

K fantazii

Myšlenky o fantazii

Světlo idejí bojuje s temnotou tvůrčího základu a v tomto boji se rodí barevná hra fantazie.

Barva z pohledu dítěte

Barva je cosi duchovního. Zřetelnost barvy je duchovní a barevná směs je nuancí, nikoli mlhavostí. Duha je ryze dětským obrazem. V tomto obraze je barva čirou konturou; pro dítě je mezním znakem, nikoli potahem substance jako pro dospělého. Dospělý abstrahuje od barvy jako od šalebného pláště jednotlivých individuálních věcí v prostoru a čase. Konturující barva věci nezvěčňuje, jistým řádem je naplňuje v nekonečno nuancí; barva je jednotlivina, nikoli však mrtvá věc a umíněná individualita, nýbrž jako okřídlenec, který přelétá z jednoho tvaru na druhý. Děti dělají mýdlové bublinky. S touto přirozeností barev pracují i pestré částečky stroboskopu, výšivky, obtiskovací obrázky, čajové hry, ba i leporela a do jisté míry i papírové skládačky.

Děti mají radost z barevných proměn v pohyblivých přechodech mezi nuancemi (mýdlových bublin), ale i ve zřetelném a výrazném stupňování barevných kvalit na olejotiscích, v malířských výlohách, v obtiscích a laterně magie. Barva je pro ně vlhké povahy, médium všech proměn, nikoli symptom. Dětské oko se nesoustředí na plastičnost, kterou poznává hmatem. Děti mají možná diferencovanější jednotlivé smysly (zrak, sluch atd.) než dospělí, kteří mají rozvinutou korespondenci různých smyslových mohutností. Dětské pojetí barev nejvyšším uměleckým způsobem rozvíjí zrak, očišťuje jej, a to tím, že jej izoluje; tento rozvoj pozvedává do duchovní sféry tím, že nazírá předměty co do jejich barevného obsahu, a tak je neizoluje, nýbrž zajišťuje si souvislé nazírání fantazijního světa v nich. Fantazii lze

zcela rozvinout, uspokojit a ukáznit jedině v takovémto nazírání barev a ve styku s nimi. Pokud se fantazie vrhá na plastické věci, stává se nevázanou; totéž platí i pro dějiny; ve sféře hudebního umění je neplodná. Fantazie se totiž nikdy nemůže vztahovat k formě, jež je věcí zákona – dokáže jedině lidským a tvůrčím způsobem v pocitu nazírat živoucí svět. K tomu dochází v barvě, která proto nemůže být jednotlivá a čistá – pak by zůstala bezduchá –, nýbrž nuancovaná, pohnutá, svévolná a vždy krásná tam, kde nechce ilustrovat předměty. Vybarvování má proto čistší pedagogickou funkci než malování, neboť ukazuje průhlednost a svěžest, nikoli skvrnitý povlak věcí. Dospělí, produktivní lidé se u barvy nezastavují, barva je pro ně možná jen v zákonitých vztazích – ty musejí dávat a rozvíjet řád světa, nikoli pojímat nejnižší základy a charaktery. Barva je v životě dítěte čistým výrazem čisté vnímavosti, jež se obrací ke světu. Skýtá návod k životu ducha, který je tvůrčí a který se váže k okolnostem a nahodilostem stejně málo, jako snad barva – byť přijímající – podává sdělení o existenci mrtvých kauzálních substancí.

Barevnost dětských obrázků vychází z pestrosti. Usiluje o zvláštní a nejvyšší průhlednost barevnosti obecně; neexistuje tu vztah k formě, ploše, soustředěnost na prostor. Čisté vidění se totiž nesoustředí na prostor a předmět, nýbrž na barvu, která se nepochybně vyjevuje nejvyšší měrou předmětně, nikoli však jako předmět v prostoru. Malířství jako umění jde od přírody prostřednictvím koncentrace k formě. Předmětnost barvy nespočívá na formě; izolováním vidění a jde přímo k duchovnímu předmětu, aniž by se názoru empiricky dotkla. Překonává intelektuální vazby duše a vytváří čistou náladu, aniž by se proto vzdala světa. Pestrost se dítěte nedotýká animálně, neboť jeho neporušená fantazijní aktivita vychází z duše. Ale jelikož jde o čisté vidění bez duševního ohromení, je to cosi duchovního: duha / nejde o cudnou abstrakci, nýbrž o život v umění.

