

### *Naturalismus a styl*

Dvojici pólů uměleckého chtění, jak jsme se je snažili definovat a navzájem vymezit v první kapitole, odpovídá, promítneme-li je na produkt uměleckého chtění, dvojice pojmů naturalismus a styl.

Nejdříve je nutné shodnout se na pojmu slova naturalismus a ostře ho oddělit od pojmu imitativního. Neboť existuje možnost, že se propracované naturalistické dílo bude povrchnímu pohledu jevit stejně jako čistě imitativní produkt, ačkoli je mu svými psychickými předpoklady na hony vzdáleno. Naturalismus jako druh umění je tedy nutno ostře oddělit od čisté imitace přírodní předlohy. Protože zde leží příčina mnohých nedorozumění v moderním náhledu na umění.

Z umění se dnes stal tak zmatený a komplikovaný útvar, tak rozrůzněný produkt heterogenních součástí, z jejichž odlišnosti si už nikdo nedává počet, že již nelze dostatečně úzkostlivě vystopovat a znovu zvýraznit jeho zcela znejasněné jednotlivé linie. Někomu se tato snaha může jevit jako rozvracení pojmosloví, avšak toto rozvracení spočívá pouze v tom, že od sebe obezřetně oddělíme dvě linie, které se dnes téměř kryjí, protože víme, že jde jen o zdánlivý paralelismus a že linie, sledovány zpětně dlouhým procesem vývoje, vedou ke zcela odlišným východiskům. Tak se mnohé, co obecně zcela zmatené umělecké cítění považuje za rovnocenné, jeví očištěnému uměleckému cítění fundamentálně odlišně. I ze strany estetiky bylo dosud účinně příliš málo pro usměrnění tohoto zmatení pojmů týkajících se umění.

Tato nejasnost se v první řadě týká pojmu naturalismu nebo realismu. Nehodláme tyto pojmy navzájem poměřovat, nýbrž budeme je pojímat jako identické - zvolili jsme si výraz naturalismus, neboť se nám zdá na poli výtvarných umění vhodnější než literaturu připomínající výraz realismus - a jakožto naturalismus v nejširším slova smyslu je stavíme proti čistému napodobování přírody. Tvrzení, že naturalismus jako druh umění nemá s čistým napodobováním přírody zhora nic společného, zní snad jako paradox, nicméně z dalších zkoumání to jasně vysvitne.

Především musíme mít jasno v tom, že zmiňované směšování pojmů je z velké části důsledkem našeho nesprávného pojmání antiky a renesance. Neboť jsme pod absolutním vlivem těchto dvou epoch. Obě představují rozkvět naturalismu. Ale co je v tomto případě naturalismus? Odpověď zní: Přiblížení organické přesvědčivosti, nikoli však proto, že by někdo chtěl podle živé skutečnosti znázornit přírodní objekt v jeho tělesnosti a podat iluzi života, nýbrž proto, že se probudil cit pro krásu organicky přesvědčivé formy, a proto, že tento cit, který ovládl absolutní umělecké chtění, měl být uspokojen. Cílem snah bylo blaho z organicky živoucího, nikoli blaho pocházející z přesvědčivosti. Od obsahovosti jakožto sekundárního jevu každého uměleckého znázornění bylo v těchto definicích přirozeně odhlédnuto.

Takové absolutní umělecké chtění, jaké se vždy manifestuje v ornamentice, kde jeho skutečný stav nemůže být skryt pod rouškou obsahovosti, nevyžadovalo tedy například v době renesance napodobování věcí vnějšího světa ani znázorňování jejich jevovosti, nýbrž vyžadovalo projekci linií a forem organicky živoucího, harmonie jeho rytmu a celého jeho vnitřního bytí navenek v ideální nezávislosti a dokonalosti, tak aby s každým dílem bylo vytvořeno jeviště pro svobodné a neomezené uplatnění vlastního životního pocitu.

Psychickým předpokladem tedy nebyla banální hravá radost ze shody uměleckého znázornění s jeho vlastním objektem, nýbrž potřeba prožít blaho způsobené tajemnou mocí organické formy, v níž bylo

možno zakoušet svůj vlastní organismus se zvýšenou intenzitou. Umění bylo prostě objektivovaným sebeprožitkem.<sup>11</sup>

Radost z organické formy měla za následek její intenzivní studium, a zvláště v quattrocentu se z prostředku často stával samoúčel. Až cinquecento, zralé klasické umění, poopravilo tento odpustitelný, leč mylný kurs a učinilo ze skutečnosti znovu jen součást a prostředek umění, nikoli jeho konečný cíl. Moderní hledisko velmi dobře charakterizuje fakt, že právě přechodná doba quattrocenta se svým nejistým tápáním, zmatenými přehmaty a se svým často vtíravým realismem dochází u dnešní generace obzvláštního ocenění, zatímco pro klasicky čisté umění cinquecenta zbývá už snad jen díky respektu a školnímu vzdělání vlažný, v zásadě však chladný obdiv.

