

TEORETICKÁ ČÁST

Abstrakce a ucítění

Tato práce chce být příspěvkem k estetice uměleckého díla, zvláště pak díla náležejícího do oblasti umění výtvarného. Tím je její téma jasně vymezeno vůči estetice přírodního krásna. Takovéto jasné vymezení se jeví jako nanejvýš důležité, ačkoli většina estetických i uměleckohistorických prací, které se podobnými problémy zabývají, toto vymezení podceňuje a estetiku přírodního krásna jednoduše převádí na estetiku krásna uměleckého.

Naše zkoumání vychází z předpokladu, že umělecké dílo jakožto samostatný organismus je s přírodou rovnocenné a ve své nejhlubší a nejvlastnější podstatě s ní nemá zhola nic společného; pokud se přírodou rozumí viditelný povrch věcí. Na přírodní krásno nelze v žádném případě nahlížet jako na podmínku uměleckého díla, i když se v průběhu vývoje jeví jako jeho důležitý faktor, někdy s ním dokonce identický.

Tento předpoklad v sobě skrývá závěr, že specifické zákony umění nemají principiálně co činit s estetikou přírodního krásna. Nejde tedy například o to, abychom analyzovali podmínky, za nichž se krajina jeví jako krásná, nýbrž jde o analýzu podmínek, za nichž se znázornění této krajiny stává uměleckým dílem.¹

¹ Srov. Hildebrand *Problem der Form*: „Problémy formy, které vznikají při architektonickém utváření uměleckého díla, nejsou bezprostředně kladeny přírodou a nejsou samozřejmé, naopak jsou absolutně umělecké“; nebo: „Výtvarná umělecká činnost se předmětu zmocňuje jakožto teprve způsobem znázornění vysvětlitelného, nikoli jako již o sobě poeticky nebo eticky působícího či významného“. Nenechme se u H. mýlit slovem „architektonický“; zahrnuje u něj všechny ty prvky, které z prostě imitativního dělají umění. Srov. úvahy v předmluvě ke třetímu vydání, v nichž H. v jasných větách formuluje své umělecké krédo.

Moderní estetika, která učinila rozhodující krok od estetického objektivismu k estetickému subjektivismu, to jest ta, která již při svých zkoumáních nevychází z formy estetického objektu, nýbrž z reakce pozorujícího subjektu, vrcholí v teorii, kterou můžeme všeobecně a obsažně pojmenovat nauka o vcítění. Jasně a vyčerpávající formulace došla tato teorie u Theodora Lipse. Nechtě tedy jeho estetický systém slouží jako *pars pro toto* substrátu následujících úvah.²

Neboť základní myšlenkou našich úvah je ukázat, jak tato moderní estetika vycházející z pojmu vcítění není aplikovatelná na rozsáhlé domény dějin umění. Tato estetika má svůj archimédovský bod mnohem spíše pouze na jednom z pólů lidského uměleckého cítění. Její přeměna ve vyčerpávající estetický systém se může začít až poté, co se spojí s liniemi vycházejícími z opačného pólu.

Za tento protipól považujeme takovou estetiku, která, místo aby vycházela z touhy člověka po vcítění, vychází z jeho nutkání abstrahovat. Tak jako touha po vcítění jakožto předpoklad estetického zážitku nachází své uspokojení v kráse organického, tak potřeba abstrakce nachází svou krásu v život popírajícím anorganickém, v krystalickém, řečeno všeobecně, ve vši abstraktní zákonitosti a nutnosti.

Protikladný vztah vcítění a abstrakce se pokusíme osvětlit tak, že nejprve zhruba načrtne charakteristiku pojmu vcítění potud, pokud se jeví jako důležitý pro naše účely.³

² Toto omezení je diktováno nouzí. Neboť zde není místo pro vzájemné srovnávání různých systémů, které vycházejí z psychického procesu vcítění. Na veškerou kritiku Lipsova systému zde musím rezignovat především proto, že použijeme jen všeobecné základní myšlenky. Vývoj problému vcítění sahá svým počátkem až do romantiky, která s uměleckou intuicí předjala základní názory moderní estetiky. Vědeckého rozpracování pak problém došel u mužů jako Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Groos, Siebeck, a konečně Lipps. Bližší informace o tomto vývoji se lze dočíst v jasné a záslužné mnichovské disertaci Paula Sterna: *Einführung und Assoziation in der modernen Ästhetik*, Mnichov 1897.

³ Následující pokus o charakteristiku reprodukuje základní myšlenky Lipsovy teorie, částečně v doslovných formulacích, jimiž je vyjádřil Lipps sám ve shrnujícím resumé svého učení, které v lednu roku 1906 uveřejnil v týdeníku *Zukunft*.

Nejjednodušší formule charakterizující tento způsob estetického prožívání zní: Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek. Esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj. „To, co do něj vnáším [einfühle], je zcela obecně život. A život je síla, vnitřní konání, snažení a naplnění. Život je jedním slovem činnost. Činnost je však to, v čem zažívám uplatnění energie. Tato činnost je ze své podstaty volní činností. Je snažením či chtěním v pohybu.“

Zatímco dřívější estetika pracovala s pocity libosti a nelibosti, přiznává Theodor Lipps oběma těmto pocitům hodnotu pouhých pocitových odstínů v tomtéž smyslu, v němž světlejší nebo tmavší odstín barvy není barvou samou, nýbrž právě pouze odstínem dané barvy. Tím rozhodujícím tedy není ani tak pocitový odstín, jako spíše pocit sám, to znamená onen vnitřní pohyb, vnitřní život, onu vnitřní seberealizaci.

