

## PRAKTICKÁ ČÁST

### *Ornamentika*

Je v povaze ornamentiky, že v jejích výtvorech dochází umělecké chtění národa nejčistšího a nejjasnějšího výrazu. Ornamentika zároveň nabízí paradigma, na němž je možno jasně odečíst specifickou osobitost absolutního uměleckého chtění. Tím je její důležitost pro umělecký vývoj zdůrazněna dostatečně. Měla by tedy tvořit východisko a základ všeho uměleckoestetického uvažování, které by pak mělo postupovat od jednoduchého ke složitějšímu. Místo toho je figurální umění upřednostňováno jako takzvané vyšší umění a východiskem uměleckohistorického uvažování je jakožto prvotní umělecký úkaz učiněna leccjaká nemotorně zformovaná hrouda či nezávazná čmáranice, ačkoli o estetickém nadání národa nevyprávějí ani jen srovnatelně tolik, kolik o něm vypovídá ornamentika. Také v tom se prozrazuje, jak jednostranně jsme stále uvyklí přistupovat k umění pouze z pozice napodobování přírody a obsahovosti. Následující úvahy o otázkách ornamentiky si samozřejmě nečiní nárok na úplnost, hodlají pouze tím, že vyzvednou ten či onen obzvláště markantní problém, podat náčrt podrobnějšího zkoumání, jaké v rámci této práce není možné.

Nejprve se věnujme otázce geometrického stylu. Pod tímto označením se nehodláme zaměřit na speciální případ geometrického slohu řeckého umění, nýbrž všeobecně na onen lineárně geometrický způsob zdobení, jenž hraje tak důležitou roli v umění snad všech národů.

V našem pojetí psychického vývojového procesu umění, jak jsme jej formulovali v teoretické části, by geometrický styl musel stát na počátku veškeré ornamentiky, zatímco ostatní ornamentální útvary by se

z něho teprve poznenáhlu vyvíjely. Tento předpoklad, že geometrický styl byl prvním uměleckým stylem, je skutečně také velmi rozšířen a jeho platnost pro evropsko-indogermánské umění je uznávána. Přesto tomuto předpokladu zdánlivě odporují mnohé umělecké projevy. Tak celá produkce starší doby kamenné (nálezy z Dordogne, La Madeleine, Thüngenu aj.) vykazuje dekorativní styl, který s lineárně geometrickou formou operuje jen zřídka, a naopak vykazuje zcela naturalistický udivující způsob zdobení. A co platí pro Evropu, platí například také pro Egypt. Zcela nedávno byla v Kóm el-Ahmaru nalezena díla pocházející z prehistorické epochy Egypta, tedy z doby ležící před první dynastií, která se vyznačují podobným naturalismem. „Nanejvýš primitivní, avšak překvapivě zřetelná obrazová řeč, která dokazuje, že tehdejší obyvatelé Egypta byli na úrovni afrických přírodních národů“ (Springer-Michaelis). Souvislosti s pozdějším svérázným stylem egyptské kresby téměř zcela chybějí, mnohem spíše tyto nástěnné malby vykazují též naturalismus spočívající na pronikavém, leč naivním pozorování přírody jako právě zmíněné památky starší doby kamenné.

Georges Perrot ve své *Historie de l'art dans l'antiquité* pociťuje neslučitelnost těchto jevů se skutečným uměním, cítí se před nimi se svým úsudkem bezradný, a proto o nich jednoduše prohlašuje, že stojí mimo rámec jeho historického výkladu. A Riegl poznamenává: „Ve skutečnosti nemají aquitánské jeskynní nálezy s vývojem antického umění, jak ho nazýváme v současnosti, žádnou markantní spojitost. Vezměme si kterýkoli z nejstarších geometricky zdobených hliněných střepů a nalezneme na něm více pojítek s pozdějším helénským uměním než na nejlepších vyřezávaných rukojetích a gravírovaných figurkách zvířat z Dordogne.“ A dále konstatuje, „že u žádného z evropských a západoasijských národů, u nichž byl zjištěn geometrický vázový styl, neexistuje dostatečný důvod k domněnce, že by se ještě nacházely na tak barbarském kulturním stupni jako aquitánská troglodytka“.

Stojíme tedy před jevem, který je v rozporu s historickým vývojem umění. Tento rozpor však zmizí, jakmile pojem umění uchopíme tak, jak má být rozumně chápán. Tyto naturalistické výtvořby aquitánských

troglodytů nám dávají vítaný podnět k tomu, abychom zdůraznili absurditu, k níž dochází, identifikujeme-li dějiny umění s dějinami napodobivého pudu, tedy manuální šikovnosti v napodobování. Tyto výrobky jsou tedy čistými produkty napodobivého pudu, jistoty pozorovacích schopností, patří tedy dějinám umělecké zručnosti [Kunstfertigkeit], pokud má být toto nesmyslné a zavádějící slovní spojení vůbec povoleno.

Avšak s uměním ve vlastním smyslu, s esteticky přístupným uměním, které svým vývojem stejně souvisle a zákonitě směřuje jak k egyptským pyramidám, tak k Feidiovým mistrovským dílům, nemají tyto výrobky nic společného. Kdo považuje přiblížení se ke skutečnosti za kritérium umění, ten musí aquitánské troglodyty považovat za umělceky pokročilejší než autory dipylského stylu. Tím je také absurdita tohoto kritéria dokázána.