Renesance vytyčila evropskému člověku hlavní linie. Jelikož všechna následující století musela následkem stejné psychologické dispozice vidět v renesanci a v jejím paralelním zjevu antice naplnění, jistý druh posledního cíle, bylo toto působení tím, že zároveň poznenáhlu slábl umělecký instinkt, redukováno na vnějškový výsledek, ne však na předcházející mu vnitřní prožitek. Protože silný vliv a kvalita tohoto umění byly ještě alespoň náznakově vnímány a protože toto umění užívalo skutečnosti jako uměleckého prostředku v nejvyšším slova smyslu, musela se následujícím stoletím s jejich dřímajícím uměleckým instinktem skutečnost začít poznenáhlu jevit jako kritérium umění a přesvědčivost a umění jako neoddelitelné pojmy. Jakmile byl jednou tento mylný soud učiněn, bylo nasnadě nejen pokládat skutečnost za cíl umění, ale

<sup>11</sup> Wölfflin to svým jasným, krásným a adekvátním způsobem vyjádřil takto: „Renesance je umění krásného a klidného bytí. Nabízí nám onu osvobozující krásu, kterou vnímáme jako všeobecný pocit libosti a rovnoměrného stupňování naší životní síly. Na jejích dokonalých výtvořech nenalezneme nic stísněného nebo křečovitého, neklidného či vzrušeného, každá forma byla vytvořena svobodně a s naprostou lehkostí; oblouk se klene po nejčistší kružnici, poměry ladné a lahodné, vše dýchá uspokojením a my jsme přesvědčeni, že se nemýlíme, když právě v tomto nebeském klidu a této bezstarostnosti rozeznáváme nejvyšší výraz uměleckého ducha oné doby“ (*Renaissance und Barock*).

i nápodobu skutečnosti za umění. Tak byly sekundární jevy považovány za rozhodující hodnoty a soudotvorná kritéria, a místo aby se pronikalo k psychologickému procesu vzniku uměleckých děl, lpělo se jen na jejich vnější jevovosti, z níž bylo vyvozeno množství nezpochybnitelných pravd, které jsou však z vyššího hlediska neopodstatněné.

Protože zde předměty zkoumání leží tak blízko sebe, můžeme se sotva divit zmatku vládnoucímu dnes ve věcech umění. Mnozí hned jistě přispěchají s námitkou a poukážou na umělecké citění, které se údajně zračí v celém severském cisalpinském\* umění a jehož předpoklady jistě není možno hledat tam, kde jsme je hledali u italského cinquecenta a antiky. Ale my si přece také nic nepřejeme naléhavěji, než aby působení vycházející z oněch velkých formálních uměleckých děl bylo odděleno od onoho takříkajíc literárního působení, které je vlastní podstatou cisalpinského umění. To, oč nám běží, je jen odlišení obou umění, nikoli sesazení jednoho ve prospěch druhého\*\*. Neboť každý, kdo má ve zvyku dávat si počet ze svých vnitřních prožitků, se musí vzepřít jinak zcela běžné nejasnosti ohledně působících charakterů a bezmála litovat, že se pokoušíme s velkým a vágním slovem umění spojovat tak rozličné věci, a že k nim dokonce přistupujeme s tímtež terminologickým aparátem včetně hodnotících přívlastků. Jako by každá z dotčených uměleckých výpovědí nevyžadovala svou vlastní terminologii, která by při jiném použití vedla k absurditám. Na člověka, který má určitý cit pro čistotu řešení těchto otázek vnitřního prožívání, musí takovéto chování uměnímilovné komunity působit téměř nečestně a jeho podezření jistě posílí fakt, že se sledem písmen „umění“ je číneho mnoho neplechy.

Jinými slovy, vždy lze hovořit pouze o estetice formy, o estetickém účinku se smí mluvit jen tehdy, pokud se vnitřní prožitek odehrává

\* W. W. používá běžnou dichotomii cisalpinský/transalpinský z nepochopitelných důvodů obráceně; platí i pro všechny ostatní výskyty (zřejmě jde o jistou formu germanocentrismu).

\*\* U W. W. chyba v idiomatice [Herabsetzung auf Kosten].

v rámci obecných estetických kategorií - můžeme-li tento Kantův výraz pro aprioristickou formu přenést na pole estetiky. Jenom potud, pokud apelujeme na tyto kategorie, na tyto všem lidem společné, byť jinak utvářené základní estetické pocity, vyznačuje se umělecký předmět skutečně vnitřní zákonitostí a nutností, které nás jediné opravňují učinit z uměleckého díla předmět vědeckého estetického zkoumání.

Podstata cisalpinského umění spočívá tedy právě v tom, že to, co chce říci, neumí vyjádřit čistě formálními prostředky a že tyto prostředky degraduje na nosiče mimo estetický účinek ležícího literárního obsahu, a tím je zbavuje jejich zásadních vlastností. Umělecké dílo už nehovoří jazykem, který jediné může být přijat a uchopen oněmi jasnými a konstantními základními estetickými pocity, nýbrž apeluje na naše komplikované estetické pocity, na ten zcela odlišný komplex duševního prožívání, který se liší s každou dobou a od člověka k člověku a je tak neohraničitelný a neuchopitelný jako bezbřehé moře individuálních možností. Takové umělecké dílo tedy už není přístupné esteticky, nýbrž jen individuálně, a jeho účinek proto nelze sdílet, nemůže tedy být předmětem vědeckého estetického zkoumání. Toto je nutno přes všechen obdiv konstatovat. Neboť nejde o žádné sesazování, když se o uměleckém díle řekne, že je esteticky nepřístupné. V této estetické nepřístupnosti, může spočívat jeho osobní či intimní hodnota, zatímco estetická není individuální za žádných okolností. Ale tady vůbec nejde o hodnocení, nýbrž o vymezení hranic, díky nimž může vzrůstat tímto vymezením očištěný obdiv k oběma jevům. Snad se naopak individualistický severan, jenž má k porozumění formě, této negaci všeho individuálního, vždy o něco delší cestu, kloní k hodnocení, že esteticky přístupné je méněcenné a prázdné - a protože řeči formy nerozumí - chce v ní vidět jen bezvýraznost a schematicnost, pouhé neoprávněné omezení individuální potřeby výrazu, až se mu pak jednoho dne otevrou oči ke zření vyššího bytí formy. Tím je pak zasažen jako zjevením, aby se stal výlučným klasicistou, a sice klasicistou s vážnou vášnivostí zcela cizí Románovi, jenž má pro formu vrozený instinkt, který mu tudíž není ničím víc než běžnou samozřejmostí. Po příkladech takového vývoje se není třeba pít.

