DOSLOV

Worringerova práce *Abstrakce a vcítění* se českému čtenáři dostává poprvé do rukou v kompletním překladu po devadesáti třech letech od svého prvního vydání. Čeština se tak jako jeden z posledních kulturních jazyků přiřazuje k těm, do nichž tato vlivná práce byla přeložena. Překlad obsahuje i dodatek vydávaný s prací od roku 1910 (tj. od jejího třetího vydání) a obě autorské předmluvy přičiněné k poválečným edicím 1948 a 1959, jimiž Worringer chtěl své rané dílko zpřístupnit novým generacím.

Kapitolu *Vybrané příklady z architektury a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění* uveřejnil v roce 1912 kmenový časopis českých kubistických architektů Styl pod názvem *Architektura a plastika s hlediska abstrakce a vcítění*. Čeští kubisté nepořídili překlad úplného textu, protože v době před první světovou válkou (i po ní) si každý český zájemce snadno pořídil německý originál, jemuž také bez problémů rozuměl (to je mimochodem dokladem faktu, že čeština tehdy ještě nebyla imanentně funkčním kulturním jazykem). Otištěním překladu úryvku pak dávali najevo příslušnost české avantgardy k vlivnému evropskému hnutí emancipace výtvarného umění v pojmovém rámci vcítění, respektive abstrakce.

Publikace překladů v odborných periodikách je tedy v době před první světovou válkou symbolickou činností s demonstrativně programovým dosahem a nemá ve skutečnosti podstatný vliv na šíření konkrétních myšlenek v rámci generace. Demonstrativní příklon k významným současným evropským myšlenkovým proudům je nejvíce patrný v žánru programového překladu, lze ho však dobře doložit i na vlastních článcích. Tak například článek Karla Čapka a Vlastislava

Hofmana, snad nejexplicitnějšího estetika vcítění mezi českými kubisty, *Indická architektura* (Styl 1913) je exemplárním případem pokusu o konkrétní aplikaci Worringerových tezí na umění kulturního národa vymykající se posouzení pomocí evropského řecko-římského kánonu. Až dojemně je osnova tohoto článku dána Worringerovou tezí, že umělecké projevy národa určuje charakter jeho vztahu k přírodě a že tento vztah se paralelně zrcadlí v náboženském a uměleckém vývoji.

Bylo by ovšem chybou domnívat se, že Worringerova práce na české scéně působila jako blesk z čistého nebe. V českém prostředí byl samozřejmě znám systém Lippsův, který byl dříve i později interpretován nezávisle na Worringerově doplnění. Příkladem umělce, na něhož Worringerovy teze zapůsobily jako integrální podnět k rozvinutí vlastních úvah již předběžně určených Lippsovým systémem, je Josef Chochol, jenž přeložil obě ukázky Lippsova díla publikované ve Stylu (*Esthetika prostorová* a *Stylisace*, obě 1913).

V teoretických spisech českých kubistů těžko hledáme slovo kubismus; k tomu vřele doporučuji vtipný článek Vlastislava Hofmana *-ace-ice-ence-ismy a da-da* vydaný roku 1921 v Musaionu Karla Čapka. Protože modernistické časopisy jsou dnes těžko dostupné, nemohu se zdržet několika ukázek:

> Názviska se hemží, věda ustupuje do pozadí, [...] (My jsme tato názviska nevymysleli, byla vymyšlena proti nám, jako název, nad nímž šosák se zasměje a my často také.) Tak na příklad: [...], kubismus od slova krychle, aby se mohlo říkat, že ti malíři jsou blázni, kteří vidí zeměkouli hranatou, lebku hranatou a všechno hranaté atd. Jenže lidé si zvyknou na všechno [...] Zrovna tak gotiku nebo barok si tehdejší umělci nevymysleli sami.

Je-li slova kubismus českými kubisty přece užito, pak ke zjednodušujícímu označení především francouzského dění. Například u Janáka, který je bezpochyby zcela vědomým teoretikem českého kubistického hnutí jako takového, může v tomto kontextu působit neužívání slova

kubismus až nápadně jako sugestivní zdůraznění Hofmanem naznačené paralely se starými styly, která byla pro naše kubisty jak známo velmi důležitá, od jejíž schematičnosti se teoreticky oprostil snad jen Gutfreund. Přesto je třeba chápat averzi interních kubistických teoretiků ke své přezdívce, neboť ten, kdo by se snad chtěl dopátrat smyslu slova kubismus etymologickou cestou, skutečně nebude s to pochopit, proč jsou Janák, Hofman, Chochol; Gutfreund aj. označováni jako kubisté. Budeme-li v jejich (zejména teoretických) projevech hledat nějaký jednotící živel, bude jím jednoznačně živel abstrakce a vcítění. Záměrně zde označuji polaritu abstrakce a vcítění jako jediný živel, a to nejen v podání českých kubistů, ale i u Worringera samého, abych polemizoval s názorem Pavla Lišky (*Kubismus a styl*, v katalogu *Český kubismus 1909-1925*), že teprve Kandinsky překonává svým pojetím abstrakce a vcítění jejich nesmiřitelnou protikladnost postulovanou Worringerem. Soudí-li Liška, že Kandinského uznání existence „velké realistiky" rovnocenné „velké abstrakci" je oproti Worringerovi novinkou, nemůžeme s ním souhlasit, neboť Kandinského termíny jsou jasnou obdobou paralelní dvojice naturalismus a styl pojednané především ve stejnojmenné kapitole této knihy. To, že Worringer odsuzuje bezduchou nápodobu přírodní předlohy, nikterak neznamená, že by neuznával možnost a nepřipouštěl existenci velkého realistického umění.