Předpokladem aktu vcítění je všeobecná apercepční činnost. „Každý smyslový objekt, pokud pro mne existuje, je přece vždy pouze výslednicí obou složek, smyslově daného a mé apercepční činnosti.“

Každá jednoduchá čára ode mne vyžaduje, mám-li ji pojímat jako to, čím je, apercepční činnost. Musím rozvinout vnitřní pohled tak, aby obsáhl celou čáru; musím takto pojaté vymezit a vyjmout z jeho okolí. Každá jednoduchá čára si tedy ode mne žádá onen vnitřní pohyb, v němž jsou obsaženy oba momenty: rozvinutí a vymezení. Kromě toho však na mne má každá čára mnohé další speciální požadavky ohledně svého směru a tvaru.

„Vzniká tedy otázka: jak na tyto požadavky reaguji. Existují dvě možnosti, totiž, buď že na takový požadavek řeknu ano, nebo že na něj řeknu ne, že požadovanou činnost svobodně vykonám, nebo že se požadavku vzepřu; že mé vlastní přirozené tendence a sklony, má potřeba seberealizace jsou s požadavkem v souladu, nebo že je tomu naopak. Vždy máme potřebu seberealizace. Je to dokonce základní potřeba naší přirozenosti. Ale seberealizace, kterou si ode mne smyslový objekt žádá, může mít takový charakter, že právě díky tomuto charakteru ji neuskutečným bez tření, bez vnitřních rozporů.“

Mohu-li se požadované činnosti oddat bez vnitřních rozporů, mám pocit svobody. A to je pocit libosti. Pociť libosti je vždy pocitem svobodné seberealizace. Je to bezprostředně zažívaný odstín pocitu činnosti, jenž se dostavuje, když činnost probíhá bez vnitřního tření. Tento odstín je symptomem vědomí svobodného souladu mezi požadavkem činnosti a uskutečněním.“

Ve druhém případě však vzniká konflikt mezi mou přirozenou snahou po seberealizaci a tím, co je ode mne žádáno. A tento pocit konfliktu je zároveň pocitem nelibosti z objektu.

Onen první stav nazývá Lipps pozitivní vcítění, ten druhý negativní.

Protože teprve ona všeobecná apercepční činnost mne přivádí k duchovnímu uchopení objektu, patří sama k objektu. „Forma objektu je vždy subjektivním zformováním, zformováním mou vnitřní činností. Základním faktem vši psychologie, a tím spíše také vši estetiky je to, že ‚smyslově daný objekt‘ je přísně vzato pouhá pavěc, něco, co není a nemůže být. Již tím, že pro mne existuje – a jen o takových objektech může být řeč –, je prodchnut mou činností, mým vnitřním životem.“ Daná apercepce tedy není v žádném případě nahodilá či libovolná, nýbrž je nutně spjata s objektem.

Estetickým prožitkem se apercepční činnost stává v případě pozitivního vcítění, v případě souzvuku mých přirozených tendencí k seberealizaci s činností vyžadovanou ode mne objektem. O tomto pozitivním vcítění může však být řeč pouze tváří v tvář uměleckému dílu. Zde je základ teorie vcítění, pokud ji lze prakticky aplikovat na umělecké dílo. Z ní jsou zřejmé definice krásného a ošklivého. Například: „Pouze pokud je přítomno toto vcítění, jsou formy krásné. Jejich krásou je ono mé ideální svobodné sebepožívání v nich. Oproti tomu je forma ošklivá, když tohoto sebepožívání nejsem schopen, když se ve formě cítím nesvoboden nebo jejím pozorováním svazován, když cítím, že podléhám tlaku“ (Lipps: *Ästhetik*, 1903/1906).

Není zde místo pro sledování další výstavby systému. Pro naše účely stačí charakterizovat východisko tohoto způsobu estetického

prožívání, označit jeho psychologické předpoklady. Neboť tak dospějeme k porozumění oné pro nás tak důležité formulaci, která nám má sloužit jako východisko následujících úvah, a již proto na tomto místě zopakujeme: „Estetický prožitek je objektivovaný sebepožitek.“

Cílem následujících úvah je dokázat, že předpoklad mající tento proces vcítění za dosud univerzální podmínku umělecké tvorby není udržitelný. Daleko spíše však s touto teorií vcítění stojíme před uměleckými výtvory mnoha období a národů bezradně. Například nám neposkytuje žádné východisko k porozumění onomu nezměrnému komplexu uměleckých děl vymykajících se úzkému rámci řecko-římského a moderního západního umění. Zde se nám spíše vnucuje poznatek, že existuje nějaký zcela jiný psychický proces objasňující osobité, námi jen negativně hodnocené vlastnosti oněch stylů. Dříve než se pokusíme tento proces přibližně určit, je nutné říci několik slov o jistých základních pojmech vědy o umění, neboť pouze ve shodě o těchto pojmech je možné porozumět následujícímu.

Protože rozkvět dějin umění spadá do 19. století, je samozřejmé, že teorie vzniku uměleckého díla jsou založeny na materialistickém náhledu. Není třeba připomínat, jak zdravě a rozumně tento pokus proniknout k podstatě umění zapůsobil jakožto protiúder zasazený spekulativní estetikou a estétstvím krasoduchů 18. století. Mladé vědě tak byl zajištěn nadmíru cenný základ. Dílo, jakým je *Stil* Gottfrieda Sempera, zůstává stále velkým počinem v dějinách umění, jenž se, stejně jako každá jiná velkoryse pojatá a propracovaná myšlenková stavba, vymyká historickému hodnocení na škále „správně“, „nesprávně“.

