

*Vybrané příklady z architektury
a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění*

Tato kapitola se bez jakéhokoli nároku na úplnost pokouší načrtnout významné linie, které přesahují z antiky do prvních století po Kristu, abychom pak v poslední kapitole mohli na základě těchto premis analyzovat vysoce diferencované umělecké chtění středověku.

V předcházející kapitole jsme řeckou ornamentiku vymezili jako nadmíru šťastné vyrovnání abstraktních a naturalistických tendencí s vyloženou převahou naturalismu. Protože v absolutním uměleckém chtění národa vidíme odraz jeho psychických dispozic, je nám principiálně dovoleno rozšířit platnost paradigmatu odečteného z ornamentu na ostatní druhy umění. Anebo, lépe řečeno, shledáme, že ostatní umělecké druhy potvrzují naši analýzu uměleckého chtění provedenou na základě ornamentiky.

Dispozice k abstrakci, která u Řeků stejně jako u všech ostatních národů stojí na počátku umělecké praxe, byla u tohoto šťastně nadaného národa brzy potlačena radostí z organična a nakonec zcela přehlušena tak, že se naše pojednání může omezit na výklad, jak silně se přesto uplatňoval abstraktní princip, obzvláště na počátku epochy. Dokonce právě proto, že převaha naturalistického principu je tak očividná, se nám zdá zajímavější jít po stopách abstraktní tendence, která zde je přesto k dispozici. Archaické řecké umění je ještě zcela zřetelně v moci abstraktních tendencí a je zapotřebí podrobnějšího pojednání k tomu, abychom analyzovali proces, kterým se organicky zaměřené nadání Řeků vymanilo z oněch abstraktních pout a v průběhu jednoho století rychle špělo k vlastnímu cíli svého uměleckého chtění, pohyb, který se

téměř současně uskutečňoval v architektuře, sochařství a vázovém malířství.

To, oč tu běží, nechť osvětlí příklad z architektury. Již srovnání dórského a iónského chrámu ukazuje, jak je abstraktní princip vytlačován organickým. Dórský chrám se ještě jasně jeví jako produkt uměleckého chtění zaměřeného na abstrakci. Jeho vnitřní konstituce, jestli to tak můžeme nazvat, je ještě založena na ryze geometrické, nebo spíše stereometrické zákonitosti prosté výrazu, z jejíž jasně specifikovaných hranic nechce vykročit. Nejsou zde ještě žádné zákony výstavby, které by zároveň nebyly zákony hmoty. Tato abstraktní vnitřní konstituce dává dórskému chrámu onu vážnou těžkopádnost, onu stísňenou, neživotnou a nedostupnou slavnostnost tkvící v neodolatelné moci hmoty. Pouze v jednotlivostech je tento abstraktní habitus uvolňován organickými tendencemi, které již předznamenávají budoucí vývoj. Sem patří, jak zdůrazňuje také Woermann, střídání rovných a prohnutých linií, kurvatury, lehké vypuknutí horizontálních trámů, nabobtnání a zužování dřívku sloupů, lehké naklonění vnějších sloupů dovnitř, zúžení rohových polí a nepravidelnosti v postavení triglyfů. Všechny tyto elementy již nenápadně prolamují magickou moc strnulé abstraktní zákonitosti. Plně se tento přechod k organičnosti manifestuje v iónském chrámu. Tady už není hmota poslušná jen svým vlastním zákonům, nýbrž se i s těmito svými zákony podřizuje uměleckému chtění naplněnému organickým citem. U iónského chrámu se už neseťkáme s vážnou výsostně vznešenou monumentalitou chrámu dórského, který smrtelníka skličuje svou uzavřenou nadlidskou abstrakcí a nechává ho pocítit nicotnost jeho existence. Přes veškerou vznešenost i přes obrovitost své masy je iónský chrám v bližším vztahu k člověku. Tyčí se jásavě a přívětivě, všude je cítit sebevědomý život a hrdé úsilí, které s jemnou silou apeluje na náš pocit ze zakoušení života, zjemňováno podivuhodnou harmonií. Zákony jeho výstavby jsou přirozeně stále ještě zákony hmoty, avšak jeho vnitřní život, jeho výraz a jeho harmonie spočívají v organické zákonitosti. Zavalitost a strnulost dórského chrámu je zrušena; proporce se přibližují proporcím lidským nebo obecně organickým;

sloupy se protáhly a zeštíhly, zdá se, jako by se vzpínaly vlastní silou, aby se pak ve svém vrcholu nechaly uklidnit štítovou konstrukcí. Zatímco u dórského chrámu vznešený, výrazu prostý zákon hmoty svou výlučností odstrašoval od jakéhokoli lidského vcítění, vlévají se do iónského chrámu všechny životní pocity bez zábran a blaženost těchto životem prodchnutých kamenů se stává naší vlastní blažeností. Později budeme mít ještě několik možností, odečíst umělecké chtění národa z jeho architektury, chtěli bychom se tedy přimluvit za posuzování architektonického vývoje z vyšších hledisek. O tom, že tento přístup dosud není běžný, se můžeme přesvědčit na příkladu Lamprechta. Dokonce i tento ve věcech umění tak jemnocitný a moderní historik se přiklání k podceňování uměleckého živlu v architektuře, když píše: „V případě stavitelství je třeba uvážit, že ponecháme-li stranou vývoj více nebo méně ornamentálních ozdob stejně jako chápání prostoru, které je vždy závislé na dobových kulturních potřebách, stavitelství v podstatě ztělesňuje pouze dějiny vývoje určité tektonické myšlenky, nepředstavuje tedy ani tak estetickou, jako spíše logickou evoluci matematicko-fyzikálních souvislostí. Taková evoluce však sama o sobě nemůže mít směrodatný význam pro psychologickou charakteristiku určitého vývojového stupně.“ Lamprecht přehlíží, že také zde jsou tektonická myšlenka, účel a materiál pouhými faktory, kterými se vyjadřují vyšší myšlenky, a že uvnitř logického vývoje tektonické myšlenky se nachází také odpovídající škála psychických stavů.