Česká avantgarda velmi jasně chápe Worringerův estetický systém spíše jako explikaci Lippsova systému, než jako podstatné rozšíření jeho schématu o novou kategorii protikladnou k Lippsovu vcítění. To, že Worringerova dichotomie je v lippsovském systému skutečně obsažena, lze dobře doložit i na dvou zmíněných úryvcích z Lippsova díla, publikovaných ve Stylu. Jejich výběr a fakt, že byly otištěny v ročníku následujícím po zveřejnění úryvku z *Abstrakce a vcítění* ukazují na možnost, že Chochol jimi chtěl demonstrovat přítomnost abstraktního pólu již v Lippsově estetice vcítění.

Tuto myšlenku velmi jasně vystihl hned roku 1910 Richard Hamann v recenzi *Abstrakce a vcítění* uveřejněné v Dessoirově Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, když mimo jiné napsal, že

Worringer je v *Abstrakci a vcítění* (lippsovské) teorii vcítění pravděpodobně blíže, než je mu dnes (tj. roku 1910) milé, a celkem přesvědčivě odhalil jeho zamýšlenou novou dichotomii abstrakce a vcítění jako pouhé nové pojmenování staré polarity formy a obsahu. Hamann také (v téže recenzi) velmi dobře vystihuje povahu (lippsovského) vcítění, když píše, že o vcítění se začíná uvažovat až v případech, kdy není samozřejmé, tedy při konfrontaci s formami, které jsou ve Worringerově terminologii výsledkem abstraktní tvořivé tendence; na oblast organického tvarosloví se pak pojem vcítění aplikuje cestou dodatečné či zpětné generalizace; na tomto místě se pokusím pomoci si metaforou: podle Hamanna je tedy vcítění do organické formy vcítěním stejně tak, jak je kružnice elipsou nebo čtverec obdélníkem. Pokud se tedy má vztah mezi oběma systémy vyjádřit stručně a jasně, musíme především zdůraznit, že Worringerovo vcítění není totožné se vcítěním u Lippse, ale že Lippsův termín ve skutečnosti zahrnuje oba póly Worringerovy estetiky.

Aplikujeme-li v tomto doslovu Worringerovu teorii explicitně jak na estetické vnímání, tak na uměleckou tvorbu, ilustrujeme tím jeden z podstatných rysů, který (kromě antitetičnosti a poměrně krátkého rozsahu daného akademickým účelem) Worringerově disertaci umožnil, aby byla vnímána jako manifest moderního umění (zejména pak německého a českého expresionismu, českého kubismu, českého kubofuturismu a v neposlední řadě rodícího se abstraktního umění), a sice rys (rozhodně ve srovnání s Lippsem) laxního užívání estetických distinkcí. V průběhu celé práce totiž většinou jaksi vágně jde zároveň o teorii vnímání a teorii tvorby, což je umožněno zejména tím, že němčina nemá gramatický systém vidu (což s sebou ze stejného důvodu nese nejeden překladatelský problém). Worringer na rozdíl od Lippse nerozlišuje mezi potřebou (či touhou) být konfrontován s výsledky vcítění (respektive abstrakce) a potřebou (či touhou) vciťovat se (respektive abstrahovat). Touto, přísně vzato, terminologickou nepřesností nabývají Worringerovy teze zdánlivě vyšší univerzality než Lippsovy, a právě tato nepřesnost může být na poli vlastní umělecké činnosti jistě efektivní, a dokonce produktivní. V předmluvě z roku

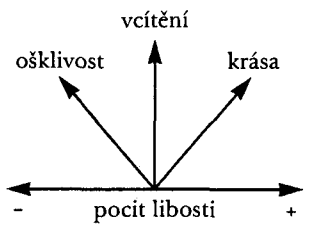
1948 popisuje Worringer tajemnou souhru okolností, které jeho dílku umožnily stát se magickým klíčem [Sesam öffne dich] k řadě dobových problémů; domnívám se, že naznačená terminologická laxnost tuto mozaiku drobných momentů dobře doplňuje.

Chci dokonce vyslovit tezi, že Worringerův doktorský spis se stal fetišem své generace právě pro to, pro co je méně vědecký než Lippsova *Estetika*. Tedy, ačkoli veškerý teoretický aparát umožňující popis vzniku a vnímání moderního uměleckého díla byl dán již Lippsovou *Estetikou*, nebyla (slovy logika Pavla Tichého) jeho teorie dostatečně přitažlivá, aby se mohla stát vůči vnější kritice imunním modelem myšlení.

Přesto, že Worringer svůj systém na začátku *Teoretické části* ohlašuje velkými slovy jako podstatné doplnění lippsovské estetiky, která údajně není s to postihnout estetické hodnoty vytvořené kulturami nezasaženými antickým kánonem, přesto jsou abstrakce a vcítění v podstatě vzápětí odhaleny jako póly obecného estetického vnímání, například formulací, že abstrakce a vcítění představují póly základní lidské potřeby, a sice potřeby zbýt se sebe sama. Tato myšlenka se v průběhu práce vrací ještě dvakrát, přičemž je pohyb mezi oběma póly prohlášen dokonce za nicotný z vyššího hlediska.