Springer ony výrobky právem srovnává s „uměleckými výkony“ afrických přírodních národů. Jiný podobný příměr by poskytlo srovnání s dětskými čmáranicemi. Ale ani produkce přírodních národů ani dětské čmáraní nemohou být podle našeho názoru použity pro příměr tam, kde jde o vlastní umění. Pouze takové jednostranné a podřadné pojetí umění, proti jakému jsme se v průběhu těchto úvah již ohradili mnoha různými způsoby, může podobná srovnání považovat za samozřejmá, a když dokonce estetikové zvučných jmen jsou právi umění pouze jednostranně, jakožto jakéhosi puzení ke hře, nesmíme se divit, že se taková a jim podobná pojetí dostala pod kůži veřejnosti. Přehlízí se, že většina přírodních národů, které z hlediska dnešní vědy nejsou národy v dětském věku, nýbrž rudimentární, vývoje neschopné pozůstatky lidského rodu z předcházejících, dávno minulých kulturních period, ve svých znázorněních přes jejich obdivovaný naturalismus nevykázaly žádné skutečné umělecké nadání, a tudíž také žádný umělecký vývoj. Uměleckohistorické zkoumání zaměřené pouze na naturalismus samozřejmě přehlédlo eminentní umělecké nadání jistého malého počtu přírodních národů, které se uplatnilo v čistě ornamentální oblasti a které došlo uznání teprve v nejnovější době. Na tomto znenáhlem očišťování našeho uměleckohistorického zraku má nemalou zásluhu

objev mimořádného uměleckého zjevu, jaký představuje japonské umění. Japonismus v Evropě charakterizuje jednu z nejdůležitějších etap v dějinách pozvolné rehabilitace umění jako čistě formálního čili na naše základní estetické pocity apelujícího útvaru. Na druhou stranu nás také zachránil před hrozícím nebezpečím vidět možnosti čisté formy jen v rámci klasického kánonu.

Ani dětské čmáranice nejsou přístupné estetickému hodnocení, vlastní umělecký pud se spíše objevuje až později, aby ovšem dosud vyvinutou schopnost napodobování využil ke svým cílům. Považovat za umělecké výtvořky dětské čmáranice, ať už jsou založeny na jakkoli pronikavém pozorování, odporuje vyššímu pojetí, které jako umění uznává pouze to, co vzniknuvši z psychických potřeb psychické potřeby uspokojuje.

Tak jsou tedy zmiňované výtvořky z prehistorických časů Evropy a Egypta jistě zajímavé kulturně historicky, a zvláště co do obsahu velmi cenné, zahrnovat je však do dějin umění by bylo chybou, které se, ovšemže s jiným zdůvodněním, zalekli i Perrot a Riegl. Zmíněnými památkami není tedy teze, že geometrický styl byl prvním uměleckým stylem, v žádném případě otřesena. Neboť kdekoli jinde nahlédneme umělecké začátky těch národů, které vykazovaly umělecký vývoj, nalezneme potvrzení předpokladu, že umění nezačalo naturalistickými útvary, nýbrž ornamentálně abstraktními. Estetická potřeba směřuje ve svých prvopočátcích k lineární anorganičnosti odmítající jakékoli vcitování.

Historická výchova našeho věku s sebou přinesla zvyk nevysvětlovat umělecké jevy nikdy ze sebe sama, nýbrž vždy z nějakých jiných jevů. Tak se hlavním předmětem dějin umění stalo zjišťování všemožných vnějších vlivů. Bylo nalezeno lokální východisko nějakého uměleckého zjevu, a potom se zkoumalo jeho rozšiřování. Tak ani u geometrického stylu nebyl připuštěn všeobecný spontánní vznik, nýbrž byly podnikány pokusy zredukovat ho na několik původních center, pokud dokonce ne na jedno. Také Riegl, v rozporu se svými ostatními názory na psychické umělecké podmínky vzniku stylu, stojí na straně těch, kteří

útočí na spontánní vznik geometrického stylu. Tuto Rieglovu nedůslednost lze vysvětlit pouze tím, že chtěl s poukazem na historické ovlivnění a rozšiřování geometrického stylu vytáhnout do boje proti svým úhlavním nepřítelům, totiž proti materialistickým teoretikům umění. Neboť jejich teorie vedla konsekventně k domněnce, že všude, bez vzájemného ovlivňování, pouze díky stejným technickým podmínkám, musel vzniknout stejný ornamentální styl. A protože poučka o spontánním vzniku geometrického stylu je hlavním argumentem materialistických teoretiků umění, obrací se Rieglova kritika proti této tezi se vši horlivostí. Jakkoli nás tato kritika nemůže přesvědčit, že se geometrický styl rozšířil po celém starém světě, vycházející z jediného místa vzniku, jsme Rieglovi vděční za to, že v boji proti semperianům historicky dokazuje, jak málo důvodné se při historickém zkoumání jeví zdánlivě tak přesvědčivé teze o mechanických technických příčinách vzniku stylu a jak skutečně historicky doložené umělecké památky příslušným předpokladům mnohem spíše odporují.

Ve smyslu naší teorie, která by chtěla běžnou historickou metodu zjišťování vlivů stlačit na nezbytné minimum, je teze o všeobecném spontánním vzniku geometrického stylu intuitivní, teoreticky takřka nutnou tezí. Nikoli v příčinné souvislosti s dobovou technikou a výrobními metodami, nýbrž v souvislosti se současným psychickým stavem toho kterého národa musely umělecké potřeby vést k lineární anorganické abstrakci. Uvážíme-li tyto základní psychické momenty, přichází eventuální ovlivňování v úvahu pouze sekundárně.

