

## DODATEK

### *O transcendenci a imanenci v umění<sup>19</sup>*

Každá hlubší revize podstaty naší vědecké estetiky musí vést k poznání, že soudě podle vlastních uměleckých skutečností je její použitelnost silně omezená. Tato okolnost se prakticky projevuje již dlouho neskrývaným vzájemným odporem, jenž vládne mezi historií umění a estetiky. Objektivní věda o umění a estetika jsou v současnosti i do budoucna neslučitelné disciplíny. Postaven před volbu, zda nechá plavat větší část svého materiálu a spokojí se s dějinami umění přistřiženými *ad usum aestetici*, nebo zda rezignuje na estetický výškový vzlet, se historik umění přirozeně rozhodne pro druhou možnost, a i nadále tak pokračuje nezávislá paralelní praxe dvou ve svém předmětu tak úzce spřízněných disciplín. Možná je tento zlořád založen jen na pověřivé víře v existenci pojmu umění. Lapení touto pověrou se stále znovu zaplétáme do téměř zločinné snahy zredukovat mnohostrannost jevů na jednoznačný pojem. Ale této pověře neunikneme. Zůstáváme otroky slov, zůstáváme otroky pojmů.

Ať už je příčina jakákoli, stav je každopádně takový, že suma uměleckých skutečností se v estetickém tázání nevyčerpává, že obě, dějiny umění a dogmatika umění, jsou spíše inkongruentní, a dokonce nesouměřitelné veličiny.

Kdybychom se ujednotili na tom, že skupinou hlásek [„]umění[“] budeme označovat jen ty produkty, které odpovídají způsobu kladení

<sup>19</sup> Zahrnuto do 3. vydání 1910, poprvé vyšlo v časopise Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, vydávaném Maxem Dessoirem.

otázek naší vědecké estetiky, musela by být drtivá většina materiálu dosud kladně hodnoceného uměleckohistorickým bádáním vyloučena jako neumělecká a zůstaly by jen zcela malé komplexy, totiž umělecké památky různých klasických epoch. Tajemství spočívá v tom, že naše estetika není ničím jiným než psychologii klasického uměleckého vnímání. Nic víc a nic méně. Za tuto hranici žádné rozšíření estetiky nesahá. Moderní estetik proti tomu namítne, že své principy již dávno nezískává z klasické tradice, nýbrž cestou psychologického experimentu, a že takto získané výsledky přesto docházejí potvrzení v klasických uměleckých dílech. Tím je řečeno pouze to, že se pohybuje v bludném kruhu. Neboť ve srovnání s gotickým člověkem, staroorientálcem, americkým prehistorickým člověkem atd. má naše dnešní lidství při vši diferencovanosti a vysoké organizovanosti základní linie své duševní struktury společné s lidstvím klasických epoch, a stojí proto i s celým svým tvůrčím aparátem na této klasické tradici. Přes tyto základní poměry naší duševní výstavby nemůže proniknout ani moderní experimentální psychologie se svými výzkumy o zákonitostech estetického dění. Při zjevné kongruenci vlastních konstitutivních linií v duševní struktuře klasického a moderního člověka je tedy samozřejmé, že nejvšeobecnější psychologická zjištění moderní estetiky naleznou v klasické umělecké produkci daný potvrzující materiál, zatímco se do této slabikářové estetiky příznačně nevměstná komplikovaný rozvoj moderního umění. Daným paradigmatem veškeré estetiky tedy je a zůstává klasické umění. Tento úzký vztah závislosti odkrývá tomu, kdo chce vidět, celou problematičnost naší běžné metody zpětného pozorování umění.

Z tohoto zběžného pojetí pochází velmi jednoduché schéma vývoje umění, které se orientuje pouze podle klasických vrcholů. Tak se průběh uměleckého vývoje redukuje na snadno přehledný vlnivý pohyb: co leží před příslušnými klasickými vrcholy, se zařadí do škatulky nedokonalý, avšak jakožto odkaz k vyššímu významný pokus, co leží za vrcholy, pak do škatulky produkt pokleslého úpadku. Na této škále se pohybují všechny naše hodnotové soudy.

