ochrany pamiatok.⁹³ Bol navyše podporovaný oficiálnou ideológiou multinacionálnej Habsburskej monarchie v snahe čeliť odstredivým silám partikulárnych nacionalizmov. Ani takpovediac Schlosserova „svedecká výpoveď“,⁹⁴ podľa ktorej Riegl inklinoval k ľudovej či rasovej mytologizácii nemôže nič zmeniť na skutočnosti, že v štúdiách o pamiatkach sa o nacionalizme vyjadroval jednoznačne kriticky ako o kolektívnom egoizme.⁹⁵ Otto Pächt demonštroval, že Riegl vyznával kozmopolitizmus, resp. polynacionálne presvedčenie tým, že interpretoval „umelecké chcenie národa“ ako organickú súčasť univerzálneho umeleckého vývoja, ktorý uskutočňovali veľkí individuálni umelci.⁹⁶ Pächt navyše vzal pred Gombrichovým útokom pod ochranu aj Rieglov determinizmus. Na rozdiel od Gombricha trval na tom, že umenie predstavuje tvorbu, ktorá sa vyznačuje skôr nevyhnutnosťou než slobodnou voľbou alternatív. Je zrejmé, že Pächt chápe umenie ako transcendentnú inovačnú kreativitu, zatiaľ čo Gombrich uprednostňuje ponímanie umenia ako zručnosti na jednej a sociálnu komuni-

⁹¹ *The Sense of Order*, Ref. 54, s. 195-7.

⁹² Frodl-Kraft, Ref. 27, s. 27, 37-38.

⁹³ HUSE, N.: *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*. München: 1984, s. 124-131; – M. Wohlleben, G. Mörsch (Hg.): *Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren – Sireitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. Braunschweig – Wiesbaden: 1988; – HAJÓS, Géza: *Bemerkungen zu einer neuen Quellenausgabe*. Kunsthistoriker, Jg. V (1988), Nr. 3/4, s. 26-30.

⁹⁴ Schlosser, *Die Wiener Schule*, Ref. 10, s. 186.

⁹⁵ RIEGL, Alois: *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*. Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, III. Folge. Bd. 4, 1905, s. 85-103.

⁹⁶ Pächt, Ref. 36, s. 148.

káciu na strane druhej. Okrem toho Pächtova pozícia napriek uznaniu účasti myslenia na videní stále predpokladá empiricistickú a senzualistickú vieru v primát oka,⁹⁷ zatiaľ čo Gombrich sa stal advokátom konvencionalizmu, aj keď v porovnaní s Nelsonom Goodmanom⁹⁸ v jeho umiernennej verzii.

Zdá sa teda, že Gombrichovo pochopenie Riegla bolo do istej miery zjednodušené a predpojaté. Úplne ignoroval kantovskú zložku v Rieglovom systéme, sprostredkovanú Herbartovým žiakom R. Zimmermannom. Hoci, ako skonštatoval Schlosser,⁹⁹ Riegla herbartizmus nepriťahoval, prenikol celé jeho myslenie. Vyústil do jeho scientizmu a univerzalizmu (snahy univerzálne dejiny umenia previesť na spoločného, kvantifikovateľného menovateľa). A navyše, vyvažoval jeho hegeliánsky špekulatívny konštruktivizmus (inklináciu hľadať dejinné princípy) i romanticky vychádzajúci historizmus. Je preto otázkou, čo motivovalo Gombrichovu jednostrannú interpretáciu. Bola azda vyvolaná podozrievavým očakávaním, že nepriamy alebo zakuklený hegelianizmus by mohol byť nebezpečnejší ako priamy a striktný? Či treba Gombrichovu kritiku Riegla chápať skôr ako opakovaný pokus detronizovať kráľa modernej historiografie umenia a demaskovať všetky mýty, ktoré tabuizuje jeho autorita? Alebo možno, voľne aplikujúc Freudovu psychoanalýzu, interpretovať Gombrichovu polemiku s Rieglom ako akúsi náhradnú otcovraždu? Podľa toho by sa „vnuk“¹⁰⁰ Gombrich snažil odstrániť Rieglu autoritu ako kompenzáciu za skutočného previnilca a jednoznačného Hegelovho prívrženca, ktorým bola otcovská figúra Maxa Dvořáka. Ten však unikol oidipovskému zvrhnutiu synmi predčasnou smrťou a bol tak povýšený medzi nedotknuteľných.¹⁰¹ Z tohto metaforického zorného uhla by potom bolo možné charakterizovať Gombricha ako sirotu, benjamínka, ktorého

⁹⁷ Pozri PÄCHT, O.: *Am Anfang war das Auge*. In: M. Sitt, Ref. 3, s. 25-61.

⁹⁸ Pozri GOMBRICH, E. H.: *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In: Wendy Steiner (ed.): *Image and Code*. Ann Arbor 1981, s. 11-42; – GOODMAN, N.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. New York: 1968.

⁹⁹ Pozri Schlosser, Ref. 10, s. 181-193; – CLAUSBERG, K.: *Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus*. In: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, II, 1983, s. 152-180.

¹⁰⁰ Kemp, Ref. 11, s. 46, označuje E. H. Gombricha ako „Rieglého žiaka-vnuka“ („ein Enkelschüler von Riegl“).

¹⁰¹ Rosenauer, Ref. 15, s. 73, charakterizuje obrat generácie Sedlmayra a Pächta k Rieglu nasledovne: „Während man sich von den Vätern lossagt, wendet man sich zur Generation der Grossväter zurück“ („Zatiaľ čo sa zrieka otcov, vracia sa späť ku generácii dedov“).

vychoval strýko Schlosser. Na rozdiel od starších „bratov“ Hansa Sedlmayra a Ota Pächta nikdy osobne nepoznal „otca“ a v dôsledku toho ani netrpel výčitkami svedomia z pripravovanej otcovraždy. Posvätná nedotknuteľnosť Dvořákovkej pamiatky ho však donútila iba presmerovať terč svojho oidipovského komplexu. Takúto očividne nadsadenú a čisto metaforickú interpretáciu vzťahu Gombricha k Rieglu možno doplniť teorémou Viktora Šklovského,¹⁰² že generačná zmena v dejinách literatúry nemá formu priamej a dialektickej sekvencie syn – otec – starý otec, ale prebieha cikcakovitým spôsobom z vnuka na strýka.¹⁰³ Príkladom takejto cikcakovitej nadväznosti by bol potom vzťah Gombricha a Schlossera. Treba však povedať, že hlbinnopsychologická mocenská hierarchia, ani učiteľsko-žiacke vzťahy vždy uspokojivo nevysvetľujú duchovné väzby. Schlossera nemožno pokladať iba za čisto náhodného Gombrichovho učiteľa. Gombricha k nemu priťahovala duchovná spríaznenosť, hodnoty, ktoré s nim zdieľal.

