

Dorfles Gillo

***PROMĚNY UMĚNÍ**

Odeon, Praha 1976, 282 stran (překlad Libuše Macková)

Zadání: Autor, fascinován proměnlivostí umělecké tvorby 20. století, se pokouší zaujmout i stejně dynamické teoretické stanovisko. Práce usnadní reflexi široké škály uměleckých druhů moderního a současného umění. Zároveň uvádí i řadu souvisejících pojetí estetiky a umělecké teorie. Po kritickém zhodnocení lze použít jako referenční základ bakalářských prací o znakové povaze, významu a důsledcích umění 20. století. Požaduje se standardní excerptum postihující základní témata práce, cca na 10 stran. => *prověříme přehled o některém ze sledovaných oborů.*

PRVNÍ ČÁST: PROMĚNY UMĚNÍ

1. Obraz (představa) a obraznost (13)

Formování obrazu

Co je obraz? Ptá se DG. Existuje celá široká škála obrazů, které můžeme nazývat obrazy hudebními, poetickými, výtvarnými. Takové obrazy považují za zárodky tvarů, které nebyly dosud plně ztělesněny a čekají, až se z nich stane umělecké dílo; nemají přitom mnoho znaků definitivního výtvaru. Nadto připouštím, že i konzument umění může vytvářet estetické obrazy, svou účastí (str. 13).

Důležité je rozlišovat mezi údaji fenomenologickými, jejich popis najdeme například ve spekulacích Husserlových¹ a nebo Merleau pontyho,² a mezi možnou existencí autonomního, samostatného, původního obrazivého proudu, pro nějž údaje zkušenosti mohou být nejvýš předpokladem, podkladem, podnětem.³

Právě zde je nutno rozhodněji rozlišovat mezi *obrazem*, chápaným většinou jako odraz smyslové skutečnosti, a *obrazností*, jež je mimovjemovou tvůrčí činností.

Tvárný proces (pojetí tvaru a tvárného procesu tzv. *Gestaltung*) neznamená totiž jenom podstatnou a danou tvárnost vlastní každému procesu – ať jej vyvolává příroda, nebo člověk –, ale znamená zároveň tvárnost obraznosti, tj. vlastnosti lidské mysli, která působí i mimo jevy, existuje i v okamžiku utkvění vyvolaného vjemem, působí bez ohledu na jakoukoli gnoseologickou implikaci a na jakýkoli činný mechanismus (str. 14).

Obraznost a vnímání

Pozornost k významu vnímání při užívání uměleckých děl, zvláště pokud jde o jeho zjevné proměny v průběhu doby, musíme zdůraznit hlavně studium přeměn, k nimž v našem chování dochází vůči okolnímu vnějšmu světu (jak po stránce psychologické, tak i fyziologické).

Klasické příklady rozličného pojetí souzvuku a nesouzvuku hudebních intervalů, rozličného pojetí zvučnosti verše, rozličného pojetí prostoru a perspektivy atd. jsou nevyvratitelné.

Není možné přesunout naše vnímání a přizpůsobit je vnímání lidí z dávných časů, jejichž díla se dochovala až do dnešní doby. Není totiž pochyby, že rytmus, symetrii nebo asymetrii, barevný kontrast, perspektivu, měřítko atd. prožívali lidé v dávných dobách poněkud odlišným způsobem, a to v nás vyvolává značné pochybnosti o úsudku a kritickému hodnocení, jež jsme schopni podat o uměleckých projevech minulosti. Musíme tedy pochybovat o tom, že by se naše dnešní soudy shodovaly se soudy minulými; naproti tomu vůbec (str. 15) nepopírám možnost posuzovat dnes díla nikoli dnešní, jen když se tento dnešní úsudek neztotožňuje s vnímáním soudobým se vznikem děl.

Některé formální složky uměleckého díla, schopné přetrvat tisíciletí a nadané informativní a sdělovací schopností, stojící nad koncepcemi a nad časem, dávají dílu trvalou aktuálnost. Nemůžeme však tvrdit, že by náš postoj k těmto dílům odpovídal postoji jejich vrstevníků.

Vnímání a transakce⁴

Naše vyjadřovací, sdělovací, vnímací schopnosti založeny na prožitých zkušenostech – na zkušenostech, které jsme prožili my sami nebo jiní před námi, ale které jsme si přisvojili; na zkušenostech, které nelze popřít a které nabývají vůně, významu a hodnoty, jen jsou-li ve spojení

1 Husserl, E.: *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie*. Halle 1928

2 Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*. Paříž 1945

3 DG: v rozsáhlé oblasti vnímání obrazů (představ) jsou nespočetné odstíny obrazů mezi obrazem a vjemem, nezávislé na vůli pozorovatele.

4 DG: Jde o transakci mezi objektem a subjektem.

s naší navyklou představivou schopností (str. 16).

K zajímavým výsledkům ve své době přispěla *tvarová psychologie*⁵ a jež měly tak značný význam pro estetiku. Názor, že každý umělecký předmět, každý tvůrčí podnět se snaží vzít na sebe určitý tvar nebo celistvý úhrnný charakter samotné formy, a pojem „pole sil“, snažících se zachovat podmínky stálé rovnováhy, tíhnutí k „dobré formě“, to jsou skutečnosti, jež značně přispěly k objasnění a pochopení mechanismu působícího při užívání a při tvorbě uměleckého díla (a obecně také složitého procesu vnímání). Tvarová psychologie nebyla však s to podat ucelený výklad mnoha problémů z oblasti vnímání a estetiky, které se vymykaly pravidlům vypracovaných touto školou (str. 18).

Obraz a význam, forma a struktura

Budeme-li pohlížet na specifickou povahu vnímání jako na prostředkování mezi subjektem a prostředím, bude mít toto prostředkování plný význam a nebude pouhým smyslovým údajem.

Rozvedení pojmu užívání umění. Připustíme-li totiž, že vjemová funkce je už sama *obsažná*, nebudeme na ni pohlížet jako na pouhé smyslové podráždění našeho oka nebo ucha – čistě smyslové podráždění bez významových kvalit – a nebudeme pak jasně rozlišovat mezi „pudovým“ pocitem na fyziologické úrovni a mezi vjemem, jež vždy tvoří souhrn smyslových údajů (mnestických??), volních, etických, a tedy i estetických (str. 20).

Uznání tvůrčích snah odporujících zákonům, které zdánlivě, nebo i ve skutečnosti, mohly řídit naše vnímání, dovoluje mnohem úplněji vysvětlit umělecká díla všech dob. To znamená, že existuje tvárnost, která se organizuje i mimo normální a „fyziologické“ vjemové tendence a směřuje k transakci mezi autonomním tvůrčím okamžikem a mezi formálními zákony použitého výrazového prostředku.