Máme-li se nyní zabývat sochami, musíme si nejdříve znovu připomenout princip, který jsme se pokoušeli odhalit v teoretické části. Spolu s Rieglem jsme vytkli tvrzení, že umělecké chtění starých kulturních národů vedlo tyto národy ke zploštění uměleckého znázornění, protože v ploše zůstává nejlépe zachována taktická souvislost a dá se v ní nejlépe uskutečnit vytoužené znázorňování vnějších věcí v jejich uzavřené látkové individualitě. Jak tento plošný princip ovládá umění, je vidět především na umění egyptském, zvláště na egyptském reliéfu. Ale také dějiny řeckého reliéfu, jehož význam a určující role nejsou dlouhodobě dostatečně doceněny, protože se všechna pozornost soustředí

výlučně na vícehledovou plastiku, ukazují, jak bylo znázorňování v rovině zvoleno nikoli z důvodu vnějších okolností, nýbrž z vlastních pohnutek, protože prostě nejlépe odpovídalo uměleckému chtění. Dokonce lze říci, že prvním a nejlépe výrazovým prostředkem řeckého uměleckého chtění byl reliéf. Ovšemže důslednost tohoto znázorňování v rámci roviny je oslabována naturalistickým oživením archaické strnulosti, jsou připuštěny stíny a zkratky, avšak tato uvolňující tendence nejde nikdy tak daleko, aby zrušila látkovou individualitu jednotlivé formy zavedením volného prostoru a s ním související perspektivy. Tento vývoj zůstává vyhrazen spíše prvním stoletím po Kristu. Ale o to zde nejde. Spíše se pomocí těchto premis snažíme být z nového hlediska právi antické, zvláště archaické a archaizující řecké plastiky. Chceme zde hájit zdánlivě paradoxní, avšak z předpokladů jasně plynoucí stanovisko, že vícehledové plastické znázornění je uměleckým druhem diktovaným vnějšími podmínkami, odporujícím původnímu uměleckému chtění, zatímco uměleckým druhem odvozeným z původního abstraktního uměleckého chtění by bylo právě znázorňování v rovině.

Jde tu zejména o monumentální plastiku. Drobná plastika sloužila přirozeně spíše k uspokojení napodobivého a symboly vyhledávajícího puzení ke hře, na jehož produkty byly kladeny jiné požadavky než na umělecká díla. Přesto však jsou prvky monumentální plastiky postižitelné i zde, byť se tu nemanifestují se stejnou silou.

Ve velkém monumentálním umění tedy nastoupil požadavek vícehledového znázornění jako prvek bránící uplatnění vlastního uměleckého chtění. To znamená: kdekoli si vnější okolnosti a podmínky vyžádaly vícehledové znázornění, tam docházelo k překonávání odporu, který s tímto požadavkem vznikl, šlo tedy o to uplatnit ty principy uměleckého chtění, které by jinak přirozeně vedly ke znázorňování v rovině, i přes tento odpor. O tom, jak se toto chtění mohlo prosadit, bude pojednáno za okamžik. Zde však poznamenejme předem jen tolik, že v této původní neslučitelnosti vícehledového znázorňování s požadavky uměleckého chtění zaměřeného na abstrakci a zvěčnění je třeba hledat důvod, proč veškerá vícehledová plastika ve vysoké míře

vykazuje znaky takzvané stylizace. Jelikož je ve své trojrozměrnosti, která ji okamžitě vtahuje do relativismu a nejasnosti jevů, vystavena nebezpečí, že se vymkne snaze o zvěčnění, která je ve větší či menší míře obsažena v každém uměleckém chtění, musí se stát nadčasovou s užitím o to intenzivnějších vnějších prostředků. Zatímco projekcí na plochu se předmět vnějšího světa dá poměrně snadno vytrhnout z toku dění a ztvárnit sám o sobě ve své látkové individualitě a uzavřené jednotě, je takovýto záměr u vícehledové plastiky pokusem s nevhodnými prostředky, protože volná plastika, byť jakožto znázornění, vlastně přesto stojí v obrazu světa stejně tak ztraceně a libovolně jako její přírodní předloha, která právě měla být zvěčněna v kameni. Toto zvěčnění se má samozřejmě uskutečnit jiným způsobem než prostým převodem do nezníčitelného materiálu. Tam, kde se s takovou procedurou spokojili, shledáváme se s kusem kamene, ne však s uměleckým dílem.

V prostředcích, které byly vynalezeny k přemostování či potlačování nevyhnutelného rozporu mezi vícehledovým plastickým znázorněním a abstraktními tendencemi ke zvěčnění, spočívají dějiny vývoje ideje plastického stylu. Z tohoto vývoje se dají nejsnáze vyzvednout dva momenty. Naráz vznikl požadavek dosáhnout jiným způsobem vyjádření představy látkové individuality, které bylo jinak běžně dosahováno pomocí taktické souvislosti v rámci plochy. Byl splněn tím, že se uplatňovala snaha pokud možno zachovat dojem jednoty a taktické souvislosti pomocí materiállové uzavřenosti a nečleněné tělesnosti. Tento základní zákon plastiky zůstal nezměněn od první archaické plastiky až po Michelangela, Rodina a Hildebranda. Neboť neexistuje žádný principiální rozdíl mezi archaickou sochou a figurou z Michelangelova náhrobku. V prvním případě se zdá, že figura jen s námahou vystupuje ze sloupu, její paže pevně lpějí na těle, členění povrchu je omezeno nejvyšší možnou měrou a nevyhnutelné členění je naznačeno jen povšechně, nebo dokonce jen nakresleno: Je učiněno vše pro to, aby bylo docíleno co nejdokonalejšího dojmu látkové uzavřenosti. Oproti tomu u Michelangela není uzavřenost hmoty znázorněna vnějškově, nýbrž je jí docíleno z vnitřku. U něj nejsou přísně uzavřené hranice hmoty hra-

nicemi faktickými, nýbrž imaginárními, kterých si však přesto nejsme vědomi o nic méně zřetelně. Nemůžeme se jich dotknout, ale cítíme je v jejich kubické uzavřenosti. Neboť jedině pod neviditelným tlakem této kubické uzavřenosti nabývá dynamika michelangelovského formálního jazyka své nadlidské velikosti. Uvnitř uzavřeného kubického prostoru maximum pohybu: zde je jedna z formulí michelangelovského umění. Tato formule se nám vybaví, vzpomeneme-li si na temnou noční můru snění rozprostírajícího se nad těmito figurami, na zmučenou bezmocnou touhu vytrhnout se, která každý výtvar michelangelovského ducha pozvedá do říše hluboké gigantické tragiky. Zatímco tedy u archaické figury můžeme nahmatat uzavřenost hmoty, u Michelangela cítíme pouze neviditelnou kubickou formu, v níž jeho postavy vedou svůj život. Cíl je však u obou týž, totiž přiblížit znázornění látkové individualitě a uzavřené jednotě.