Avšak tento výchozí záporný vztah k estetickému významu formy předurčil severské národy ke všem zmatkům a nedorozuměním ve věcech umění a vtiskl pečeť nejasnosti všem jejich teoretickým výzkumům. Hlavním důsledkem je právě záměna literárního vzrušení, kterého lze stejně tak docílit slovy jako prostředky výtvarných umění, s estetickým účinkem. Literární vzrušení může vzplanout jediné na látce, a má proto charakter libovolnosti, individuální závislosti a proměnlivosti a lze ho dosáhnout již pouhým napodobením vždy „zajímavé“ skutečnosti života, estetický účinek může naopak vycházet pouze z vyššího stavu látky, který nazýváme forma a jehož vlastní podstatou je zákonitost, ať už je tato zákonitost jednoduchá a přehledná, nebo tak rozrůzněná jako jen náznakově vnímaná zákonitost organického.

Pokusili jsme se tedy vylíčit, jak se mylná nebo jednostranná interpretace velkých epoch antiky a renesance následujícími generacemi stala příčinou znejasnění fundamentálního rozdílu mezi pouhou nápodobou přírody a uměleckým naturalismem. Čistému umění náleží, a právě proto je přístupný estetickému hodnocení, pouze naturalismus jakožto druh umění, který dosáhl svého vrcholného výrazu v renesanci a antice. Jeho psychickým předpokladem je, rozumí se samo sebou, proces vcítění, jehož samozřejmé objekty se vždy vyznačují příbuznou organičností, to znamená, že se uvnitř uměleckého díla odehrávají formální děje, které odpovídají přirozeným organickým tendencím uvnitř člověka a umožňují mu v estetickém nazírání bez zábran vplynout se svým vitálním pocitem, se svou vnitřní potřebou činnosti do oblažujícího průběhu tohoto formálního dění. Takže člověk, nesen tímto nepojmenovatelným a nepostizitelným pohybem, cítí onu absenci jakéhokoli přání, která nastane, jakmile - osvobozen od rozrůzněnosti svého individuálního vědomí - začne zakoušet nezkalené blaho svého čistě organického bytí.

Proti pojmu naturalismus jsme postavili pojem styl. Také toto slovo je ve svém užití a významu nanejvýš přízřebivé. „Neboť, kde chybějí pojmy, tam se v pravou chvíli dostaví slova.“ Obecný jazykový úzus rozumí pod stylem uměleckého díla přibližně to, co nápodobu

přírodní předlohy pozvedá do vyšší sféry, tedy ono uhlazení, které si musí předloha nechat líbit, aby mohla být převedena do řeči umění. Každý tímto slovem míní něco jiného a téměř mimovolný výskyt množství nejrůznějších definic a užití pojmu styl názorně ilustruje zmatek vládnuoucí v otázkách umění.

Přesto se chceme pokusit podat jasný, z povahy věci samé vycházející výklad pojmu.

Jelikož roli, kterou hraje přírodní předloha v rámci uměleckého díla, uznáváme jen jako sekundární a za primární faktor psychického procesu vzniku uměleckého díla považujeme absolutní umělecké chtění, které se vnějších věcí zmocňuje pouze jakožto použitelných objektů, je jasné, že právě uvedenou obecně rozšířenou interpretaci pojmu styl nemůžeme přijmout, neboť obsahuje dokonce jako primární a rozhodující faktor snahu ztvárnit přírodní předlohu. Daleko spíše za východisko a základ celého psychického procesu považujeme onen faktor, kterému v této definici byla přiznána pouze modifikující, regulační úloha.

Poté, co jsme spojili pojem naturalismu s procesem vcítění, chceme pojem styl asociovat s druhým pólem uměleckého cítění, to jest s nutkáním abstrahovat. Jak si tuto spojitost myslíme, bude pochopitelnější, když se pokusíme letmo naskicovat vývoj uměleckého cítění tak, jak se z nejvyššího hlediska jeví jen jako veliký svár probíhající tisíce let mezi oběma jmenovanými póly. Abychom předešli námitkám, budiž poznamenáno, že vývojová linie, jaká tu bude naznačena, je jen ideální linií, které se dostane korektur ve druhé, praktické části. Neboť tato práce nechce podat vyčerpávající systém, nýbrž jen jeden z mnoha průřezů, jejichž kombinace nám teprve dává alespoň přibližně ucelený obraz vývoje lidské umělecké činnosti.