Přesto je pro nás tato kniha dnes se svou materialistickou teorií vzniku uměleckého díla, která pronikla do všech oblastí a po desetiletí až do naší doby platila jako mlčky přijímaný předpoklad většiny umělekohistorických výzkumů, oporou zpátečnictví a neochoty k přemýšlení. Nadhodnocení významnosti subalterních momentů

uzavírá cestu každému hlubšímu průniku k nejvlastnější podstatě uměleckého díla. A navíc, ne každý, kdo se na *Sempera* odvolává, má jeho ducha.

Všude se již ohlašuje reakce na tento mělký a pohodlný materialismus v chápání umění. Největší ránu tomuto systému zřejmě zasadil předčasně zesnulý vídeňský učenec Alois Riegl, jehož hluboké a velkorýse koncipované dílo o pozdně římském uměleckém řemesle – částečně kvůli obtížné přístupnosti publikace – nevzbudilo pozornost, jakou by si pro svůj epochální význam zasloužilo.⁴

Riegl do umělecko-historické metody jako první zavedl pojem „uměleckého chtění“ [„Kunstwollen“]. Pod „absolutním uměleckým chtěním“ rozumíme onu skrytou vnitřní potřebu, která je sama pro sebe, nezávisle na objektu a modu tvorby, a projevuje se jako vůle k formě [Wille zur Form]. Ona potřeba je primárním momentem každé umělecké tvorby a každé umělecké dílo je ve své nejvlastnější podstatě pouhou objektivací tohoto *a priori* daného absolutního uměleckého chtění. Metoda materialismu v chápání umění, již není možno, což je třeba obzvláště zdůraznit, jednoduše připsat Gottfriedu Semperovi, jež je ve skutečnosti pouze částečně založena na pomýleném a úzkoprském výkladu jeho díla, viděla v primitivním uměleckém díle součin tří faktorů: účelu, materiálu a techniky. Dějiny umění byly podle ní vposledku dějinami *schopnosti* [Können]. Nový náhled oproti tomu považuje dějiny vývoje umění za dějiny *chtění* [Wollen], vycházejí z předpokladu, že schopnost je pouze doprovodným jevem chtění. Stylovou osobitost minulých epoch tedy nelze převést na nedostatečnou schopnost, nýbrž na jinak zaměřené chtění. Tím rozhodujícím je tedy něco, co Riegl nazývá „absolutní umělecké chtění“ a co je oněmi třemi faktory – účelem, materiálem a technikou – pouze modifikováno. „Těmto třem faktorům

⁴ Má práce vychází v některých bodech z Rieglových názorů, jak jsou zachyceny v dílech *Stilfragen* (1893) a *Spätromische Kunstindustrie* (1901). Znalost těchto děl není pro porozumění mé práci ani tak nezbytně nutná jako spíše velmi žádoucí. I když autor nesouhlasí s Rieglými názory ve všech ohledech, sdílí s ním totéž metodické a výzkumné východisko a vděčí mu za nejvýznamnější podněty.

již nenáleží ona pozitivní tvůrčí role, kterou je nadala materialistická teorie, nýbrž role omezující, negativní: tyto faktory tvoří společně koeficienty tření uvnitř výsledného produktu“ (*Spätromische Kunstindustrie*, 1901).⁵

Obecně nebude jasné, proč byl pojmu uměleckého chtění přisouzen tak výlučný význam; to proto, že se vychází z pevně zakořeněného předpokladu, že umělecké chtění, tedy cílevědomé puzení předcházející vzniku uměleckého díla, je ve všech dobách, s výjimkou jistých variací, kterým se říká stylistické zvláštnosti, stejné, a pokud jde o výtvarná umění, má za cíl přiblížit se k přírodní předloze.

Všechny naše soudy o uměleckých výtvorech minulosti jsou postiženy touto jednostranností. Musíme si to přiznat. Ale takovýmto přiznáním mnoho nezískáme. Neboť ony soudotvorné direktivy, jež nás činí tak jednostrannými, nám dlouhodobým tradováním přešly do krve tak důkladně, že jejich přehodnocení vyžaduje větší nebo menší rozumovou snahu, kterou bude cit následovat jen ztěžka, aby v prvním nestřeženém okamžiku sklouzl zpět ke svým starým nezničitelným představám. Kritériem, u něhož s naprostou samozřejmostí setrváváme, je, jak již bylo řečeno, přiblížení se ke skutečnosti, k samému organickému životu. Naše pojmy stylu a estetické krásy, které naturalismus teoreticky osvětluje jako subalterní element uměleckého díla, jsou však ve skutečnosti přesto od právě jmenovaného soudotvorného kritéria neoddělitelné.⁶

⁵ Srov. Wölfflin: „Popírat technický charakter vzniku jednotlivých forem, je mi samozřejmě zcela cizí. Povaha materiálu, způsob jeho opracování a konstrukce nepřestanou nikdy působit. Co však chci zachovat – zejména navzdory některým novým tendencím – je to, že technika nikdy nevytváří styl, ve skutečnosti je tam, kde se hovoří o umění, vždy primární cit pro formu. Technicky vytvořené formy nesmějí tomuto citu pro formu odporovat, mohou se prosadit pouze tam, kde se hodí k formálnímu vkusu, který je již přítomen“ (*Renaissance und Barock*, 1888).

