

Huyghe G. René

***ŘEČ OBRAZŮ VE SVĚTLE PSYCHOLOGIE UMĚNÍ**

Odeon, Praha 1973, 312 stran (přeložila Jitka Hamzová)

(v závorkách mé poznámky)

Zadání: Ve své době příkladná syntetizující práce, která se snažila sledovat umění z hlediska jeho diferencovaných nicméně vzájemně prolnutých funkcí, a vymezit tím jak jeho specifičnost, tak jej otevřít pohledu psychologie, historie i filozofie. Kniha se může stát úvodem nejen do psychologie umění, ale i do výtvarné ikonografie viděné ze širšího pohledu, který sleduje nejen historické, ale i psychologické vztahy. Pro svoji jistou schematičnost může být kniha použita i při kritickém přehodnocení, může být použita v bakalářských pracích o podmínkách sdělnosti výtvarných děl. Požaduje se standardní excerptum postihující základní témata práce, cca na 10 stran. => *pokusíme se nahlédnout meze psychologie umění při hodnocení uměleckých děl.*

RH se ve své práci zamýšlí a na příkladech dokládá 1. jaký cíl sledovali umělci, když tvořili svá díla a 2. že umělci svou tvorbou podávali svědectví o své vnitřní skutečnosti, o tom, kým jsou. Do popředí se tak dostává problém psychologického svědectví vydávaného uměleckým dílem.

PRVNÍ ČÁST: UMĚNÍ

Úvod – o úloze obrazu

idé jsou posedlí neovladatelnou touhou po sluchových a zrakových zážitcích. Jejím důsledkem je triumf obrazů (str. 9). Všudypřítomnost obrazu pojímaného jako nástroj informace podporuje sklon moderního člověka k pasivitě; ustavičný útok na zrak vede nakonec diváka k netečnosti. Není schopen uvažovat ani aktivně vnímat, pouze registruje, a upadá tak do stavu jakési zakuklené hypnózy. Dalo by se říci, že obraz, tak jak se dnes uplatňuje, rozšiřuje postupně na oblast psychiky proslulá pravidla: „Totožnost, opakování, rychlost.“ Reklama, televize a film se těmito zásadami řídí a aplikují je na způsob jimž využívají obrazu s jehož pomocí lidem vnutí určitou orientaci (str. 10).

A právě zde působí umění, užívající téhož základního prostředku, tj. obrazu, jako zázračný protijed. Neboť obraz je v něm současně znakem a stimulem svobody. Dokládá umělcovu schopnost vytvářet novou vizi, která místo co by svět proměňovala ve stereotyp, a tím ho ochuzovala, dává mu naopak zvláštní bohatost a rozmanitost, přesahující očekávání běžného člověka. Současně je stimulem svobody, poněvadž působí opačně než reklama, televize a film, které umrtvují soudnost a nutí pozornost trpně se podřizovat. Obraz v umění je šok, šok burcující vědomí, a vyžaduje zostřenou pozornost od každého, kdo ho chce pochopit, ocenit a posoudit.

Obraz v umění nejenom nepodporuje pasivní přijímání, ale naopak vybičovává k tomu, aby si člověk ostřeji uvědomil, co vše je v jeho moci (str. 11). ... Výtvarné umění bylo ve své rané fázi úzce spjato s magií. ... Reprodukovaná skutečnost byla považována za jejího „dvojníka“ (str. 12).

Umění staví právě zobrazováním hráz mechanizaci jevového světa i překotnosti jeho běhu, zaviněným prostředky moderní společnosti. V umělecké tvorbě se spontánní exteriorizuje celková senzibilita a vnitřní konflikty nebo otřesy prožívané v dramatickém stavu se tak především proměňují v pouhou podívanou. Tento účinek tušil už kdysi Aristoteles, když hovořil o katarzi umění, tj. o jeho schopnosti vypudit, vytrhnout jaksi ze sebe to, co znepokojuje a rozvrací duši (str. 13).

Umělecké dílo řeší problém mnohem širší (než oblast *já*), quasi metafyzický, znepokojující v nitru každou lidskou bytost: narozením se ocitáme tváří v tvář tajemné dualitě, kterou musíme žít simultánně. Na jedné straně je zde to, co víme sami o sobě, o vlastním citění a svém bytí díky tomu, že si sami sebe uvědomujeme, což je podstatou našeho já. Na druhé straně na nás však doléhá jiná skutečnost, jejímiž prostředníky jsou naše tělo a smyslové pocity.

Umělecké dílo nám nabízí odlišnou třetí skutečnost, ve které však rozpoznáváme spjaté a

propletené prvky obojího druhu: to, co vnímáme z vnějšího světa a jeho jevů, ale i to, co cítíme, co zakoušejí naše nervy, naše srdce, náš duch (str. 16).

1. HLEDÁNÍ CESTY (23)

ři umělecké tvorbě jsou ve skutečnosti ve hře pouze tři partneři:

- a. příroda, která poskytuje umělci materiál – a našťestí také zážitky viz I. *Realismus* (str. 24)
- b. výtvarné prostředky, které má malíř k dispozici, a to pasivní (plocha) a aktivní (linie a barvy) viz II. *Výtvarnost* (str. 28)
- c. umělec viz III. *Jazyk* (str. 30)

2. UMĚNÍ A SKUTEČNOST (33)

mění je jako jakési božstvo s trojí tváří odrážející postupně vnější skutečnost, tvárné úsilí a vnitřní skutečnost (str. 33). Tato kapitola se zabývá vnější skutečností – realitou.