Z výkladu první kapitoly máme ještě v paměti, že jsme za východisko uměleckého tvořivého pudu, jakožto obsahu absolutního uměleckého chtění, považovali touhu vytvořit si tvář v tvář matoucí a zneklidňující změti jevů vnějšího světa pevné body, příležitosti k zotavení, nutnost, při jejímž pozorování by se vyčerpaný duch mohl zastavit. Tato touha musela své prvotní uspokojení nalézt v čisté geometrické ab-

strakci, která, oprostěna od veškeré vnější souvislosti se světem, představovala blaho, jehož tajemné vysvětlení se nenachází v pozorovatelově intelektu, nýbrž v nehlubších kořenech jeho psychosomatické konstituce. Klid a blaženost se mohly vyskytnout jedině tam, kde člověk stál tvář v tvář absolutnu. V důsledku nehlubší souvislosti všech věcí ze světa je tato geometrická forma také zákonitostí utváření krystalické anorganické hmoty. O tuto souvislost však v našem případě v zásadě nejde. Mnohem spíše se můžeme domnívat, že vytvoření geometrické abstrakce bylo čistě samostatnou tvorbou vycházející z podmínek lidského organismu a že její příbuzenská shoda se zákony krystalické formy a v širším smyslu s mechanickými přírodními zákony vůbec nebyla primitivnímu člověku známa, že tato shoda přinejmenším nedala podnět k tvorbě. Tato tvorba se nám, jak již bylo řečeno, jeví jako čistě instinktivní.

Neboť to, že u tohoto upřednostňování abstraktně geometrických forem nejde o nějaký duchovní požitek, o uspokojování intelektu, jsme naznačili již v první kapitole, kde jsme zcela zavrhlí předpoklad, že by v tomto stadiu vývoje mohla být řeč o duchovně intelektuálním pochopení geometrické formy. Daleko spíše zde musíme předpokládat, že každý duchovní vztah má určitý psychický význam; a o ten tu zřejmě jde. Přesvědčený evolucionista by tento význam mohl se vši obezřetností hledat v koneckonců existující příbuznosti zákonitosti utváření organické a anorganické přírody. Potom by vytýčil ideální postulát, že v našem organismu ještě tiše doznívá vzpomínka na zákonitost utváření anorganické přírody. Dále by zřejmě také tvrdil, že každé rozrůznění organizované hmoty, každá další kultivace její nejprimitivnější formy je doprovázena napětím, vlastně regresivní touhou po této nejprimitivnější formě, a pro dotvrzení by poukazoval na odpovídající odpor proti každému rozrůznění, který příroda vyjadřuje tím, že s rozvinutostí organismu rostou porodní bolesti. V pozorování abstraktní zákonitosti by pak člověk byl osvobozen od tohoto napětí a zároveň by si prožitkem své nejjednodušší formule, posledního zákona svého utváření, odpočal od své rozrůzněnosti. Duch by pak byl jen prostředníkem těchto vyšších vztahů.

Jakkoli se už hodláme zachovat k takovýmto vágním, z mnoha stran napadnutelným pokusům o vysvětlení, budeme muset uznat jedno, a to, že pro geometrickou abstrakci je charakteristická a symptomatická nutnost pocházející z daností našeho organismu, kterou v ní cítíme. A právě hodnota nutnosti je tím, co přinášelo primitivnímu člověku blaženost, jejíž dynamice nyní rozumíme, vzpomeneme-li si na vědomí ztracenosti, které se primitivního člověka muselo zmocňovat tváří v tvář různorodosti a nejasnosti obrazu světa. V nutnosti a nezpochybnitelnosti geometrické abstrakce si mohl odpočinout. Geometrická abstrakce byla zdánlivě očištěna od veškeré závislosti na věcech vnějšího světa, jakož i na pozorujícím subjektu samém. Byla jedinou myslitelnou a člověku dosažitelnou absolutní formou.

Nicméně s touto absolutní formou se člověk nemohl spokojit, jeho příští snahou bylo nutně přiblížit oné absolutní hodnotě i jednotlivou věc vnějšího světa, která nejvíce poutala jeho pozornost, to znamená vytrhnout tuto věc z proudu dění, osvobodit ji ode vši nahodilosti a libovolnosti, pozvednout ji do oblasti nutnosti, jedním slovem, zvěčnit ji. Protože absolutní abstrakce už nebylo možno dosáhnout, jakmile byla v základu nějaká přírodní předloha, tak veškeré naplnění mohlo být jen přibližným naplněním. A vztah mezi tvůrcem a přírodní předlohou nebyl prožitkem bezelstné radosti ze znázorňování předlohy v její realitě a ze shody nápodoby s objektem, nýbrž šlo o boj mezi člověkem a přírodním objektem, který se pokoušel vyrvat z jeho časovosti a nejasnosti. Tento boj musel vždy skončit vítězstvím, které bylo zároveň porážkou. V tom, čeho bylo dosaženo, byly už vždy obsaženy rezignace a kompromis. Z výkyvů tohoto kompromisního vztahu z velké části sestává proces vývoje umění, přinejmenším až do začátku našeho novějšího umění, to jest až do renesance.