⁶ Vzpomeňme si jen pro příklad, jak bezradné je i umělecky školené publikum před takovým zjevem, jakým je Hodler; to jen abychom si jmenovali alespoň jeden případ z tisíce. V této bezradnosti se však jasně prozrazuje, jak silně jsme navyklí považovat přírodní krásu a věrnost skutečnosti za podmínky krásy umělecké.

Mimo teorii se věc má tak, že oněm vyšším elementům, které nejasně označujeme mnohoznačným slovem „styl“, přiznáváme jen regulující, modifikující vliv na znázorňování organické přesvědčivosti. Každý umělecko-historický způsob nazírání, který se této jednostrannosti důsledně zbaví, bude vykřičen jako vykonstruovaný, jako urážka „zdravého lidského rozumu“. Co je však tento „zdravý lidský rozum“ jiného než lenost našeho ducha vydat se z malého a omezeného kruhu oblužení našimi představami a uznat možnost jiných předpokladů. Tak duch těchto pánů neustále zůstává tím, v čem se ony doby zrcadlí.

Než pokročíme dále, vyjasněme si vztah napodobování přírody k estetice. Zde je nutné, abychom se shodli na tom, že napodobivý pud, tato elementární potřeba člověka, stojí vně vlastní estetiky a že jeho uspokojování nemá principiálně nic společného s uměním.

Je tu však nutné rozlišovat mezi napodobivým pudem a naturalismem jako druhem umění. Co do psychických kvalit nejsou v žádném případě identické a musejí být od sebe ostře odděleny, jakkoli se to může zdát obtížné. Každé zmatení pojmů má v této souvislosti velmi vážné důsledky. Zde je dost dobře možné hledat příčinu katastrofálního nepochopení, kterým se vzhledem k umění vyznačuje většina vzdělaných lidí.

Ve všech dobách vládl napodobivý pud a jeho dějiny jsou dějinami manuální dovednosti bez estetického dopadu. Dokonce v nejstarších dobách byl tento pud zcela oddělen od vlastního uměleckého pudu; uspokojoval se zejména v nižším umění, tedy na oněch malých idolech a symbolických hříčkách, jaké známe ze všech raných epoch umění a které dosti často stojí v přímém protikladu k výtvorům, v nichž se manifestoval čistý umělecký pud příslušných národů. Vzpomeňme si jen, jak například v Egyptě napodobivý a umělecký pud působily vedle sebe, zároveň, avšak odděleně. Zatímco takzvané „lidové umění“ vytvořilo s udivujícím realismem známé sochy Písaře nebo Obecního staršího, vykazovalo skutečné umění, mylně považované za „dvorské“, přísný styl, který se jakémukoli realismu už z dálky vyhýbá. To, že zde nemůže jít o neschopnost ani o strnulost, nýbrž že zde měla být uspokojena

určitá psychická potřeba, bude ještě předmětem dalšího pojednání. Skutečné umění vždy uspokojovalo jistou hlubokou psychickou potřebu, ne však čistý napodobivý pud, onu hravou radost z napodobování přírodní předlohy. Gloriola obestírající pojem umění, všechna ta oddaná úcta, již se mu ve všech dobách dostávalo, může být přece motivována jedinečně psychologicky; tím, že myslíme na umění, které vzniká z psychických potřeb a které je zároveň uspokojuje.

Jedině v tomto smyslu přísluší dějinám umění téměř stejná důležitost jako dějinám náboženství. Formule, z níž vychází Schmarsow ve svých *Základních pojmech**: „Umění je vyrovnávání se člověka s přírodou“, může platit, pokud také všechna metafyzika bude pojímána jako to, čím vsutku je, tedy jako vyrovnávání se člověka s přírodou. Primitivní napodobivý pud by však potom měl s tímto puzením vyrovnávat se s přírodou stejně tak málo, nebo naopak stejně tak mnoho společného jako na druhé straně například zužitkování přírodních sil (které je přece také vyrovnáváním se člověka s přírodou) s vyšší psychickou potřebou vytvářet si božstva.

Hodnota uměleckého díla, to, co nazýváme jeho krásou, spočívá obecně řečeno v jeho obšťastňující hodnotě. Tato hodnota je v samozřejmém kauzálním vztahu k psychickým potřebám, které uspokojuje. „Absolutní umělecké chtění“ je tedy měřítkem kvality oněch psychických potřeb.

Psychologie potřeby umění - viděno z našeho moderního východiska: potřeby stylu - nebyla ještě napsána. Taková psychologie by byla dějinami pocitu ze zakoušení světa a jako taková by byla rovnocenná s dějinami náboženství. Pod pocitem ze zakoušení světa rozumím onen psychický stav, v němž se lidství v dané době nachází tváří v tvář kosmu, tváří v tvář jevům vnějšího světa. Tento stav se odhaluje v kvalitě psychických potřeb, tedy ve vlastnostech absolutního uměleckého chtění; svůj vnější odraz pak nachází v uměleckém díle, totiž v jeho stylu, jehož osobitost je osobitostí výchozích psychických potřeb. Tak se

* Schmarsow, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, 1905.

ze stylového vývoje umění dají odečíst různé stupně takzvaného pocitu ze zakoušení světa stejně jako z teogonie národů.

Každý styl představoval pro lidství, které ho vytvořilo ze svých psychických potřeb, nejvyšší míru blaha. To se musí stát základním článkem víry všech objektivních uměleckohistorických pojednání. To, co z našeho hlediska vypadá jako nejhorší zkomolenina, muselo pro svého někdejšího producenta představovat nejvyšší krásu a naplnění jeho uměleckého chtění. Tak jsou všechna hodnocení činěná z našeho hlediska, z hlediska naší moderní estetiky, která své soudy vynáší výlučně ve smyslu antiky nebo renesance, z vyššího hlediska pouhými nesmysly a prázdnými frázemi.