Toto pohodlné, zvyklostní hodnocení je znásilněním skutečného stavu, které nemůžeme přejít bez námitek. Neboť takovýto přístup z omezeného stanoviska naší doby se prohřešuje proti nepsanému zákonu veškerého historického bádání nehodnotit věci z hlediska našich předpokladů, nýbrž z hlediska předpokladů jim vlastních. Každá stylová fáze představuje pro lidství, které ji vytvořilo ze svých psychických potřeb, cíl jeho chtění, a proto nejvyšší stupeň dokonalosti. Nad čím se dnes zarážíme jako nad nejhorší zkomoleninou, není zaviněno nedostatečnou schopností, nýbrž je následkem jinak zaměřeného chtění. Člověk nebyl ničeho jiného schopen, protože nic jiného nechtěl. Tento názor musí stát na počátku všeho stylově psychologického snažení. Neboť tam, kde se v tvorbě minulých epoch skutečně objevila diference mezi schopností a chtěním, nemůžeme ji již samozřejmě z velké vzdálenosti našeho stanoviska vnímat. Avšak ta diference, o níž se domníváme, že ji vidíme, a jež tak jednostranně zabarvuje naše hodnotové soudy, je ve skutečnosti pouhou diferencí mezi naším chtěním a chtěním příslušných minulých epoch, tedy zcela subjektivním a naší jednostranností do klidného rovnoměrného běhu událostí násilně vneseným protikladem. Tím samozřejmě nemá být popřena fakticita vývoje v dějinách umění, má být pouze postavena do správného světla, v němž se vývoj již nebude jevit jako vývoj schopnosti, nýbrž jako vývoj chtění.

V témže okamžiku, kdy se nám dostane osvícení ohledně podstaty uměleckého vývoje, uvidíme i klasiku v novém světle. A rozpoznáme vnitřní omezenost, která nás nutila v klasických epochách vidět absolutní vrcholy dokonalého uskutečnění veškeré umělecké tvorby, ačkoli ve skutečnosti představují jen určité a ohraničené fáze vývoje, v nichž se umělecké chtění dotýkalo základních linií chtění našeho. Hodnotu, kterou pro nás klasika má za těchto okolností, tedy nemůžeme jednoduše prohlásit za absolutní, nemůžeme jí podřadit celý zbylý komplex umělecké produkce. Neboť tak se zaplétáme do nekonečného řetězce nespravedlivého hodnocení.

Pouze tváří v tvář klasickým epochám můžeme být zároveň subjektivní a objektivní. Neboť zde zmíněný protiklad odpadá, zde se nedo-

pouštíme žádného bezpráví, když zcela bez okolků, jak je to běžné při našem umělecko-historickém a estetickém hodnocení, schopnostem minulosti substituujeme naše chtění. Avšak při prvním vykročení mimo klasiku, ať již vpřed nebo vzad, se začínáme prohřešovat proti duchu objektivit. Absolutní objektivita jistě není dosažitelná, ale tento poznatek nás v žádném případě neopravňuje spokojit se s banalitami, místo abychom se pokusili stlačit na co možná nejnižší míru subjektivní krátkozrakost a omezenost. Ovšemže, jakmile opustíme zaběhané koleje našich představ, ocitneme se v bezcestném neznámu. Nenabízejí se nám žádné orientační body. Spíše si je při obezřetném postupu vpřed musíme sami vytvářet. Podstupujeme nebezpečí, že se místo podle tezí budeme orientovat pomocí hypotéz.

Ve sféře klasického umění takovéto obtíže nehrozily. Tam jsme ve schopnosti minulosti viděli i uskutečnění základních linií našeho uměleckého chtění; vně klasiky však tuto oporu již nenalezneme. Zde jde spíše o to objevovat jiné chtění, pro něž nemáme žádný jiný zachytný bod než němý, spící materiál. Ze schopnosti, která se v tomto materiálu projevuje, musíme usuzovat na chtění skrývající se v jeho základě. To je úsudek vedoucí do neznáma, pro něž nejsou žádné jiné orientační body než právě jen hypotézy. Není tu jiné možnosti poznání než divinace, jiné jistoty než intuice. Jak ubohé a podřadné by zůstalo všechno historické bádání bez závanu velké historické divinace. Nebo by snad tento způsob poznání měl zůstat upozaděn tam, kde se na druhé straně nenabízí žádná lepší možnost než brutální znásilnění faktů subjektivní jednostranností?