„HEGLOVI OBRI“

Šok spôsobený nacionalizmom a rasizmom v tridsiatych rokoch podnietil Gombrichovu generáciu k intenzívnemu hľadaniu vysvetlenia šovinizmu v nemeckých duchovných dejinách. Hlavný zdroj totalitarizmu bol nájdený prekvapivo v jednom z hlavných zdrojov nemeckej intelektuálnej tradície, tzv. historizme¹⁰⁴ a špeciálne v Hegelovej filozofii dejín. Gombrich klasifikoval Hegelovu interpretáciu dejín ako „mytológiu“, ktorá je „nepriateľská voči rozumu... a vede“ pretože „robí koniec ďalšiemu výskumu“.¹⁰⁵ Je tiež nebezpečná, pretože „oslabuje rezistenciu voči totalitným zvykom mysle“.¹⁰⁶ Gombrich zistil u Hegela „päť obrov“¹⁰⁷ čiže, voľne preložené, päť obrovských mystifikácií: 1) Estetický transcendentálny, t.j. vieru v „umenie ako prejav transcendentálnych hodnôt“; 2) Historický kolektivismus, t.j. presvedče-

¹⁰² Ako sa domnieval Jurij Tyňanov. Pozri ERLICH, V.: *Russian Formalism, History, Doctrine*. 's-Gravenhage: 1955. Nemecký preklad *Russischer Formalismus*, München: 1964, s. 290.

¹⁰³ Ref. 102, s. 291.

¹⁰⁴ Pozri napr. Popper, Ref. 33; – Arendt, Ref. 33.

¹⁰⁵ GOMBRICH, E. H.: *Art and Scholarship*. In: *Meditations*, Ref. 57, s. 114.

¹⁰⁶ *Art and Illusions*, s. 17.

¹⁰⁷ GOMBRICH, E. H.: *The Father of Art History*. In: *Tributes*, s. 52-64. Pôvodne publikované v nemčine pod názvom *Hegel und die Kunstgeschichte*, in: *Neue Rundschau*, LXXXVIII:2, 1977, s. 202-219.

nie, že „pravými hrdinami“ dejín rovnako ako dejín umenia boli supra-individuálne entity ako „doby“, „národy“ či „rasy“; 3) Historický determinizmus, t.j. viera v nevyhnutnosť a racionalitu dejín alebo presvedčenie o totožnosti reálneho a racionálneho; 4) Metafyzický optimizmus, t.j. názor, že dejiny predstavujú pokrok seba oslobodzujúceho Ducha; 5) Dialektický relativizmus, t.j. vieru v rovnosť a nesúmeriteľnosť všetkých dejinných dôb pri súčasnom presvedčení, že dejiny sú progresívnym pohybom.

Podľa Gombricha, Hegelova koncepcia umenia ako prostriedku sebarealizácie Svetového ducha¹⁰⁸ a jeho viera v umelecký štýl ako výraz špecifického ducha doby, národa, rasy či triedy bola mytologickým vysvetlením, ktoré nebolo prístupné žiadnemu overeniu.¹⁰⁹ Hegelova viera v neosobné sily a abstrakcie považované za duchovné entity, jeho ponímanie „umenia ako odhaľovania pravdy“ a ako výraz či symptóm ducha tej-ktorej entity alebo jeho presvedčenie, že „ľudský duch sa prejavuje vo všetkých aspektoch doby“,¹¹⁰ to všetko vyústilo do „kruhového argumentovania“,¹¹¹ „fyziologického klamu“¹¹² či dokonca agnosticizmu.¹¹³ Napriek tomu Gombrich uznal Hegelovu zásluhu pri konštituovaní „univerzálnych dejín umenia“, za čo si zaslúži byť nazývaný „otcom dejín umenia“. ¹¹⁴ Gombrich nepoprel pôvodne pozitívnu úlohu, ktorú expresionizmus hral pri „prehodnocovaní všetkých hodnôt“ a aj tým, že poskytol spoločného menovateľa ako nevyhnutnú podmienku univerzálnych dejín umenia.¹¹⁵ Súčasne však považuje všeobšiahly vplyv Hegelovho dedičstva za nebezpečnú epidémiu.¹¹⁶ Vďaka svojej ľahkej aplikovateľnosti „Hegelova paradigma“¹¹⁷ hypnotizovala „ve-

¹⁰⁸ *Tributes*, s. 55; – GOMBRICH, E. H.: *Art History and the Social Sciences*. Oxford : 1975, s. 10 (ďalej ako *Social Sciences*). Znova uverejnené v Gombrichovej knihe *Ideals and Idols*.

¹⁰⁹ *Art and Illusions*, s. 16-17; – *Meditations*, s. 114.

¹¹⁰ GOMBRICH, E. H.: *Mannerism: The Historiographic Background*. In: Gombrich, E. H.: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London and New York : 1971, s. 103.

¹¹¹ GOMBRICH, E. H.: *Relativism in the Humanities: The Debate about Human nature*. In: *Topics*, s. 40.

¹¹² *Meditations*, s. 108; – *Topics*, s. 40.

¹¹³ Gombrich, *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, in: *Meditations*, s. 80.

¹¹⁴ *Tributes*, s. 51.

¹¹⁵ *Meditations*, s. 80.

¹¹⁶ *Tributes*, s. 51; – *Meditations*, s. 114.