Materialističtí teoretikové umění samozřejmě nedocenili tyto hlubší příčiny geneze plastického stylu a všechnu nucenost připisovali odporu materiálu. Nikdo se nezarazil nad absurditou, že nástroj, který zcela přesně vysekal obličej archaické figury nebo drobné dekorace její drapérie, postrádal schopnost oddělit paže nebo nohy od těla a dát tomuto rozčlenění nějaké podpěry. Proč také ověřovat oprávněnost takového jednoduchého vysvětlení, které se přece zdravému rozumu samo nabízí. I když neudržitelnost této teze by musel dokázat již jen letmý pohled na egyptské skulptury. To, že Egypťané zvládali odpor materiálu s hravou lehkostí, dokazují pro svůj realismus často a dostatečně obdivované sochy profánního umění staré říše jako Obecní starší, Sládek a další. V téže době vykazují sochy dvorského stylu, tedy vlastní monumentální umění, nečleněnou formu a přísnost stylu, jakou vyazuje každá archaická socha. U tohoto stylu tedy zřejmě nemohl hrát dostatečnou úlohu pouhý nedostatek technické zdatnosti, jak se nás snaží přesvědčit materialističtí teoretikové umění. Riegl říká: „Nechceme popírat, že od dob egyptského umění došlo k určitému pokrokovému vývoji, ale musíme se ohradit proti tomu, že by tento vývoj byl vývojem technické schopnosti. Co se týče čistě technické schopnosti, to jest vlá-

dy nad surovým materiálem, jsou Egypťané nadřazeni všem svým následovníkům dodnes“ (*Spättrömische Kunstindustrie*).

Po této odbočce si zopakujeme první požadavek plastického uměleckého chtění: je jím taktická uzavřenost materiálu. S druhým požadavkem se seznámíme vzápětí. Vývojovému procesu, jak jsme ho teoreticky postulovali v první části, odpovídá to, co říká Collignon ve své knize *Geschichte der griechischen Plastik*: „První symboly božstev, takzvané neikonické obrazy, měly, nehledě na to, zda byly ze dřeva nebo z kamene, pouze geometrické formy, lze je odvodit od několika velmi jednoduchých typů. Toho druhu byly i základní prvky, z nichž v průběhu vývoje vzešly první řecké sochy. Jsou zřetelné ještě u archaických soch a na prostých z hlíny tvarovaných votivních darech.“ První symboly božstev tedy podle toho byly čistými abstrakcemi bez jakékoli blízkosti k životu. Bylo jasné, že, jakmile byla nějaká skutečná přírodní předloha shledána hodnou monumentálního plastického znázornění, byla vyvíjena snaha o přiblížení tohoto znázornění oné čisté abstrakci. Vzpomeňme si, jak jsme se v prvním dílu snažili definovat umělecké dílo raných dob, pokud bylo přímo spojeno s nějakou přírodní předlohou, jako kompromis mezi nutkáním abstrahovat a nutností znázornit právě onu přírodní předlohu. A srovnajme s touto definicí Schmarsovy úvahy v jeho kapitole o monumentální plastice: „Každá obměna přísně geometrických tvarů, každé přiblížení se k formám říše rostlin nebo zvířat změkčuje a oslabuje bezohlednou jasnost monumentální tektoniky a převede to, čeho se to týká, na podmínky růstu a života, to jest do časovosti. Zdá se, že znázorňování organických stvoření je nemiřitelným protikladem abstraktního zvěčňování bytí v krystalických tělesech. Již tvar organické rostliny oznamuje mnohotvárnost vztahů, prozrazuje v každém svém údu podmíněnost růstu a uvádání. Pohyblivost organismů se protíví každému pojetí pevnou formou. Jak dalece je živoucí individuum vzdáleno absolutní uzavřenosti pravidelných těles, a přesto jsou podnikány pokusy oddělit hodnoty bytí a života a zvěčnit z organické rostliny to, co se jakožto stálá část dá ve strnulém materiálu znázornit. Násilné zasazení do kubických forem je prvním krokem to-

hoto monumentálního snažení, tak jako se prosazuje vědomí, že nejde o napodobení skutečnosti, o znázornění živé bytosti v její činnosti a pohybu, v její souvislosti s přírodou, do níž je zasazena, nýbrž naopak o abstrakci konstant, o přebásnění do nehybnosti, strnulosti, chladu a neprostupnosti, o nové stvoření jiné, totiž právě anorganické povahy“ (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905). Kompromisní charakter plastického uměleckého díla je tedy také zde zřetelně zdůrazněn.