Naše znalost jevů je dokonalá teprve tehdy, když dosáhla toho bodu, kde se vše, co se jevílo jako hranice, stane přechodem a my si naráz uvědomíme relativitu celku. Poznat věci znamená proniknout až k onomu nejvlastnějšímu jádru jejich povahy, kde se nám odhalují v celé své problematičnosti.

Tak musíme i fenomén klasického umění nejprve uchopit v jeho nejhlubší podstatě, abychom naznali, že klasika není žádným hotovým a uzavřeným celkem, nýbrž že znamená pouze jeden pól v kroužícím

světáběhu uměleckého dění. Dějiny vývoje umění tvoří kruh stejně tak jako vesmír a neexistuje v nich pól, který by neměl protipól. Dokud v našem historickém snažení kroužíme jen kolem jednoho pólu, který nazýváme umění a který je i přesto stále jen klasickým uměním, zůstává náš pohled omezen a ví jen o jediném cíli. Teprve v okamžiku, kdy dosáhneme pólu samého, prozřeme a náhle si budeme vědomi velikosti vnějšímu směřujícího k opačnému pólu. A cesta, kterou jsme nechali za sebou, se nám bude jevit krátká a nicotná ve srovnání s nekonečným otevírajícím se našemu pohledu teď.

Banální teorie napodobení, z nichž se naše estetika kvůli otrocké závislosti celého našeho tvůrčího aparátu na aristotelských pojmech nikdy nevymanila, nás otupily vůči vlastním psychickým hodnotám, které jsou východiskem a cílem veškeré umělecké produkce. V nejlepším případě hovoříme o metafyzice krásy za současného opomenutí všeho, co krásné není, to jest všeho neklasického. Ale vedle této metafyziky krásy je tu vyšší metafyzika, která zahrnuje umění v celém jeho rozsahu a která se, ukazujíc mimo veškerá materialistická vysvětlení, projevuje ve všem, co bylo vytvořeno, ať už jsou to řezby Maorů nebo první lepší asyrský reliéf. Toto metafyzické pojetí je dáno poznáním, že všechna umělecká produkce není ničím jiným než neustávající registrací velkého sváru, v němž se lidstvo snaží vyrovnat s vnějším světem od počátku stvoření a bude se snažit i kdykoli v budoucnu. Tak je umění jen jinou výrazovou formou oněch psychických sil, jež zakotveny v témže sváru podmiňují fenomény náboženství a změny světového názoru.

Stejně tak dobře jako o klasických epochách umění bychom mohli hovořit o klasických epochách náboženství. Obojí je jen různě utvářenou manifestací téže klasické konstituce duše, která se objevuje vždy tehdy, když ve velkém sváru mezi člověkem a vnějším světem nastane stav šťastné rovnováhy, v níž se člověk a svět slévají v jedno. V oblasti dějin náboženství je tento stav charakterizován náboženstvími vycházejícími z principu imanence, která ve svých různých odstínech jakožto polytheismy, pantheismy či monismy zahrnují božství do světa a pojímají ho jako s ním identické. V zásadě není toto pojetí božské imanen-

ce ničím jiným než neúnavně prováděnou antropomorfizací světa. Jednota Boha a světa je jen jiným jménem pro jednotu člověka a světa. Paralela v oblasti dějin umění je nasnadě. Klasické umělecké cítění je založeno na stejném smíšení člověka a světa, na též vědomí jednoty, které se projevuje oduševňováním všeho stvořeného. I zde je předpokladem, že lidská přirozenost „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“ (Goethe). Proces antropomorfizace se zde stává procesem vcitování, to znamená přenosem vlastní organické vitality na objekty jevového světa.