V touze přiblížit věci vnějšího světa v uměleckém znázornění jejich absolutní hodnotě, tomu, co Riegl nazývá jejich uzavřenou látkovou individualitou, se člověku nabízely dvě možnosti.

První možností bylo dosáhnout této uzavřené látkové individuality vyloučením znázornění prostoru a vyloučením každé subjektivní pří-

měsí. Druhou možností bylo zbavit objekt jeho relativity a zvěčnit ho přiblížením k abstraktním krystalickým formám. Obě řešení mohla být samozřejmě uskutečněna v jednom a témže aktu a navzájem se tak postupovat, takže čisté rozlišení lze těžko provést; vždyť oba pudy mají v základě tytéž kořeny a jsou projevy téže vůle.

Prvním požadavkem tedy bylo „znázorňovat věci vnějšího světa v jejich jasné látkové individualitě a přitom se oproti viditelné jevovosti vnějších věcí v přírodě vyvarovat všeho a potlačit vše, co by mohlo zkalit či oslabit bezprostředně přesvědčivý dojem látkové individuality“ (Riegl). Je tedy samozřejmé, že plastické ztvárnění přírodní předlohy v její trojrozměrné realitě neskýtalo uspokojení tohoto uměleckého chtění. Toto ztvárnění muselo přece svou nejasností pro vnímání a souvislostí s nekonečným prostorem zanechávat pozorovatele v témže trýznivém stavu, v němž se nacházel tváří v tvář přírodní předloze. Dále je samozřejmé, že bylo vyloučeno čisté impresionistické znázornění podávající přírodní předlohu nikoli v její realitě, nýbrž jen v její jevovosti, neboť takové znázornění by bylo rezignovalo na jakékoli podání objektivního stavu skutečnosti a ve své výslovné subjektivitě by nebylo stačilo touze, která, mučena libovolností jevů, se snažila lapit „věc o sobě“. A je to přece právě optické vnímání, co nám poskytuje nejnejistější zprávu o látkové individualitě a uzavřené jednotě věcí. Bylo tedy nutné zvolit takové znázornění, které by objekt nepodávalo ani v jeho trojrozměrnosti a na prostoru závislé rozprostraněnosti, ani v jeho viditelné jevovosti.

Právě onen věci spojující prostor ničí její individualní uzavřenost, vyplněný atmosférickým vzduchem, dává věcem hodnotu v jejich časovosti a vtahuje je do kosmické změti jevů, a především nás upoutává fakt, že se prostor jako takový nedá individualizovat.<sup>12</sup>

Tak je tedy prostor největším nepřítelem všech abstrahujících snah, a proto musel být ve znázorňování potlačen v první řadě. Tento poža-

<sup>12</sup> O to se v římské rané císařské době přesto pokoušejí tvůrci Pantheonu, tato pasáž tvoří jeden z vrcholů Rieglovy knihy. Zde se v plnosti jeví velikost názoru, který se i přes svou intuitivnost s důvěrou drží vědeckých faktů a respektuje je.

davek je nerozlučně spjat s dalším požadavkem, a sice vyhnout se při znázorňování třetímu rozměru, rozměru hloubky, protože je vlastně prostorovou dimenzí. Relace hloubky se dají odečíst jen ze zkratk a stínů, k jejich uchopení je tedy zapotřebí zvyku a obeznamenosti s objektem, protože z těchto náznaků se podle zkušenosti tvoří představa jeho tělesné reality. Je nabíledni, že tento silný požadavek doplnění, tento apel na subjektivní zkušenost pozorovatele zcela odporoval potřebě abstrakce.

Vyvarování se znázorňování prostoru a potlačení relací hloubky vedlo k témuž výsledku, ke zploštění znázornění, to jest k omezení znázornění na rozprostřenost do výšky a šířky.

„Umění starověku, které vycházelo z co neobjektivnějšího podání látkových individuí, se muselo podání prostoru jakožto negace látkovosti a individuality pokud možno vyvarovat. Ne proto, že by si člověk už tenkrát byl vědom, že prostor je pouhou názorovou formou lidského rozumu, nýbrž proto, že již kvůli naivní snaze o čisté uchopení viditelné látkovosti se člověk již tenkrát musel cítit nucen k co nejvyššímu omezení prostorové jevovosti. Ze tří prostorových dimenzí v širším smyslu jsou však dvě plošné neboli rovinné dimenze výšky a šířky nepostradatelné k tomu, aby bylo vůbec možno dospět k představě látkové individuality; byly tedy v antickém umění přípustné od samého počátku. Dimenze hloubky se zde nejeví jako nezbytně nutná, a protože je jí nadto vlastní kalit jasný dojem látkové individuality, je antickým uměním zpočátku pokud možno potlačována. Antika tedy úlohu výtvarného umění viděla v zachycování věcí jako individuálních látkových jevů nikoli v prostoru, nýbrž v rovině“ (Riegl).

Na okraj k této definici je třeba zdůraznit, že umělecké chtění nespočívalo ve snaze vnímat látkovou individualitu přírodní předlohy, což by bylo prakticky uskutečnitelné obklopením se přírodními předlohami a jejich ohmatáváním, nýbrž spočívalo ve snaze přírodní předlohu znázornit, to znamená získat ze smyslové polévky a z časového sledu okamžiků vnímání, jak se jeví čistě optický proces, nějaký celek k představování. Jde o představu, ne o vnímání. Neboť pouze repro-

dukci tohoto uzavřeného celku jako předmětu představy mohl člověk získat alespoň přibližně odpovídající náhražku za nikdy nedosažitelnou absolutní látkovou individualitu věci.