¹¹⁷ *Tributes*, s. 63. Stojí za zmienku, že Gombrichov vzťah k Hegelovi rovnako ako Rieglovi sa postupne zmenil zo striktného odmietania k istému druhu ocenenia. Porovnaj Gombrichov raný výraz „hegeliánska dogma“ (pozri *Norm and Form*, s. 103) s neskorším termínom „hegeliánska paradigma“ (pozri GOMBRICH, E. H.: *A Plea for Pluralism*, in: *Ideals and Idols*, s. 186).

dúce osobnosti dejín umenia a kultúrnych dejín v nemecky hovoriacich krajinách.¹¹⁸ Nielen novohegeliáni, ako Max Dvořák podľa hli Hegelovmu kúzlu, ale aj radikálni relativisti, ako Wilhelm Worringer či Oswald Spengler, predstavitelia „Hegelovej pravice“, ako André Malraux, novomarxistickí sociológovia, ako Arnold Hauser. A neodolali mu dokonca ani vášniví Hegelovi oponenti, ako Jakob Burckhardt a Johannes Huizinga či novokantovci, ako Erwin Panofsky.¹¹⁹ Gombrich i sám seba charakterizoval ako „dezertovaného hegeliána“.¹²⁰ Jeho kritika hegelianizmu sa dotkla i jeho staršieho spolužiaka, ktorého v mladosti obdivoval za snahu urobiť z dejín umenia exaktnú vedu prostredníctvom tvarovej psychológie. Neskôr Gombrich revidoval svoj pôvodne prítakávajúci postoj k Hansovi Sedlmayrovi. Pochopil, že Sedlmayr patril do tábora metafyzických kolektivistov a preto demaskoval Sedlmayrovo poňatie štruktúry umeleckého diela ako esencialistickú predstavu.¹²¹ Mal na mysli nielen Riegla, ale i Sedlmayra, keď vyjadroval ľútosť nad „zneužitkovím psychológie v jej historicistickej forme“.¹²² A navyše, relativizmus hegeliánskeho pôvodu je, podľa Gombricha, stále „oficiálnou dogmou... súčasnej umeleckohistorickej výchovy“.¹²³ To je hlavný dôvod, prečo by sa „dejepis umenia mal oslobodiť od Hegelovej autority“.¹²⁴

Je pravdou, že Gombrich neignoroval dejinné motivácie Hegelovej filozofie dejín. Bol si vedomý, že Hegelova myšlienka umenia ako Teofánie¹²⁵ alebo jeho historický relativizmus boli vyvolané Francúzskou revolúciou a vznikli ako reakcia na osvietenský univerzalizmus.¹²⁶ Gombrich dokonca súhlasí s názorom, že teória nemôže byť považovaná za príčinu zločinu. Súčasne je však presvedčený, že teórie môžu dláždiť cestu k zločinom. V dô-

¹¹⁸ *Tributes*, s. 62.

¹¹⁹ GOMBRICH, E. H.: *In Search of Cultural History*. Oxford : 1969 (ďalej uvádzam ako *In Search*). Znova uverejnené in: *Ideals and Idols*, s. 24-59. *Meditations*, s. X, 78-85, 86-94. *Art and Illusion*, s. 16-17. *Vanity Fair*, s. 940. *Tributes*, s. 62.

¹²⁰ *Tributes*, s. 51.

¹²¹ *Kunstwissenschaft*, Ref. 12, s. 662. *Art and Illusion*, s. 17. *Meditations*, s. 112. *Kunstwissenschaft und Psychologie*, s. 101. E. H. Gombrich (rec.): *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. The Art Bulletin, XLVI, 1964, s. 418-420.

¹²² *Art and Illusion*, s. 17.

¹²³ *Tributes*, s. 65.

¹²⁴ *Tributes*, s. 51.

¹²⁵ *Tributes*, s. 64.

¹²⁶ *Tributes. Social Sciences*, s. 46. GOMBRICH, E. H.: *Relativism in the Humanities*, in: *Topics*, s. 36-37.

sledku toho nepovažoval za nevyhnutné, aby bral do úvahy fakt, že nemecký historizmus či Hegelov teleologický model dejín ako Prozreteľnosti mali pôvodne obrannú úlohu vo vzťahu k francúzskemu hegemonizmu a boli takpovediac ideovými prostriedkami nemeckého národného zjednocovania. Podľa Gombricha však nie zábery, ale dôsledky, aj keď nezamýšľané, sú kritériami posudzovania teórií.¹²⁷ V tejto súvislosti hovorí: „Nikto a nič nás nemôže zbaviť bremena morálnej zodpovednosti za naše úsudky.“¹²⁸

Podľa Jamesa Elkinsa Gombrichova kritika hegelianizmu neprelomila rámec empirickej kritiky. Gombrich údajne neuspel v snahe vyskočiť z „Hegelovho kola“¹²⁹ napriek výslovnému deklarovaniu vernosti nehegelianskemu dedukcionizmu. Nasledujúc Poppera Gombrich hovorí: „Nielen dejiny štýlu, ale dokonca ani kronika umenia sa nemôže zakladať na zbieraní neinterpretovaných faktov.“ A dodáva: „Teda to, čo potrebujeme sú nové a lepšie teórie, ktoré možno testovať dejinným materiálom natoľko, nakoľko sú takéto testy vôbec možné.“¹³⁰ Bez ohľadu na to, či má Elkins pravdu alebo nie, Gombrich navrhol nahradiť abstrakcie individuálnymi konkrétnosťami, esencie konvenciami, expresiu komunikáciou, sociálny determinizmus „logikou situácie“,¹³¹ štýl jazykom a módou, duch doby mentálnou či intelektuálnou klímou, kultúrnu jednotu polykauzalitou, symptóm funkciou a transcendentálnu väzbu umenia „zákonom umeleckej tradície“.¹³²

GENEALOGICKÁ LÍNIA

Ak bola Gombrichova polemika s Hegelom inšpirovaná Popperovou zdrvivou kritikou historicizmu,¹³³ jeho volanie po individualizme a konvencionalizme bolo zakotvené vo Viedenskej škole dejín umenia. Gombrichov model

¹²⁷ *Vanity Fair*, s. 926. Gombrich tu skúmal „sociologický problém nezamýšľaných spoločenských reakcií na zamýšľané ľudské akcie“ popísaný K. R. Popperom.

¹²⁸ *Tributes*, s. 69.

¹²⁹ ELKINS, J.: *Art History without Theory*. *Critical Inquiry*, Vol. 14, No. 2, Winter 1988, s. 354-378.

¹³⁰ *Vanity Fair*, s. 926.

¹³¹ POPPER, K.: *The Poverty of Historicism*. London & Henley : 1976, s. 149.

¹³² *Vanity Fair*, s. 927; Gombrich, *Expression and Communication*, in: *Meditations*, s. 56-69; – *Social Sciences*, s. 22; – *Tributes*, s. 16, 24, 64. Pokiaľ ide o Gombrichov dualizmus tradícia resp. konvencia versus individuálne dejiny a majstrovstvo pozri komentár ALPERS, S.: *Is Art History?*, *Daedalus*, Vol. I, Summer 1977, s. 9-10.