Umělecký řád je rajský řád, protože se zde ještě nemyslí na impulzivní splynutí v předmětu zkušenosti, svět je naopak barevný ve stavu identity, nevinnosti, harmonie. Děti se nestydí, nemají totiž reflexi, ale pouze podívanou.

Fantazie

Němčině chybí slovo pro fantazijní útvary. Snad jen ve slově „Erscheinung“ („úkaz“) můžeme spatřit náznak takového slova. A fantazie skutečně nemá nic společného s utvářením a s tvary. Svě jevy sice získává na pozadí těchto tvarů, avšak rozhodně je nelze k těmto útvarům přiřadit; fantazijní jevy lze dokonce označit za znetváření utvořeného. Fantazie neustále rozehrává s tvary hru rozkladu. Svět mladistvých úkazů, jenž takto vzniká rozpadem utvořeného, má své vlastní zákony, a to zákony fantazie – nejvyšší z nich říká, že fantazie, která znetvořuje, přece nikdy neničí. Fantazijní úkazy vznikají v oné sféře tvaru spíše proto, že se tvar sám od sebe rozkládá. Nerozkládá fantazie – pokud se o to pokusí, stává se fantastickou. Fantastické obrazy vznikají tam, kde se znetvoření neděje skutečně z nitra samotného tvaru. (Jediná legitimní forma fantastična je groteska, ve které fantazie ničivě neznetvořuje, nýbrž ničivým způsobem pře-tváří. Groteska je ve sféře fantazie mezní formou, nachází se na její nejkrajnější mezi, kde se fantazie opět snaží stát utvářením.) Všem fantastickým útvarům je vlastní konstruktivní moment, resp. (z hlediska subjektu) moment spontaneity. Oproti tomu pravá fantazie je nekonstruktivní, čistě znetvořující, resp. (z hlediska subjektu) čistě negativní.

Fantazijní znetváření tvarů se ve dvou aspektech liší od jakéhokoli ničivého rozkladu empirie: za prvé je nenucené, vychází z nitra, je svobodné, a proto bezbolestné, ba lehce oduševňující; za druhé nikdy neústí do smrti, nýbrž zvětňuje zánik, jež navozuje v nekonečném sledu přechodů. První z těchto momentů vyjadřuje skutečnost, že subjektivní fantazijní koncepci čistým pojmáním odpovídá objektivní sféra fantazijního znetváření jakožto svět bezbolestného zrození. Ve smyslu fantazie tak bude veškeré znetváření fantazírovat bezbolestný svět, jenž by byl přesto zahlcen nejbohatším děním. Toto znetváření také ukazuje – to je druhý moment – svět pojatý v nekonečném rozpadu, což ale znamená: v nekonečném pomíjení. Fantazie jsou takřikajíc večerní červánky nad opuštěným jevištěm světa s jeho rozluštěnými ruinami. Fantazie je nekonečným rozpadem očištěného, veškeré svůdnosti zbaveného krásného zdání. Ale stejně jako je zdání čisté ve svém rozpadu,¹² je takové ve svém vznikání. Při ranních červácích

¹² Tato čistota pomíjející přírody koresponduje se zanikajícím lidstvem.

se jeví jinak, nikoli však méně vlastním způsobem než při červánčích večerních. Tak i v ranních červánčích světa existuje čisté zdání, zdání vznikající. Je to lesk spočívající na věcech Ráje.¹³ A konečně třetím čistým zdáním je zdání zeslabené, zhašené či udušené: šedivé Elysium, jež vidíme na obrazech Hanse von Marée. To jsou tři světy čistého zdání, které náležejí fantazii.

Znetváření však neexistuje pouze ve vizuálním světě, byť ho zde v podobě čistého zdání můžeme poprvé spatřit. Existuje také v akustické sféře (noc mění zvuky v jeden velký šum) či ve sféře taktilní (mraky se rozpouštějí v blankytu nebo v dešti). Máme-li popsat svět fantazijních úkazů, musíme přehlédnout všechny procesy znetváření, k nimž v přírodě dochází.