Zploštění znázornění nelze chápat tak, že se člověk spokojil s obrysem či siluetou, neboť ta by mu sotva mohla poskytnout obraz uzavřené látkové individuality, nýbrž tak, že hloubkové relace musely být pokud možno přeměněny na relace rovinné.

Nejčistším způsobem se to podařilo v překrouceném zobrazování známém z egyptské kresby. A je příznačné, že se tváří v tvář Egyptanům, u nichž se nutkání abstrahovat, které ovládalo celý starověk, uplatňuje tak vyhroceně, sice nikdo nedokázal vyhnout rozpoznání zcela odlišných vlastností jejich umělecké tvorby, ale přesto se také nikdo nenechal svést k revizi pojetí počátků umění obecně, nýbrž že se všichni bez snahy o hlubší psychologické osvojení spokojili s tím, že tento jev byl odbyt označením „intelektualismus egyptského umění“. Takovéto označení je zcela zavádějící. Označovat jako intelektualismus toto instinktivní nutkání abstrahovat, jež bez reflexe docílilo výkonu, který se nám dnes, protože ho na základě zcela jiných předpokladů analyzujeme rozumově, jeví jako vysoce spekulativní konstrukce, je, jak jsme již zdůraznili v jiné souvislosti, zcela nevhodné, zejména pokud toto označení obsahuje odsudek, podle kterého stojíme před umělecky méněcenným jevem.

Původní tendencí uměleckého chtění starých kulturních národů tedy bylo získat z nejasných momentů vnímání, které vlastně teprve vnějším věcem dává relativitu, abstraktum objektu, které je s to být celkem k představování a poskytovat pozorovateli uklidňující vědomí, že může objekt zakoušet v nezpochybnitelné nutnosti jeho látkové individuality. To bylo možné jen v rámci té úrovně, na níž mohla být nejpřísněji zachována taktická\* souvislost znázornění. „Touto úrovní není úroveň optická, kterou nám předstírá oko při určité vzdálenosti od věcí, nýbrž

\* W. W. zřejmě přejímá tuto chybnou formu od Riegla, je míněno slovo „taktilní“; platí i pro všechny následující výskyty.

úroveň haptická (taktická), kterou nám sugerují hmatové vjemy, neboť na jistotě hmatatelné neproniknutelnosti na tomto stupni vývoje také závisí přesvědčení o látkové individualitě“ (Riegl).<sup>13</sup>

V této teoretické části práce nejde o to zkoumat, jak dalece se ono nutkání abstrahovat prosadilo prakticky – k provedení tohoto úkolu se najde příležitost v praktické části –, na tomto místě zcela postačí zjištění, že vůbec jakési *nutkání abstrahovat* bylo a že jako takové stálo v polárním protikladu k tomu, co nazýváme touha po vcítění.

Jako druhý požadavek nutkání abstrahovat jsme označili potřebu uvést znázornění přírodní předlohy do souvislosti s prvky oné nejčistší abstrakce, totiž krystalické geometrické zákonitosti, aby jí tak byla vtisknuta pečeť věčnosti a aby byla vytržena z časovosti a libovольnosti. Toto řešení bylo více nasnadě; má spíše charakter nouzového řešení ve srovnání s přísnou důsledností, která se vyjevila při předchozí analýze vlastního uměleckého chtění. Především zde, že Egypťané uplatňovali abstraktní tendenci uměleckého chtění nejintenzivněji ze všech starých kulturních národů. Splňovali oba požadavky. Nespokojili se shora naznačeným složitým znázorněním látkové individuality v rámci roviny převedením hloubkových relací na relace plošné, nýbrž ještě navíc modifikovali obrysovou linii, která vyjadřovala nenarušenou látkovou jednotu objektu.

„Linie byla s jasnou tendencí k co možná čistě krystalicky zákonité kompozici vedena zcela rovně všude tam, kde to bylo možné, a tam, kde odchylky od přímky byly nevyhnutelné, byly tyto vyjádřeny co nejzákonitější křivkou. V přísné proporcionalitě částí a v jejich jednolitěm svázání nečleněnými, nelomenými, avšak podle nutnosti pravidelně zakřivenými obrysy spočívá krása těchto egyptských uměleckých děl“ (Riegl). Jiné, méně přísně abstraktně nadané národy rezignovaly záhy

<sup>13</sup> Tato teorie úrovní, která bude na nepřipraveného čtenáře jistě působit dojmem pochybné nezvyklosti, nemůže být v této souvislosti a v tomto rámci rozvedena natolik, nakolik by to bylo nutné, aby byla co možná oproštěna od vlastnosti vzbuzovat pochyby. Protože se však opírá o Rieglovu knihu, budiž nám dovoleno odvolat se na její citlivé a podrobné odůvodnění u Riegla.

na znázornění látkové individuality důsledně až do této míry; jejich potřeba abstrakce nebyla natolik intenzivní, aby odolaly pokušení dělat ústupky subjektivní jevovosti; brzy se tudíž spokojily se druhým řešením, to jest s vmísením prvků krystalické geometrické zákonitosti do znázornění. Toto vmísení se může uskutečnit mnoha a mnoha způsoby. Představit různé druhy tohoto vmísení v praxi, je mimo jiné úkolem druhé části této práce. Toto vmísení se může dít čistě vnějškově, může však jít i o smísení v nejménějším organismu uměleckého díla, které pak působí zevnitř navenek. O druhý případ jde u každé kompoziční zákonitosti, tak jak je dosud předpokladem každého uměleckého díla. Tento nenápadný a čistý způsob se však mohl prosadit teprve tehdy, když umělecké citění prodělalo změny související zejména se silící touhou po vcítění.