Společnou tezí Worringera a Lippse je postulát jejich systémů:

(P) Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek.



Lippsův systém estetiky

Z toho mimo jiné plyne, že jakákoli forma je esteticky irrelevantní, není-li předmětem vcítění (v Lippsově smyslu). To, v čem se oba autoři liší, je podle všeho otázkou akcentu. Lipps vidí ve vciťování subjektu do organických i anorganických tvarů spíše to, co mají oba procesy společného, tj. vmýšlení pohybu do nehybné formy, a používá-li Lipps slovo život, míní spíše pohyb. Do organické formy pozorovatel vciťuje životní pohyb či sílu, zatímco do základních geometrických tvarů vciťuje pohyb mechanický. Skutečnost, že Worringerovo chápání rozdílu mezi abstrakcí a vcítěním je velice blízké tomuto pojetí, lze velmi dobře doložit například na jeho srovnání estetického působení dórského a iónského chrámu (v již zmiňované kapitole publikované ve Stylu).

Hovoří-li pak Worringer o vciťování organické zákonitosti do abstraktního tvaru, má na mysli konflikt vedoucí k patosu neboli výrazu. Avšak z důvodu nerozlišování problematiky vnímání a tvorby, je přinejmenším velmi nejasný ontologický status tohoto výrazu; otevírá se nám kombinatorika několika možností, z nichž není kvůli terminologické vágnosti možno vybrat řešení dle autorovy intence. To je ovšem, jak již bylo naznačeno, teoretický rys, který umělcům svou zdánlivou univerzalitou velmi dobře vyhovuje.

Osm kombinací označených v této tabulce písmenem X označuje čtyři komplementární ontologicky nesouměřitelné dvojice možností konstrukce výrazu v umění.

	Styl	**Naturalismus**	**Touha po abstrakci**	**Touha po vcítění**
Geometrická přírodní předloha		X		X
Organická přírodní předloha	X		X	
Geometrická umělecká forma		X		X
Organická umělecká forma	X		X	

Worringerův systém estetiky

Hilmar Frank píše v doslovu k východoněmeckému vydání *Abstrakce a vcítění* v roce 1981: „Worringerova raná práce žije z patosu antiteze." Má plnou pravdu, avšak musíme si uvědomit, že tato antiteze není kategoriální povahy, nýbrž je řečnickou figurou, která dává práci jasný dialektický spád a názornost. Věc se může dokonce jevit tak, že čisté polarity abstrakce a vcítění, respektive stylu a naturalismu, jsou vlastně popsány jen jako teoretické momenty, jejichž dialektické propojení pak slouží k přesvědčivě živému popisu vlastního předmětu autorova zájmu, a sice kelto-germánské ornamentiky jako východiska gotického uměleckého názoru. Tento názor lze podpořit jak odkazem na pozdější Worringerovu odbornou činnost (viz Worringerovu bibliografii zpracovanou Wulfem Schadendorfem, strany 123–128 této knihy), tak pozornou četbou *Abstrakce a vcítění*, kde popisy příkladů čistých pólů působí jednoznačně schematicky a účelově, zatímco jako skutečně přesvědčivá plaidoyer teorie působí místa zabývající se formami, které bychom museli označit za hybridní, kdybychom odlišení abstrakce a vcítění vnímali kategoriálně. Velká slova a silně působivé obraty propůjčují tomuto mladistvému programatickému spisu bojovný nádech; jde-li však o boj, pak o boj za rovnoprávnost opomíjeného pólu estetického vnímání a umělecké tvorby, nikoli o popření nebo znevážení pólu tradičně preferovaného.

* * *

Nelze posoudit Worringerovu pozici v rámci dobového uměleckého a teoretického vývoje, pokud neakceptujeme nějaký konkrétní obraz evropského avantgardního dění. Možné obrazy se však radikálně liší v závislosti na domácí tradici, z jejíhož pohledu je rekonstruujeme; zatímco italští autoři se snaží podat panfuturistický výklad moderny a profrancouzsky orientovaní odborníci se pokoušejí vysvětlit vše relacionálně jako směřování ke kubismu, případně vzdalování se od něj, považují němečtí historikové umění za primární modernistický živel expresivitu. Pokoušíme-li se popsat umělecké fenomény začátku století

a desátých let, pomůže nám při tom strukturní mřížka stylu v duchu Germaina Bazina.

	Mezinárodní moderna (secese)	**Abstrakce**	**Dada a surrealismus**
Expresionismus	Munch, Bílek, Barlach, Paula Modersohn-Becker, Picasso I	Der blaue Reiter, Bauhaus I	Schwitters, Chagall
Kubismus	Picasso II, Gaudí, český kubismus	Picasso III, orfismus, Bauhaus II, De Stijl, Gutfreund I	Picasso IV, Dalí I, metafyzická malba
Futurismus	Boccioni, Gutfreund II	Ballà, suprematismus	Tzara, Calder I