V základu každého uměleckého díla spočívá čisté pojmání, jež se vždy zaměřuje na dvě věci: na ideje a na znetvořující se přírodu. V základu každého uměleckého díla proto spočívá fantazie. A je možné, ba pravděpodobné, že různou měrou. Fantazie však nikdy nedokáže vytvořit umělecké dílo, protože se jakožto znetvořující nutně vždy vztahuje k něčemu utvořenému, co stojí mimo ni, a to je nutně – pokud vstoupí do díla – tím základním. Pokud však do díla nevstoupí, nýbrž je udržováno v sentimentálním, patetickém nebo ironickém odstupu, pak se takové útvary chápou světa tvarů jako textu, k němuž podávají komentář nebo arabesku. Stejně jako hádanky pak nejsou čistými uměleckými díly, jelikož odvádějí od sebe pryč. Tato kritika platí pro většinu děl Jeana Paula, jenž disponoval největší fantazií; tímto duchem čistého pojmání byl zároveň velmi blízký dětem, a právě proto byl geniálním učitelem výchovy. – Fantazii však dokáže pojmout do výrazu díla jedině jazyk, protože pouze on si dokáže v nejšťastnějších případech uchovat moc nad znetvořujícími silami. Jeanu Paulovi se většinou rozutekly, Shakespeare byl – ve svých komediích – jejich nedostizným vladařem. Bude nutno prozkoumat tuto moc jazyka nad fantazií; a rovněž ukázat celý rozdíl mezi romantickou ironií a skutečnou fantazií, jakkoli se tento rozdíl shoduje s přechodem od rané romantiky k romantice pozdní.

[Pravým opakem fantazie je věšteství. Aní čisté věšteství nemůže stát v základu díla; a přece vstupuje do každého velkého uměleckého díla. Věšteství je oko pro nastávající utváření, fantazie je smysl pro

¹³ Vzpomeňme Otto Rungeho.

nastávající znetváření. Věštectví je génus předtuchy, fantazie je génus zapomínání. Vnímací intence není v jejich případě založena na poznávací intenci (totéž platí pro jasnovidnost), pokaždé však jiným způsobem.

Fantazie zná jen nepřetržitě proměnlivý přechod.

Ve velké hře přírodní pomíjivosti se jako akt věčně opakuje zmrtvýchvstání přírody. (Východ slunce.) / Fantazie je v posledním a v prvním dni světa.]¹⁴

Čistá fantazie má co do činění jedině s přírodou. Netvoří přírodu novou. Čistá fantazie tudíž není vynalézavou silou.

¹⁴ Hranaté závorky v originálu. – Pozn. překl.

O malbě aneb znak a znamení

A. Znak

Sféra znaků zahrnuje různé oblasti charakteristické tím, jak se v nich mění význam linie. Existuje geometrická linie, linie písmene, grafická linie, linie absolutního znaku (linie, která je magická *sama o sobě*, nikoli snad díky tomu, co zobrazuje).

a), b) Geometrickou linii a linii písmene ponecháme v této souvislosti stranou.

c) Grafická linie: grafická linie je definována protikladem k ploše; tento protiklad u ní nemá jen vizuální, ale spíše metafyzický význam. Ke grafické linii totiž patří její podklad. Grafická linie vyznačuje plochu a takto ji určuje tím, že se k ní sama přiřazuje jako ke svému podkladu. A také grafická linie existuje jedině na tomto podkladu, takže např. kresba, která by plně pokryla svůj podklad, by přestala být kresbou. Tím je podkladu vykázáno určité místo, jež je nepostradatelné pro smysl kresby, takže i vzájemný vztah dvou linií lze v grafice určit pouze ve vztahu k jejich podkladu – zde je obzvlášť patrný rozdíl mezi grafickou a geometrickou linií. – Grafická linie propůjčuje svému podkladu identitu. Identita, kterou má podklad kresby, je zcela jiného druhu než identita plochy bílého papíru, na níž se kresba nachází; kdyby snad někdo chtěl definovat tuto plochu papíru jako tkanivo bílých vláken (pouhým okem třeba nerozlišitelných), pak bychom jí patrně museli identitu upřít. Čistá kresba nemění graficky smyslotvornou funkci svého podkladu tím, že jej jako bílý podklad „nechá prázdný“ – proto může být na kresbách za jistých okolností nebezpečné znázorňovat mračna a nebesa; a někdy může být zkušebním kamenem jejich stylové čistoty.