Jak tedy do této hypoteticky vytčené vývojové linie zapadá vznik rostlinného ornamentu? Dosud byla přijímána dvě řešení. Náhlé vniknutí vegetativních elementů do ornamentiky se pojímalo buď jako výsledek naturalistických napodobivých tendencí, nebo se odkazovalo na symbolickou hodnotu příslušných motivů. První řešení se svým podřadným pojetím vzniku uměleckého útvaru musí být od počátku omezeno na nejmenší možnou míru. Tato myšlenka, která je bohužel při dnešní umělecké rozháranosti velmi nasnadě, a sice že z ničeho nic, jen ze záliby v jejich osobitosti, byly vybrány nějaké rostliny, aby byly užity

jako dekorativní motivy, odporuje veškerému antickému uměleckému cílení. Proti takovéto představě je i Riegl: „Ze zkušenosti se všeobecným pozorováním rostlinné ornamentiky je zřejmé, že realistické znázornění květin k dekorativním účelům, jak je to dnes v módě, je záležitostí teprve novější doby.“ Potom Riegl pro objasnění povahy antického rostlinného ornamentu pokračuje: „Naivní umělecký smysl dřívějších kulturních period si žádal především pozorování symetrie, a to i při nápodobě přírodních bytostí. Při znázorňování člověka a zvířat došlo k emancipaci od heraldické či podobné pomoci při uspořádávání záhy; taková podřadná, zdánlivě neživá věc jako rostlina byla však oproti tomu i v nejzralejších stylech minulých století symetrizována a stylizována, zejména pokud obrazu rostliny nebyl podkládán předmětný význam, a byl naopak zamýšlen jako pouhý ornament.“ Jak chabě Riegl v těchto úvahách ze *Stilfragen*, které mají mimochodem povahu kompromisu oproti stanovisku, které zaujímá ve *Spätrömische Kunstindustrie*, zachycuje zlomový bod procesu, je zřejmé ze zjištění, že symetrizace a stylizace egyptského rostlinného ornamentu, o jehož předmětném charakteru není pochyb, je mnohem pokročilejší než u řeckého rostlinného ornamentu, u něhož předmětný význam téměř zcela odpadá. Tyto Rieglovy úvahy jsou v rozporu také s jedním z dalších odstavců *Stilfragen*, kde dokazuje, že například nejstarší akantové motivy vypouštějí právě charakteristické zvláštnosti rostlinného akantu a že označení akant muselo být přijato teprve mnohem později, v době, kdy se tento ornament při svém pokračujícím vývoji skutečně přiblížil vzhledu jmenované rostliny. Dále velmi případně podotýká: „Je velmi podivuhodné, že se dosud nikdo nezarazil nad nepravděpodobností toho, že by někdo z ničeho nic povznesl první vhodný pleveľ na umělecký motiv.“

Druhé řešení odkazovalo na symbolickou hodnotu jednotlivých motivů. Zde je problém obtížnější. Neboť ve starém orientálním umění, a zvláště v egyptském, hraje symbolická hodnota motivu důležitou roli. Tento nepochybný fakt nás však nesmí svést k tomu, abychom jeho význam nadřadili obecnému vývoji rostlinného ornamentu. Na jedné straně, jak již bylo řečeno, překrývá právě u Egyptanů symbolickou

hodnotu motivu vyšší vůle k formě a na druhé straně, kdyby tento vnitřní vztah mezi ornamentem a symbolem skutečně existoval v rámci celého kulturního okruhu, bylo by skutečně nepochopitelné, že se jednotlivé národy nevzpíraly mnohem více převzetí konkrétního motivu, a světové rozšíření určitých motivů by bylo zcela nevysvětlitelné. Musíme se tedy spokojit s tím, že symbolickou hodnotu jistých motivů ponecháme v platnosti jako pozoruhodné *momentum agens*, abychom však potom přešli k vyššímu *momentum agens* s obecnější platností.

Psychologická pravděpodobnost má podle našeho názoru následující, z naší teorie logicky vyvstávající podobu. Nikoli rostlinný útvar, nýbrž zákonitost jeho utváření byla tím, co člověk přenesl do umění. Pro ozřejmení si uveďme extrémní srovnání.

Stejně tak jako geometrický styl podává zákonitost utváření neživé hmoty, nikoli však hmotu samu v její vnějškové jevovosti, tak ani vegetabilní ornament nepodává původně rostlinu samu, nýbrž zákonitost jejího vnějškového utváření. Oba ornamentální styly tak vlastně postrádají přírodní předlohu, zatímco jejich prvky se v přírodě samozřejmě nacházejí. V jednom je jako uměleckého motivu užito anorganické krystalické zákonitosti, v druhém zákonitosti organické, která se nám nejjasněji a nejnázorněji jeví ve stavbě rostlin. Všechny elementy organické stavby, jak tu jsou k dispozici: pravidelnost, uspořádanost kolem středu, vyrovnanost odstředivých a dostředivých sil (to znamená kruhové zaoblení), rovnováha nosných faktorů a faktorů tíže, proporcionality vztahů a všechny ostatní zázraky, které se nám přímo vnucují, zahloubáme-li se do organismu rostliny, ony jsou tím, co vytváří obsah a živoucí svět ornamentálního uměleckého díla, a teprve běh času tento ornamentální styl, který má s přírodní předlohou v podstatě téměř tak málo společného jako styl geometrický, přiblíží k naturalismu. Onen proces tedy spočívá v tom, že se čistý ornament, to jest abstraktní útvar, dodatečně naturalizuje, a nikoli v tom, že by se přírodní objekt dodatečně stylizoval. Tato antiteze je rozhodující. Neboť z ní je zřejmé, že prvotní není přírodní předloha, nýbrž z ní abstrahovaný přírodní zákon. Byla to umělecká projekce zákonitosti organické struktury,

co v důsledku vnitřní organické souvislosti všech živých věcí dalo základ pozorovatelovu estetickému prožívání, nikoli shoda s přírodní předlohou.

Oba styly, jak lineární, tak vegetabilní ornamentika, jsou tedy v zásadě abstraktní, a jejich rozdílnost je tedy v tomto smyslu jen rozdílností stupně, stejně jako se monistickému náhledu v posledku jeví jako pouhá rozdílnost stupně i rozdílnost organické a anorganické krystalické zákonitosti. Nám záleží jen na hodnotě, kterou tato rozdílnost stupně má vzhledem k našemu problému vcítění a abstrakce. Přitom je bez dalšího zřejmé, že organická zákonitost, dokonce ve svém abstraktním znázornění, se nás dotýká jemněji a je úžeji spjata s našimi vlastními životními pocity. Apeluje silněji na uplatnění těchto našich vlastních životních pocitů a je tak vhodná k tomu, aby v člověku poznenáhlu a potichu probouzela skryté puzy ke vcítování.