Po této nutné odbočce se vrátíme zpět k našemu východisku, totiž k tezi o omezené aplikovatelnosti teorie vcítění.

Potřeba vcítění může být považována za předpoklad uměleckého chtění jen tam, kde se umělecké chtění přiklání k organické přesvědčivosti, to znamená k naturalismu ve vyšším slova smyslu. Pocit blaha, který je v nás vyvolán reprodukcí organicky krásné živosti, to, co moderní člověk popisuje jako krásu, je uspokojením oné vnitřní potřeby seberealizace, v níž Lipps vidí předpoklad procesu vcítění. Ve formě uměleckého díla zakoušíme sama sebe. Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek. Hodnota linie, nějaké formy pro nás spočívá v hodnotě života, který pro nás obsahuje. Forma získává svou krásu jen prostřednictvím vitálního pocitu, kterým ji vskrytu obdařujeme.

Vzpomínka na mrtvou formu pyramidy nebo na potlačení života, jaké se manifestuje například v byzantských mozaikách, nám bezpochyby ukazuje, že zde potřeba vcítění, která se ze zřejmých důvodů vždy přiklání k organickému, nemohla umělecké chtění v žádném případě určovat. Ano, vnucuje se nám myšlenka, že se zde setkáváme s pudem, který jde přímo proti potřebě vcítění, a který se dokonce snaží přímo potlačit to, v čem potřeba vcítění nachází své uspokojení.⁷

⁷ Tím nemá být popřeno, že se dnes dokážeme vcítit i do formy pyramidy, stejně tak nemá být obecně popřena možnost vcítovat se do abstraktních forem, o čemž bude

Jako protipól potřeby vcítění se nám jeví potřeba abstrakce. Analyzovat toto nutkání abstrahovat a konstatovat význam, který mu náleží v rámci vývoje umění, je prvořadým úkolem této práce.

Jak dalece určovala umělecké chtění potřeba abstrakce, můžeme odečíst z uměleckých děl způsobem, který bude patrný z následujících úvah. Shledáváme, že umělecké chtění přírodních národů, pokud se u nich vůbec nějaké projevuje, dále umělecké chtění všech primitivních epoch umění a konečně umělecké chtění jistých rozvinutých kulturních orientálních národů vykazují tuto abstraktní tendenci. Nutkání abstrahovat tedy stojí na počátku každého umění a zůstává určující u některých na vysokém stupni kulturního vývoje stojících národů, zatímco například u Řeků a jiných západních národů pomalu odeznívá, aby udělalo místo touze po vcítění. Toto předběžné konstatování je dokázáno v praktické části práce.

Jaké jsou tedy psychické předpoklady potřeby abstrakce? Musíme je hledat v pocitu ze zakoušení světa jmenovaných národů, v jejich psychickém chování vůči kosmu. Zatímco touha po vcítění je podmíněna šťastným pantheistickým vztahem důvěrnosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa, je nutkání abstrahovat naopak důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa a v náboženském kontextu koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ. Tento stav nazvěme strachem z nezměrného duchovního prostoru. Jestliže Tibullus říká „primum in mundo fecit deus timor“, dá se tentýž pocit úzkosti považovat i za kořen umělecké tvorby.

Příhodné srovnání se somatickou agorafobií, kterou někteří lidé trpí jako chorobným stavem, snad lépe objasní, co rozumíme oním duchovním *horror vacui*. Zmíněná somatická agorafobie se dá populárně vysvětlit jako pozůstatek normálního vývojového stupně, na němž se člověk při seznamování s prostorem, který se před ním otevíral, ještě nemohl spolehnout pouze na zrakový vjem, nýbrž byl dosud odkázán

dále ještě obsáhle pojednáno. To vše jen odporuje předpokladu, že na tvůrce pyramidové formy působila potřeba vcítění (viz praktickou část této práce).

na ujišťování svého hmatu. Poté, co se člověk stal dvojnóžcem, tedy bytostí spoléhající na zrak, v něm musel přetrvat jistý pocit nejistoty. V průběhu svého dalšího vývoje však člověk širokému prostoru uvykal a intelektuálními úvahami se od této primitivní úzkosti nakonec oprostil.⁸

S duchovní úzkostí tváří v tvář nesouvislému a matoucímu světu jeví se to má podobně. Racionalistický vývoj lidstva zatlačoval stále více do pozadí onen instinktivní strach podmíněný ztrátou místa v celku světa. Pouze orientální kulturní národy, jejichž hlubší instinktivní náhled na svět se postavil do cesty vývoji v racionalistickém smyslu, ty národy, které ve vnějších jevech světa nepřestaly vidět jen třpytivý závoj májů, si zůstaly vědomy nepostihnutelné zmatenosti všech jevů života a nemohly být svedeny intelektuálním vnějškovým ovládnutím obrazu světa. Jejich duchovní *horror vacui*, jejich cit pro relativitu všeho jsoucího, nestál jako u primitivních národů před poznáním, nýbrž nad ním.