Povolat na pomoc zákony neorganického, abychom organično pozvedli do bezčasé sféry, abychom ho zvěčnili, to je zákon veškerého umění, obzvláště však plastického. Toto zastření organična anorganickým se může dít několika způsoby. Nejsnazší cestou je vtlačit formy násilně do tektonických hodnot, takřka je uzavřít do tektonické zákonitosti, uvnitř níž je jejich vlastní život potlačen. Heinrich Brunn podnikl ve svých *Kleine Schriften* navýsost zajímavý průkopnický pokus učinit předmětem podrobného zkoumání tektonický styl v řecké plastice a malířství. Brunn charakterizuje vývoj řecké monumentální plastiky jako překonání schematického mechanismu (tedy abstraktní zákonitosti) organickou rytmičností, „i když přitom tektonický princip nepozbude svého regulujícího vlivu časnějšího výchovného prostředku, přesto bude vnějškově neustále a stále více ustupovat do pozadí a působit bude již jen do jisté míry nevědomě a vskrytu“ (*Kleine Schriften*, 1905). Řekové tedy od násilného uchopování kubickou formou záhy upustili a pokoušeli se překonat abstraktní zákonitost zákonitostí organickou, mrtvou geometrickou formou organickým rytmem. Touto cestou je vedlo jejich šťastné nadání a světské naladění životního pocitu. Skulptura ostatních národů před takovýmto ožíváním couvla a Egyptan by jistě nebyl s to organickou krásu a harmonii klasické sochy ocenit a asi by se od takových her pyšně odvrátil.

Při násilném uchopování kubicky zákonitou formou, při tektonické vázanosti figur jsou organické hodnoty vnějškovým způsobem převáděny do anorganického světa. Jemnějším, niternějším způsobem se tak děje začleněním plastiky do architektury. Zde není tektonická vazba přímá, nýbrž nepřímá. Tentýž princip byl uplatněn diferencovaně-

ším způsobem. Plastika se plně rozvíjí v jiném organismu nejvyšší zákonitosti. Je-li nyní tato architektonická zákonitost organického druhu, jako je tomu v řeckém stavitelství, pak i vázanost, v níž plastika žije, působí organicky, jako například u figur ve štítovém poli; je-li naopak, jako v gotice, anorganické povahy, pak jsou figury vsazeny právě do anorganické sféry. V obou případech jsou však plastiky zbaveny libovольnosti a nejasnosti, která je vlastní vícepohledovému znázornění, tím, že se, téměř si vědomy své relativity, upnou na mimo ně ležící systém zákonitého utváření. Co nejdokonalejší uzavřenost hmoty, násilné vtlačení objektu do geometrické nebo kubické zákonitosti. Oba tyto stylové zákony plastiky stojí na počátku veškerého skulpturálního umění a po celou dobu jeho vývoje zůstávají více nebo méně určujícími momenty, protože právě plastika, jak již bylo řečeno, si kvůli své trojrozměrnosti může ze všech umění nejméně dovolit rezignovat na takzvanou stylizaci, a proto také nese nejmarkantnější známky potřeby abstrakce.

Třetí požadavek, který se pevně váže k prvnímu a je vlastně pouze jeho důsledným rozvinutím, byl splněn jen těmi národy, jejichž umělecké chtění bylo zcela pod vlivem abstrakce. Tímto požadavkem bylo nechat kubickou formu působit plošně, to znamená dát plastickému útvaru takovou úpravu, aby optický obraz pozorovateli simuloval místo trojrozměrné skutečnosti plošné znázornění. Vnějškovým, přímým způsobem byla tato tendence vyjádřena u Egyptanů, niterným a nepřímým pak například u Hildebranda.

Připomínáme zde hlavní zásady, které Hildebrand vyslovil v *Problem der Form*. Čteme tam: „Pokud se nějaký plastický tvar uplatňuje v první řadě jako něco kubického, je teprve v počátečním stadiu utváření; teprve když tvar působí plošně, ačkoli je kubický, nabývá umělecké formy. Teprve důsledným uskutečňováním tohoto reliéfního pojetí našich kubických dojmů získává znázornění své posvěcení a tajemná pozitivní moc, kterou od uměleckého díla přijímáme, spočívá jedině v něm.“

Principu, který je zde vysloven moderním sochařem, se dostává nejbezohlednějšího uskutečnění u Egyptanů. Jakožto vzorový příklad

egyptského uměleckého chtění se nám nabízí pyramida, která může být pojednána stejně dobře jako plastický i jako architektonický útvar. Zmiňované tendence jsou tu vyjádřeny nejpřísněji a nejjednoznačněji, a je proto pochopitelné, že žádný jiný národ tuto formu nevytvořil po vzoru Egyptanů znovu. Jaké jsou tedy podmínky vzniku této svérázné formy? Užitek účelem, totiž pohřebními komorami, by byl podmíněn kubický tvar. Na druhou stranu měl tento tvar být znamením, slavnostním působivým znamením velkého dosahu, které mělo stát osamocené v širé rovině. Musela tedy být nalezena forma vhodná k tomu, aby co nejefektivněji vyvolávala dojem látkové individuality a uzavřené jednoty. Tomu však z dříve uvedených důvodů stálo v cestě účelem podmíněné kubické pojetí. Šlo tedy o to „zbavit kubično jeho trýznivých vlastností“, převést kubično do plošných dojmů. Jakožto nejdůslednější naplnění této snahy před námi stojí pyramida. Nechejme mluvit Riegla: „Architektonický ideál starých Egyptanů dospěl zřejmě nejčistšího výrazu v sepulkrálním typu pyramidy. Ať už se pozorovatel postaví před kteroukoli ze čtyř stran, jeho oku se naskytne pohled pouze na jednotnou plochu rovnostranného trojúhelníka, jehož ostře ukončené strany za sebou nedávají žádným způsobem tušit hloubku. Proti tomuto dobře rozváženému a s nejvyšší ostrostí zdůrazněnému ohraničení vnějšího látkového zjevu v dimenzích plochy ustupuje vlastní užitková úloha – vytvoření prostoru – zcela do pozadí. Omezuje se na vložení malé pohřební komory s nevhlednými přístupovými cestami, které při pohledu zvenčí jako by vůbec nebyly. Látková individualita v nejpřísnějším orientálním smyslu mohla sotva dojít dokonalejšího výrazu.“ Je nasnadě, proč jsme pyramidu uvedli jako vzorový příklad všech abstraktních tendencí. V ní se všem dostává nejčistšího vyjádření. Pokud lze kubično převést na abstrakci, stalo se to zde. Jasně podání látkové individuality, přísně geometrická zákonitost, převod kubické formy do plošných dojmů: jsou zde splněny všechny požadavky extrémní touhy po abstrakci. U mastab, hrobů velkých, a na druhé straně u egyptských chrámů a obytných domů je všude možno zřetelně sledovat analogické snažení; o plastice se ani není třeba šířit. Pouze stavební účel si zde vy-

žádal významnější ústupky, a protože se nejednalo o ideální stavby jako v případě královských pyramid, došlo ke smíření s ústupky o to snadněji.