Mřížka stylu evropské moderny

Řádky jsou uvedeny hlavními soudobými tendencemi, sloupce jsou pak nadepsány diachronními či stylovými modifikátory. Tato mřížka nevyčerpává (a ani si to neklade za cíl) fenomenologii dobové umělecké praxe, a zejména nemá naprosto nic společného se sebereflexí uvedených umělců a směrů; pokud by měla plnit náročnější teoretické požadavky, musela by být rozšířena nejméně o jeden sloupec (tendence nevinného oka neboli přetrvávající vliv impresionismu) a pro opravdu jemné znázornění dobových stylových distinkcí by si nárokovala třetí dimenzi k zachycení synchronních fúzí. Přijměme tedy tuto hrubě zjednodušující mřížku ilustrativních údajů jako našim účelům postačující obraz uměleckého dění před první světovou válkou. Koncept dobového dění skrývající se za touto mřížkou ponechává stranou otázku po primátu jedné ze synchronních tendencí (mimochodem v duchu Worringerovy kritiky tohoto marného - v podstatě materialisticky redukcionistického - snažení) a považuje tyto tendence za jediný nadnárodní živel návratu symbolické formy do výtvarného umění, tedy

živel ustoupení od snahy o absolutní mimesis, od konvence nevinného oka (Ruskin, *Elements of Drawing* [innocence of the eye]), která se skrývá za akademismem a impresionismem. Jaké je tedy místo Worringerovy disertace v takto konstruovaném obraze?

Emancipace od konvence absolutní mimesis vede k uvolnění celé škály uměleckých prostředků, které se vyvinuly během staletí v podstatě jen kvůli zachycení prostoru. Návrat k symbolické formě (odklon od nápodoby) vede k opětovnému zploštění obrazu, dokonce ke zploštění architektonické formy a volné plastiky, k tomu srov. Worringer, zejména opět *Architektura a plastika s hlediska abstrakce a vcítění*, Gutfreund, *Plocha a prostor*, v Uměleckém měsíčníku 1912/1913, Chochol, *K funkci architektonického článku*, ve Stylu 1913. Prostředky modelace však již jednou byly vydobyty a národní akcenty živlu symbolické mimese se liší v názoru, kam tyto volné prostředky napřít. Tradiční a v podstatě barokní či hybridní řešení vede k fúzi symbolické a absolutní mimesis, která zrodí výraz, Italové a Rusové využijí volnou třetí dimenzi ke znázornění pohybu a ve Francii je třetí dimenze vyrvaná optickému obrazu prostoru užita ke znázornění mnohapohledové předmětné simultaneity (pravděpodobně nejimanentněji tento přechod od starého využití modelačních prostředků k novému probíhá ve Francii, kde ho můžeme sledovat spojitě od Delacroixe až ke kubismu). Obecně však všechny tyto národní modifikace spějí ke geometrické abstrakci, která je radikálním projevem nově nabyté svobody symbolické formy od jakékoli formy literární, ať už epické nebo lyrické, interpretace. Této tendence si není vědom Kahnweiler stylizující se do role interního kubistického teoretika a implicitně (v knížce *Der Weg zum Kubismus*, 1915, vydáno 1921) i explicitně (v pracích nepublikovaných, respektive vydaných až dokumentárně, viz práci Manfreda Brunnera *Daniel-Henry Kahnweilers „Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht*) polemizuje s Worringerem a s (Worringerem často citovaným) Hildebrandem. Proti jejich plošnosti staví vypuklost kubistického prostoru a oproti Worringerovi se domnívá, že moderní umění nespěje k abstrakci, nýbrž k pouhému formovému lyrismu. Vývoj však jasně ukázal, že orfisté a němečtí teoretikové viděli jasněji.

Pokud chceme stručně vystihnout elementární odlišnost středoevropského (německého, českého a rakouského) dění od všech ostatních soudobých tendencí, bude hledaným heslem zájem o minulost, snaha odůvodnit postoj moderního umělce tradicionalistickými argumenty; pro jednoduchost můžeme ponechat stranou řešení otázky, zda tak umělci a teoretikové spíše uspokojují měšťáka v sobě, či zda se spíše podvolují měšťáckému publiku. Středoevropský měšťák jde s dobou, dožaduje se stylu či slohu své doby - bez Hanse Tannhausera, Wilhelma Uhdeho a ovšem Vincence Kramáře by Kahnweilerovo obchodní podnikání udělalo brzy úpadek -, avšak o tom, že nabízený styl je opravdu tím jeho šálkem kávy, se dá přesvědčit jedině tradicionalistickými, respektive tradicionalisticky působícími argumenty. To lze doložit například přáním vydavatele Pipera otisknout v almanachu *Der blaue Reiter* (1912) více dřevořezů z Worringerovy knihy o německé středověké knižní ilustraci. Je zřejmé, že historická odůvodněnost umění je na středoevropské scéně vysoce ceněným artiklem, dodávaným však často jen za cenu přinejmenším podvědomé přeinterpretace dějin umění na základě aprioristických teorií.

V posthumně publikovaných *Poznámkách k theoriím moderní architektury* (ve Stylu 1936) je Birnbaumem jako aprioristická a ahistorická demaskována (především) Janákova teorie hranolu a pyramidy (viz zejména jeho stejnojmenný článek v Uměleckém měsíčníku 1911/1912). A byť je Wilhelm Worringer na rozdíl od Janáka profesionálním historikem umění, je podobným způsobem (mimo jiné) co do historické přesvědčivosti svých předpokladů zpochybněna i jeho koncepce, a to již ve výše zmíněné recenzi Richarda Hamanna.