Tyto národy zmučené beznadějně propletenou souvislostí změní jeví vnějšího světa ovládla nesmírná potřeba klidu. Možnost blaha, kterou v umění hledaly, nespočívala v nošení se do věcí z vnějšího světa, v sebepožívání v nich, nýbrž ve vyjmutí jednotlivé věci vnějšího světa z její libovольnosti a zdánlivé nahodilosti, v jejím zvěčnění prostřednictvím přiblížení abstraktním formám, což mělo konečně vést k nalezení útočiště v proudu jevů. Jejich touhou bylo vytrhnout objekt vnějšího světa zároveň ze všech přírodních souvislostí a z nekonečné změní bytí, očistit ho od všeho, co na něm bylo závislé na životu, tedy libovольné, učinit ho nutným a nezpochybnitelným, přiblížit ho jeho absolutní hodnotě. Kde se jim to zdařilo, tam tyto národy dosahovaly onoho blaha a uspokojení, které nám skýtá krása organické, životem kypící formy; protože neznaly žádnou jinou krásu, je nám dovoleno nazvat to jejich krásou.

⁸ Připomeňme si v této souvislosti *horror vacui*, který se jasně projevuje v egyptské architektuře. Nesčetné sloupy postrádající konstrukční funkčnost měly potlačit dojem otevřeného prostoru a poskytnout oporu bloudícímu oku hledícímu sloupovím (srov. Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*).

Riegl ve *Stilfragen* říká: „Geometrický styl vystavený přísně podle nejvyšších zákonů symetrie a rytmu je z hlediska zákonitosti ten nejdokonalejší. Podle našeho hodnocení však stojí nejnižší a také dějiny vývoje umění nás učí, že tento styl byl většinou národů vlastní v době, kdy ještě setrvaly na poměrně nízké kulturní úrovni.“

Přijmeme-li tuto větu, která však zamlčuje roli, kterou hrál geometrický styl u rozvinutých kulturních národů, pak stojíme před následujícím faktem: Styl nejdokonalejší co do zákonitosti, styl nejvyšší abstrakce, nejpřísnějšího popření života je nutno připsat národům na nejprimitivnější kulturní úrovni. Musí tedy existovat nějaký kauzální vztah mezi primitivní kulturou a nejvyšší, zcela očištěnou zákonitou uměleckou formou. Dále se dá tvrdit: v čím menší míře se lidstvo prostřednictvím duchovního poznání sblížilo s jevy vnějšího světa a v čím menší míře k nim získalo důvěrný vztah, tím mocnější je dynamika, z níž je získávána ona nejvyšší abstraktní krása.

Ne že by primitivní člověk více hledal zákonitost v přírodě nebo že by ji v přírodě lépe vnímal; naopak: právě proto, že mezi věcmi vnějšího světa stojí tak ztracen, duchovně zmaten a bezradný, proto, že ve změtené souvislosti jeví vnějšího světa vnímá jen nejasnost a libovůli, proto je u něj tak silné nutkání vzít věcem vnějšího světa jejich libovольnost a nejasnost v rámci obrazu světa, to znamená vybavit je hodnotami nutnosti a zákonitosti. Chopme se odvážného obrazu: u primitivního člověka je jakýsi instinkt pro „věc o sobě“ nejsilnější. Postupující duchovní ovládnutí vnějšího světa a zvyk znamenají otupení a zakalení tohoto instinktu. Teprve poté, co lidský duch v tisíce let trvajícím vývoji prošel celou cestou racionalistického poznání, se v něm, jako konečná rezignace vědění, cit pro „věc o sobě“ znovu probouzí. Co bylo dříve instinktem, je nyní konečným produktem poznání. Svržen z pyšných výšin vědění stojí teď člověk před obrazem světa stejně tak bezradný a ztracený jako člověk primitivní, poté, co poznal, „že tento viditelný svět, v němž jsme, je dílo májů, vyvolané kouzlo, nestálé zdání bez jakékoli podstaty, něco jako optická iluze nebo sen, závoj, který obklopuje lidské vědomí, jakési něco, o němž se hned nepravdivě a hned za-

se pravdivě dá říci, že je, jako kdyby nebylo“ (Schopenhauer: *Kritik der Kantischen Philosophie*, 1814/1818).

Avšak toto poznání bylo umělecky neplodné, bylo tomu tak už proto, že se člověk již dříve stal individuem a uvolnil se z másy. Pouze ona dynamická síla dřímající v nediferencované, společným instinktem stmelelé mase, mohla ze sebe vydat ony formy nejvyšší abstraktní krásy. Osamoceně stojící individuum bylo na takovouto abstrakci příliš slabé.

Bylo by zneuznáním psychických podmínek vzniku této abstraktní umělecké formy, kdyby někdo chtěl tvrdit, že touha po zákonitosti umožnila člověku uchopit geometrickou zákonitost, neboť to by předpokládalo předchozí duchovně intelektuální pochopení geometrické formy, podle toho by se nám geometrická forma jevila jako výsledek úvahy a výpočtu. Daleko spíše jsme oprávněni předpokládat, že zde před sebou máme čistý výtvar instinktu, že nutkání abstrahovat vytvořilo tuto formu s elementární nutností bez nežádoucí intervence intelektu. Právě proto, že intelekt ještě nestačil instinkt zakalit, mohla vlastně již v zárodku skrytá dispozice k zákonitosti najít svůj abstraktní výraz.⁹

Tyto abstraktní zákonité formy jsou tedy ty jediné a nejvyšší formy, v nichž člověk může najít klid tváří v tvář nezměrné zmatenosti obrazu světa. Často slyšíme moderní teoretiky umění říkat onu napoprvé zarážející myšlenku, že matematika je nejvyšší formou umění, je dokonce příznačné, že k tomuto na první pohled paradoxnímu poznatku dospěla ve svých uměleckých programech právě romantická teorie, která tak odporuje všeobecnému rozostřenému uměleckému citění. A přesto nebude nikdo váhat říci, že například Novalis, jenž zejména propagoval toto vysoké hodnocení matematiky a od něhož pocházejí výroky: „Životem bohů je matematika“ nebo „Čistá matematika je náboženství“, byl umělec každým coulem. Jen mezi tímto poznáním a elementárním instinktem primitivního lidství je tentýž podstatný rozdíl, jaký konstatujeme mezi citem primitivního lidství pro „věc o sobě“ a filosofickou spekulací o „věci o sobě“.