d) Absolutní znak. Abychom porozuměli absolutnímu znaku, tzn. mytologické podstatě znaku, museli bychom vůbec něco vědět o úvodem zmíněné sféře znaku. Tato sféra pravděpodobně není žádná

médium, nýbrž představuje řád, který je dnes s nejvyšší pravděpodobností zcela neznámý. Nápadný je ovšem protiklad mezi povahou absolutního znaku a povahou absolutního znamení. Nejprve bychom se měli soustředit na tento protiklad, který je z metafyzického hlediska *nesmírně* důležitý. Znak se patrně výslovněji vztahuje k prostoru a má užší vazbu na osobu, znamení má (jak uvidíme) spíše časový význam, který přímo vylučuje osobní stránku. Absolutní znaky jsou: např. Kainovo „znamení“,¹⁵ označení domů Izraelitů při desáté egyptské ráně,¹⁶ zřejmě podobné značky v *Ali Babě a čtyřiceti loupežnících*; na základě těchto příkladů lze s nezbytnou opatrností předpokládat, že absolutní znak má hlavně prostorový a osobní význam.

B. Znamení

a) Absolutní znamení. Je-li možné o povaze absolutního znamení, tedy o jeho mytické bytnosti, něco zjistit, pak bude toto zjištění důležité pro celou sféru znamení v protikladu ke sféře znaku. První zásadní rozdíl spočívá v tom, že znak se vtiskuje, zatímco znamení vystupuje. Což poukazuje k tomu, že sféra znamení je sférou média. Zatímco předměty, do nichž se vtiskují absolutní znaky, nejsou jen živé bytosti, nýbrž také neživé stavby či stromy, znamení se objevuje především na tom, co je živé (Kristova stigmata, zrudnutí, snad lepra, mateřská znaménka). Neexistuje rozdíl mezi znaméním a absolutním znaméním, neboť znamení je vždy absolutní a ve svém zjevování se nepodobá ničemu jinému. Je velmi nápadné, že znamení je v souladu s tím, že se objevuje na živých bytostech, dosti často spojeno s vinou (zrudnutí), resp. s neviností (Kristova stigmata); ba i tehdy, když se objeví na něčem neživém (slunečný kruh ve Strindbergově *Adventu*), bývá znakem upomínajícím na vinu. V takovém případě se však objevuje zároveň se znakem (Belšasar)¹⁷ a na jeho vystoupení je *ohro-*

¹⁵ Na tomto místě se musíme odchýlit od terminologie překladu, doslova jde o „znak“. – Pozn. překl.

¹⁶ Srv. *Ex* 12,13: „Na domech, v nichž budete, budete mít na znamení krev. Když tu krev uvidím, pominu vás a nedolehne na vás zhoubný úder, až budu bít egyptskou zemi.“ – Pozn. překl.

¹⁷ Srv. *Da* 5,5–6: „V tu hodinu se ukázaly prsty lidské ruky a něco psaly na omítku zdi královského paláce naproti svícnu. Král viděl zápěstí ruky, která

mující především sjednocení obou těchto fenoménů, jež lze připsat jedině Bohu. Pokud je souvislost viny a trestu časově magická, pak se ve znamení vyjevuje zejména tato *časová* magie – v tom smyslu, že přítomnost nebrání spojení mezi minulostí a budoucností, a toto magické sjednocení zasahuje hříšníka. Médium znamení ovšem nemá jen tento časový význam, nýbrž také ten, že rozpouští osobnost do jistých praelementů – obzvláště silně to ukazuje zrudnutí. Opět se tak vracíme k souvislosti mezi znaméním a vinou. Naopak znak je často něčím, co osobu vyznamenává; rovněž tento protiklad mezi znakem a znaméním zřejmě náleží metafyzickému řádu. O sféře znamení *vůbec* (tj. o médiu znamení *vůbec*) lze v této souvislosti říci pouze tolik, co ukáže zkoumání malby. Vše, co platí o absolutním znamení, má ovšem, jak jsme již zmínili, značný význam pro médium znamení *vůbec*.