Tím, že Worringer sám sebe v předmluvách označuje za médium ducha doby, a také zdůrazňováním historické intence své práce, vlastně naznačuje, že v době psaní *Abstrakce a vcítění* neměl ponětí o soudobé relevanci svých úvah pro uměleckou praxi. Jeho disertaci není možno považovat za průkopnické dílo v pravém slova smyslu; kdyby to, zač bojovala (opomíjený pól mimesis), nebylo již v německém umění imanentně přítomno, nemohla by najít tak širokou čtenářskou odezvu.

K osvětlení jejího významu se spíše hodí hyperbola poslední kapky nebo kamínku spouštějícího lavinu (tzn. skuteční průkopníci se zpravidla nedožívají apoteóz svého apoštolátu). V německém prostředí lze vlivnost práce dokonce částečně odůvodnit právě tím, že jde o práci záměrem historickou a že Worringer do jejího vydání neměl s moderním uměleckým děním prakticky nic společného.

Polarita abstrakce a vcítění se stala pojmovým rámcem dosud jen nesměle se emancipujícího neakademického německého umění a její historické (nebo alespoň pro většinu historicky přesvědčivé) osvětlení účinnou obranou proti měšťácké tradicionalisticky orientované kritice a zároveň pozitivní agitací u mlčící většiny zahleděné do slavného německého středověku. Vysoká obliba středověkého umění u německého publika vedla dokonce až k nemístnému přecenění historických kořenů expresionismu, takže Werner Hofmann (*Grundlagen der modernen Kunst*, 1996) hovoří o Worringerových pozdějších uměleckohistorických pracích jako o dokladu nepřípustného panexpresivismu, který snahou o výraz ospravedlňuje i vyloženou neschopnost. Tato kritika je ovšem z jistého hlediska oprávněná, protože Worringer píše již v *Abstrakci a vcítění*, že nejsme schopni z historického odstupu posoudit schopnost či neschopnost umělce a jediné, co můžeme posuzovat, je umělecké chtění. Na jiném místě (strana 32 této knihy) Worringer píše:

> Každý styl představoval pro lidství, které ho vytvořilo ze svých psychických potřeb, nejvyšší míru blaha. To se musí stát základním článkem víry všech objektivních uměleckohistorických pojednání. To, co z našeho hlediska vypadá jako nejhorší zkomolenina, muselo pro svého někdejšího producenta představovat nejvyšší krásu a naplnění jeho uměleckého chtění.

Je zřejmé, že už od samých počátků svého uměleckohistorického uvažování se Worringer bere za svou věc příliš vehementně, tj. že podobné nadmíru radikální formulace mohou, brány vážně, vést k setření rozdílů v kvalitě, čímž by se ovšem v posledku rušil samostatný status dějin umě-

ní mezi historickými disciplínami a vytratila by se i přitažlivost teorie pro současné umělce, kteří přece samozřejmě touží dokázat měšťákovi, že jejich díla jsou nositeli skutečné kvality, odpovídající jejich uměleckému záměru.

Worringerova disertace se sice stala programovým spisem německého expresionismu, ale v roli skutečného manifestu hnutí ji nepochybně vystřídal almanach *Der blaue Reiter* (1912). Touto poznámkou se dostáváme ke složité otázce, jaký byl vlastně Worringerův vztah ke Kandinskému a k Marcovi. K tomu, abychom tento vztah tematizovali, bude asi nejlépe převyprávět poměrně známou historku německého „boje za umění". Worpswedskému malíři Carlu Vinnenovi se nelíbilo, že německé galerie nakupují příliš moderně, a hlavně příliš mnoho francouzského umění, a když roku 1911 vynaložila brémská Kunsthalle poměrně značnou částku na nákup van Goghova obrazu Makové pole, došla Vinnenovi trpělivost a sepsal dva protestní články, v nichž vyzval všechny německé umělce, kterým není lhostejný osud německého umění, aby se k jeho protestu připojili; na základě této výzvy vyšel sborník nazvaný *Protest německých umělců*. Tento sborník neobsahoval prakticky žádné argumenty, kromě národního apelu ovšem, a kromě toho, že téměř každý z přispěvatelů byl etablovaným profesorem na některé německé akademii. Celá věc se nakonec zvrhla ve velkou reakční čistku v německých galeriích; akademici zmobilizovali své síly a zdálo se, že invaze moderny bude z těžce dobytého předmostí zatlačena zpět do moře. Této události v podstatě vděčí německý expresionismus za svůj statutární vznik, neboť právě tento těžký útok přiměl liberálnější umělce a intelektuály k tomu, aby se semkli v liberálnějších centrech. Ve skutečnosti se role vinnenovského pamfletu zřejmě trochu přeceňuje, protože je přece známo, jaký byl umělecký vkus Viléma II. (viz jeho soukromý dar městu Berlínu, za časů NDR bohužel zlikvidovaná Heldenallee). Mnichovské centrum například díky císařskému vkusu získalo již roku 1909 velkého galeristu reformátora Huga von Tschudi, který byl vyštván z berlínské Nationalgalerie a během své krátké, leč významné činnosti v obou mnichovských pinakotékách se spřátelil