Naznačení rozdílu mezi *tvarem a strukturou*. Zdá se mi, že i když mezi oběma teoriemi existuje mnoho styčných bodů, musíme uznat, že forma je zahrnuta ve „struktuře“⁶, a nikoli naopak. Struktura je tudíž více než forma: je to ucelený systém, který nemusí být ucelený jen formálně; odpovídá – abychom použili příhodného srovnání z fyziologie – tomu, čím je „nervový systém“ ve srovnání s jednou buňkou, s jednotlivým nervovým uzlem. Můžeme tedy připustit úhrnnou a ucelenou strukturu i při „odlišných formách“, při prvcích, které netvoří jediný *tvar*.

Mnozí současní strukturalisté (Lévi-Strauss, Barthes, Jakobson) se snaží ztotožnit uměleckou, antropologickou, biologickou strukturu se strukturou lingvistickou nebo se snaží přenést na různé umělecké jazyky pravidla a zásady platné pro mluvený jazyk; mají také za to, že je možné Saussurovo rozlišování mezi *langue a parole* (tzn. mezi jazykem obecně platným a jazykem subjektivně vynalezeným) uplatnit i na umění neslovesná; zdá se mi to zajímavé z experimentálního hlediska, ale poněkud riskantní, jestliže se někdo pokouší, jak se často stávalo, dát takovému bádání přímo normativní charakter⁷ (str. 21).

Rozdíl mezi významem, který připisujeme uměleckému dílu a který může být velmi vzdálen všem myšlenkovým implikacím, a který bychom mohli lépe vyjádřit termínem „významnost“, a mezi vlastním „významem“ logického, vědeckého, matematického myšlení.

...k rozdílu mezi tím, co jsme vpředu nazvali „uměleckým obrazem“ (s mimořádným citovým a fantazijním obsahem), a mezi normálním eidetickým obrazem, který je u někoho více, u jiného méně živý, jež však nelze zaměňovat s charakteristickými rysy umělecké vitality nebo přesnosti. *Eidetische Anlage*, zcela určitá schopnost mnoha subjektů zachycovat zrakové obrazy a mít o nich velmi zřetelnou a takřka malířskou představu, nemá nic společného s představivostí umělce schopného vidět umělecký obraz ještě dřív, než začne malovat.

Kromě vlastních obrazů (představ) existují tedy také předobrazy, stejně jako existují opětovné obrazy a obrazy následné, a všechny je možné zaměnit a poplést s obrazivou a tvůrčí činností, kterou koná anebo kterou může konat umělec. Mnohé tyto předobrazy, pohybující se na rozhraní mezi obrazem a vjemem, jsou velmi často naprosto nezávislé na naší vůli a jsou založeny na citovém obsahu, vázaném v našem vědomí na kvalitativní prvky, které tu už dříve existovaly (str. 22).

5 Arnheim, R.: *Art and visual perception*. New York 1949

6 LV: ve výroku: *Forma je zahrnuta ve „struktuře“, a nikoli naopak*. shledávám jistou nelogičnost. (spíše by mělo platit: struktura je zahrnuta ve formě než „forma“ ve struktuře (ať už je forma na jakékoli úrovni). Forma je přeci daná její strukturou?! Nikdo netvrdí, že se jedná o definitivní tvar, budoucí však ještě není, tak však o něm teď nelze hovořit!

7 LV: Mě se na této myšlence právě líbí, její použitelnost jako univerzální vysvětlivaadlo (srov. např. s evoluční teorií).

Jaký je tedy osud obrazu a jak můžeme chápat jeho účinnost? Jeho osud je zajisté v jeho vzniku, neboli ve schopnosti proměňovat se v něco přesnějšího a členitějšího, co na sebe postupně bere konečné rysy uměleckého díla. Obraz je vnitřně spjat s oním tvárným a symbolickým procesem, který dovolí převést původní nediferencované schéma v homogenní a organickou strukturu (str. 23).

2. Pro symbolickou estetiku a proti ní (24)

Obraz a symbol v díle Cassirerově

Od obrazu k symbolu vede krátká cesta dlážděna metaforami. Můžeme bezpochyby tvrdit, že metafora – která není než osobitým příkladem „literárního symbolu“ – napomáhá, spolu s jinými druhy symbolů, vytvořit jakýsi obrazivě symbolický *humus*⁸, v němž by se uchytilo semeno té zvláštní rostliny, kterou je právě umění.

Pozorné studium symbolického materiálu je nezbytné pro toho, kdo se chce přiblížit světu umělecké řeči, aniž přitom přijímám četné teorie snažící se převést všechno umění na symbol. I tak považuji za vhodné zmínit se o teorii K. Langerové a teorii Ch. Morrisa, přičemž metodický základ studiu symbolických forem dal E. Cassirer.

Člověk podle Cassirera žije v symbolickém světě, v němž mají své místo jazyk, mýtus, umění, náboženství;⁹ právě tyto rozličné prvky vytvářejí „symbolickou síť“ lidské zkušenosti. Člověk tedy „nepřichází do styku se samotnými věcmi (str. 24), ale je vždy uváděn do *rozhovoru se sebou samým*; je tak obklopen jazykovými formami, uměleckými obrazy, mýtickými symboly, náboženskými rity, že už není s to vidět nebo poznat cokoli jinak než prostřednictvím těchto umělých prostředků“; podle Cassirera je člověk nikoli „animal rationale“, ale „animal symbolicum“

Rozdíl mezi racionálním a emocionálním jazykem zaměstnával Cassirer už od dvacátých let. Podle něj je u živočichů možné zaznamenat odpovědi na znaky a signály (nikdy však na symboly), kdežto zvláštností lidí je, že vytvářejí symboly a reagují na ně. „Symboly není možné redukovat na pouhé signály; signály reagují, symboly označují.“ Bez komplexního symbolického systému není možný „vznik vztahového myšlení“.

Obrazné a symbolické vidění předchází vidění rozumovému a pojmovému; domníval se, že metaforický význam předchází konkrétnímu významu slov, a to ho vedlo k tomu, aby považoval symbolický jazyk mýtů a poezie za původní nástroj sdělovacích schopností člověka a použití racionalizovaného jazyka teprve za druhou vývojovou fázi (str. 25).

Tvrdí, že primitivní národy „myslily“ nikoli pomocí pojmů, ale pomocí poetických obrazů. Důvodem rozsáhlého rozvinutí činností, které dnes nazýváme uměleckými, které však byly kdysi možná jen – jediným známým a jediným účinným – způsobem sdělení a informace.¹⁰ A právě tímto způsobem je možné zdůvodnit nejen staré mýty a rity, ale i to, proč přetrvává náboženství a proč musí používat umění.