Pozorování severské zvěrné ornamentiky vede k podobným výsledkům. Sophus Müller dospěl ve svých podrobných pojednáních na toto téma k přesvědčení, že se tyto zvěrné motivy vyvinuly čistě ornamentálně lineárním způsobem, to znamená bez přírodní předlohy, a že například označení dračí nebo hadí pletenec je zcela zavádějící, když zde původně vůbec nebyl záměr znázorňovat jakoukoli přírodní předlohu. Stejně energicky odmítá symbolický charakter zmiňovaných motivů. „Kdyby pak někdo chtěl předpokládat, že celý tento pohyb byl zvenčí podporován přesnou znalostí určitých zvířecích forem, domácích zvířat, posvátných zvířat, obětních zvířat, běžné lovné zvěře nebo výtvorů fantazie, anebo náboženskými představami, pak by tento předpoklad bylo sice obtížné archeologicky vyvrátit. Na druhou stranu by však tento předpoklad v archeologickém materiálu nenašel jedinou oporu. Je samozřejmé, že si vznik ornamentálních obrazů zvířectva nelze dost dobře myslet bez obecné představy zvířete, nicméně ornamenty nezavdávají žádnou příčinu k domněnce, že mělo být znázorněno to či ono zvíře“ (Sophus Müller: *Tierornamentik im Norden*, 1881).

Totéž platí pro zvěrnou ornamentiku téměř všech ostatních stylů, ať už hodláme zahrnout řecko-římské, arabské nebo středověké vy-

zdobné umění. Přírodní předloha není nikdy tím, co má být napodobeno, nýbrž je to jistá osobitost utváření zvířat, například vztah očí k nosu nebo zobáku či vztah hlavy k trupu nebo křidel k tělu atd. Těmito vztahy, těmito zvláštnostmi zvířecí stavby byla obohacována formální zásobárna lineárních útvarů. To, že se přitom už přímo neuplatňovala vzpomínka na přírodní předlohu, dokazuje nejlépe ten fakt, že byly bez jakéhokoli rozmyslu spojovány různé motivy abstrahované z různých zvířat. Teprve pozdější naturalizace z těchto útvarů učinila známá bájná zvířata, která se objevují v každém ornamentálním okruhu. V zásadě nejde o žádné výplody fantazie a v žádném případě tato zvířata neexistují v představách příslušného národa, jak byla mnohokrát vykládána, nýbrž jsou produktem čistě lineárně abstraktních tendencí. Setkáváme se zde tedy znovu s tímto jevem jako u rostlinného ornamentu. Ani zde nemůže být řeč o stylizaci přírodní předlohy, nýbrž i zde se pozvolna naturalizují abstraktní lineární útvary. Východiskem uměleckého procesu je tedy lineární abstrakce, která sice má jistou souvislost s přírodní předlohou, ale nemá nic společného s nějakými napodobivými tendencemi. Mnohem spíše se celý proces odehrává uvnitř abstraktních hranic, v nichž jedině se může umělecky uplatnit stejně tak primitivní člověk jako člověk rané antiky. Jaké psychické kořeny má tento bezpodmínečný sklon k mrtvé anorganické linii, k abstrakci od života a k zákonitosti, se pokoušela ukázat první část této práce. Na jejím základě také jednoduše chápeme, jak naturalizační proces souvisí s osvobozující se potřebou vcítění.

Na zkoumáních ornamentiky se poslední dobou čile podíleli antropologové. Obzvláště to platí pro primitivní ornamentiku přírodních národů. Hypotézy, které pak byly o vzniku lineárně geometrické ornamentiky zformulovány z antropologického hlediska, nejsou nijak zvlášť hluboké. Tak byl částečně popírán jakýkoli bezprostřední sklon člověka ke geometrické formě a její vznik v rámci ornamentiky byl vykládán ze zcela nahodilých momentů. Připomeňme si například, že von den Steinen připisoval oblibu trojúhelníka u brazilských přírodních národů okolnosti, že bederní rouška, kterou tam ženy zakrývají svou nahotu,

má trojúhelníkový tvar. Vedení důkazu je jednoduché. Skutečnost, že muži teď, když před nimi někdo načrtne trojúhelník, se začnou šklebit a vyslovovat slovo „huluri“, stačí vědci k vyvození závěru, že ona trojúhelníková onuce dala nahodilý impuls ke vzniku geometrického ornamentálního motivu. Tomu, aby v uměleckých záležitostech počítali s psychickými hodnotami, jsou antropologové vzdáleni stejně jako materialisté. Von den Steinen jde dokonce tak daleko, že například jednoduchý + kříž vykládá jako lineárně zjednodušené zobrazení letícího čápa a toto tvrzení dokládá srovnávacími momentkami.

Podobné výzkumné metody, jak jsou antropology s velkou zručností a na první pohled udivujícími výsledky aplikovány, nemohou být v rámci této práce a při nedostatku praktických zkušeností, kterých se jmenovaným badatelům tak bohatě dostává, ověřeny co do opodstatněnosti. Musíme se spokojit s tím, že je odmítneme principiálně. A kdo se těmito teoriemi a jejich výsledky nechá jednostranně ovlivnit, ten ať v rychlosti pohlédne na dipylský styl, který všichni vědci považují za styl rozvinutý a rafinovaný, a pokus o jeho vyložení po způsobu antropologů s pomocí letících čápů a trojúhelníkových roušek na pohlaví ho brzy zavede *ad absurdum*. Obecně by se s analogiemi s přírodními národy mělo zacházet velmi obezřetně. Neboť míra uměleckého nadání, o niž tu jedině jde a která nemá zhora nic společného s manuální schopností dát hroudě hlíny nebo kusu dřeva vzhled připomínající člověka, je u různých národů tak rozdílná, u mnohých dokonce sotva náznakem přítomná, že tu každé zobecnění zkoumaných symptomů vede do slepé uličky.