¹³³ POPPER, K. R.: *The Poverty of Historicism*. London : 1957.

môže byť do istej miery považovaný za komentár k Schlosserovým ideám. Ako sám hovorí: „Naučil som sa nesmierne veľa od Schlossera.“¹³⁴ Je známe, že sa ku koncu života Schlosser výslovne rozišiel s antiindividualistickou, nadosobnou koncepciou dejín umenia, ktorá prevládala vo Viedenskej škole. Miesto nej rozvinul dualistickú víziu, ktorou sa snažil dať do súladu nielen historizmus Viedenskej školy s antihistorizmom Benedetta Croceho, ale aj viedenskú ideu anonymného štýlového vývoja s Croceho individualizmom, s jeho „ostrovnu koncepciou umenia“.¹³⁵ Slávny Gombrichov „Príbeh umenia“ začína vetou vypožičanou zo Schlosserovej eseje „Dejiny štýlu a dejiny reči“:¹³⁶ „Skutočne neexistuje nič také ako Umenie. Jestvujú len umelci.“¹³⁷ Podľa Wernera Hofmanna,¹³⁸ sa vo Viedenskej škole rozvinuli dve koncepcie umenia a jeho dejín. Prvá, reprezentovaná Wickhoffom, Rieglom a Sedlmayrom, verila v „ars una“¹³⁹ a dejinný proces chápala ako lineárny, uzavretý a ireverzibilný. Druhá, ktorú rozvinul Dvořák ale i Schlosser, a ktorú prijal aj Gombrich,¹⁴⁰ uprednostňovala pluralistickú predstavu umenia a jeho dejiny si predstavovala ako otvorený, reverzibilný a heterogénny proces. Pre Gombrichovo odmietnutie všetkých druhov metafyziky je príznačné, že svoju zviazanosť voči Schlosserovi dával otvorene najavo. Spomenutý úvod k „Príbehu umenia“ pokračuje: „Nespôsobíme žiadnu škodu, keď budeme nazývať všetky tieto aktivity umením, pokiaľ nezabudneme, že toto slovo môže znamenať veľmi odlišné veci v rôznych dobách a na rôznych miestach, a pokiaľ pochopíme, že Umenie s veľkým U nemá žiadnu existenciu.“¹⁴¹ Je zrejme, že jestvuje priama súvislosť tejto myšlienky s geniálnym Dvořákovým poznatkom, že nielen formy a obsahy, ale sám pojem umenia podliehal historickým zmenám,¹⁴² a niet najmenej pochyb-

¹³⁴ *Looking for Answers*, s. 103-104; Pozri tiež GOMBRICH, E. H.: *Einige Erinnerungen an Julius von Schlosser als Lehrer*. *Kritische Berichte*, Ref. 17, s.3-64.

¹³⁵ Podro, Ref. 17; – Lachnit, Ref. 17. Pozri tiež KLEINBAUER, W. E.: *Modern Perspectives in Western Art History*, 1971, s. 13-14.

¹³⁶ Schlosser, „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“, Ref. 17.

¹³⁷ GOMBRICH, E. H.: *The Story of Art*. New York : 1953, s. 5.

¹³⁸ Hofmann, *Was bleibt*, Ref. 55, s. 4-7.

¹³⁹ Podľa Hansa Beltinga, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München : 1984, premisa „ars una“ predstavuje, ako už bolo uvedené, spoločného menovateľa celej Viedenskej školy...

¹⁴⁰ Podľa Hofmanna, Gombrich kombinuje impulzy oboch prúdov Viedenskej školy. Hofmann, *Was bleibt*, Ref. 55, s. 4.

¹⁴¹ *The Story of Art*, s. 5.

¹⁴² DVOŘÁK, Max: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (pôvodne uverejnené v roku 1918). In: Dvořák, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.

nosti o tom, že Gombrich si to veľmi dobre uvedomoval. Dôvod, pre ktorý napriek tomu vyzdvihol závislosť od Schlossera a cudne zamlčal nadväzovanie aj na Dvořáka sa zdá byť naporúdzí: Dvořák ako programový novohegelian nerozlišoval dosť zreteľne medzi dejinnými premenami povahy či podstaty umenia a zmenami jeho sociálneho štatútu a funkcie. Gombrich však zreteľne preferoval ponímanie umenia ako sociálnej konvencie pred vierou v dejinné premeny „podstaty“ umenia: „Nejestvuje žiadna podstata umenia. Môžeme sa rozhodnúť, čo budeme nazývať umením alebo neumením... kategória umenia je kultúrne podmienená.“¹⁴³ V tejto chvíli nejde o to, demonštrovať, že Gombrich sa napriek tomu vyhýbal extrémnemu konvencionalizmu, a pripúšťal, že „máme právo hovoriť o umení, keď sa isté aktivity stávajú cieľom pre ne samé“ alebo „keď sa vykonanie stáva rovnako dôležitým ako funkcia.“¹⁴⁴ Nejde o to, prichytiť Gombricha pri tichom predpokladaní veľmi určitej povahy („podstaty“?) umenia (či už chápanej ako funkčná autonómia alebo ako autonómia formy), a ukázať, že pritom robí ústupky antropologizmu, nevedomky sa tak približujúc k riešeniu, ktoré predostrel už Jan Mukařovský.¹⁴⁵ Ide o podčiari-

Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München : 1924, s. 120, 124-127: „K pričinnám vládnucej neistoty a znátku pri posudzovaní umeleckých diel zo starších období, ktoré vznikli za iných všeobecne historických predpokladov než výtvy umenia súčasnosti, patrí viera v trvalé základné pojmy umenia, ktorá spočíva na domnienke, že pri všetkých zmenách umeleckých cieľov a umeleckých schopností pojem umeleckého diela musí byť považovaný za niečo v princípe trvalé a nemenné. Nič nie je však falošnejšie a nehistorickéjšie ako takáto domnienka, lebo pojem umeleckého diela a umeleckosti zakúsil v priebehu historického vývoja, a síce až po základné línie, mnohoraké zmeny a bol vždy časovo a kultúrne ohraničeným a variabilným výsledkom všeobecnej evolúcie ľudstva. Čo sa rozumelo pod umením, čo sa v ňom hľadalo a od neho požadovalo, bolo v staroorientálnom, klasickej, stredovekom a novovekom európskom duchovnom svete... také rozdielne, ako napríklad ponímanie náboženstva, morálky, dejín alebo vied...“ O Dvořákovom historickom relativizme pozri Radnóti, Ref. 13.

¹⁴³ Looking for Answers, s. 72.

¹⁴⁴ Looking for Answers, s. 76.