s Kandinským a Marcem (jeho památce je věnován almanach *Der blaue Reiter*). Kandinsky a Marc pak byli hlavními iniciátory *Odpovědi na Protest německých umělců*, sborníku *V boji za umění*, který vyšel u Pipera roku 1911. Tento sborník je velmi důležitý přinejmenším ze dvou důvodů: při práci na něm se formuje myšlenka almanachu *Der blaue Reiter* a také dochází k prvnímu dokumentovanému kontaktu Kandinského a Worringera. V dubnu 1911 píše Kandinsky Marcovi, že vyzve Worringera ke spolupráci na *Odpovědi*. Výsledkem této spolupráce je Worringerův článek *K historickému vývoji moderního malířství*, v němž bylo oficiálně poprvé užito slova expresionismus - jako označení francouzských malířů „vycházejících ze Cézanna, van Gogha a Matisse". Tento článek nesdílel se zbytkem sborníku osud okamžitého zapomnění díky tomu, že byl přetištěn ve Waldenově berlínském týdeníku Der Sturm.

Často se mluví o zarážející teoretické blízkosti Worringerovy *Abstrakce a vcítění* a teorie skupiny Der blaue Reiter. Přímé ovlivnění Kandinského Worringerem je však odmítáno, především s poukazem na Marcův dopis Kandinskému z roku 1912, kde Marc krátce referuje o své četbě *Abstrakce a vcítění*. Z tónu a povahy sdělení se vyvozuje, že si Marc byl vědom, že Kandinsky knihu nečetl. Z výše uvedených faktů je však zřejmé, že Kandinsky musel být alespoň částečně obeznámen s Worringerovou teorií již před dubnem 1911 (jinak by asi těžko připadl na myšlenku žádat ho o příspěvek do *Odpovědi na Protest německých umělců*). Práce *O duchovnosti v umění* (*Über das Geistige in der Kunst*) byla poprvé vydána u Pipera roku 1912; Piper si rukopis od Kandinského vyžádal po Marcově narážce, že Kandinsky už dva roky hledá pro svůj rukopis vydavatele. Mezi rokem 1908, tj. rokem prvního vydání (po tisku disertace) *Abstrakce a vcítění* (u Pipera), a rokem 1910, kdy Kandinsky údajně dokončil rukopis, vyšly přinejmenším dvě vlivné recenze *Abstrakce a vcítění*.

Ať už je pravda jakákoli, je zřejmé, že Kandinsky vnímá jako hlavní pramen svého teoretického díla svou praktickou tvorbu a zavádí důsledně vlastní terminologii. Pro Kandinského teoretickou nezávislost mluví fakt, že jeho práce kromě jasných worringerovských období obsa-

huje (i rozsahem) významné pasáže, jejichž vzory bychom, pokud někde, museli hledat spíše ve Francii (mám na mysli zejména jeho teorii vnímání barvy).

O Worringerově roli v rámci expresionistického hnutí pak platí, že jeho teoretický impuls vzali za své teoretizující umělci a napříště mu přidělili roli spiklence vně hnutí. Kandinsky a Marc, ačkoli měli vlastní silné teoretické ambice, zamýšleli pro další díl almanachu požádat o příspěvky také odborníky (mimo jiné i Worringera), jejich záměrem však bylo vložit tyto příspěvky jako dokladový materiál získaný vně hnutí, mající za úkol podpořit nezávislými argumenty správnost jejich uměleckého a teoretického směřování.

Bylo již řečeno výše, že devízou středoevropského moderního umění je historická odůvodněnost, na tomto místě však tento fakt postavme do protikladu s modernistickou oblibou primitivismu a exotismu. Zamysleme se nad vztahem různých umělců k „jinému umění", tj. k umění vymykajícímu se evropskému kánonu. Uvědomíme si, že nejen němečtí, ale i naši umělci, například Kubišta nebo Hofman, jsou velmi opatrní, aby při svém výběru barbarských vzorů náhodou nesestoupili ke skutečným primitivům (ať už křovákům nebo troglodytům).

> Indická architektura není pro moderního člověka jen zájmem historickým a exotickým; naopak má pro něj mocné dráždidlo a vzrušuje jej něčím, co citově potřebujeme ve svém prudkém běhu života. Dnešní člověk nalézá tu především pronikavou intensitu výrazu a nesmírné oživení, jaké by toužil i pro své moderní umění. Proto moderní člověk miluje barbarská umění, neboť v nich je jakýsi kořen vzniku výtvarné řeči, po níž dychtíme i dnes. Toužíme po výrazu s tempem urychleným, ovšem jednodušším a jednotnějším. Toto moderní urychlené tempo bude musiti prorazit zvyklosti, jež je váží; proto prozatím v tomto stavu napjetí milujeme umění, jež tak úchvatně překonává evropské klassicistické zvyklosti jako indická architektura. Umění, jež nás takto překvapují, jsou nám milá a usnadňují nám vývoj, neboť odhalují nám ohromné možnosti tvořivého pohybu ducha zcela mimo půdu zastavěnou klassickými theoriemi a pojetími. Dnes není ještě slohu; ale dnes vzniká jakási chuť ke slohu, a tím i chuť otevříti své ledví účinům silně působícím.
>
> Karel Čapek a Vlastislav Hofman, závěr článku *Indická architektura*, ve Stylu 1913.