Protože se nyní znovu vrátíme ke geometrickému stylu, musíme se na okamžik zdržet u pojmů pravidelnosti a zákonitosti. Byly totiž činy pokusy o oddělení těchto dvou pojmů. Tak se Wölfflin ve svých *Prolegomenech* domnívá, že má být odlišena „pravidelnost“ sledu od „zákonitosti“ linie nebo figury. Rozdíl mezi pravidelností a zákonitostí se má zakládat na hlubší diferencii. „Jednou před sebou máme čistě intelektuální vztah, v druhém případě fyzický. Zákonitost, která se manifestuje ve čtverci, nemá žádný vztah k našemu organismu, nelíbí se nám jako pří-

jemná forma bytí, není žádnou všeobecnou organickou podmínkou života, nýbrž jen případem upřednostňovaným naším intelektem. Pravidelnost posloupnosti je pro nás naopak něčím cenným proto, že náš organismus vyžaduje ze své povahy pravidelnost svých funkcí. Dýcháme pravidelně, každá trvalá činnost se provádí v periodickém sledu.“

Již Schmarsow proti tomuto pojetí právem používá fakt, který sám Wölfflin dokumentuje na jiném místě, totiž že každý intelektuální vztah má nějaký psychický význam. Za tohoto předpokladu, že geometrická zákonitost je jev upřednostňovaný pouze naším intelektem, by se také nikdy nedalo vysvětlit světové rozšíření geometrického stylu, a zejména ne u primitivních kultur. Mnohem spíše jsme spolu s Lipsem toho názoru, že „geometricky pravidelné útvary jsou předměty libosti, protože jejich pojmání jako celků je pro duši přirozené nebo protože obzvláštní měrou odpovídají jistému rysu v povaze nebo podstatě duše“.

Přesto je distinkcí, kterou zamýšlel Wölfflin, cosi velmi subtilního míněno. Můžeme obezřetně naznačit, že zákonitost je v nerozborné spojitosti s puzením abstrahovat, zatímco onen jí podřízený jev pravidelnosti již tvoří nenápadný přechod do oblasti možností vcítění. V podobném smyslu říká Schmarsow: „Pravidelnost je přínosem subjektu, zákonitost je přínosem vnějšího světa, působení přírodních sil.“ Tím však není řečeno, že jakákoli pravidelnost sledu už apeluje na pudovou potřebu vcítění, nebo jí dokonce vděčí za vznik. Tato hodnota vcítění pravidelného sledu je zpočátku například v geometrickém stylu spíše latentní a teprve v průběhu vývoje se stává vědomou. Tento proces pomalého uvědomování možností vcítění se vnějškově projevuje snad tím, že člověk pravidelnost sledu podtrhuje spojujícími liniemi, přičemž do těchto linií zároveň vkládá výraz. Slovem výraz je situace objasněna. Neboť v zákonitosti žádný výraz *a priori* nespočívá, v pravidelnosti však spočívá může. Avšak tento výraz se stává zjevným, jak bylo řečeno, až prostřednictvím řeči spojovacích linií. Zralý geometrický styl tak docílil podivuhodného vyrovnání mezi elementy abstrakce a vcítění. Útvary jako meandr a spirála v jejich řecké podobě předsta-

vují vrcholy tohoto snažení. Zvláště meandr, který se v protikladu ke spirále vymyká jakémukoli přibuzenství s organickými útvary, demonstruje udivující proces, jímž se potřeba vcítění zmocňuje strnule lineárních mrtvých linií a propůjčuje jim pohyb a život takové intenzity a vyrovnanosti, jaké jsou zdánlivě vyhrazeny pouze pohybu organickému.

Zde jsme se již dotkli vrcholů řecké ornamentiky a k analýze se nám vnutila svébytná osobitost řeckého uměleckého chtění. Taková analýza si žádá hluboký sestup. Připravme se na ni srovnáním mykénské ornamentiky s egyptskou. Novem mykénské ornamentiky je jak známo výskyt vegetabilních motivů. Ostatní složky mykénské ornamentiky, orientální a lineárně geometrická, byly v zárodku obsaženy už v ornamentice Hissarliku. Tento výskyt rostlinného motivu v řecké ornamentice byl také vysvětlován vlivem Egypta. Aniž bychom tuto otázku rozhodli v negativním smyslu, chceme zkoumat čistě formální rozdíly mezi egyptským a mykénským rostlinným ornamentem. Našimi dvěma hledisky jsou samozřejmě i zde stylizace a naturalismus se svými předpoklady, potřebou abstrakce a potřebou vcítění. Takové srovnání je o to poučnější, že v tomto případě hrozí kvůli jistým okolnostem zkreslení skutečného stavu. Vycházejíce z naší definice egyptského uměleckého chtění, mohli bychom se domnívat, že egyptská ornamentika je čistě lineárně abstraktního ražení a že se podobně jako dipylský styl bude pokud možno vyhýbat každé kruhové či zaoblené linii jakožto odbočce k organickému tvaru. Vždyť jsme přece nakloněni tomu, spojovat s pojmem anorganična mnohem spíše mrtvou, rovnou a nezakřivenou linii než zakřivenou; z toho prostého důvodu, že oblá linie mnohem lépe vychází vstříc naší potřebě vcítění než linie rovná. Avšak důvod, proč v egyptském umění hraje zdánlivě organicky zaoblená linie tak významnou roli, nespočívá v tom, že by Egypťané ve svém uměleckém chtění vycházeli z touhy po vcítění, nýbrž v předmětném významu motivů, který jejich ornamentiku určoval. Symbolická hodnota rozličných motivů, jako například papyru a lotosu, je totiž nepochybná (Goodyear: *The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of sun worship*, 1891). Zmíněná vázanost předmětností, v tomto přípa-