Proces vyrovnávání se člověka s vnějším světem se samozřejmě odehrává výhradně v člověku a ve skutečnosti není ničím jiným než svárem instinktu a rozumu. Když hovoříme o prapůvodním stavu lidstva, zaměňujeme ho příliš snadno s jeho ideálním stavem a stále znovu sníme s Rousseauem o ztraceném ráji lidstva, kde spolu vše stvořené žilo ve šťastné nevinnosti a harmonii. Tento ideální stav však nemá s oním prapůvodním stavem nic společného. Onen spor instinktu a rozumu, který dospěl k vyrovnání teprve s klasickými epochami, začíná daleko spíše absolutní převahou instinktu nad rozumem, jenž se začal teprve v průběhu duchovního vývoje pomalu orientovat podle zkušenosti. Instinktem člověka však není úcta ke světu, nýbrž strach. Ne fyzický strach, nýbrž strach duchovní. Jistý druh duchovního „*horror vacui*“ tváří v tvář pestré zmatenosti a libovolnosti jevového světa. Teprve rostoucí jistota a agilnost rozumu, jenž spojuje vágní dojmy a zpracovává je na zkušenostní fakta, poskytují člověku obraz světa; předtím měl k dispozici jen věčně se měnící a věčně nejistý optický obraz, který neumožňuje rozvinutí pantheistického vztahu důvěrnosti s přírodou. Nesmělý a ztracený stojí uprostřed vesmíru. A navíc v něm při jeho odkázanosti na matoucí a neustále se proměňující hru jevů, jež mu stále upírá jakoukoli jistotu a jakýkoli pocit duševního klidu, vzrůstá hluboká nedůvěra k trpytivému závoji májů, který mu skrývá pravé bytí věcí. Žije v něm jakési nejasné vědomí problematičnosti a relativity jevového svě-

ta. Je instinktivním kritikem poznání. Cit pro „věc o sobě“, kterého člověk pozbyl v pýše svého duchovního vývoje, jenž znovu ožil teprve jakožto nejnovější výsledek vědeckého poznání v naší filosofii, stojí nejen na konci, ale i na začátku naší duchovní kultury. Co člověk předtím instinktivně cítil, se nakonec stalo výsledkem myšlení. Zde jsou oba póly, mezi nimiž se odehrává celé drama duchovního vývoje, drama, které se nám jeví veliké, pouze pokud ho nepozorujeme právě z těchto pólů. Neboť pak se nám celé dějiny duchovního poznání a ovládnutí světa jeví jako neplodné plýtvání silami, jako nesmyslný pohyb v kruhu. Pak podlehneme hořké nutnosti vidět odvrácenou stranu dění, jak každý pokrok ducha zvnějšnil a zploštil obraz světa, jak musel být krok za krokem vykupován zakrňováním vrozeného lidského smyslu pro nepostižitelnost věcí. Ať už se přemístíme zpět do výchozího bodu, nebo se postavíme na samotný konec, jenž pro nás sluje Kant, při pohledu z obou bodů se nám naše klasická evropská kultura jeví ve stejném světle velké pochybnosti.

Neboť tato světská kultura je omezena pouze na Evropu a země evropské civilizace. Jen v této oblasti se člověk ve své sebedůvěře odvážil ztotožnit skutečnou podstatu věcí s obrazem, který si o nich v duchu utvořil, a vše stvořené ve šťastné naivitě snést na lidskou úroveň. Jen zde se člověk mohl domnívat, že se podobá bohu, neboť jen zde byla nadlidská abstraktní idea božství zvnějšněná v banální lidské představě. Klasická konstituce duše, v níž instinkt a rozum již nepředstavují nesmiřitelné protiklady, nýbrž splývají v jediný nedělitelný orgán chápání světa, je omezena úže, než si naše evropská pýcha připouští.