Jak silnou snahu vysvobodit pozorovatele z mučivé relativity kubického vykazovala egyptská vícehledová plastika, pokud jen náležela hieratickému dvornímu stylu, bude každému jasné z byt' jen letmého pohledu. Všude, kde to bylo jen trochu možné, se Egyptané snažili skrýt hloubkové dimenze vytvářením ploch, uvést tyto dimenze v zapomnění. Nejméně se toto snažení mohlo samozřejmě prosadit na hlavách soch, zejména pokud zde mělo být dosaženo určité podobnosti. Neboť na podobnosti obrazu bylo podle víry Egyptanů do jisté míry závislé přežití „ka“. Všude jinde však vládla snaha podávat plošné dojmy. Přední fronty figur vypadají často zcela zploštěle. U sedících nebo spíše dřepících figur tvoří nohy často krychlovitě zformovanou masu související s celým tělem, z níž vyrazí jen ramena a hlava jako nutné individuální charakteristiky. Nečleněné plochy této krychle jsou často pokryty hieroglyfy vyprávějícími o činech zobrazeného, tyto plochy tedy zcela pozbyly svého původního významu a staly se plochami určenými ke psaní. Ale i v jednotlivostech si je možno všimnout snahy nabídnout pozorovateli co nejvíce plošných dojmů, tak třeba na ozdobách hlavy, královských čapkách, rouškách a drapériích atd. Nakonec bývá dojem hloubky zcela zrušen umístěním pilíře v zádech sochy.

Jako poslední a nejkrajnější prostředek, jak převést organické do anorganické abstraktní sféry, si připomeňme tendenci pojímat jednotlivosti čistě dekorativně, učinit z nich geometrické vzory. Tak jsou například záhyby drapérie stylizovány s topornou pravidelností, skládání lemu drapérie je transformováno do plošného vzoru, taktéž u okrajů zvednutých částí roucha a všude, kde se k tomu jen nabízí příležitost, jako například při pojednání vlasů. Neboť lze těžko předpokládat, že často velmi rozsáhlé účesy byly ve skutečnosti stylizovány tak strojeně, spíše tu jde o bohaté využití příležitosti zahalit existující kubické hodnoty hodnotami abstraktními, čímž samozřejmě nechceme tvrdit, že by staří orientálci nenosili vyumělkované účesy nebo spíše paruky.

Mimořádný způsob stylizace, jak jsme ho právě vzpomněli, hraje významnou roli v byzantském umění, k němuž chceme nyní obrátit naši pozornost, abychom od něj potom přešli k severskému středověkému umění. Neboť pozorování prvků, z nichž se skládá severské středověké umění, vyžaduje především podrobné pojednání umění, které v prvním tisíciletí po Kristu nejzřetelněji reprezentovalo umělecké chtění této doby. Tímto uměním je bezpochyby umění byzantské. Otázka po historickém vzniku a genetickém vývoji tohoto stylu je jedna z nejobtížnějších a nejzajímavějších otázek celých dějin umění. Zejména v otázce podílu Indogermánů a orientálců se názory silně rozcházejí. Byzantské umění se v první řadě jeví jako univerzální dědictví antického a raně křesťanského umění. Tím, že Riegl raně křesťanské nebo pozdně římské umění neanalyzoval jako speciální jev motivovaný vpádem barbarů, nýbrž jako logickou vývojovou fázi antického umění a jako nutný přechod k novějšímu umění, vzniká v této otázce nová komplikace. Na tomto místě musíme vložit delší Rieglův pasus, protože obsahuje mnoho názorů, které jsou velmi důležité pro účel naší úvahy. Jako východisko své analýzy pozdně římského uměleckého chtění si Riegl volí reliéfy na Konstantinově oblouku v Římě a dochází k následujícímu výsledku. „Vždy se tvrdilo, že konstantinovským reliéfům se nedostává právě toho, co je údajně specificky vlastní klasickým reliéfům, to znamená živá krása. Figury jsou prý buď ošklivé, nebo nemotorné a nehybné. Proto se zdálo oprávněné prohlásit je za práce, když ne přímo barbarických rukou, pak alespoň barbarizovaných dělníků. Co se týče krásy, ovšemže postrádáme proporcionální krásu“ (v naší terminologii organickou), „jež o každé části rozvažuje co do velikosti a pohybu podle části sousední i podle celku; místo ní jsme tu však nečekaně narazili na jiný druh krásy, která svého vyjádření dochází v nejprůběžněji symetrické kompozici a kterou smíme nazývat krystalická, protože tvoří první a věčný formální zákon neživé hmoty a absolutní krásy“ (látková individualita), „jež, může-li jen být myšlena, je první nasnadě. Barbaři by samozřejmě byli hrubě a s nepochopením napodobovali proporcionální zákon krásy převzatý z klasického umění,