Umělec z německého kulturního okruhu je ochoten akceptovat takzvaný umělecký barbarismus Indoevropanů (či spíše Indogermánů) (keltogermánský ornament, slovanské lidové umění, indická architektura), ba dokonce poučit se z něj, dále je ochoten učit se i u zcela odlišných vyspělých kultur (Čína, Japonsko a v neposlední řadě Egypt), ale jaksi elitářsky přehlíží tvorbu takzvaných přírodních národů, které mu pravděpodobně nepodaly dostatečně systematický výkon, aby je považoval za hodna toho, aby on u nich hledal poučení. Všimněme si, že Kubišta obklopen nadšením pro naivismus a negerskou plastiku studuje v Louvru asyrské a babylonské umění (srov. například jeho Melancholii nebo Oběšeného). Nemůžeme se ubránit dojmu, že se své vybíravosti učil u Worringera, vždyť profrancouzsky orientované křídlo v čele s Josefem Čapkem sdílí Picassovo nadšení pro umění přírodních národů (viz Čapkovu stejnojmennou práci).

> Přehlíží 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.

Tolik citát ze strany 62 této knihy (ve svém *Závěrečném slovu po padesáti letech* jde Worringer dokonce tak daleko, že naturalizující umění pravěku označí za umění vývojové slepé uličky lidstva). Ne nadarmo hovoří současný německý výzkum (například Karl Ruhrberg) o kryptofašistické rétorice německých teoretiků předcházející vypjaté expresivistické gesto. Že pak

skutečný fašismus díla a myšlenky všech dotčených vystaví posměchu na výstavě Die entartete Kunst? Nic naplat, revoluce přece požírá své děti, a paralelu nám skýtá téměř současné dění v Itálii nebo v Rusku.

Těžko však připisovat zmíněnou základní elitářskou kulturní orientaci vlivu jednoho doktorského spisu, spíše se tu jeví jiný, ne tolik propagovaný rys, v němž se Worringer stal médiem ducha své doby.

A na závěr tohoto historického exkursu malou glosu týkající se Simmelovy nadšené reakce na *Abstrakci a vcítění*: V celých Simmelových sebraných spisech se nachází pouze jeden explicitní odkaz na Worringera, a to v naprosto odtažitém kontextu: Worringerova terminologie je (v jaksi posunutém smyslu) aplikována na kontrast estetického vnímání moře a Alp (sic! Worringerovým snahám není nic vzdálenější než ambice popisovat přírodní krásno); jsme v pokušení domnívat se, že Simmel obdivoval Worringerovu disertaci jako přitakání svým poněkud temně formulovaným myšlenkám (snad úvaze *O třetím rozměru v malířství* publikované v prvním ročníku Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1906), které ovšem Worringer, jak nenápadně naznačuje v předmluvě *Ke vzniku*, neznal.

* * *

Zastavme se nyní ještě krátce u dvou myšlenek práce, které považuji za její vrcholy.

Už byla řeč o tom, že aplikace tezí o abstrakci a vcítění působí nejpřesvědčivěji na místech, kde jsou popisovány formy vzniklé kombinací obou pólů; popis kelto-germánského ornamentu a gotické architektury činí z Worringera hlasatele expresivity a apoštola expresionismu. Na místech, kde se nejprudčeji sváří abstrakce a vcítění, jako by dialekticky vznikala nová entita, která je více než pouhou sumou momentů, a sice výraz či patos.

Za nejzajímavější však považuji dosud netematizovaný fakt, že jaksi v pozadí titulní antiteze nepovšimnuta vegetuje jiná naprosto zásadní distinkce, která na rozdíl od oné titulní pouze epistemologicko-rétorické je skutečně kategoriální. Hovořím zde o rozdílu mezi obecně a komplikovaně estetickým vnímáním, tato distinkce je jaksi mimochodem umístěna v kapitole *Naturalismus a styl*, která jinak téměř celá pojednává o stejnojmenné dichotomii. Worringer si na mnoha místech stěžuje (naposledy na konci předmluvy z roku 1959) na příliš široký obecný úzus slova umění; s tím souvisí i jeho speciální distinkce mezi obecně estetickým a komplikovaně estetickým, kterou pokládám za skrytý filosofický vrchol *Abstrakce a vcítění*. Myšlenka této distinkce je velmi hluboká a tradiční (v podstatě ji je třeba připsat Aristotelovi, jímž Worringer tolik opovrhuje); Worringer z ní však oprávněně vyvozuje nadmíru zajímavý a překvapivý důsledek, a sice že severská (před)renesance není uměním v pravém slova smyslu (alespoň ne ve všech svých momentech). Aristoteles nás poučil, že filosofie (věda) a umění (drama, poezie, výtvarná umění) se zabývají univerzálními věcmi, a pokud se nám zdá, že jsme jimi konfrontováni s jednotlivinou, jistě přece jen stojí jako symbol nějaké univerzálie (jednotlivý herec ztělesňuje univerzální typ například lakomce). Naproti tomu praktická filosofie (etika) a historie se nezabývají obecnou zákonitostí, nýbrž konkrétní věcí jakožto jednotlivinou (pokud jsem přesto konfrontován s nějakou obecnou zákonitostí, pak jen aby jako svou instanci specifikovala konkrétní událost či konkrétního jedince). Pro estetiku a teorii (výtvarného) umění má tato prastará distinkce nemalý význam, plyne z ní totiž, že byť je umělecké dílo ve svém substrátu jednotlivinou, vždy stojí za univerzálii, tj. jakkoli podrobně svůj předmět podává, dává ho (nehledě na svou vlastní konkrétní individualitu) vždy pojmově; a proto, že (pouhé) pojmové určení nemůže nikdy specifikovat jednotlivinu, nemůže nám ani umění (z definice) zprostředkovat jednotliviny. Znaky, které nám věc zprostředkují pojmově, nazývá Worringer obecně estetickými, zatímco znaky specifikující konkrétní jednotliviny (události, osoby aj.) nazývá komplikované estetické vjemy; o těch pak zcela integrálně prohlašuje, že nemohou figurovat v umění v přísném (vlastně aristotelském, jak bylo ukázáno) slova smyslu a nemohou se stát ani předmětem vědeckého estetického zkoumání. Je nasnadě, že například van