Toto stanovisko nám navíc dovolí ospravedlnit také náš dnešní estetický zájem o mnohá díla minulých dob, jejíž „obsah“ je nám nutně cizí a jejichž racionální význam už nemůžeme chápat, u nichž jsme však ještě s to vytušit metaforický a symbolický význam právě pro trvalou a nepomíjející platnost některých pradávných forem, společných každé době a každému místu.

Susanne Langerová a virtuálnost uměleckého symbolu

Byla Cassirerovou asi nejschopnější popularizátorkou. Podařilo se jí odhalit symbolický význam hudby („hudba jako tvorba symbolických forem lidského citu“), nicméně její aplikace na jiné druhy umění byla méně přesvědčivá. Ve své první knize rozlišuje Langerová mezi *znaky* a *symboly*. Časem však přechází na Morrisovo rozlišení mezi *signálem* a *symbolem* a obojí řadí do širšího pojmu *znaku*. Jestli tedy signál *označuje* nějaký předmět nebo situaci, pak nás symbol přivádí k pojetí „ideje“... Symbolická kvalita umění záleží skutečně v tom, že ji nelze převést na nějaké významové a diskurzivní schéma, ale na významovost, která je obsažena v jeho znázorňující tvárnosti (str. 26)

Langerová popřela pojmovost umění a zároveň i jeho ztotožnění s citem; umění prý nevyjadřuje

8 LV: Metafora prostředí „*humusu*“ ve vztahu k umění je „mírně“ řečeno pocitově ambivalentní. Osobně bych volil neutrálnější slovo např. množina, spektrum.

9 Cassirer, E.: *An essay on man*. New Heaven 1944, str. 25 a *Die Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin 1929

10 DG: Některé estetické směry se snažily zařadit estetiku mezi teorie informace a komunikace (na základě Wienera v kybernetice a Carnapa v logice), mluví Bense, M.: *Ästhetische Information*. (Aestetoca II), Agis 1957

přímo naše city, ale *ideu* těchto citů, neboli umění je pouze symbolem, *virtuální reprodukci* našeho citového světa. Langerová ve svých vývodech čerpala z Wittgensteinova *Tracta* a Carnapovy *Logické syntaxe*.

Charles Morris a sémiotická estetika

Sémiotickou estetiku (neboli odvětví estetiky, které studuje teorii znaků a snaží se tak dokonaleji vysvětlit umění) ho dočasně proslavilo. Nicméně při zkoumání umění nelze omezit na jeho lingvistické prostředky, právě tak jako nebylo možné omezit se na zkoumání jeho fyzických, technických prostředků nebo na zkoumání jeho etického obsahu (str. 27)

Podle Morrisa zvláštní druh jazyka představuje i umělecké dílo samo o sobě, jako konkrétní malba, báseň, hudební skladba, které jsou samy jazykem – nebo lépe znakem nebo *komplexem znaků* – takže hovořit o „estetické řeči“ neznamena hovořit o umění, ale diskutovat o řeči konkrétních děl, zjištěné v jejich zvláštních jazycích. Tyto umělecké znaky jsou podle Morrisa zcela zvláštními znaky, které on sám nazval *ikonickými*, aby ukázal na jejich obrazně mimetickou povahu, neboli na jejich schopnost označovat, díky tomu, že v nich jsou obsaženy některé rysy vlastní daným předmětům.

Jestliže estetický znak – neboli umělecké dílo – je schopný značit vlastnosti hodnoty samotného díla a je také ikonem neboli obrazem ztělesňujícím hodnotu díla, pak bude znakem, jehož *designatum* představuje určitou hodnotu. Při aktu vnímání uměleckého díla se konzument nebude muset odvolávat na jiné předměty, ale bude se muset odvolávat přímo na hodnoty, jichž je dílo znakem. Proto můžeme dodat, že umění sice slouží určitému druhu sdělení, které se však týká výhradně „hodnot“, a nikoli tvrzení či „pravdivých“ prvků vlastních vědecké nebo logické řeči. Tvrzení, která přináší umění mají prý jen nahodilou platnost při sdělování „pravd“. Tento názor však vyvolává pochybnosti, protože i když umělecký jazyk nelze zaměňovat s jazykem vědeckým, logickým a obecným, musíme připustit, že i jeho prostřednictvím – a příkladů je mnoho – se nám dostalo sdělení nejen o hodnotách, ale i o pojmech, a to dokonce o takových pojmech, jejichž význam pro lidstvo překonal snad i význam ostatních oborů vědění (str. 28).

Dvojnáčnost jako estetický činitel

Ve dvojnáčnosti vyjádřených pojmů se skrývá jeden z rysů určitého umění a určité poezie.

Myslíme-li termínem „dvojnáčnost“ vědomou či nevědomou nejistotu, ale i mnohoznačnost, můžeme snad připustit že tato dvojnáčnost hraje roli při umělecké tvorbě a při užívání umění.

...umělec často chce docílit nepřesnosti výkladu a počítá s účinkem kolísání a neurčitosti forem (str. 29). ... Mnohá umělecká díla dnešní doby jsou působivá právě pro tento svůj nimbus nejistoty a dvojnáčnosti.

Dvojnáčnost se však často může také krýt s iracionálností a nelogičností. Nechtěl bych přenášet tyto vlastnosti na všechna umění a na všechna údobí. Ale v naší době iracionálnost a nelogičnost se často ukazují v rozličných uměleckých podobách: literárně malířský surrealismus je toho důkazem.

Obecně a individuální symboly

Už v nejstarších dobách a kulturách existovaly obecné symbolické formy a objevovaly se na nejvzdálenějších územích světa. Jestliže však měly mnohé symboly všude společnou ikonologii (str. 30), a měly-li dokonce v nejrozličnějších jazycích analogický metaforický doprovod, existují a budou existovat kategorie nejsoukromějších symbolů, které jsou omezeny geograficky a topograficky, jsou však nicméně stejně mocné, a pokud jde o předmět našeho zájmu, vyvolání umělecké představy.

Rozsáhlá oblast symbolických obrazů měla až do pozdního středověku aspoň uměleckou, když už ne magickou účinnost, a našla ještě v malířích, jako byl Bosch, své opodstatnění, a dokonce funkci vyvolávat nové obdoby a nové, neznámé ikonografie.

Avšak i dnes pociťuje člověk-umělec vnitřní nutkání *skrýt*¹¹, zahalit své nejvnitřnější a nejsoukromější impulsy nerozlučitelnými znaky. Dnes mnozí umělci projevují často neuvědomělou snahu vytvořit si *osobní symbolismus*. Jeho podstatou je ustálené gesto, znak, podpis, které jsou s to změnit se v pečeť, v osobitý a nenapodobitelný „punc“.