tvůrci konstantinovského reliéfu na jeho místo dosadili jiný zákon, a prokázali tak samostatnost uměleckého chtění. Samozřejmě že tato nejvyšší zákonitá krása není živá. Na druhou stranu figurám těchto reliéfů v žádném případě neschází živost, jejich živost pouze nespočívá v taktickém modelování připojení údů“ (kloubů), „a už vůbec ne v taktické modelaci nahého těla a drapérie pro pohled z běžné vzdálenosti, nýbrž v živém střídání světla a stínu, jehož účinek se uplatňuje zejména při pohledu z dálky. Živost je tedy jistě přítomna, a dokonce živost extrémní, protože založená na momentálním optickém vjemu, není ovšem krásná“ (podle klasického pojmu krásy založeného na taktické modelaci v polostínu). „Již z těchto letmých a všeobecných náznaků se dá odvodit výsledek, že v konstantinovských reliéfech bylo usilováno o oba konečné cíle veškeré výtvarné umělecké tvorby – o krásu a přesvědčivost – stejně dobře, a také jich bylo dosaženo stejně dobře jako v klasickém umění; zatímco tam však tyto cíle byly sjednoceny v harmonickém vyrovnání“ (živé krásy), „zde se opět rozešly do svých extrémů: na jedné straně je to nejvyšší zákonitá krása v nejprůběžnější formě krystalismu, na druhé pak přesvědčivost v nejextrémnější formě momentálního optického efektu“ (*Spätrömische Kunstindustrie*). Tyto úvahy, jejichž závěrům nemůžeme přitakat bez diskuse, nám prezentují dvě skutečnosti významné pro naši výzkumnou metodu. Především se shledáváme s konstatováním faktu, že tu jde opět o nalezení jednoty uměleckého díla v jeho krystalicky geometrické zákonitosti, že tedy jeho vnitřní konstituce je opět abstraktní. Tento faktický stav je sice zastírán tím, že ono zmíněné umělecké chtění ještě v jednotlivostech využívá antických výdobytků, tedy obrazně řečeno pokračuje ve hře na tentýž nástroj, na druhou stranu se však díky této okolnosti rozdíl oproti antice vnucuje našemu vědomí o to energičtěji.

Další důležitý fakt se nám nabízí s oním Rieglem definovaným koloristickým efektem. Bezpochyby se zde stín, který byl v antickém reliéfu pouhým účelovým prostředkem bez vlastní funkce, stává sám uměleckým prostředkem. Slouží jako kompoziční faktor, a doplňuje tak onu krystalickou zákonitost. Označit toto dobře promyšlené střídání světla

a stínu za prostředek k dosažení živosti a přesvědčivosti, jak to dělá Riegl, by mohlo, jakkoli je to z Rieglova hlediska správné, vést k nedorozumění. Plocha je touto interakcí jistě oživena, ale toto oživení se děje podle abstraktních principů, takže celkový dojem se stále více blíží vzoru. A tento druh kolorismu neapeluje na naši schopnost vcítění. To je rozhodující. Jako kompozičního prostředku v organickém smyslu je střídání světla a stínu použito teprve v pozdějších epochách uměleckého vývoje, kde, přeneseno do malířství, končí, vedouc velkolepou linií od Piera della Francesca a Leonarda přes Rubense k Rembrandtovi a Velázquezovi, až u malířských problémů naší doby.

Tedy v obou momentech, které se nám nabízejí v raně křesťanském umění, se jako společné novum jasně hlásí tendence k abstrakci. Sotva je třeba dokazovat, že toto novum souvisí s novým duchem, který do římského světa přišel s křesťanstvím. Křesťanství je svým duchem semitské orientální provenience, muselo tedy i ve svém uměleckém chtění vyjadřovat abstraktní rysy, které ovládaly semitský orient.

Byzantské umění tedy zároveň s celým helénistickým vývojem přijímá prvky raně křesťanského umění a zpracovává vše do souborného umění, v němž helénistické, raně křesťanské a obecně orientální prvky svým vzájemným svárem vytvářejí nový jednotný styl, který v této podobě dospěje k určitému druhu světovlády. O dokonalém potlačení kterékoli z těchto komponent, jak ho naznačuje Strzygowského heslo „Hellas v náručí orientu“, nemůže být řeč bez diskuse, poslední vlákna antického uměleckého vývoje spíše logicky a bez působení vnějších překážek končí, stejně jako skončily i raně křesťanský a orientální vývoj, když dospěly do této vývojové fáze.

Raně křesťanské stylové prvky samozřejmě nezůstaly omezeny pouze na římskou a západní půdu, nýbrž se spolu s křesťanstvím samým rozšířily do Egypta (koptské umění) a jihozápadní Asie, tam se promísily s domácími tendenčně spřízněnými tradicemi, a tak přešly do byzantského umění.

Kolísání mezi helénistickou organickou tradicí a oním raně křesťanským orientálním abstraktním vlivem vytvářelo historii vývoje by-

zantského umění tak dlouho, dokud kvůli násilnému průniku islámu neskončilo vítězstvím neantických, abstraktních prvků.

V celém tomto období se vývoj uměleckého chtění děje extrémním, rozporuplným způsobem, často ve skocích a jaksi trhaně, což se ovšem dá dostatečně vysvětlit násilným a velmi konfliktním způsobem, kterým ve východořímské světové říši docházelo k střetávání a míšení ras a národů. Hlavní fáze vývoje jsou známy. V theodosiánské době vyloužená nadvláda abstraktních tendencí, jak se manifestují v geometrizaci dekorace, zvláště rostlinných motivů a v postupném úpadku citu pro formu. Místo plastické modelace nacházíme ploché rytí se střídáním světla a stínu působícím dojmem vzoru. Tento vývoj pokračuje i v Justinianově době. Potom přicházejí století sporu o obrazy, která měla na všech územích za následek zdánlivé zastavení vývoje. „O dvou stoletích ležících mezi Justinianem a Karlem Velikým, se dá s naprostou jistotou říci tolik, že ve větší míře než kterákoli jiná hledala hodnotu uměleckého díla jednostranně v jeho nemateriálním, z představ sestávajícím obsahu. V době šíření islámu, v době, kdy zuřilo obrazoborectví, se také křesťanský kulturní náhled pozoruhodnou měrou přiblížil náhledu židovskému, který prohlásil soutěžení s organickou přírodou obecně za nepřipustné a narušující harmonii, to znamená i výtvarné umění, pokud se týká napodobování živých bytostí, za neumělecké“ (Riegl: *Spät-römische Kunstindustrie*). Pak jsme však najednou překvapeni silným znovuoživením anticko-helénistických tendencí. Organické znovu ovládá umělecké chtění. Do této doby spadají například mozaiky z nartexu Sofiina chrámu v Konstantinopoli a v oblasti knižní malby slavný kodex 139 z pařížské Národní knihovny se svými cennými iluminacemi. Ale se dvě století trvajícím panstvím makedonského císařství končí také tento obnovený rozkvět organického citění. Představuje-li tato epocha byzantského umění rozkvět indogermánsko-antické komponenty jeho podstaty, pak komponenta pocházející z opačného pólu, z orientální abstrakce, dochází svého rozkvětu v prvních stoletích druhého tisíciletí, v nichž Byzanc ovládali Komnénovci. V této formě byzantské umění vykonávalo snad vůbec nejsilnější vliv na západ, což vedlo k mylné

identifikaci tohoto pozdního komnénovského umění s byzantským uměním vůbec.