Na druhou stranu se snaha dát věcem hodnotu nutnosti a věčnosti projevovala vnějškovým způsobem tak, že byly podnikány pokusy potlačit vše organické metodou, již jsme právě vylíčili na příkladu Egypťanů, tak, že bude přiblíženo čistě lineární zákonitosti. Umělecký proces uplatňující se v tomto známém jevu, spočívá tedy v tom, že je tu přírodní předloha za každou cenu vměstnávána do geometricky strnulých, krystalických linií, nikoli v tom, že by z fantastické hry linií nepozorovatelně vystávaly útvary, které by se hodily na přírodní obrazce. Zde je nutno přísně odlišovat záměr od účinku. Tato potřeba dezorganizace hraje důležitou roli právě v severském umění. Je zcela nasnadě, že zde jde o pouhý důsledek nutkání abstrahovat.

Provedme rekapitulaci: Prapůvodní umělecký pud nemá nic společného se znázorněním přírody. Snaží se o čistou abstrakci jakožto o jedinou možnost spočinutí ve zmateném a nejasném obrazu světa a s instinktivní nutností sám ze sebe tvoří geometrickou abstrakci. Ta je dokonalým a pro člověka jedině myslitelným výrazem emancipace ode vši nahodilosti a časovosti obrazu světa. Pak se mu však vnučuje, aby z nejasné a matoucí souvislosti s vnějším světem a zároveň z běhu dění vytrhl také jednotlivou věc vnějšního světa nárokuje si nebývalou měrou jeho zájem a přiblížil ji ve znázornění její látkové individu-

alítě, očistil ji od všeho, co na ní je ze života a časovosti, učinil ji pokud možno nezávislou jak na okolním vnějším světě, tak na subjektu pozorovatele, který v ní nechce zakoušet spřízněnou živoucnost, nýbrž nutnost a zákonitost, v níž ve své vázanosti na život může spočinout jakožto ve vytožené a jediné přístupné abstrakci. Co nejdůslednější znázornění uzavřené látkové individuality v rámci roviny a na druhé straně vmísení strnulého světa krystalické geometrie do znázorňování jsou jediná dvě řešení, která jsme našli. Ten, kdo je obě chápe včetně jejich předpokladů, nemůže již hovořit o „roztomilém stylizačním žvatlání“, jak to činí Wickhoff v předmluvě k *Wiener Genesis*.

Všechny tyto momenty, které jsme pojednali v průběhu bezprostředně předcházejících úvah a jež jsou všechny výsledky potřeby abstrakce, chce naše definice sloučit pod pojmem „styl“ a ten postavit do protikladu k pojmu naturalismu, jenž je výsledkem uplatnění potřeby vcítění.

Neboť potřebu vcítění a potřebu abstrakce jsme shledali jako dva póly lidského uměleckého vnímání, pokud je přístupno čistě estetickému hodnocení. Jde o protiklady, jež se principiálně vylučují. Ve skutečnosti však dějiny umění představují neustálý svár obou tendencí.

Každý jednotlivý národ je v důsledku svých daností směřován více na tu či onu stranu a zjištění, zda v jeho umění převládá nutkání abstrahovat, nebo touha po vcítění, zároveň poskytuje důležitou psychologickou charakteristiku; vystopování korespondence této charakteristiky s náboženstvím a světovým názorem toho kterého národa je kromobyčejně zajímavým úkolem.

Zdá se zřejmé, že touha po vcítění se mohla uvolnit jediné tam, kde se v důsledku daností, vývoje, klimatických a jiných příznivých okolností mezi člověkem a vnějším světem vytvořil určitý vztah důvěrnosti. U národa s takovými danostmi povede tato smyslová jistota, důvěřivost vůči vnějšímu světu a všech problémů prostá blaženost ve světě v oblasti náboženství k naivně antropomorfnímu pantheismu, respektive polytheismu, v oblasti umění pak ke šťastnému svět uctívajícímu na-

turalismu.<sup>14</sup> Ani jedno s sebou nenese potřebu vysvobození. Jde o lidi tohoto světa, kteří v pantheismu a naturalismu nacházejí uspokojení. A jak silnou je jejich víra ve skutečnost bytí, tak silnou bude i jejich víra v rozum, jehož silou se vnějškově orientují v obrazu světa. Tak do páru s tímto senzualismem na jedné straně patří na druhé straně svěží racionalismus, víra v ducha, dokud nespekuluje, dokud nepřesahuje k transcendentnu. Jako takto popsání lidí tohoto světa, jejichž smyslovost a intelekt se rovnocenně a důvěrně pohybují v rámci obrazu světa a potlačují jakýkoli „horror vacui“, bychom sami sebe mohli umístit dokonce před čisté Řeky, to jest před ideálního Řeka, jak si ho můžeme myslet na úzké hraně, kde se konečně zbavil všech orientálních prvků svého původu a ještě se nanovo nenakazil orientálními transcendentními tendencemi.