Kulturní aristokracie starého orientu vždy shlížela s nadřazeným opovržením na evropské duchovní výboje. Její hluboko v instinktu zakořeněné vědomí problematičnosti jevů a nepostižitelnosti bytí neumožnilo vznik naivní víry v hodnotu světských věcí. Bylo jí zprostředkováno i vnějškové vědění Západu, tomu se však v její duševní konstituci nedostalo ukotvení, na jehož základě by se mohlo stát produktivním kulturním prvkem. Vlastní sféra kultury východní aristokracie zůstávala spíše nedotčena jakýmkoli duchovními poznatky. Proud, který na Západě

určoval celý kulturní život, na Východě jen letmo zčeřil hladinu. Žádné vědění tu nebylo s to převážit vědomí omezenosti člověka a jeho bezmocné ztracenosti ve všemohúru. Žádné vědění tu nemohlo utišit vrozený strach ze světa. Neboť tento strach *nepředcház*el poznávání jako u primitivního člověka, nýbrž stál *nad* ním. Pro vztah lidstva ke kosmu existuje jediné konečné kritérium: potřeba vysvobození. Způsob utváření této potřeby je neklamným měřítkem kvalitativních rozdílů duševních vloh jednotlivých národů a ras. Transcendentálním zabarvením náboženských představ se nejjasněji dokumentuje silná potřeba vysvobození podmíněná nejhlubším instinktivním náhledem světa. A stejným způsobem pak cestě od strnulého transcendentalismu k imanentnímu pojetí boha odpovídá pomalé ochabování potřeby vysvobození. Síť kauzálních vztahů mezi těmito jevy je tak jasně patrná, že postačí na ni jen poukázat. Tím méně důvěrně známé jsou nám naopak vztahy, které existují mezi takovouto transcendentalismu nakloněnou konstitucí duše a její uměleckou výrazovou formou. Neboť onen duchovní strach z neznámého a nepoznatelného nestvořil jen první bohy, ale i první umění. Jinými slovy: náboženskému transcendentalismu odpovídá vždy transcendentalismus v umění, k jehož pochopení nám chybí příslušný orgán, protože jsme si usmysleli, že nezměrný materiál uměleckých skutečností budeme hodnotit z nicotného hlediska našeho klasického evropského pojetí. Co se týče obsahu, jsme si transcendentálního cítili vědomí ve vlastním jádru uměleckého procesu tvorby, v činnosti vůle určující formu ho však přehlízíme. Neboť naší evropské jednostrannosti je vzdálena představa, že umění může za jiných předpokladů být výrazem zcela jiné duševní funkce.

Všechny naše definice umění jsou výlučně definicemi klasického umění. Jakkoli se v jednotlivostech liší, shodnou se všechny v tom bodě, že veškerá umělecká tvorba a každý prožitek umění musejí být provázány oním stavem vnitřní duševní vznešenosti, v němž je pro nás dnes lokalizován umělecký zážitek. Tyto definice bez výjimky považují umění za luxusní činnost psýchy, jíž se zbavuje přebytku svých životních sil. Ať už má být řeč o umění australských černochů nebo o umění sta-

vitelů pyramid, je „vypnutý hrudník“ považován za samozřejmý doprovodný jev umění. Pro nás ovšem platí fakt, že čím klidněji a uspokojivěji se dmou naše prsa, tím máme silnější zážitek krásy. Protože veškerá možnost uspokojení z umění pro nás spočívá jediné v tom, že si vytvoříme ideální jeviště pro naše vnitřní prožívání, na němž se dají bez omezení prožít síly naší organické vitality, přenesené vcítěním na umělecké dílo. Umění pro nás není ničím víc a ničím méně než „objektivovaným sebezpožitkem“ (Lipps).