Shledáváme se s ním i v soustavném používání některých slov, třeba i vědeckých, nebo v dílech

11 DG: O pojmu „skrývání“ a jeho démoničnosti viz Castelli, E.: *Il Demonico nell'arte*. Milán 1951, též statě o *Filosofii a symbolismu*. Řím 1956

významných architektů (str. 31).

Nabízí se námitka proti tomu, co jsem nazval „osobním symbolismem“¹², že není nic jiného než „stylem“ umělce, a taková námitka by byla částečně oprávněná: myslím si, že dnes se individuální styl – byť zlomkovitý, neurčitý, nechtěný – vytváří místo stylu, který v minulosti byl obecným stylem celého období a pro nějž byl často specifický symbol nejtypičtějším znakem. Často hlavice, vlys, tympanon, interval, taneční gesto, hudební nástroj byly symbolickým ekvivalentem všeho umění doby (str. 32).

3. Hodnota vyjadřovacích prostředků (33)

Nevýhody a překážky symbolických teorií

Je pravda, že velká část látky, která je základem výtvarného umění, je symbolická a že často i jiná umění – tanec, divadlo i poezie – sahají k látce, kterou bychom mohli nazvat metaforickou a přenesenou, ale přitom se mi zdá omylem chtít za každou cenu aplikovat toto pojetí na všechna umění bez výjimky a na všechna umělecká díla všech dob a zemí.

V mnoha případech však není umění symbolické, ale v podstatě technické (v obecném významu konstruování), a jak už jsem uvedl podrobněji ve své předchozí práci,¹³ tvoří jediný celek s technickými výrazovými prostředky, z nichž vychází a v nichž se ztělesňuje (str. 33). To lze též říct o architektuře, o většině hudebních děl a obecně o vizuálních uměních.

Právě architektura ukazuje, že člověk neustále cítí potřebu něco stavět.¹⁴ Stavění je už samo o sobě tvorbou, vytvářením domény odlišné od přírody a obdarované rysy v podstatě technickými, a naprosto ne symbolickými.

Je stále zjevnějším omylem, chce-li se každé uzavřené umělecké období vykládat symbolicky. Jedním z nejtypičtějších příkladů je tu studium perspektivy, jíž se zabývalo mnoho slavných myslitelů v posledních desetiletích (a o níž se vášnivě, ale se zájmem zdaleka ne vědeckým zajímali v rané renesanci).

Význam techniky v estetickém hodnocení

Na rozdíl od Panofského (P se opírá o Cassierera), který se domnívá, že perspektiva a její proměny v jednotlivých obdobích závisejí na lidské potřebě symboliky, a na rozdíl od jiných nauk spíše sociologické povahy (Francastela) se domnívám, že mají spíše pravdu ti vědci (Lunenburg, Gioseffi), kteří tyto změny vysvětlují požadavky technické a historické, nikoli symbolické povahy.

Slovo „technika“, není myšleno „zlepšení vědeckých znalostí“, ale skutečnost, že se v každém zkoumaném období setkáváme s určitými zvláštními životními podmínkami, které si vynutily vznik a rozvoj zvláštní techniky, v onom období vhodné a přirozené – a především jediné odpovídající zvláštnímu způsobu vnímání tehdejšího člověka (str. 34).

Odlišnost jednotlivých umění podle výrazových prostředků

Z mnoha metod, které hledají teoretikové a historikové umění, aby rozlišili jednotlivá umění, je snad nejjednodušší a nejpřijatelnější metoda, která vychází z odlišností použitých *medií*,¹⁵ neboli z „fyzických“ materiálů, jež umělec zvolil ke ztvárnění a ztělesnění své umělecké představy.

Pojednávat o umění jako o motýlech nebo vážkách, uzavírat je do tříd a rodů, mi vždy přišlo nesmírně naivní a zbytečné. Jestliže idealistická estetika chybovala, když nechtěla brát ohled na „materiálnost“, na *choiseité* [věcnost] díla, chybovaly i estetické teorie, které se zaměřily na nudné programové třídění a snažily se tak odhalit tajemství umění nebo katalogizovat umělecké výtvořky.

Přitom však rozbor jednotlivých uměleckých oborů, který přihlíží k jejich *mediím*, je nutný právě proto, že je to jediný čestný a dovolený prostředek ke studiu jejich charakteristických „somatických a psychických“ rysů. Často právě určitá barva, zvuk, třeba i hluk, nebo také rytmus a kadence málo známé řeči jsou dráždivým podnětem, který může vznítit jiskru invence a může vést k vytvoření

12 LV: Nabízí se otázka, proč se umělci o vytvoření „osobního symbolismu“ snaží. Nejjednodušší odpověď zní: je to snaha vyhnout se konvenčnosti, nevýraznosti a nudě; touha po na první pohled rozpoznatelném „podpisu“. Zdání roztržitého umění je pak dána především samotnými umělci.

13 DG: Viz DT druhá část str. 65

14 LV: Spíš bych řekl, že má potřebu někde bydlet. Ostatně, jako jiná zvířata.

15 DG: slovo média používá místo spojení „výrazové prostředky“

účinného díla. Říkám-li „médiu“ nebo výrazový prostředek mám přirozeně na mysli nejen materiál („věcný“ připsal LV), ale i „lidský“ jímž je například tělo při tanci, lidský hlas v divadle nebo při zpěvu (str. 36). Je to primární tvárný materiál a kromě toho zároveň prostředek reprodukce a znovustvoření díla

Materiální prostředek tedy, alespoň z velké části, podmiňuje dílo a může být, aktivní i pasivní, může napomáhat tvorbě, ale také být její brzdou; bude dokonce na překážku, použije-li se ho proti jeho povaze, použije-li totiž určité umění prostředku, který mu není vlastní.

Potřeba „ztělesnění“ uměleckého zárodku

Velmi často spekulovali teoretikové umění o domnělé možnosti ideálního umění, zrozeného v mysli umělce, uzrálého a uskutečněného dříve, než bylo převedeno do své hmotné podoby. Nevěřím takovým názorům a nikdo nebude nikdy moci podat důkazy o jejich pravdivosti. Podle DG nemáme o umění uvažovat jinak než jako o umělecké produkci plně vyjádřené a sdělitelné bližnímu.

Stává se sice, a tvrdil jsem to jinde,¹⁶ že počáteční „podnět“, první impuls představivosti, nám tane na mysli a zdá se nám už hotov a ztvárněn se všemi vlastnostmi provedeného díla: je to však pouhá iluze, neboť stykem s fyzickou hmotou – s mramorem nebo betonem v architektuře, s hlinou... i přímo se slovem našeho obyčejného mluveného jazyka – se tento původní impuls přetváří, obohacuje se nepředvídanými obtížemi, zjednodušuje se stejně nepředvídanými „zisky“, kterých se mu dostává přímo od zpracovávaného materiálu.