Uznání hodnot tohoto komnénovského umění je velmi mladého data. Dříve nebylo vědomé umělecké chtění tohoto umění uznáváno téměř vůbec, byl v něm spatřován jen nedostatek uměleckých sil a slova jako „schematické“, „neživé“ a „strnulé“ nekonstatovala pouhý faktický stav, nýbrž s sebou zároveň nesla hodnotový soud ve smyslu méněcennosti. K tomu docházelo právě pod neodolatelným vlivem nazírání na umění, které svou estetiku abstrahovalo z antiky a renesance a následkem toho učinilo kritériem svého hodnocení organickou přesvědčivost. Předpoklad, že by cíl umění mohl být hledán v neživosti a strnulosti, byl z hlediska dřívější vědy o umění vyloučen. Podrobná a duchaplná analýza byzantského umění, kterou pak podal Semper ve svém díle *Stil*, byla přirozeně založena na jeho materialistické teorii a vedla paralely mezi osobitostí byzantského stylu a tkaním koberců, aniž by se zabývala možností, že lze sáhnout po určité technice, protože nejlépe vyhovuje konkrétnímu uměleckému chtění. K rozhodujícímu pokroku v objektivním hodnocení byzantského stylu přispěl až Robert Vischer svým článkem *Kritik der mittelalterlichen Kunst*, který uveřejnil ve svém sborníku *Studien*. Zde se, navzdory své lapenosti v „europocentrických“ (pokud zde má být výjimečně připuštěn novotvar vytvořený analogicky se slovem „geocentrický“) a materialistických názorech, alespoň pokouší dokázat v byzantském stylu přítomnost pozitivní umělecké snahy. Citujeme z těchto úvah několik míst podávajících zároveň charakteristiku stylu: „Transformaci pozdně byzantského obrazového umění do planimetrického a stereometrického dekorativismu je bezpochyby nutno vyložit z úpadku umění, z ustrnutí citu pro organickou tělesnost (která je tu tedy jasně ztotožněna s uměním vůbec), avšak stejně tak ze zostření smyslu pro plošnou zdobnost a architektoniku. Máme tedy i z hodnotového hlediska co do činění se svéráznou srostlicí, s dvojjedností umění a neumění, uměleckého záměru a řemeslného omámení. Schematismus je v jednom ohledu nuceným následkem bezradné předpojatosti a neznalosti (sic!), v druhém ohledu je pak svobodně zamýšlen.“

Cítíme, jak v této analýze nový názor bojuje se starým a jak každý moment ústupku novému názoru je starým opět vyrušen.

Na jiném místě stojí:

„Tento styl spočívá v dekorativní vnějškové schematizaci postavy, v přiblížení povahy obrazu člověka k plošnému ornamentu, a tedy k architektonické vázanosti. Jistěže je zvláštní, že i lidská postava se svou formální hodnotou je podřízena takovéto abstrakci, ale není to pošetilé. Neboť dezorganizace organična se přece do uměleckého díla prosazuje ve prospěch stylistiky, jež je bytostně dekorativní povahy, má tedy svůj smysl a v tomto smyslu také svůj estetický účín. Veškeré obrazové umění má subjektivistický spád relativně nezávislý na dané přírodní předloze, který si žádá čistě formální vyjádření, tedy obecně vyjádření formami, nachází se tak v hluboké souvislosti s dekorativstvím (sic!) a stále více méně směřuje k hravé transformaci přírodních tvarů, jakoby k přehlušení zpěvu orchestrální hudbou. Tak poznenáhlu a zcela nenuceně došlo k tomu, že povaha živoucího tvaru byla podrobena plošným ornamentem. Na místo totálního vzhledu lidské postavy, v němž by se manifestoval samostatný, uzavřený organický život, tu nastupuje harmonický konglomerát částíček, čímž účel iluze života ustupuje do pozadí před účelem samostatného dekorativního účinku.“

Tak daleko jde Vischerovo porozumění pro byzantský styl. Nedospěl k plnému pochopení tohoto stylu, protože bere slovo „dekorativní“ pouze v zaběhaném vnějškovém významu, a tak podceňuje hlubší obsah tohoto uměleckého chtění, k němuž by se spíše hodilo označení ornamentální.

Pro podrobnou analýzu byzantského umění tu není místo. Jde nám tu jen o naše hlediska a o význam, který tento styl měl pro další severoevropský vývoj. A zde se nám již na základě Vischerovy charakteristiky nabízí fakt, že v tomto umění je tendence v celém svém rozsahu opět abstraktní tendencí, která se snaží vyvarovat organického jako zkazení hodnoty věčnosti a která se opět s naprosto vědomým záměrem vyhýbá trojrozměrnosti a veškerou spásu hledá v ploše.

Zde máme příležitost odečíst psychické předpoklady takovéhoho uměleckého chtění z náboženství a ze světového názoru příslušného národa, a osvětlit tak na příkladu vnitřní souvislost mezi uměním a náboženstvím jakožto mezi dvěma rovnocennými výrazy stejné psychické dispozice, stejné *température d'âme*.

Polární kontrapozici vcítění a abstrakce, již jsme našli pro zkoumání umění, odpovídají v oblasti dějin náboženství nebo světového názoru pojmy vnitřní světskosti (imanence), která se projevuje jako polytheismus nebo pantheismus, a nadsvětskosti (transcendence), která vede k monotheismu.