Eyckovo dílo je podle těchto kritérií odhaleno jako neumělecké, což však pro Worringera (ani pro nás) v žádném případě neimplikuje negativní hodnotový soud.

Hamburk, březen 2001 *David Filip*

Výběrová bibliografie k doslovu

A. Dobová

Birnbaum, Vojtěch: *Poznámky k theoriím moderní architektury*. Ed. Dr. A. B. Styl 20 (15), 1936/1937, s. 112-113 a s. 135-136.

Čapek, K. & Hofman: *Indická architektura*. Styl 5, 1913, s. 55-92.

Gutfreund, Otto: *Plocha a prostor*. Umělecký měsíčník 2, 1912/1913, s. 240-243.

Hamann, Richard: [Besprechung von] *Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, sv. 5, 1910, s. 276-281.

Henry, Daniel (Daniel-Henry Kahnweiler): *Der Weg zum Kubismus*. Basilej 1921.

Hofman, Vlastislav: *-ace-ice-ence-ismy a da-da (Přezdívky na poli umění)*. Musaion 2, 1921, s. 48-51.

Chochol, Josef: *K funkci architektonického článku*. Styl 5, 1913, s. 93-94.

Janák, Pavel: *Hranol a pyramida*. Umělecký měsíčník 1, 1911/1912, s. 162-170.

Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Mnichov 1912. (Česky: *O duchovnosti v umění*. Přel. Anita Pelánová. Praha, Triáda 1998.)

Kandinsky & Marc: *Der blaue Reiter*. Mnichov 1912 (dokumentární vydání Mnichov 1965).

Kandinsky & Marc (Lankheit ed.): *Briefwechsel*. Mnichov 1983.

Lipps, Theodor: *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der schönen Kunst*; I. Grundlegung der Ästhetik, II. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst, Hamburk a Lipsko, 1903, 1906.

Lipps, Theodor: *Esthetika prostorová*. Přel. J. Chochol. Styl 5, 1913, s. 98-117.

Lipps, Theodor: *Stylisace*. Přel. J. Chochol. Styl 5, 1913, s. 127–137.
Simmel, Georg: *Über die dritte Dimension in der Kunst*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, sv. 1, 1906, s. 65–69.
Worringer, Vilém: *Architektura a plastika s hlediska abstrakce a vcítění*. Přel. Z. D. Styl 4, 1912, s. 77–100.

B. Novější

Brunner, Manfred: *Daniel-Henry Kahnweilers „Weg zum Kubismus" als Quelle kubistischer Werkabsicht*, v: *Kubismus-Künstler-Themen-Werke 1907–1920*, Kolín nad Rýnem 1982, s. 131–145.
Frank, Hilmar: *Nachwort*. Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, Lipsko-Výmar 1981, s. 118–134.
Lankheit, Klaus: *Wissenschaftlicher Anhang*, v: *Der blaue Reiter*, Mnichov 1965 (dokumentární vydání).
Liška, Pavel: *Kubismus a styl*, v: *Český kubismus 1909–1925*, Stuttgart 1991, s. 26–37.
Ruhrberg, Karl: *Malerei* (II. Teil). Walter, Ingo F. (ed.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Kolín n. Rýnem 2000.

OBSAH

KE VZNIKU *Předmluva k novému vydání roku 1948* / 5
ZÁVĚREČNÉ SLOVO PO PADESÁTI LETECH
K novému vydání roku 1959 / 10

TEORETICKÁ ČÁST
Abstrakce a vcítění / 23
Naturalismus a styl / 42

PRAKTICKÁ ČÁST
Ornamentika / 60
Vybrané příklady z architektury a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění / 79
Severské předrenesanční umění / 99

DODATEK
O transcendenci a imanenci v umění / 111

BIBLIOGRAFIE / 123

EDIČNÍ POZNÁMKA / 129
DOSLOV (*David Filip*) / 131
Výběrová bibliografie k doslovu / 149

WILHELM WORRINGER

ABSTRAKCE A VCÍTĚNÍ

Příspěvek k psychologii stylu

Z německých originálů
uvedených v ediční poznámce
přeložil a doslov napsal
David Filip
Autorovu bibliografii sestavil
Wulf Schadendorf
Ediční poznámku napsala
Eva Fialová
Typografie Václav Sokol
V roce 2001
vydalo nakladatelství Triáda,
Ostrovní 17, Praha 1,
jako 35. svazek edice Delfín
Redaktorka Eva Fialová
Sazba písmem John Baskerville
a Univers Petr Teichmann
Tisk Hermann & spol.,
Havlíčkův Brod
Počet stran 152
Vydání první