Jinými slovy, pro uměleckou tvorbu je typické, že z vnějšího světa vstřebává a pohlcuje některé dobové a místní „konstanty“ (str. 37). To nám snad dovoluje soudit, že umělecké dílo není nikdy výhradně individuálním produktem, ale účastní se života doby, ať je hodnota, kterou tomuto „duchu doby“ (*Zeitgeist*) připisujeme jakákoli.

Je sice pravděpodobné, že v každé epoše převládá jeden umělecký obor – nebo několik – nad ostatními, že každému (str. 38) historickému období jsou vlastní zvláštní výrazové prostředky, přitom je však také velmi pravděpodobné, že každé umění závisí v podstatné míře na technických prvcích, jichž bylo použito, a že tyto prvky jsou téměř totožné s výrazovými prostředky daného umění.

A právě tento fyzický šat pomáhá rozlišovat díla od sebe navzájem. Tím je odůvodněno, proč se použije v symfonii flétny namísto fagotu. Odlišnost prostředků a jejich nezbytnost mohou však také vysvětlit zdánlivé „podivnosti“ mnoha dnešních uměleckých děl. Proč nepřipustit, že ke koláži přivedla některé kubisty naléhavá potřeba, proč obviňovat z podvodu nebo z rozmaru sochaře, kteří se dnes uchylují ke kovovým plechům nebo šrotu (str. 39)?

„Princip asimilace“, čili umění nesmí zradit svůj výrazový prostředek

Každé umění, některé více, jiné méně, musí být spjato se svým „jazykem“ a nesmí si vypůjčovat jazyk příbuzných umění.

Každý neměnný kánon jsou ovšem v úvahách o umění pošetilé. Kdykoli umění „zradilo svůj prostředek“, bylo blízko zkáze, nebo alespoň ztrátě samostatnosti a čistoty. Je však možné připustit, aby jazyk jednoho umění určitým způsobem vstřebal prvky jiného umění (např. slova ve zpěvohře) (str. 40).

Já bych řekl poněkud jednodušeji, že když se slova dostanou do spojitosti s hudbou, neztrácejí sice úplně svůj diskurzivní charakter – nelze přece popřít sémantickou (významovou) hodnotu slov v Mozartově zpěvohře (*Singspiel*) – přesto však v určitém smyslu pomáhají zvyšovat „zvučnost“ hudby.

Připomeňme si malířství, toto nesporně „abstraktní“ umění, které takřka v každém období zobrazovalo objektivní skutečnost značně symbolickým způsobem. Když se malířské dílo stane anekdotickým, nebo naturalistickým, pak se snaží nahrazovat vyprávění, stává se literárním prostředkem a ztrácí své nejlepší vlastnosti abstrakce a symboličnosti (str. 41).

Na závěr této části můžeme tedy tvrdit, že pohltil-li a vstřebá-li určité umění prostředek jiného umění a použije ho jako svého vlastního prostředku, podaří se mu na základě uvedeného „principu asimilace“ přivlastnit si jej a integrovat jej. Bude-li však chtít „napodobit“ cizí jazyk nebo nutit vlastní jazyk, aby se mu přizpůsobil, budou dosažené výsledky nutně pochybné a často škodlivé. Bude však zajímavé objasnit onen druhý typ zásahu jednoho umění do oblasti jiného umění, s nímž se setkáváme

16 DG: viz DT druhá část str. 68 O hodnotě „podnětu“

u jevu, který se obvykle označuje jako *synestézie* (str. 42).

Synestézie a interference v umění

Mnoho autorů zkoumalo možnosti asimilace různých uměleckých jazyků, zejména tam, kde jednotlivé druhy umění vyvolávají různé smyslové obrazy v rámci akční sféry jiného smyslového orgánu, než je ten, který obvykle „podněcuje“ dané umění. Příkladem jsou dobře známé obrazy, jejichž barvy byly inspirovány zvuky, zvukové obrazy inspirované barvami, barevné obrazy inspirované slovy, či dokonce písmeny... (str.43).

Pokud jde o literární synestézii, víme, že už Aristotelova doba znamenala určitou paralelu mezi „tím, co je ostré nebo těžké sluchu, a tím, co je špičaté a tupé hmatu“. Tento druh projevů synestézie se tehdy nikoli neprávem vykládal jako metaforická situace.

„Barevné slyšení“ a obdobné příklady můžeme tedy klidně ponechat stranou, protože sloužily jen základním spekulacím a pro účely estetiky jsou bez významu. Nemůžeme však popřít, že v literatuře všech dob a všech kultur se vyskytují příklady metaforických obdob, založených na zjevných substitucích a na přenosech mezi smysly, neboť obdobné synestetické asimilace se staly nedílnou součástí všech jazyků a tvoří tkáň velké části našich jazyků (str. 44).

4. Rovnováha, rytmus a proporce (45)

Nauka o proporcích včera a dnes – příklad perských kobereců

Proporce chápána jako rovnováha mezi kvantitativním srovnáváním obdobných prvků, uvedených do vzájemných vztahů, je bezpochyby významným faktorem měření prostoru a může se rovnat *vztahu*, který jsme v předu analyzovali na časových prvcích, uvedených do vztahu a vyvážených pomocí rytmu (str. 48).

Goethe vytušil ve svém principu *Gestaltung*, jež učinil základem všech výtvorů přírody a umění; řád, který dovoluje v rámci stálé, ale vždy překračované proporcionality sled neustále se obrozujících forem, účastných stálé, ale vždy znovu se obrozující tvárné kvality.

Jistou nesouměřitelnost (odchylku) je možné nalézt v každém uměleckém díle, je-li opravdu umělecké, to do jisté míry dokazuje na klamnost snahy převádět estetický fenomén na fenomén algebraický (str. 49).

Směrování k asymetrii

Tendence k asymetrii je novým aspektem, alespoň pro člověka Západu a je zajímavé, že nedávna vědecká a psychologická bádání – např. Piagetova, Mandelbrotova, Apolestova – se zabývají právě pojmem „rovnováhy“, který se chápe jako obecný pojem překračující pole psychologie a fyziologie a zasahující do nejnovějších odvětví teorie informací a jazyka (str. 50).

Od rytmu k obrazu

Proporci i rytmus můžeme považovat za dvě veličiny, které jsou dosti často základem uměleckého díla. Můžeme však jít ještě dále a tvrdit, že především rytmus bývá dosti často ztotožňován s tím, co snad můžeme definovat jako vlastní tvůrčí „obraz“, samozřejmě rozumíme-li obrazem, jak jsme už řekli, nejen eidetický¹⁷ obraz, ale obecně onen ještě nediferencovaný zárodek formy, který vzniká v mysli tvůrce (a konzumenta) a z něhož se později stane umělecké dílo (str. 53).