U orientálce je pocit ze zakoušení světa, instinkt pro nepostižitelnost bytí vysmívající se každému pokusu o intelektuální ovládnutí hlubší a lidské sebevědomí odpovídajícím způsobem nižší. Základní charakteristikou jeho podstaty je následkem toho potřeba vysvobození. To ho v náboženské oblasti vede k pošmournému, dualistickým principem ovládanému transcendentnímu náboženství, v oblasti umění pak k uměleckému chtění zcela zaměřenému na abstrakci. Nikdy si nepřestává být vědom ubohosti smyslově racionalistického poznávání. Co mohla takovému člověku onoho světa říkat řecká filosofie? Jak pronikala do orientu, viděla sama sebe stát proti mnohem hlubšímu světovému názoru, kterým pak také byla částečně nehlučně a beze stopy pohlcena a částečně změněna k nepoznání asimilací. Tentýž osud potkal řecké umění s jeho naturalismem. Naše evropská pýcha žasne nad tím, jak málo se nakonec v orientu prosadilo a jak dokonale bylo nakonec starou orientální tradicí absorbováno. Kdo přichází od velkoleposti egyptského monumentálního umění téměř přesahující možnosti naše-

<sup>14</sup> V rámci Winckelmannovy charakteristiky se Goethe zmiňuje o antických povahách. Tím míní „neroztříštěnou povahu, jež působí jako celek, je si vědoma své jednoty se světem, a proto objektivní vnější svět nevnímá jako cosi cizorodého, co přistupuje k vnitřnímu světu člověka, nýbrž v něm rozpoznává odpovídající protějšky svých vjemů“.



ho chápání a alespoň v náznacích chápe jeho psychické předpoklady, tomu se zázračná díla klasického antického sochařství budou v prvních okamžicích – než znovu nalezne příslušné měřítko a zvykne si na tuto vlažnější a lidštější atmosféru – jevit jako plody poněkud dětinského a bezelstného lidství, které dosud nestihlo žádné vážnější protivenství. Slovo „krása“ mu znenadání připadne zcela malé a ubohé. A filosofovi, který se svým aristotelsko-scholastickým školením předstoupí před orientální filosofické vědění a shledá se tam s pracně vydobytým evropským kriticizmem jako se samozřejmým předpokladem, se nedaří lépe. Tu i onde se bude zdát, jako by evropská výstavba byla založena na mělčích základech a mělčích předpokladech. Téměř by se nám chtělo začít mluvit o jemně vypracovaných miniaturních mechanismech. To samozřejmě nemá být narážka na velikost rozměrů orientálních uměleckých děl, nýbrž jen na velikost pocitů, které vzbuzují.

Tyto lehce načrtnuté úvahy by mohly stačit, pokud jde o to naznačit souvislost mezi absolutním uměleckým chtěním a všeobecným *état d'âme* a poukázat na cenné perspektivy, které se zde otevírají.

Výkyvy *état d'âme* se zrcadlí stejnou měrou, jak již bylo řečeno, v náboženských názorech národa i v jeho uměleckém chtění.

Tak je každé oslabení instinktivního náhledu na svět, spokojení se s vnějškovou orientací v rámci obrazu světa, vždy doprovázeno posílením touhy po vcítění, která je samozřejmě skrytě přítomna v každém člověku a je zdržována pouze oním „*horror vacui*“, potřebou abstrakce. Strach ochabuje, důvěra narůstá a teprve nyní začíná vnější svět žít a všechny svůj vnitřní život přijímá od člověka, který všechnu jeho skrytou podstatu, všechny jeho vnitřní síly antropomorfizuje. Toto pocitování sebe sama ve věcech přirozeně zaostřuje cit pro nevyslovitelně krásný obsah organické formy a uměleckému chtění je takto vytčena cesta, a sice cesta uměleckého naturalismu, jemuž přírodní předloha slouží jen jako substrát jeho vůle k formě vedené citem pro organično. A tady se učíme „pojímát libovolnou formu jako jeviště našeho pohybu sem a tam s bezejmennými silami, který nám skýtá hmatatelný pocit štěstí“ (Lotze: *Geschichte der Ästhetik*, 1868).

Zbývá už zmínit jen jeden mezistupeň, který bude podrobně pojednán až v praktické části. Jde o proces navýsost důležitý pro ornamentiku a dějiny architektury spočívající v tom, že potřeba vcítění opustí svou přirozenou původní organickou oblast a zmocní se abstraktních forem, které jsou takto samozřejmě oloupeny o svou abstraktní hodnotu. Tato „estetická mechanika“, jak tento proces nazývá Lipps, není bez zajímavosti zejména pro severské umělecké chtění a praktickou část zde předejme tvrzením, že apoteózy dochází v gotice.

Jen ještě jednou shrneme výsledek zkoumání této kapitoly, který se nám nabízí v definici, že pod pojmem styl mají být shrnuty všechny ty prvky uměleckého díla, které své psychické vysvětlení nacházejí v lidské potřebě abstrakce, zatímco pojem naturalismu zahrnuje všechny ty prvky uměleckého díla, které vycházejí z touhy po vcítění.