Od těchto nám samozřejmých předpokladů se však musíme pokusit emancipovat, pokud chceme být právi neklasického, to jest transcendentálního umění. Neboť mimo klasiku znamená umělecká tvorba a umělecké prožívání uplatnění téměř protikladné duševní funkce, jež se, daleka jakéhokoli svět uctívajícího přitakání jevovému světu, pokouší utvořit si obraz věcí, který duši vytrhuje z konečnosti a podmíněnosti života a povznáší ji do sféry nutného a abstraktního. Vtažena do nepochopitelné spleti letmých jevů má duše jen *jednu* možnost uspokojení, vytvořit si odvrácenou stranu jevů, absolutno, v němž se může zotavit z muk relativity. Vysvobození je jediné tam, kde je učiněna přítrž klamu jevů a bující libovůli organična. Při transcendentálním vnímání světa nemůže touha umělecky se zhostit věcí vnějšího světa nikdy přijmout výraz onoho klasického uměleckého chtění, které se domnívá, že věci vlastní, když je oživilo a prozářilo sobě vlastními lidskými dary. To by přece neznamenal nic jiného než glorifikaci oné závislosti mezi člověkem a vnějším světem, právě jejíž vědomí vytvořilo ono transcendentální naladění. Náprava zde spočívá spíše výlučně v co nejdůslednější redukci a v nejvyšším potlačení tohoto trýznivého faktu závislosti. Při transcendentálním vnímání světa může umělecky zachytit věci znamenat jediné zbavit je v nejvyšší možné míře podmíněnosti jejich jevovosti a smíšenosti s vnější nerozluštitelnou spojitostí života, a vysvobodit je tak ze všeho klamu smyslového vnímání.

Veškeré transcendentální umění tedy jde cestou dezorganizace organična, to jest cestou převedení proměnlivého a podmíněného na nepodmíněné hodnoty nutnosti. Takovouto nutnost je však člověk

schopen vnímat pouze v rámci velké odvrácené strany organického, v anorganickém. To ho vedlo ke strnulé linii a k mrtvé krystalické formě. Člověk převedl všechny život do řeči těchto nepomíjejících a nepodmíněných hodnot. Protože tyto abstraktní, ode vsí konečnosti oproštěné formy jsou těmi jedinými a nejvyššími formami, v nichž člověk může spočinout tváří v tvář zmatenosti obrazu světa. Na druhou stranu se tato zákonitost zrcadlí v zákonitosti onoho orgánu, jímž překonáváme naši smyslovou závislost, totiž lidského rozumu. Tyto vztahy udávají rozhodující perspektivu vlastním dějinám vývoje onoho lidského životního projevu, který nazýváme umění. Velká krize tohoto vývoje, která vytvořila druhou říši umění, začíná v okamžiku, kdy rozum uvolňující se z mateřského sevření instinktu s důvěrou v sebe sama poznenáhlu přebírá funkci zvěčňování jevů, kterou dosud vykonávala umělecká činnost. Nestalo se nic jiného, než že se onen převod na anorganickou zákonitost oddělil od převodu na zákonitost lidského ducha. Náhle vzešla věda a transcendentální umění ztratilo půdu pod nohama. Neboť intelektem uspořádaný obraz světa v podobě smysluplného dění nyní člověku věřícímu v poznávací možnosti rozumu nabízel tentýž pocit jistoty, kterého transcendentálně naladěný člověk dosahoval namáhavou a bezúspěšnou oklikou úplné dezorganizace a negace života.

Teprve po této krizi procitla ona latentní duševní síla, v níž je zakotveno naše specifické prožívání umění. Je to zcela nová duševní funkce, která se nyní pomalu svým způsobem zmocňuje bytí. A teprve od tohoto zlomového bodu vývoje může být řeč o tom, co nazýváme radost z umění; neboť teprve teď začíná veškerou uměleckou činnost provázet blažený pocit „dmoucích prsou“. Staré umění bylo jen bezúspěšnou honbou za sebezachováním; teď, protože jeho transcendentální chtění bylo podchyceno a uspokojeno vědeckou poznávací snahou, oddělila se říše umění od říše vědy. A nové umění, které nyní vzniká, je umění klasické. Jeho zabarvení už není bezúspěšné jako dříve. Neboť se stalo luxusní činností psýchy, uspokojujícím uplatňováním vnitřních dosud omezených sil, osvobozeným ode vsí nucenosti a ode všeho

účelu. Blahem tohoto umění již není strnulá abstraktní zákonitost, nýbrž jemná harmonie organického jsoucná.

To jsou předpoklady, v nichž je zakotven fundamentální rozdíl mezi orientálním a západním vnímáním světa, mezi transcendentálním a klasickým uměním. Zde tkví problém, na nějž se musí orientovat veškeré zpětné pozorování umění, pokud nemá setrvat v evropské omezenosti.