5. Tvorba, interpretace a komunikace (55)

Interpretace v hudbě a v ostatních uměních

Vrátíme-li se znovu k hudbě, můžeme tedy tvrdit, že interpret musí dát hudební skladbě nové a vždy odlišné podání, k němuž vědomky nevědomky přidává něco subjektivního, co autor určitě nepředpokládal, nebo předpokládal jen zčásti (str. 55).

Myslím, že interpretaci je třeba pokládat za transakci, jejímž cílem je umělecké dílo a jeho

¹⁷ **eidetický**, v Husserlově filosofii podstatný, nutný, zbavený nahodilostí. Tak mezi **e. vědy** patří matematika a logika, **e. redukce** vede od nahodilé zkušenosti k podstatě věci, **e. variace** je myšlenkový postup, při němž zkoušíme měnit různé vlastnosti předmětu a zkoumáme, zda je ještě sám sebou (Sokol, J.: *Slovník filosofických pojmů*, In: *Malá filosofie člověka*. Praha 1998)

spotřebitel. I když se hodnocení díla děje subjektivní formou, není nikdy pasivní; divák bude muset subjektivní údaje díla až k jejich objektivnosti (str. 56).

Změny způsobené vnímáním a interpretací

Základem konzumu umění je vždy vnímání tzv. „specializované vnímání“. Je to zvláštní, vrozená „citlivost“ pro umění (v hudbě nazývaná „sluchem“ obecněji zahrnuto do pojmů nadání a vkus) a dále získaná a z velké části získatelná technická znalost určitého umění. Jedině znalost jednotlivých uměleckých forem a principů, je umožňuje nejen plně hodnotit, ale i získat nutné nástroje pro jejich tvorbu. Kontinuita umění – umělec je pod vlivem kulturního prostředí. *Jen kontinuita a stálá přeměna uměleckého jazyka může vysvětlit, že je tento jazyk chápán a konzumován.*

Chtěl bych tedy nakonec ujistit, že plně užívat umělecké díla dovolí jen jeho interpretace na základě hlubokého studia technických a tvárných detailů a že k takové interpretaci je možné dospět specializovaným vnímáním, které je, jak jsem řekl vpředu, zčásti vrozené a zčásti se získává důkladným technickým vzděláním (str. 57).

Vnímání umění nebo jeho „spotřeba“?

Neexistuje-li v umění skutečný vývoj¹⁸, existují v něm přesto neustálé přeměny a metamorfózy. Existuje totiž možnost znovu odít a nadít umělecká díla jak nejvzdálenějších, tak i dnešních kultur prvkem tvůrčí interpretace, vycházejícím právě z toho, že existuje vztah mezi těmito díly a naším dnešním estetickým pojetím (str. 59).

Spotřeba komunikace a problém „lidového umění“

Co jiného je vlastně interpretace než setkání dvou představ, které se sčítají a ruší při uměleckém znovutvoření? Nedojde-li k takovému setkání, nedochází k vlastní interpretaci, ale jen ke zkomolenému a sterilnímu pokusu o výlučně mechanické a technické provedení. Chybí-li interpretační schopnost, chybí i sdělitelnost díla; chybí-li komunikace, nenastane estetický moment.

Spotřeba sdělovací kvality umění a jeho možnosti informovat je těsně spjata s dosti složitými jevy chápání umění a jeho významu a s jevy dvojznačnosti, jichž jsme se už dotkli. Dvojznačnost a neurčitost – jak v hudbě, tak i mnohdy v nezobrazivém malířství a v básních dnešní doby – je skutečně možné analyzovat z hlediska *teorie informací* jako hraniční případy. „Neurčitost sdělní“ tu znamená připustit pravděpodobnostní povahu těchto uměleckých forem.

Sémantičnost hudby a malby (jde-li o abstraktní malbu) vyplývá podle mého názoru ze skutečnosti, že jejich „znaky“ (tj. noty, barvy, formy atd.) označují něco, co nemusí být pojmově určeno, ale co může být zahrnuto v jejich povaze.

Je-li komunikace pomocí tradičního jazyka zřejmá a klidná, je zato *informace*, kterou poskytuje, velmi skrovná, jestliže tento jazyk předkládá souvislosti a stanoviska, která lze snadno předvídat (str. 60).

Komunikace daného uměleckého díla bude možná jen v rámci příslušného slohového klíče. ... *Estetickou informaci* je tedy možné považovat za tím větší, čím vyšší je stupeň neočekávanosti v uměleckém díle, které vnímáme (str. 61).

DRUHÁ ČÁST: TECHNIKY A POETIKY UMĚLECKÝCH JAZYKŮ

1. Vizuelní umění (65)

MALÍŘSTVÍ (65)

Odůvodnění názvu „vizuelní umění“

Pojmenování se obrací ke smyslovému orgánu účastnému bezprostředněji v procesu užívání umění než v procesu vlastní umělecké tvorby.

Malířství jako umění barvy

Rozlišení mezi témbrovou a tonální barvou se mi zdá přijatelné i dnes, alespoň částečně a s nutnou rezervou; hlavně se však domnívám, že nám může pomoci dospět k rozlišení mezi dnešním a minulým

18 Read, H.: *Art and the Evolution of Man*. Londýn 1951

malířstvím lépe než jiné, hypotetické, teoretické, filozofické či historické úvahy. Hromadit školy může být zajímavé z historického hlediska, sotva však v zájmu technického a estetického. Mým úmyslem je dospět k technicko-estetickému výkladu jednotlivých uměleckých jazyků (str. 66).

Chromatický tébrismus

K označení zvláštní povahy barvy jsem barvu rozlišil na *tonální* a *témbrovou*, která je v oblibě v dnešní době a byla do jisté míry v oblibě v předrenesančním umění.

Pomineme-li malby z dob úplně dávných nebo naší době vzdálených, může si každý, kdo sleduje malířství naší západní kulturní oblasti zhruba mezi 16. a 19. stoletím, snadno všimnout, že se dávala přednost chromatismu, jež můžeme nazývat „tonálním“, to jest chromatismu, kde jednotlivé barevné složky malby splývají, takže mezi barvami vzniká takřka jakýsi akord (str. 67). Barevné prvky mají za úkol vytvořit atmosféru, a tedy tón. Uplatňuje se plasticko-šerosvitný aspekt. ... Naopak témbrová bohatá barevnost dnešních děl, která až na krátkou epizodu informálního malířství, vykonává nadále svou funkci hlavního činitele v malbě (str. 68).