⁹ Ve druhé kapitole této práce bude tento problém pojednán podrobněji.

Riegl mluví o krystalické kráse, „jež tvoří první a věčný formální zákon neživé hmoty a jež se nejvíce přibližuje absolutní kráse (látkové individualitě)“.

My zde však, jak již bylo řečeno, nemůžeme předpokládat, že by člověk tyto, totiž abstraktně platné, zákony vyzvěděl pozorováním neživé hmoty; je pro nás daleko spíše samozřejmé předpokládat, že tyto zákony jsou implicitně obsaženy již v lidském ustrojení, ačkoli ani zde nemůže žádný poznávací pokus vykročit z rámce logických domněnek, jak jsou naznačeny ve druhé kapitole této práce.

Vyslovujeme tedy následující větu: Jednoduchá čára a její další utváření podle čisté geometrické zákonitosti musely člověku znepokojenému nejasností a spleťostí jevů nabízet nejvyšší možnost uspokojení. Neboť zde je vymýcen i poslední zbytek souvislosti se životem a závislosti na něm, zde je dosaženo nejvyšší absolutní formy, nejčistší abstrakce; zatímco všude jinde vládne libovůle organického, zde je zákon a nutnost. Takovéto abstrakci však zřejmě neslouží za vzor žádný přírodní objekt. „Od přírodního objektu se geometrická linie liší už tím, že se nenachází v přírodní souvislosti. Ovšemže to, v čem spočívá její podstata, náleží přírodě. Mechanické síly jsou přírodními silami. Avšak v geometrické linii a v geometrických formách obecně jsou z přírodní souvislosti nekonečně změti přírodních sil vyňaty a stávají se předmětem názoru samy o sobě“ (Lipps: *Ästhetik*).

Této čisté abstrakce samozřejmě nebylo možné dosáhnout, pokud v základě byla skutečná přírodní předloha. Nabízí se tedy otázka: Jak se má nutkání abstrahovat k věcem vnějšího světa? Již jsme zdůraznili, že napodobivý pud nebyl tím - dějiny napodobivého pudu jsou jinými dějinami než dějiny umění -, co člověka nutilo k uměleckému ztvárnění přírodní předlohy. Mnohem spíše zde vidíme snahu jednotlivý objekt vnějšího světa, pokud vzbudil obzvláštní zájem, vysvobodit z jeho souvislosti s ostatními věcmi a z jeho závislosti na nich, vytrhnout ho z toku dění, učinit ho absolutním.

Riegl na této potřebě abstrakce explicitně založil umělecké chtění starých kulturních národů: „Kulturní národy starověku viděly ve

vnějších věcech analogicky s (domněle) známou vlastní lidskou přirozeností (antropismus)* látková individua, z nichž každé, byť rozličné velikosti, je nedělitelnou jednotou pevně souvisejících částí. Smyslové vnímání jim věci ukazovalo změtené a nejasné mezi sebou promísené; výtvarné umění vyjímalo jednotlivá individua a charakterizovalo je jasně vymezenou jednotou. Celé umění starověku tedy mělo svůj poslední cíl v zobrazení vnějších věcí v jasné látkové individualitě, a oproti viditelným výskytům věcí v přírodě, v současném vyvarování se a potlačení všeho, co by mohlo kalit nebo oslabovat bezprostředně přesvědčivý výraz látkové individuality“ (Riegl: *Spätrömische Kunstindustrie*).

Velmi významným důsledkem takovéhoho uměleckého chtění bylo na jednu stranu zploštění znázornění, na druhou stranu přísné potlačení znázorňování prostoru a výlučné podání jednotlivé formy.

Ke zploštění znázornění nutil fakt, že trojrozměrnost většinou stojí proti pojímání objektu jako uzavřené látkové individuality, což je způsobeno tím, že vnímání trojrozměrnosti vyžaduje sled momentů, jež je třeba kombinovat, přičemž se uzavřená individualita objektu rozplývá; hloubková dimenze se však také prozrazuje jen zkratkou a stínem, k jejímu uchopení je tudíž zapotřebí silné účasti kombinujícího rozumu a zvyku. V obou případech zde dochází k subjektivnímu zakalení skutečného stavu, jakého se staré kulturní národy snažily podle možností vyvarovat.

Potlačení prostorového znázornění bylo příkazem nutkání abstrahovat už proto, že to je právě prostor, jenž věci vzájemně spojuje a dává jim relativitu v obrazu světa, a také proto, že prostor se zjevně nedá individualizovat. Pokud je nějaký smyslový objekt dosud závislý na prostoru, nemůže se nám jevit ve své uzavřené látkové individualitě. Všechno snažení se tedy soustředilo na jednotlivou formu oprostěnou od prostoru.

* Riegl míní antropomorfismus.