¹⁴⁵ KALIVODA, R.: *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*. In: Kalivoda, R.: *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*, Praha : 1968; – STEINER, P.: *The Conceptual Basis of Prague Structuralism*. In: Ladislav Matejka (ed.): *Sound, Sign and Meaning*. Ann Arbor 1976; – VELTRUSKÝ, J.: *Jan Mukařovský's Structural Poetics and Aesthetics*. In: *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1b, Winter 1980-81; – CHVATÍK, K.: *Tschechoslowakischer Strukturalismus*. München 1981; – DOLEŽEL, L.: *Semiotic Poetics: The Prague School Design*. Lincoln – London : 1990; – BAKOŠ, J.: *Der tschecho-slowakische Strukturalismus und die Kunstgeschichtsschreibung*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 36, 1991, s. 53-103.

knutie toho, že Gombrich sa napriek prijatému konvencionalizmu snažil oprotiť od relativizmu, a to aj za cenu dualizmu: napriek uvedenému je podľa Gombricha opodstatnené používať pojem „umenie“ aj v druhom význame – a síce ako „hodnotiaci súd“.¹⁴⁶ Gombrich tu ani tak nereaguje na dobový konflikt dejepisu umenia a umenovedy („Kunstgeschichte versus Kunstwissenschaft“),¹⁴⁷ ako skôr kopíruje Schlosserovo dualistické rozlíšenie medzi veľkými umelcami, ktorí tvoria hodnoty a sociálnymi konvenciami, ktoré zabezpečujú komunikáciu. Schlosserovo protipostavenie „dejín štýlu“ a „dejín reči“, ktoré chcelo zharmonizovať historicitu a kreativitu, dejinnú premenlivosť a trvalé hodnoty, ale i transcendentnú tvorivosť a sociálnu komunikáciu, Gombrich signifikantným spôsobom transformoval. Zatiaľ čo Schlosser pripísal autorstvo štýlu veľkým umelcom a reč chápal ako socializáciu ich vynálezov,¹⁴⁸ Gombrich stotožnil nielen umenie, ale i štýl s jazykom. Pritom mal na mysli jazyk skôr v zmysle „paroly“¹⁴⁹ (ako hovorenú reč ovládanú konvencionalizovanými schémami, nie samotný systém jazykových pravidiel), v rámci ktorého umelci uskutočňujú svoju tvorbu. Práve v tomto bode sa Gombrich vzdialil od Schlosserovho aristokratického individualizmu a priblížil k Rieglovmu anonymnému chápaniu umeleckej tvorby, predovšetkým k jeho demokratickému zrovnoprávneniu „vysokého a úžitkového umenia“.¹⁵⁰ Rozdiel medzi Rieglovým a Gombrichovým riešením nespočíval ani tak v tom, že Riegl chápal umenie ako stvárnovanie, zatiaľ čo Gombrich ho začal ponímať ako komunikovanie. Spočíval skôr v odlišnom traktovaní demokratizácie pojmu umenia.¹⁵¹ Zatiaľ čo Riegl zrovnoprávňoval zhora nadol, t.j. úžitkové umenie považoval za rovnako vysoké, rovnako štýlotvorné ako tzv. vysoké umenie (dodajme: umožňoval mu to práve hegelovský predpoklad dobovej jednoty), Gombrich postupoval pri zrovnoprávňovaní opačne, zdola nahor: tzv. vysoké umenie pokladal za rovnako závislé od remeselných schém a rovnako viazané na sociálne funkcie ako umenie apli-

¹⁴⁶ Looking for Answers, s. 71-72.

¹⁴⁷ HALBERTSMA, M.: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. Worms 1992, s. 84-86, 89-104 (kapitola III A: Der Methodenstreit in der Kunstgeschichte im deutschen Sprachraum, etwa zwischen 1920 und 1945).

¹⁴⁸ O Schlosserovom rozlíšení „dejín štýlu“ a „dejín reči“ pozri Podro, Ref. 17, s. 38, a Lachnit, Ref. 17, s. 157-158.

¹⁴⁹ Lachnit, Ref. 26, s. 96

¹⁵⁰ *The Sense of Order*, s. 197.

¹⁵¹ Hofmann, *Was bleibt*, Ref. 55.

kované. Podľa Gombricha je umenie súčasťou vizuálnej komunikácie, preto i jeho vlastný výskum umeleckého znázorňovania možno považovať za príspevok k „lingvistiky obraznosti“.¹⁵²

Opierajúc sa o Schlosserovu analýzu stredovekého umenia a jeho objav dôležitej roly, ktorú zohrávali schémy a rozpoznanie dôležitosti tradovania,¹⁵³ Gombrich nahradil nielen Rieglovu ideu lineárnej evolúcie konceptom tradície ako primárnej formy umelecko-historického procesu, ale oživil aj myšlienku umenia ako remeselnej činnosti. Odmietol romantické chápanie umenia ako expresie či transcendentnej kreácie a opierajúc sa o Emanuela Löwyho a Karla Poppera dospel k názoru, že dokonca i naturalistické umenie sa zakladalo na princípe „schémy a korektúry“.¹⁵⁴ Bez ohľadu na odpoveď na otázku, či súčasné umenie pomohlo Gombrichovi otvoriť oči pre tento problém a či teda ovplyvnilo jeho interpretáciu naturalistického umenia alebo nie,¹⁵⁵ Gombrichova slávna kniha „Umenie a ilúzia“ môže byť v istom zmysle považovaná za realizáciu Wickhoffovho projektu dejín naturalizmu.¹⁵⁶ Je dosť paradoxné, že uskutočnenie Wickhoffovho sna znamenalo súčasne krajné revidovanie jednej zo základných ideí Viedenskej školy, t.j. jej relativistickej predstavy dejín ako plurality rovnocenných umeleckých právd. Gombrich neponímal históriu umenia tak ako Wickhoff alebo Riegl, t.j. ako dejiny videnia či presvedčení (názorov na svet),¹⁵⁷ ale naopak, ako dejiny zručnej reprezentácie. Zavrnutie hegelianizmu mu umožnilo oddeliť formu a obsah umeleckého diela a ukázať, že medzi nimi môže jestvovať disharmónia. Preto umenie nemožno chápať ako automatické vyjadrovanie pravdy, ale ako „robenie obrazov“ či ako techniku „iluzionistických trikov“¹⁵⁸ schopnú poskytovať nielen ilúzie, ale dokonca

¹⁵² *Looking for Answers*, s. 105.

¹⁵³ SCHLOSSER, J. von: *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXIII, 1903; – Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin : 1923.