dě organicky zaoblenou předlohou, stála přirozeně v cestě čistě lineárnímu vývoji ornamentiky. Avšak pohled na mykénskou a pozdější řeckou rostlinnou ornamentiku nám ukazuje, jak bylo v egyptské ornamentice organično podrobena abstraktně zaměřeným uměleckým chtěním. Předmětnost, pokud byla nezbytně nutná, byla převedena do geometrických, životu odcizených, zákonitých linií a křivek tak, že nezúčastněný zůstává dalek jakékoli myšlenky na původní přírodní předlohu. Vyrovnání mezi předmětnou podmíněností a abstrakcí proběhlo beze zbytku. A tak tento ornamentální styl i přes svůj původně organický základ působí strnulějším a životu odcizenějším dojmem než jakýkoli jiný styl. To, co tento dojem zprvu ruší, tedy převaha zaoblených linií, se jednak jeví jako z vnějšku motivované, a kromě toho jsou tyto křivky tak zákonitě a geometrické, že se musíme začít domnívat, že si Egypťané jejich hodnoty pro vžití vůbec nebyli vědomi, že je prožívali mnohem více jako čistou geometrickou abstrakci. Musíme usoudit, že Egypťan neviděl například v kružnici živoucí čáru, která v obdivuhodném, zcela vyváženém zápase odstředivých a dostředivých sil musí probíhat právě tou určitou drahou a vrátit se zpět sama k sobě, nýbrž v ní viděl pouze tu geometrickou formu, která se jakožto nejdokonalejší vyznačuje tím, že jako jediná bezzbytku naplňuje postulát všestranné symetrie.

Další utváření, které rostlinný ornament prodělal v řeckém umění, leželo od samého počátku mimo umělecké chtění Egypťanů a bylo by chybou usuzovat z toho na vyčerpání ornamentálního potenciálu Egypťanů, jak to činí Riegl. Daleko spíše i zde platí základní poučka, že to, čeho bylo dosaženo, představuje naplnění chtěného, a pokud se nezmění samo chtění – a to při strnulém zaměření Egypťanů zůstalo nezměněno –, vývoje ani není schopno.

Analýza mykénského rostlinného ornamentu musí vycházet ze zcela jiných předpokladů. Riegl, který vidí mykénský ornament jako výpůjčku z egyptské ornamentiky, charakterizuje rozdílnými slovy: „Základní tendenci mykénských umělců jsme schopni posoudit jen podle jejího dopadu; jestliže ten byl zamýšlený, pak bylo cílem oživení a rozpohybování vzorových, strojeně stylizovaných egyptských

motivů.“ Tato naturalistická tendence jde u mykénských umělců velmi daleko, místy, jako například u obtahovaného žilkování listů, dokonce dál, než kam kdy zašla pozdější řecká ornamentika. Obecně vykazuje naturalismus ovládající celé mykénské umění určité zabarvení, které bylo mnohokrát nazváno barbarským. Každopádně připomíná naturalismus přírodních národů. Tak se ocenění mykénského ornamentu stává velmi obtížným, dokonce vyvstává otázka, zda ho vůbec lze zahrnout do skutečně uměleckého vývojového procesu řecké ornamentiky, zda nemá být vnímán spíše jako jednotlivý jev vyskytující se bez souvislosti. Zvláště když mezi ním a klasickou řeckou ornamentikou leží geometrický dipylský styl. Dříve než přejdeme k pojednání klasické ornamentiky, musíme se ujednotit v otázce povahy tohoto dipylského stylu. Tento geometrický styl se vyznačuje zralostí, ba dokonce rafinovaností, která ho zřetelně vyděluje z obecného geometrického stylu. Abstrakce vedoucí k linearitě je provedena s naprostou důsledností. Conze, který se velmi angažoval v analýze dipylského stylu, a především v něm jako první viděl vysoce vyvinuté umění, říká: „Až dosud formám chybí jakýkoli prvek převoditelný na nápodobu přírodních předmětů. Ten přistupuje se zvířecími figurami; s nimi dosahuje dekorativní bohatství tohoto stylu nejzazšího rozpětí. Obrazy zvířat jsou však ostatními s linií si pohrávajících formami zcela asimilovány; samy se rozpouštějí v lineárním schématu a i tam, kde je tělo příležitostně vyplněno silnějším tahem štětce, nastupuje onen lineární schematicismus u periferií, jmenovitě u nohou, rovnoměrně se opakujícím způsobem. Ani zde tedy žádné nejisté tápající zobrazování, nýbrž zcela určitá, jednou už vynalezená a vyhovující manýra“ (Conze: *Zur Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst*, 1870).

Conze tedy jasně rozpoznává, že tu u zdánlivě nemotorné a nepřirozené kresby přírodních předloh nejde o neschopnost nebo o zjednodušování, jako například u dětských čmáranic, nýbrž o důsledně provedený stylový záměr, který je toho, co chce, také schopen. A takovéto chtění je čistě abstraktním chtěním považujícím každé přiblížení k organičnosti za své zastření.

Ostřejší protiklad než protiklad naturalismu mykénského stylu a časově následující zásadně abstraktní povahy dipylského stylu se nedá myslet. Dále následujícím jevem je pak klasická ornamentika. Musela se vynořit otázka, zda tedy máme kořeny klasického umění hledat v mykénském, nebo v dipylském stylu. Tato otázka skýtá prostor k rozsáhlým střetům. Riegl je v této otázce například nakloněn mykénskému stylu. Říká: „Mykénské umění se nám jeví jako bezprostřední předchůdce helénského umění světlé historické periody. Dipylský styl a vše ostatní, co také leží mezi, byly jen potměněním, pouhým narušením začatého vývoje. A pokud existuje nějaká spojitost mezi uměleckohistorickými postřehy a etnografickými vztahy, pak se můžeme odvážit zpětně soudit, že lid, který pěstoval mykénské umění, ať už to byli Kárové nebo pronárody jakéhokoli jiného jména, že tento lid se musel později stát zcela zásadní komponentou řeckého národního kmene.“

Tento názor není podle nás než výstražnou střelbou vysoko nad cíl a zdá se nám, že by měl být opraven. Postrádá snad dipylský styl řecký živel?