Rozklad perspektivní prostorovosti a zpředmětnění obrazu

Přirozenou povahou veřejnosti je sklon ulpívat na určitém „prostorovém vidění“, o němž se domnívá, že je neměnné a stálé, a to i tehdy, když už příslušný jazyk zastaral a opotřeboval se. Studium prostorové proměny, k níž došlo v italském malířství quattrocenta, je zvláště plodné proto, že jde o poměrně blízké období, o němž je známo, co mu předcházelo i co po něm následovalo (Francastel) (str. 69).

Umělci pocítili nutnost dát svým figurálním obrazům „pravdivost“, kterou neznala století bezprostředně předcházející (str. 70). ... Když zaniklo jediné „stanoviště“ renesančního umělce, když zanikly stíny, šerosvit, klasická trojrozměrnost, ztrácí hodnotu také jednota stanoviště. Vzniká tak možnost existence dvou či více úběžníků či několika prostorových pojetí.

Výtvarné motivy („figury“) a pozadí

Omezení trojrozměrného prostoru na dvourozměrný znamenalo tedy aktivaci jednotlivých částí obrazu: každá forma si vytvořila svou „protiformu“. Tak také vznikl nový způsob pojetí obrazového „pole“, a tento způsob je podle mého mínění jedním z nejcharakterističtějších plodů soudobého malířství. „Polem“ tu míním celkovou výtvarnou jednotu tvořící dvourozměrné kontinuum (str. 71).

Prostorové a barevné změny od fauvistů ke Kandinskému

O dekompozici, kterou fauvisté provedli v oblasti barvy, se tato nová hnutí snažila v oblasti formy: forma se láme, vidění přírody se polymerizuje buď množением stanovišť, které je charakteristické pro kubismus, nebo množением časových fází vidění, charakteristickým pro futurismus. Tyto momenty připravily půdu abstraktivismu. Kromě toho k revoluci též docházelo k prudkým vznětům expresionistů v Německu k umělecké formě, která se úplně odtrhla od objektivní skutečnosti a snažila se zrcadlit nejnvnitřnější a nejskrytější city.

Barva chápaná jako nezávislá a výsostná jsoucnost, jako *Wesenheit* našla jako největšího zastávce v Kandinském, který spolu s Modrianem a dalšími směřoval k „abstraktní konkrétnosti“ (str. 74).

Rozdíl mezi malbou abstraktní a konkrétní a význam De Stijlu

„Konkretisté“ usilovali o vytvoření *konkrétního* umění, jehož strohá kompoziční přesnost by mohla obstát i před zákony matematiky, jež by se čistotou mohla rovnat geometrické přísnosti algebraických rovnic a mohlo by vytvářet tělesa, která by se snadno mohla spodobit s matematickými tělesy, vytvořenými na základě přesných výpočtů. Tak se „konkretisté“ odlišovali od těch, kteří „abstrahovali“ od skutečnosti (str. 75). Sem patří kromě kubismu a futurismu ještě formy abstraktního surrealismu.

Časový prvek v Kleeově umění

Tím, že kubisté usilovali zahrnout do prostoru svých děl faktor času, zdůrazňovali vlastně jen malířskou prostorovost. Vzít předmět, rozložit jej do různých rozměrových projekcí, rozkouskovat jej, převrátit a pak scelit juxtapozicí jeho fragmentů, umožňovalo mnohonásobné a synchronní vidění

rozličných struktur a stanovišť , ale zdůrazňovalo také jejich uvolnění na stále plošněji pojímaném plátně.

Novým prvkem, který vstoupil do obrazu v podobě čáry byl čas. Čára je pravou vládkyní v jeho umění: znamená u něho vždy „dráhu“. Klee dokázal zavést s onou kouzelnou lehkostí, která činí z jeho díla předchůdce období, v němž vizuální umění není jen „uměním prostoru“, ale i „uměním proměn“ (str. 77).

Organičnost a abstrakce

Mohu-li se odvážit soudu o dnešním umění, jedinou oblastí s autonomními rysy je oblast, kterou bych nazval „abstraktně organickou“, která dokázala zvolit si nové formální „patterns“ ve strukturách předtím nikdy neprozkoumaných, využít nových možností bádání, které poskytují nové mechanické prostředky z těchto výzkumů rozsáhlou zásobu „organických“ forem (nikoli figurativních v tradičním smyslu toho slova), pro něž je dnešní panoráma vizuálních umění tak rozmanité. Tedy umění vnitřně spjaté se „skutečností“ naší doby – se skutečností biologickou, vědeckou, mechanickou (str. 79).

Gesto a skvrna v posledních malířských směrech

Malířství je uměním svobody, tvůrčího „gesta“ jeho možnosti rozvíjelo tzv. informální tašistické nebo také akční umění. Nejde o popření nebo o znovunalezení figurace, ale spíše o to, aby se do malířství dostal onen dynamický prvek, o jehož uplatnění usiloval – byť jen rozumově – futurismus (str. 81).

Akční malba a pop-art

Někteří umělci si uvědomili, jak stále vzrůstá důležitost předmětného a obrazného panorámatu, kterým je obklopen člověk „konzumní společnosti“. Na rozdíl od starých surrealistů neusilují tito umělci o příjemné barevné účinky, ale snaží se odhalit sémantickou a výtvarnou činnost obrazů každodenního života (str. 82)

SOCHAŘSTVÍ (82)

Podle mého názoru vyplývá důležitost, kterou má hmat – kromě zraku – v hodnocení plastického díla, z vědomé potřeby uplatnit vedle zrakové citlivosti a vedle normální povrchové hmatové citlivosti i naši citlivost stereognostickou (str. 83).

Domnívám se, že v sochařství má dnes, stejně jako dříve, největší význam prostorová modulace, ale jak už jsem řekl, je to modulace hmatatelná a hmatová: jde o to, vytvořit těleso, strukturu, tvar, které by objímaly a byly objímány prostorem a jejichž povaha by byla vnitřně spjata s použitým materiálem (str. 85). Někdy je takřka nemožné rozlišit hranici mezi sochařstvím a architekturou (str. 84).

ARCHITEKTURA A PRŮMYSLOVÉ VÝTVARNICTVÍ (88)

Každá definice, která by se snažila stanovit hranice a oblast určitého umění umělými vzorci, bude nutně násilná. I když mám za to, že každé umění má svou vyhraněnou funkci, kterou obvykle na sebe nesmí brát umění příbuzné, domnívám se také, že by byl škodlivý jakýkoli pokus absolutizovat jeho rysy a přednosti.

Architektura je jistě více než jiná umění uměním vymezujícím a rozdělujícím prostor, uměním čísla a míry uplatněné při tvorbě (str. 88); v tomto smyslu také hovořit o architektuře básně, symfonie, filmu znamená mluvit o rytmu, proporci a prostorovém členění oné básně, onoho filmu, dramatu atd., čímž zase přiznáváme architektuře zvláštní vztah k metričnosti.