Důvěřivá oddanost vnějšímu světu, smyslově jistý pocit osobního blaha a jednoty se stvořením, tato obecná dobrá a šťastná nálada Řeků projevující se v jejich svět uctívajícím pantheismu, musela, pokud vůbec uznáváme psychické motivy vzniku uměleckého díla, vést k onomu klasickému stylu, jehož krása je živě organická, taková, do jaké se může bez námahy přelít potřeba vcítění prostá jakékoli úzkosti ze světa. Pro religiózní stejně jako pro estetické prožívání platí stejnou měrou: byl to objektivovaný a vystupňovaný sebezprožitek. Lidé byli ve světě doma a cítili se tak, jako by byli jeho středem. Člověk a svět nepředstavovali protiklady, a tak člověk, podporován touto vírou ve skutečnost jevů, dospěl k rozsáhlému smyslově-intelektuálnímu ovládnutí obrazu světa. Veškerá řecká filosofie, pokud se uchovala bez asiatských orientálních vlivů, je konstrukcí povrchu viditelného světa od středobodu pozorujícího, myslícího člověka, a proto ve svých systémech dala modernímu lidstvu nepřeborný materiál pro racionalistické uchopení celku světa. Lze klidně říci, že Řekové učili lidstvo poprvé vědecky myslet a že celé naše dnešní myšlení a utváření pojmů je stále pod fatálním vlivem této řecké filosofie a jejího pokračování scholastiky, nebo máme-li jmenovat zástupce obou systémů, v moci aristotelsko-tomášského světového názoru.

Kritériem narušeného vztahu mezi člověkem a vnějším světem je transcendentní zabarvení náboženských představ spolu s jeho následným jevem, dualistickým oddělením ducha a hmoty, tohoto a onoho

světa. Místo naivně smyslového prožívání jednoty s přírodou rozervanost, vztah obavy mezi člověkem a světem, skepse vůči povrchu a zdání věcí, za nimiž se pátrá po poslední příčině věcí, po poslední pravdě. Hlubokému instinktu pro neproniknutelnost stvoření a problematičnost vší jevovosti nemohl stačit tento svět s jeho skutečností. A z tohoto instinktu si národy transcendentálního duchovního založení vytvořili onen svět. Všechna transcendentní náboženství jsou přirozeně více méně explicitně zaměřena na vysvobození; snaží se přinést vysvobození z podmíněnosti lidského bytí a z podmíněnosti jevového světa. Je snad třeba ještě dalších slov, abychom dokázali, že tato *température d'âme* změnila všechnu uměleckou praxi na abstraktní? Bylo snad toto nutkání abstrahovat něčím jiným než snahou vytvořit místa pro spočinutí uvnitř proudu jevů, nutnost v nahodilosti, zjednat záchranu z muk relativity? Je zřejmé, že transcendentní představy v náboženském ohledu a potřeba abstrakce v ohledu uměleckém jsou výrazem téže psychické dispozice vzhledem ke kosmu. A tato psychická dispozice, která zabraňovala vývoji umění ve smyslu organického naturalismu, ochránila orientálního ducha i před vývojem jeho světového názoru ve smyslu řeckého racionalismu. Nyní jsme schopni zhodnotit jinak fakt, že řecké umění se v orientu, zvláště v Egyptě, prosadilo stejně tak málo, jako řecké myšlení nebylo s to změnit základní povahu orientální moudrosti. Mnohem spíše jí bylo absorbováno. Řecko a Egypt je navzdory jejich četným kulturním vztahům třeba považovat za zástupce nejpřísněji protilehlých světových názorů. A v důsledku toho vykazuje i jejich umělecké chtění polární protikladnost.

Náboženská transcendence a její, nám nejdůvěrněji známá, podoba křesťanství jsou semitského orientálního původu. Řecký svět bohů byl již po dlouhou dobu rozkládán transcendentními orientálními představami, když křesťanství nakonec na římské půdě pomohlo těmto prvkům v novém pojetí k vítězství. Dopad tohoto transcendentního cíťení na umělecké chtění je jasně zřejmý z výše uvedeného líčení abstraktní tendence raně křesťanského umění na základě konstantinovských reliéfů.

Starořímská kultura na jedné straně vědomě pěstovala helénskou tradici, na druhé pak udělala z křesťanství státní náboženství. V konenovské době jsou však antické vzpomínky zcela umlčeny a pod vlivem čerstvě se šířícího islámu, tohoto „pozdního výhonku nábožensky tvořivé síly semitské rasy“, jak ho nazývá Pfeiderer¹⁵, získávají transcendentní tendence samovládu, což vede k pozdně byzantskému umění, nezaměnitelnému v jeho čistě abstraktním habitu.

V prvcích tohoto umění, jak se nabízejí: návrat k ploše, potlačení organického, krystalicky geometrická kompozice, nacházíme znovu základní skladební kameny staroorientálního egyptského umění. Zdá se, že kruh je opět uzavřen, a řecké antické umění se jeví téměř jen jako poměrně krátké narušení trvalého stavu, pevně stanoveného uměleckého typu. Ale přesto, jak se byzantské umění projevuje jinak než staroegyptské, jak zřetelně vykazuje, že prodělalo antickou vývojovou fázi. Není zde místo pro zkoumání hlavních momentů v rozdílnosti podstat, jež byly odhaleny Rieglem a Strzygowským jakožto nové výdobytky raně křesťanského a byzantského umění a které obrací naši pozornost zejména k problému prostoru, k přechodu od taktického objektivismu k objektivismu optickému (Riegl) a ke kolorismu. Poučme se o tom na jedné drobnosti. Srovnajme byzantský reliéf ze správné doby se staroegyptským reliéfem a nakonec s řeckou vázovou kresbou. Přestože čistě geometricky abstraktní pojetí a vyložená abstraktní tendence přiřadí byzantské dílo docela blízko egyptskému, rychle si všimneme elegance a krásy lineárně ornamentální výstavby i často téměř líbezných grácií uspořádání, které prozrazují, že vývoj vedl přes řecké umění, jak se nám nabízí například na první lepší vázové kresbě.

¹⁵ *Religion und Religionen*, 1906.