¹⁵⁴ *Art and Illusion*, s. 24, 99; – *Looking for Answers*, s. 103, 106.

¹⁵⁵ E. Gombrich in M. Sitt, Ref. 3, s. 86. Gombrich odmieta akýkoľvek priamy a vedomý vplyv moderného umenia na jeho názory, hoci pripúšťa viaceré korešpondencie medzi nimi. K tomu poznamenáva: „Aj o sebe by som mohol tvrdiť, že by som sa nezaoberal tak veľa problémom znázorňovania, keby vtedy neexistovalo tiež abstraktné umenie. Vidíme totiž niečo až vtedy, keď to stojí v kontraste k niečomu inému.“

¹⁵⁶ Hofmann, *Was bleibt*, Ref. 55, s. 5.

¹⁵⁷ *Art and Illusion*, s. 14-18.

¹⁵⁸ *Social Sciences*, s. 36.

i klamy.¹⁵⁹ V dôsledku toho bol rehabilitovaný koncept „majstrovstva“ a „zručnosti“. Ale navyše, aj pravý opak historického relativizmu, t.j. idea pokroku našla opäť domovské právo v dejinách umenia.¹⁶⁰ Pravda, v prípade Gombrichovho pojmu progresu nejde o oprášenie starého, na premise nadčasovej, mimetickej podstaty umenia sa zakladajúceho normativizmu, ale na jednej strane o progres technologický, a na strane druhej a pokrok relatívny, odohrávajúc sa len v rámci referenčného rámca konkrétneho konvencionálneho kódu.

„BALANS OPTIMIZMU A REZIGNÁCIE“¹⁶¹

S určitou dávkou licencie možno povedať, že pôdorys Viedenskej školy dejín umenia sa zakladal na antinómii historického relativizmu a univerzalizmu. Rozhodujúce však bolo, že univerzalizmus a jeho prejavy, t.j. scientizmus a psychologizmus, boli dané do služieb relativizmu. Gombrich zdedil tento antinomický rozvrh dejín umenia a po celý život sa snažil ho prekonať. Pravda, uspel len tak, že ho nahradil inou antinomickou sadou, t.j. antinómiou sociálny konvencionizmus versus antropologizmus.¹⁶² Permanentne balansoval medzi týmito dvoma pólmi, t.j. medzi uznaním sociálnej a konvencionálnej povahy umenia na jednej strane a vierou v spoločného menovateľa všetkého umenia, v nemennosť ľudskej povahy ako jeho bázy a v univerzalitu umeleckých hodnôt ako jeho dôsledok, na strane druhej.¹⁶³ Gombrich však urobil zásadný zásah do viedenského projektu dejín umenia. Obrátil pomer prvkov, ktoré sa zúčastňujú na spomenutom antinomickom pôdoryse. Ideu konvencionizmu dal tentoraz do služieb viery v antropologickú konštantu. Historicky vzniknuté konvencie sa mu potom začali javiť ako založe-

¹⁵⁹ Viera v psychologickú či antropologickú bázu umenia bráni Gombrichovi, aby išiel tak ďaleko ako John Berger pri chápaní výtvarného umenia ako prostriedku ideologickej manipulácie. Pozri BERGER, J.: *Ways of Seeing*. London : 1972.

¹⁶⁰ *Vanity Fair*, s. 77-81; – *Topics*, s. 67-68; – *Looking for Answers*, s. 75; – GOMBRICH, E. H.: *The Ideas of Progress and their Impact on Art*. New York : 1971. (Nemecký preklad *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln : 1978).

¹⁶¹ *Tributes*, s. 23.

¹⁶² *Vanity Fair*, s. 948.

¹⁶³ *Vanity Fair*, s. 948; – *Social Sciences*, s. 47. Pozri tiež GOMBRICH, E. H.: *They Were All Human beings – So Much Is Plain: Reflections on Cultural Relativism in the Humanities*. Critical Inquiry, Summer 1987, s. 686-699.

né na elastickej, ale polarizovanej ľudskej povahe.¹⁶⁴ Ani týmto zásahom sa Gombrich definitívne nevymanil z viedenského modelu. Veď aj Riegl zakalkuloval do dejín umenia psychologickú konštantu, a aj on ju predpokladal ako polarizovanú (rozpätú medzi optickým a haptickým pólom). Nezanedbateľný rozdiel spočíva však v tom, že Riegl psychológiu vnímania nedal do vzťahu ku konvencionalizmu a podriadil ju navyše historickému relativizmu.

Na druhej strane Gombrich odmietol absolútny univerzalizmus¹⁶⁵ a „univerzálnu psyché človeka“ poňal ako akumulovanú v dejinách, t.j. v procese permanentného úsilia zhromažďovať ľudskú skúsenosť.¹⁶⁶ V dôsledku toho aj umenie, ako jeden z prostriedkov kumulácie ľudskej skúsenosti pozostáva z univerzálne platných a zrozumiteľných hodnôt. Ani v tomto bode sa Gombrich celkom nevzdialil od „viedenského“, konkrétne Dvořákovho riešenia vzťahu dejinnosti umenia a nadčasovosti umeleckých hodnôt. Pravda, ak nepokladáme Dvořákov koncept umeleckého diela ako transcendentnej hodnoty za rozdiel zásadný. Podľa Gombricha, umelecké hodnoty „boli uskutočnené v dejinách“¹⁶⁷ a sú realizáciou rôznych sociálnych rituálov¹⁶⁸ na jednej strane, ale súčasne sú založené na „konštantách psyché človeka“ a na „univerzálnej ľudskej odozve“ na strane druhej.¹⁶⁹ Dualizmus sociálno-historického konvencionalizmu a transhistorického antropologizmu tu má, ako vidíme, jasné kontúry.

Z tejto pozície sa Gombrichovi javí relativizmus ako nebezpečná idea, ktorá nevyúsťuje iba do agnosticizmu či „deštrukcie všetkej viery v komunikovateľnosť“¹⁷⁰ ale priamo do rasizmu.¹⁷¹ Napriek tomu, že „relativizmus vyrástol ako reakcia proti viere estetiky osemnásteho storočia, že naša odozva na umenie je zakorenená v ľudskej povahe a musí teda byť univerzálna,“¹⁷² historické motivácie a intencie relativizmu (jeho obhajoba rovnosti v odlišnosti a z toho vyplývajúce volanie po tolerancii) nie sú, podľa Gombricha, dostatočným oprávnením relativizmu. Hoci si je plne vedomý, že

¹⁶⁴ *Topics*, s. 44-45.