b) Malba. Obraz nemá podklad. Ani v něm jedna barva neleží na druhé, nanejvýš se vyjevuje v médiu druhé barvy. Ani to však často nelze rozlišit, takže u mnohých obrazů – principiálně vzato – *vůbec* nelze určit, zda je určitá barva spíše pozadím, nebo stojí v popředí. Takto se ptát však nemá smysl. V malbě neexistuje podklad. A neexistuje v ní ani grafická linie. Vzájemné vymezení barevných ploch (kompozice) na Rafaelových obrazech se neopírá o grafickou linii. Tato chybná domněnka částečně vychází z estetického zhodnocení ryze technického faktu, že malíři před malováním komponují své obrazy kresbou. Podstata takové kompozice však nemá s grafikou nic společného. Linie se spojuje s barvou jedině u vodotisku, kde jsou viditelné kontury rytu a barva se průhledně nanáší. Podklad, byť obarvený, je v tomto případě zachován.

Médium malby označujeme za znamení v užším smyslu – malba je takovým médiem, takovým znaméním, protože nezná podklad ani grafickou linii. Problém obrazu odhalí teprve ten, kdo má jasno o přirozenosti znamení v užším smyslu – právě proto nutně užasne, když v obrazu shledá kompozici, kterou nelze převést na grafiku. Skutečnost, že existence takové kompozice není zdáním, takže člověk, který se dívá např. na Rafaelův obraz, nevnímá v tomto znamení konfigurace lidí, stromů či zvířat jen nahodile či z nedopatření, lze doložit tím, že kdyby byl obraz pouze znaméním, bylo by naprosto nemožné jej

psala. / Tu se barva králova obličje změnila a myšlenky ho naplnily hrůzou, poklesl v kyčlích a kolena mu tloukla o sebe.“ – Pozn. překl.

pojmenovat. Vlastní problém malby však spočívá v tom, že obraz sice je znamením a znamení v užším smyslu je pouze v obraze, a také že obraz, pokud je znamením, je znamením pouze v samotném obraze, *přítom však* obraz tím, že je pojmenován, se vztahuje *k něčemu, co on sám není*, tzn. k něčemu, co není znamením. Toto vztažení k tomu, podle čeho se obraz pojmenovává a co je vůči znamení transcendentní, provádí kompozice. Kompozicí vstupuje do média znamení vyšší síla, a tato síla, jež v něm neutrálně prodlévá, tzn. nerozbíjí znamení grafikou, nalézá ve znamení, aniž by je rozbíjela, své místo právě proto, že sice stojí nepoměrně výše než toto znamení, avšak nestaví se k němu nepřátelsky, nýbrž je s ním příbuzná. Touto mocí je slovo jazyka, jež je samo o sobě neviditelné a jež se usidluje v médiu malířského jazyka tím, že se zjevuje v kompozici. Obraz se pojmenovává podle kompozice. Je tedy zřejmé, že znamení a kompozice jsou prvky každého obrazu, který si nárokuje být pojmenován. Ovšem obraz, jenž by tento nárok nevznášel, by přestal být obrazem a přestal by vstupovat do média znamení vůbec, o čemž si ale vůbec nedokážeme udělat představu.

Velké malířské epochy se odlišují kompozicí a médii; liší se tím, jaké slovo zde vstupuje do jakého znamení. Jistěže nejde o libovolné kombinace. Tak lze například vyslovit domněnku, že na Rafaelových obrazech vstupuje do znamení převážně jméno, na obrazech současných malířů soudící slovo. Pro poznání souvislosti mezi obrazem a slovem je směrodatná kompozice, tj. pojmenování; metafyzické místo malířské školy a obrazu bychom však obecně měli určovat podle typu znamení a slova – což ovšem předpokládá rozvinuté rozlišování typů znamení a slov, s nímž však patrně dosud nikdo pořádně nezačal.

c) Znamení v prostoru. Sféra znamení se vyskytuje rovněž v prostorových útvech, jako má znak v jisté funkci linie bezpochyby architektonický (a tedy i prostorový) význam. Tato znamení v prostoru souvisejí již na první pohled prostřednictvím významu se sférou znamení, odhalení typu této souvislosti však musíme vyhradit dalšímu zkoumání. Tato znamení mají především podobu pomníků či náhrobků, z nichž jsou ovšem v přísném smyslu znameními pouze architektonicky a plasticky neforemné útvary.