Komu se tato teze o prapotrěbě člověka zbavovat smyslový objekt prostřednictvím uměleckého znázornění nejasnosti, jež je mu vlastní kvůli jeho trojrozměrnosti, zdá vykonstruovaná a šroubovaná, nechť si vzpomene, že moderní umělec, a dokonce sochař pociťuje dnes znovu velmi silně tuto potřebu. Odkazuji konkrétně na následující věty z Hildebrandovy práce *Problem der Form*: „Neboť plastika nemá za úkol zanechat pozorovatele v nedotaženém a nelibém stavu tváří v tvář trojrozměrnosti či kubičnosti přírodního dojmu, v němž se musí vynasnažit, aby si utvořil jasnou zrakovou představu, nýbrž má právě tuto zrakovou představu pozorovateli poskytnout, a zbavit tak kubičnost jejich trýznivých vlastností. Pokud se nějaký plastický tvar uplatňuje v první řadě jako něco kubického, je teprve v počátečním stadiu uměleckého procesu svého vzniku; teprve když tvar působí plošně, ačkoli je kubický, nabývá umělecké formy.“

To, co zde Hildebrand nazývá „trýznivými vlastnostmi kubičnosti“, není v posledku ničím jiným než pozůstatkem oněch pocitů nelibosti a neklidu, které se člověka zmocňovaly před věcmi vnějšího světa v jejich nejasně změtené souvislosti, tedy ničím jiným než poslední vzpomínkou na východisko veškeré umělecké tvorby, tedy na nutkání abstrahovat.

Zopakujeme-li tedy nyní onu formuli, v níž jsme odhalili základ estetických zážitků založených na touze po vcítění: „Estetický prožitek je objektivovaný sebepožitek“, okamžitě si uvědomíme polární protikladnost těchto dvou forem estetického zakoušení. Na jedné straně subjekt jako překážka velikosti a rozvinutí možností uspokojení nabízených uměleckým dílem, na straně druhé nejnítěrnější spojení mezi subjektem a uměleckým dílem, jehož všechen život pochází právě jen od subjektu.

Tento dualismus estetického zážitku, jak je charakterizován oběma zmíněnými póly – a s tím by tato kapitola měla zřejmě skončit –, není definitivní. Oba tyto póly jsou pouhými kvantitativními stupni všeobecné potřeby, která se zjevuje jako nejhlubší a poslední podstata veškerých estetických zážitků, to jest potřeby zbýt se sebe sama.

V nutkání abstrahovat je intenzita tohoto pudu nepoměrně větší a důslednější. Na rozdíl od potřeby vcítění se v tomto případě neprojevuje jako touha zbýt se individuálního bytí, nýbrž jako touha osvobodit se pozorováním nutného a nezpochybnitelného od nahodilosti lidského bytí obecně, tedy ze zdánlivé libovolnosti obecně organické existence. Život jako takový je vnímán jako narušení estetického prožitku.

To, že také potřeba vcítění je v zásadě pudovou potřebou oprostít se od sebe sama, je nám tím méně zřejmé, že máme ještě v živé paměti tuto formuli: „Estetický požitek je objektivovaný sebeprožitek.“ Neboť tím je přece řečeno, že proces vcítění je sebepotvrzením, potvrzením všeobecné vůle konat, která se v nás nachází. „Vždy máme potřebu sebeuplatnění. Je to dokonce naše základní bytostná potřeba.“ Avšak tím, že svou vůli konat vnášíme [einfühlen] do jiného objektu, jsme v jiném objektu. Jsme osvobozeni od našeho individuálního bytí, dokud se se svou vnitřní touhou po zážitku rozplýváme ve vnějším objektu, v nějaké vnější formě. Cítíme přitom, jak se naše individualita vlévá do pevných hranic, na rozdíl od neohraničené rozrůzněnosti individuálního vědomí. V této sebeobjektivaci je skryto oproštění se od sebe sama. Toto potvrzení naší individuální potřeby konat je zároveň omezením jejich neohraničitelných možností, popřením její nesjednotitelné rozrůzněnosti. Necháváme své nutkání konat spočinout v hranicích této objektivace. „V tomto vcítění tedy nejsem oním reálným subjektem, nýbrž jsem ho vnitřně zbaven, to znamená, že jsem zbaven všeho, čím jsem mimo pozorování konkrétní formy. Jsem pouhým ideálním pozorujícím subjektem“ (Lipps: *Ästhetik*). V běžném jazyce se výstižně mluví o ztracení se v uměleckém díle při jeho pozorování.

V tomto smyslu tedy nelze považovat za přehnaně smělé, když redukuje všechny estetické prožitky, stejně jako snad dokonce vůbec všechny lidské pocity blaha na pudovou potřebu zbýt se sebe sama.

Pudová potřeba zbýt se sebe sama, která je jakožto nutkání abstrahovat rozšířena na všeobecnou organickou vitalitu, stojí tedy proti tou-

ze oprostít se od sebe sama, jak se projevuje v potřebě vcítění, jako její polární protiklad. Bližší charakteristikou tohoto estetického dualismu se bude zabývat následující kapitola.¹⁰

¹⁰ Schopenhauerova estetika se nám nabízí jako analogon takového pojetí. Také u Schopenhauera spočívá uspokojení z estetického vnímání právě v tom, že člověk se v něm osvobozuje od svého individua, od své vůle a nadále existuje již jen jako čistý subjekt, jako jasné zrcadlo objektu. „A právě proto člověk pojatý v takovémto pozorování již není individuem, neboť individuum se právě v takovémto pozorování ztratilo: je čistým, vůle prostým, bezbolestným a nečasovým subjektem poznání“ (srov. třetí knihu *Welt als Wille und Vorstellung*, 1814/1818).