¹⁶⁵ *Topics*, s. 39.

¹⁶⁶ *Social Sciences*, s. 47.

¹⁶⁷ *Social Sciences*, s. 58.

¹⁶⁸ Bližšie pozri *Ideals and Idols*, s. 60-92.

¹⁶⁹ *Topics*, s. 44-45; – *Social Sciences*, s. 42, 46.

¹⁷⁰ *Meditations*, s. 80.

¹⁷¹ *Topics*, s. 7.

¹⁷² *Social Sciences*, s. 46.

nemôžeme „stotožňovať našu civilizáciu s civilizáciou ako takou“, nie je to dôvod „izolovať našu kultúru od iných kultúr“ či stratiť „vedomie jednoty civilizácie“.¹⁷³ Dôsledky extrémneho relativizmu bránia Gombrichovi akceptovať hypotézu, že naše okcidentálne hodnoty sú napojené nielen našimi ideálmi, ale aj našimi mocenskými záujmami.¹⁷⁴ Nútia ho, naopak, odmietnuť myšlienku, že naša viera v univerzálne ľudské hodnoty je iba ďalším dokladom nášho vlastného uväznenia v okcidentálnom mýte univerzality, ktorý je rafinovanou formou hegemonizmu. (A dodajme na obranu Gombricha: nie je aj relativizmus ešte rafinovanejšou formou okcidentálneho hegemonizmu, snahou odviesť pozornosť od statu quo a reálneho pomeru síl prostredníctvom propagácie ideológie polykulturality?).

„ROZPAČITÝ HUMANISTA“

Ako sme už uviedli, scientizmus fungoval vo Viedenskej škole ako prostriedok historického relativizmu. Je preto logické, že Gombrichova kritika relativizmu išla ruka v ruku s revidovaním viedenskej doktríny dejín umenia ako nestrannej, od hodnotenia oslobodenej vedy.¹⁷⁵ Proti Rieglomvu krédu, že najlepším historikom umenia je ten, kto nemá žiadny vkus¹⁷⁶ postavil Gombrich svoje presvedčenie, že „otázka týkajúca sa hodnoty... zostane pre historika umenia životne dôležitá“¹⁷⁷ a že „subjektívna odozva musí byť a zostane jadrom humanistického prístupu.“¹⁷⁸ Pritom Gombrich sám seba označil ako „rozpačitého humanistu“¹⁷⁹ a my môžeme k tomu dodať, že ho možno považovať i za rozpačitého racionalistu.¹⁸⁰ Na jednej strane sa totiž spolieha

¹⁷³ *Tributes*, s. 12.

¹⁷⁴ Pozri ACKERMAN, J. S.: *On Judging Art without Absolutes*. *Critical Inquiry*, Vol. 5, Spring 1979, No. 3, s. 441-469, a jeho polemika s Gombrichom, tamtiež, No. 4, s. 794-799.

¹⁷⁵ *Topics*, s. 55.

¹⁷⁶ Schlosser, *Die Wiener Schule*, Ref. 10, s. 189.

¹⁷⁷ *Social Sciences*, s. 42.

¹⁷⁸ *Tributes*, s. 17. Pozri tiež Gombrichovu úvahu *Reason and Feeling in the Study of Art*, in: *Ideals and Idols*, s. 205-207.

¹⁷⁹ *Tributes*, s. 15.

¹⁸⁰ O Gombrichovi pozri Lepsky, Ref. 44; – ETTLINGER, L. D.: *Art History Today*. London: 1961, s. 18-20; – GINZBURG, C.: *Da A. Warburg a E. H. Gombrich*. In: *Studi Medievali*, 1966, s. 1045-1065 (Nemecký preklad C. Ginzburg, *Spurensicherungen*. Berlin: 1983); – PODRO, M.: *The Importance of Ernst Gombrich*. *The Listener*, Vol. 89, No. 2299, 19 April 1973, s. 508-510; – Lachnit, Ref. 41; – KRÁSA, J.: *Ernst H. Gombrich a dnešní dějiny umění*. In: *Ernst Hans Gombrich: Umění a iluze*. Praha: 1985, s. 505-517.

na racionalitu ako rozhodujúceho sudcu vo všetkých ľudských záležitostiach. Na druhej strane ohraničuje svoju dôveru v racionalitu permanentným skepticizmom a kriticismom. Pritom aj svoju riskantnú hru s konvencionalizmom modifikuje odmietnutím ľubovôle. Je za jasné rozlišovanie „pravdivých a falošných hypotéz“:¹⁸¹ „Práve tak, ako veda môže eliminovať nesprávne vysvetlenie, falošnú hypotézu, aj disciplinovaný humanista môže vylúčiť nesprávne čítanie či nepochopenie.“¹⁸² Preto na adresu epistemologických relativistov Gombrich hovorí: jestvuje len „obmedzený počet interpretácií“.¹⁸³

Pridržiavajúc sa Popperovho epistemologického monizmu, podľa ktorého jestvuje jediná epistemologická báza všetkých vied, Gombrich verí vo vymedzenú použiteľnosť metódy testovania všeobecných teórií prostredníctvom falzifikácie hypotéz¹⁸⁴ aj v umeleckohistorickom bádani. To mu nebráni vziať za svoje presvedčenie, ktorého pôvod je zjavne v historizme, že „individuum je nevysloviteľné“,¹⁸⁵ a prijať novokantovskú myšlienku o špecifickej povahe spoločenských, resp. humanitných vied v porovnaní s vedami prírodnými.¹⁸⁶ Súhlasí s názorom, podľa ktorého dejepis umenia má zvláštny štatút a plní špeciálnu funkciu, ktorú zdieľa s humanitnými vedami na rozdiel od vied prírodných. Preto, podľa jeho názoru, historiografia umenia musí byť považovaná skôr za učenosť („scholarship“) než za vedu („science“).¹⁸⁷ Preto hlavnou úlohou dejepisu umenia nie je výskum („research“), ale znalosti („knowledge“) a jeho hlavným postupom nie je riešenie problémov a objasňovanie, ale porozumenie a interpretácia.¹⁸⁸ V dôsledku toho aj dejepis umenia ako jedna z humanít necieľi v prvom rade k objavom, ale k udržiavaniu pamäti.¹⁸⁹ Považujúc na základe toho historika umenia za humanistu vyžaduje od neho predovšetkým, aby bol „strážcom pamäti“¹⁹⁰ a univerzálnych ľudských hodnôt. Ako vidíme, viedenský ideál historika umenia ako exakt-

¹⁸¹ *Looking for Answers*, s. 98.