Toto srovnání ob stojí i v těch případech, kdy se metričnost a míra přenášejí na časová umění, na hudbu a na tanec. Je totiž zřejmé, že staré rozlišení mezi časovými a prostorovými uměními má cenu jen pro pohodlí, ale že ve skutečnosti je možné i v architektuře, umění typicky nehybném a statickém, uzнат jakési „trvání“ odvozené právě z jejího rytmicky časového skandování: architektura skanduje čas pomocí své prostorovosti a vytváří tak trvání, které tuhne v nehybný rytmus, ve statický sled, jenž však není proto méně schopný vnitřního pohybu v čase. Můžeme tedy připustit, že architekturu tvoří prostorovost zároveň vnitřní a vnější, prostorovost, která na rozdíl od prostorovosti plastiky „nevniká“ do prostoru, ale obsahuje a vymezuje jej zvnitřku i zvnějšku a zároveň z něho činí obyvatelný prostor v jeho nejrůznějších podobách (str. 89). ... „Tržní“ zájmy na rozdíl od ostatních druhů umění, jsou

naopak takřka vždy v základě stavebního umění.

V architektuře je nám dovoleno účastnit se zvláštního momentu proměny, vykrytalizované a ustálené v šabloně, která by se mohla zdát konečná a věčná. Ještě však jedna skutečnost odlišuje architekturu od ostatních umění a způsobuje, že její „proměna“ je absolutnější a konečnější. Kdežto u ostatních umění jsou pokrok a potřeba v průběhu let závislé jen na proměnlivých rozmarech vkusu, módy, vnímání, jsou proměny architektury vnitřně spjaty s rozvojem vědy a techniky (str. 90).

Je třeba hned na počátku jasně rozlišit metrum a rytmus. *Metrem* rozumíme modulární míru, na níž je založena stavba a která může být ve více nebo méně těsném vztahu k určitým zákonům proporce a měřítka. *Rytmus* chápeme jako přetržitý a nesnadno definovatelný prvek číselného opakování, který se téměř vždy vymyká přesnému měření a který svou nezvažitelnou existencí představuje syntézu nejnvtřnější účinnosti díla (str. 92).

Další z tvárných složek, na kterou se při rozboru architektonického díla nesmí zapomínat, je perspektiva, podmíněná buď „stanovištěm“ diváka, nebo převahou některých částí stavby, nebo také vztahy mezi jednotlivými budovami uspořádanými ve stavební nebo dokonce urbanistický celek (str. 93).

Vztah mezi světlem a architekturou při denním osvětlení se uznává a přihlíží se k němu, zato se tolik nestuduje a nerozvíjí problém nočního osvětlení, snad proto, že teprve v poměrně nedávné době – totiž as objevem elektrického osvětlení – nabylo tento problém na významu (str. 95).

2. Hudba (111)

Bezpochyby je hudba nejčastěji čistým vyjádřením zvukových obrazů bez jakéhokoli významového záměru, a tím se blíží malířství, jemuž se dnes říká „nezobrazivé“, anebo v architektuře, která není jen užitková (str. 111)

Hudba je opravdu snad jedinou uměleckou formou, jejíž asociativní schopnosti jsou nevyčerpané a nevyčerpatelné; má nekonečnou schopnost pojít se s citovými, smyslovými a nebo abstraktnějšími podněty. Na rozdíl od tance, malířství nebo poezie, které jsou téměř vždy vázány na svou určitou kvalitu (pohybovou, figurální, diskurzivní), může se hudba „ztělesňovat“ jednou diskurzivně, jednou v přenesené formě, v rámci naší osobní a autonomní tvárné činnosti a tak vyvolávat tu figurativní obrazy, patooidetické synestézie, tu účast pojmových a diskurzivních prvků, a přitom ustávat objektivně prosta všech nezbytných obsahových nebo citových kompromisů, a podporovat tedy výhradně ony zcela abstraktní zákony, které za všech dob řídí její život a její proměny (str. 112).

V hudbě, jejímž hlavním „vyjadřovacím prostředkem“ je právě čas ztělesněný ve zvuku – nebo zvuk žijící v čase, je třeba tento faktor považovat za vlastní stavební materiál. Studium hudebního času bude tak velkou pomocí tomu, kdo chce pochopit tajemství hudebního jazyka (str. 114). Už jinde jsem tvrdil, že prostorové pojetí hudební harmonie lze bez velkého znásilnění přiměřeně přirovnat ke vzniku a zániku perspektivy v malířství a architektuře (str. 115). Budeme-li pak hudební prostor chápat ne jako nějaké prázdno, nějakou mezer, ale jako *kontinuum* nabitě tvárnými kvalitami, rozpoznáme v tomto prostorovém *kontinuu* jak pozitivní, tak negativní prvky hudební látky. Budeme tedy moci lépe chápat váhu a nezbytnost intervalu mezi dvěma tóny. Tento interval se nesmí považovat za přerušení a zastavení času, za popření hudby, ale spíše za její nepřetržitost (při přetržitosti zvuku) (str. 116).

3. Divadlo (133)

Ze všech umění je právě u divadla vnitřní pouto s jiným uměním – s architekturou – tak silné, že jeho proměny jsou často věrným odrazem změn architektonických (str. 136).

4. Tanec (148)

Domnívám se totiž, že tento *tanec* pro zábavu může skutečně představovat něco z toho mála dosud existujícího dědictví, které si člověk zachoval ze záliby v rytmu, v harmonicky řízeném pohybu, v uměleckém uplatnění vlastního těla, kterou má člověk už od prvopočátků svých dějin a představuje tak jeho mysticko-rituální hodnotou (str. 154).

5. Slovesná umění (159)

Problém komunikace se výslovně týká přímo jádra jazyka a umělecká forma bez komunikace je zcela nemyslitelná (str. 161). Svojí hypotézou *asynktatismu* v moderní literatuře se snažím vysvětlit

odchylování gramatických souvislostí verše a prózy od normální syntaktické souvislosti a také odchylování *ductu* informující myšlenky verše a prózy od normální „logické“ souvislosti, jíž je obvykle podřízena (str. 163). Jednou z příčin vzniku asyntaktismu v literatuře je pravděpodobně třeba hledat i v mocném vlivu, který má na naše umění film (str. 165).

6. Film, fotografie a science fiction (178)

Jakmile se tento prostředek dostal do TV, začal mísit „pravdivé“ a smyšlené, dokument a fikci... (str. 183). Účinnost filmu jako umění je právě v tom, že předstírá nějaký životní příběh (str. 184). Jeho charakteristickými prvky jsou záběr a střih (str. 185), který umožňuje střih v čase a prostoru.

L&V*18.12.06