Výskyt dipylského stylu byl velmi oprávněně spojován s dórskou migrací a částečně v něm bylo viděno pokračování vývoje obecného geometrického stylu, který je podle Conzeho, Sempera a mnohých jiných společným vlastnictvím všech árijsko-indogermánských národů. Co se pak týče jeho významu pro pozdější řecké umění, je například Studniczka zcela jiného názoru. Pro něj zastupoval geometrický styl přistěhovaných helénských kmenů princip přísné kázně, prostřednictvím níž byly všechny výpůjčky z překypujícího formálního bohatství orientu, mykénskými počínaje, přetaveny do pravého helénského ducha. (Athenische Mitteilungen 1887.)

Zde tedy stojí názor proti názoru. Když vypustíme ostatní momenty a budeme se držet jen našich dvou kritérií, abstrakce a vcítění, dojdeme k následujícímu smířlivému řešení. Vzpomínáme si, že principem mykénského umění bylo oživení či naturalismus, zatímco dipylský styl vykazuje vyloženě abstraktní tendenci. Klasické umění se nám nyní ve svém utváření jeví jako velká syntéza obou těchto prvků, se zřetelnou

převahou prvku naturalismu, který v čase úpadku neustále sílil, až nakonec vybranou krásu řeckého ornamentu zcela travestoval. Toto vyrovnání mezi mykénskou a dipylskou komponentou, toto vyrovnání mezi naturalismem a abstrakcí vedlo k onomu nadmíru šťastnému výsledku, který nazýváme řecké klasické umění.

Klasická řecká ornamentika vykazuje ve srovnání s egyptskou na místě geometrické zákonitosti zákonitost organickou, jejímž nejvyšším cílem je klid v pohybu, živoucí rytmus nebo rytmická živost, do níž se náš vitální pocit může s naprostou blažeností ponořit. Žádný naturalismus v podřadném smyslu, žádné opisování od přírody. Máme před sebou čistý ornament na organickém základě. Rozdíl mezi geometrickou zákonitostí, to znamená takovou, která za svou existenci vděčí puzení abstrahovat, a zákonitostí organickou, to znamená takovou, která se ochotně podřizuje touze po vcítění, se dá nejzřetelněji vymezit na vlnovce. Poprvé si vezmu čistě geometricky zkonstruovanou vlnovku, to znamená, že vezmu kruh a nechám do sebe navzájem přecházet střídavě nahoru a dolů otevřené půlkruhy. Takovouto vlnovku bude naše vcítění sledovat jen s obtížemi a rozpory. „Pohyb, jakmile jednou začne, pokračuje v každém půlkruhu přirozeně a jednotvárně, to znamená, že půlkruh dochází své dokonalosti v kružnici. Oproti tomu se však takový pohyb nemůže sám od sebe zvrátit do křivky opačného směru“ (Lipps). Naopak řecká vlnovka, která se nikdy nerozestřehne až do půlkruhu a vůbec není sestrojitelná za pomoci kruhu, vykazuje pohybový impuls, který sleduje v jemných zákrutách konvenujících našemu instinktivnímu organickému cítění. „Vidíme v ní přímočaře postupující pohyb, propojený s elastickou oscilací v kolmém směru. Pokud vlnovka vcelku probíhá horizontálně, je oscilace vertikální. Pohyb vzhůru se vždy sám v sobě setká s elastickým, tedy podle zákona elasticity rostoucím odporem, který v jednom bodě změní pohyb vzhůru do klidového stavu; a dále vyvolá podobným způsobem pohyb dolů atd.“ Řecká vlnovka je tedy jistě pravidelná a zákonitá a potud stále ještě odpovídá potřebě abstrakce, avšak pokud je tato zákonitost v protikladu k egyptské geometrické zákonitosti organická (Lipps) ji



nazývá mechanická), apeluje celou svou povahou v první řadě na náš pud ke vctění.

Tak se nám jako nejčistší výtvar takto charakterizovaného řeckého uměleckého chtění nabízí neklidně životný šlahoun. „Žádná předloha v přírodě nemohla mít bezprostřední vliv na vznik šlahounové vlnovky, protože se v přírodě nedá nalézt v žádné ze svých dvou typických forem, zvláště ne v té intermitující. Je z fantazie svobodně vytvořeným produktem řeckého uměleckého ducha“ (Riegl). Tento v libém rytmu ubíhající šlahoun je tedy pokračováním rozvoje principu, který jsme výše odečetli z jednoduché vlnovky.

Obtížné otázky, nakolik spirála souvisí s rostlinným šlahounem, se tu dotkneme jen zběžně, neboť spor o podstatu spirály probíhá na všech frontách s velkou intenzitou. Analogicky s vývojovým procesem, jak jsme ho přijali pro všechnu ostatní ornamentiku, se přirozeně přikláníme k tomu, vidět ve spirále původně ryze geometrický ornament, který v řeckém umění svůj geometrický charakter pomalu pozbývá, až se nakonec blíží šlahounovité vlnovce.