¹⁸² *Meditations*, s. 66; – *Tributes*, s. 17.

¹⁸³ *Tributes*, s. 20.

¹⁸⁴ *Social Sciences*, s. 10; – *Tributes*, s. 17-18; – *Looking for Answers*, s. 98.

¹⁸⁵ *Social Sciences*, s. 31.

¹⁸⁶ Pozri IGGERS, G. G.: *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Conn., Middletown: 1968, s. 124-266.

¹⁸⁷ *Tributes*, s. 17.

¹⁸⁸ *Social Sciences*, s. 17.

¹⁸⁹ *Social Sciences*, s. 57; – *Tributes*, s. 11.

¹⁹⁰ *Meditations*, s. 107.

ného vedca bol nahradený predstavou historika umenia ako mudrca a do istej miery i kňaza. V dôsledku toho tu Gombrich revidoval nielen viedenskú doktrínu dejín umenia ako vedy, ale aj jej základný pilier, jej vieru v metódu ako jedinú správnu cestu k spoľahlivému a objektívnemu poznaniu. Viera v jedinú správnu vedeckú metódu ako ju propagoval nielen Wickhoff a Riegl, ale aj mladý Dvořák a potom Sedlmayr i Pächt, bola vystriedaná voľnejším, pluralistickým a pragmatickým prístupom. V Gombrichovej myšlienke, že rozhodujúce je riešenie problému, nie čistota metodického postupu,¹⁹¹ a že možno kombinovať všetky metódy, ktoré k objasneniu problému prispievajú, už zaznieva mentalita postmodernity. Pravda, bez toho, aby bol ochotný prejsť na pozíciu bezbrehého relativizmu (podľa ktorého je nielen všetko dovolené, ale aj všetky riešenia rovnako hypotetické) a bez toho, aby sa vzdal rozlíšenia medzi (hypotetickou) pravdou a (sfalzifikovanou) nepravdou.

Napriek nemilosrdnej kritike a revízii mnohých základných myšlienok Viedenskej školy možno oprávnenne Gombricha považovať za jej trvalého člena. Termín „revízia“ bude preto pravdepodobne treba nahradiť výrazom „transformácia“ či „rozvinutie“. Ved' Gombrich verne nasleduje tradíciu kritickéj sebareflexie vednej disciplíny, ako bola vo viedenskej škole konštituovaná založením časopisov „Kunstgeschichtliche Anzeiger“ a „Kritische Berichte“,¹⁹² určených špeciálne na kritické komentovanie umeleckohistorickej spisby. Výrazom čoho iného je Gombrichovo nástojčivé a dôsledné traktovanie dejín umenia ako kritickéj ba sebakritickéj procedúry? A navyše, s viacerými čelnými predstaviteľmi Viedenskej školy, predovšetkým Dvořákom, zdieľal i vieru v závažnú kultúrnu misiu dejepisu umenia. Nielen neskorším dlhoročným pôsobením vo funkcii riaditeľa Warburgovho inštitútu v Londýne, ale predovšetkým vierou v historiografiu umenia ako humanitnú disciplínu par excellence,¹⁹³ strážkyňu pamäti ľudstva a ochrankyňu všetkých ľudských hodnôt sa Gombrich stal metodologickým mostom medzi dvoma najvýznamnejšími umeleckohistorickými centrami nášho storočia – Viedenskou školou a Warburgovou knižnicou.¹⁹⁴ Ale pozície nepodplatiteľného skeptika,

¹⁹¹ Gombrich, *A Plea for Pluralism*. In: *Ideals and Idols*, s. 184-188.

¹⁹² Rosenauer, *Zur Neuen Wiener Schule*, Ref. 15, s. 73.

¹⁹³ V zhode s Panofského doktrínou, ktorú programovo sformuloval v štúdiu *The History of Art as a Humanistic Discipline*. In: Panofsky, E.: *Meaning in the Visual Arts*, 1. vyd. Garden City, New York: 1955 (Český preklad E. P.: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: 1981, s. 13-31).

¹⁹⁴ M. Sitt (Hg.), *Kunsthistoriker in eigener Sache*, Ref. 3, s. 85; – *Looking for Answers*, Ref. 1, s. 53 n.; – GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Chicago: 1986.

ktorou tak nenapodobiteľne vyvažoval túžbu po optimizme, sa však nikdy – ani ako hlava centra ikonologického výskumu¹⁹⁵ – celkom nevzdal.

*

Táto štúdia nie je monografiou o vedeckom diele E. H. Gombricha. Jej ambíciou ani nebolo zmapovať vedeckú cestu tohto giganta historiografie umenia druhej polovice 20. storočia. Odpočiatku mala oveľa skromnejší cieľ: analyzovať transformácie ideí Viedenskej školy v tvorbe jedného z jej najvýznamnejších odchovcov. Vzťah Gombricha k škole, z ktorej vyšiel, však predstavuje len malý výsek jeho bohatého celoživotného diela. V predkladanej štúdií som sa vôbec nedotkol (alebo len celkom letmo) takých rozsiahlych terénov jeho bádateľského zájmu, ako je psychológia umenia, výskum percepcie vo vzťahu k umeniu, renesančné štúdie, hodnotenie výskumu symbolov a ikonológie špeciálne, problémy mágie a mýtov, problematika ornamentu, pomer k psychoanalýze, či názory na kultúrnu históriu a ďalšie, ktorými Gombrich ďaleko prekročil horizonty vymedzené školou, z ktorej vyšiel. To všetko bude musieť nájsť miesto v každej budúcej syntetickej monografii o vedeckom diele jedného z najprenikavejších mysliteľov nášho storočia. Ale nemala by v nej chýbať ani analýza Gombrichovej mysliteľskej virtuozity, mimoriadnej schopnosti preklúčkovať intelektuálnymi lagúnami, v ktorých sa mnohí iní utopili. Bravúra s akou dokáže preklznúť medzi Scylou a Charybdou názorových radikalizmov, ako sa vie umne vyhnúť protirečeniam bez toho, aby upadol do extrémov či kompilácie, a prekvapivosť riešení, ktoré dokáže neočakávane nájsť, nás oprávňujú považovať ho za najväčšieho mága, kúzelníka, iluzionistu dejín umenia.

¹⁹⁵ Pozri jeho kritiku ikonologickej metódy – *Introduction: Aims and Limits of Iconology*. In: Gombrich, E. H.: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. London : 1972, s. 1-22.

II.