Vedle šlahounu může jako čistě řecký výtvar stát motiv akantu, jehož vznik spadá do druhé poloviny 5. století. Je tak absurdní domnívat se, že někdo jen tak najednou vzal list *acanthus spinosa* neboli paznehtníku a dal tomuto motivu zcela dominantní postavení v ornamentálním tvarosloví, tato domněnka přesto vládne světem. Je ovšem podporována známou Vitruviovou anekdotou o vzniku korintské hlavice, která má s akantem skutečně těsnou souvislost. Vitruvius totiž vypráví, že náhodná kombinace koše, ze země pod ním vyrůstajícího akantu a zpozorování půvabného efektu této kombinace sochařem Kallimachem v Korintu dala podnět k vytvoření korintské hlavice. Tento plytký výklad dokazuje jen to, že už ve Vitruviově době byl ztracen cit pro skutečné tvůrčí pochody stvořitelského uměleckého instinktu stejně tak bezna-  
dějně jako dnes. A pomocí takovýchto šroubovaných a banálních pokusů máme docílit pochopení tajemství řecké umělecké tvorby!

Riegl se podjímá úkolu dokázat, že akant nevznikl cestou bezprostřední nápodoby přírodní předlohy, nýbrž v průběhu navýsost umě-

leckého ornamentálního procesu vývoje. Podle jeho názoru není akant nic jiného než do plastického válcového tvaru převedená palmeta, případně polopalmeta. Naturalizace a přiblížení rostlinnému druhu *acanthus* se udály teprve v průběhu dalšího vývoje. Na tomto místě je vhodné odkázat na zajímavé a mnohými doklady podpořené úvahy v příslušné kapitole *Stilfragen*.

Nám jde jen o to, konstatovat čistě ornamentální hodnotu takového nebo podobného motivu, a vystoupit tak proti obecně přijímanému názoru, že psychický proces umělecké tvorby byl vždy tím, čím se nám jeví v dnešním uměleckém instinktem opuštěné době, totiž cestou od přírodní předlohy k takzvané stylizaci. Daleko spíše byla takzvaná stylizace, to jest lineární neživá abstrakce, tím primárním, co pak bylo pomalu přetvářeno a pomalu připodobňováno přírodnímu předmětu.

Ukazovat, jak se ornamentika jiných dob a jiných národů třídí podle námi zvolených hledisek, by překračovalo rámec této práce. Postavením egyptské a řecké ornamentiky do opozice jsme chtěli za prvé dokázat význam a praktickou využitelnost našeho způsobu kladení otázek a za druhé ozřejmit oba velké proudy táhnoucí se celou ornamentikou na příkladu dvou hlavních zástupců. Nechtě jsou jen několika slovy na závěr zmíněny arabeska, která hrála tak důležitou roli ve středověkém orientu, a lineární zdobnost severovýchodních středověkých národů. Většina badatelů konstruuje genetickou souvislost mezi saracénskou arabeskou a řeckým šlahounem. Jde nám pouze o povahu nového ornamentu. Zde se nám jako výsledek analýzy nabízí zjištění, že také saracénská ornamentika představuje vyrovnání abstrakce a naturalismu, ale se stejně vyloženou převahou abstrakce, jakou má v řecké ornamentice naturalismus. „Bylo-li cílem řeckého umělce oživení palmetových šlahounů, byla zřejmě pro saracénského umělce tímtež naopak schematizace, geometrizace, abstrakce“ (Riegl). Jak se tato geometrizace dala v jednotlivostech, je možno sledovat v příslušné kapitole *Stilfragen*. Zde citujeme jen odstavec, v němž Riegl resumuje celý vývoj, jak ho vidí. „Východiskem rostlinné ornamentiky v orientu (Egypt) byla geometrická spirála, s níž se pojily květinové motivy jakožto pouhé podružné rohové výpl-

ně. Řekové takto vytvořili živoucí šlahoun, na jehož výhony a konce nasazovali pěkně členěné květy. V saracénském středověku se opět uplatňuje již v pozdní antice znovu probuzený duch abstrakce tím, že šlahoun opět geometrizuje. Základní výdobytky Řeků - rytmizovaná šlahounovitá vlnovka a svobodný rozmach na rozsáhlé ploše - nebyly sice opuštěny, druhý z nich byl v určitém ohledu dokonce rozvinut. Avšak geometrický živel se opět všude dral dopředu.“

Tentýž duch abstrakce, který znovu ovládl raný středověk a který se projevoval arabeskou, přinesl samostatné postavení dokonce páskovému ornamentu, jenž byl v řeckém umění používán jen k podružnému rámování. Tento čistě geometrický, význam i výraz postrádající vzor byl již v pozdně římské, tedy raně křesťanské době používán při vyplňování velkých ploch a pomalu se z něj stával samostatný a plnohodnotný hlavní motiv dekorace. Zde je tedy vymýcen poslední zbytek organického života a vlády se ujímá čistě geometrická, životu odcizená abstrakce.

Jiné je to však s páskovým ornamentálním stylem, který v prvním tisíciletí po Kristu ovládá celý sever Evropy. Přes čistě lineární, anorganický základ této ornamentiky se zdráháme nazvat ji abstraktní. V tomto víru linií se vlastně nedá nerozpoznat jakýsi neklidný život. Tento neklid, toto hledání nenese organický život, který by nás měkce vtahoval do svého pohybu, avšak život je tu, naplněný klopotným spěchem, který nás nutí bezútěšně následovat svůj pohyb. Tedy na anorganickém základě vystupňovaný pohyb, vystupňovaný výraz. Zde se nachází rozhodující formule pro celý středověký sever. Zde vidíme prvky, které, jak bude ještě ukázáno, vyvrcholí později v gotice. Potřeba vcítění těchto disharmonických národů se nechápe nejsnazší cesty k organickému tvaru, protože organický harmonický pohyb pro ni má málo výrazu, potřebuje spíše onen bezútěšný patos, který s sebou přináší oživení anorganického. Vnitřní disharmonie a nejasnost těchto poznáním zcela nedotčených národů žijících v drsné a nepřátelské přírodě nemohly dojít zřetelnějšího vyjádření. K tomuto fenoménu se vrátíme při úvahách o gotice.