Z vnější skutečnosti vycházeli už první pokusy pravěkých lidí, kteří ryli do jeskynních stěn obrysy zvířat... ostatně orientace na linii z malířství nikdy nevymizela. Realismus však stupňoval své požadavky ... a potud respektovaná plošnost podkladu byla porušena (str. 34) a ...stín se stal jaksi synonymem hloubky (str. 35). S vynálezem olejomalby bylo nadále možno věrně tlumočit všechny aspekty věci postižitelné okem. Ještě však zbývá světlo, ono světlo, jež hrálo rozhodující úlohu, když bylo třeba vystihnout materiál, ale jež se někdy také bez něho obejde a pouze dráždí náš zrakový orgán svými vibracemi (str. 36).

Tak se v malířství vyčerpaly všechny možnosti realismu, a lze tedy zkoumat už jen možnosti tvarové a barevné invence. Místo Pravdy se hledá Krása (str. 40).

3. UMĚNÍ A KRÁSA (41)

inii můžeme vést s úmyslem něco znázornit, ale také ji můžeme vést proto, abychom vyvolali v divákovi pocit harmonie (str. 41). RH cituje Spencera, *Esej o ladnosti*: „*Došel jsem k závěru. Že obecně je pohyb tím ladnější, čím méně se na něj vynaloží námahy.*“ (str. 42).

Tvary, s nimiž se setkáváme v přírodě, působí skoro vždycky jako chabé pokusy a nahodilosti; dojem z geometrických tvarů, jež jsou plodem myšlení, má do sebe cosi plného... (str. 43).

Je-li spjat vznik realismu s pravěkým uměním, víme také, že už tehdy bylo běžné geometrické schéma (str. 47). Geometrie vymezuje tvary, jejichž vzájemné poměry lze matematicky vyjádřit. Tyto poměry jsou základem harmonie... (str. 49). Takovým poměrem je i zlatý řez – úměra, v níž se má menší strana k větší jako větší k součtu obou (str. 51). Vyvolává bezprostřední instinktivní uspokojení. Uplatňuje se i v přírodě (str. 53).

I když se člověk k přírodě obrací zády, stále ho přitahují ony dva protivné póly: myšlenková abstrakce a život (str. 55).

4. OD KOMPOZICE K VÝRAZU (61)

ílo je hotové teprve tehdy, když jsou prvky, jež tvoří jeho hmotnou podstatu, ať už ji umělec vytěžil z přírody, anebo duše, povýšeny na jednotu..., pevně zbudovaný organismus – kompozici (str. 15).

Výtvarné dílo je zjevením nové skutečnosti, která je závislá jak na fyzické skutečnosti světa, tak psychické skutečnosti umělce, přestože vzniká z jejich vzájemného spojení. V umění zajišťuje kompozice přechod... moment tvorby, kterým začíná výtvarné dílo v pravém smyslu existovat (str. 61).

Nejtradičnější a nejjednodušší řešení, upínající se k řádu a k pevnosti, je symetrie (str. 62).

Levitace posvátných osob znamená pro malíře neomezené pole působnosti: je oprávněn použít kterékoli geometrické sestavy, aniž musí přitom brát ohled na tíži. Nejčastější je

kruhová dispozice zasazená do pravoúhlého rámce (str. 65).

Diagonální dělení obrazové plochy je běžné hlavně u barokních umělců, milujících nepravidelnost a pohyb (str. 66). S diagonálou tak objevil umělec nové kompoziční řešení, jež vyžadovalo, aby dal postavám živější postoje, aby je rozpohyboval (str.68). ...vyvolává totiž představu vodorovné plochy do níž by se měla normálně vrátit vlivem tíže. Malíř proměňuje nehybnou, pevně ohraničenou plochu ve volné pole pro vektor, jenž se po ní chystá proběhnout (str. 69).

Barva může být spojena s obojím –s tvarem i světlem – mezi nimiž tvoří jakýsi přechod. Může zpevňovat tvary, tím, že rozruší jejich plochy, vymezené už obrysem. Jako na mapě, kde by hranice byly málo přehledné, kdyby jednotlivé země nebyly zdůrazněny různým zbarvením, zesiluje umělec autonomii tvarů tím, že je zřetelně rozliší v barvě. Homogenost celku je zesílena tím, že se ozve na ploše různých, od sebe vzdálených míst, stejný tón (str. 74).

Může-li světlo vykrojit tvar, dát zarážet barvě, anebo je naopak potlačit nebo oslabit, může také usměrnit divákovu pozornost, orientovat ji podle potřeby k tomu či onomu pólu. Má tedy přednostní podíl nejenom na výtvarném vyznění, ale i na psychologickém významu obrazu, a řídí tak jeho četbu (str. 75). Světlo tak zdůrazňuje současně tvary, jež vyjímá z temnot, výrazné pohyby děje a vnitřní smysl, který je duchovním jádrem díla (str. 76).

O Raffaelově disputaci o *Nejsvětější svátosti* ve Vatikánu: Tak jako na *Poslední večeři* se zde potvrzuje, že vnitřní závažnost díla vnímáme skrze konstrukci tvaru a prostoru a že dokonale zvládnutá výtvarná stránka činí ještě jasnější symboliku skrytou v námětu. Hmotná podstata se zázračně snoubí s podstatou duchovní (str. 80). Nyní jsme hovořili o kompozicích architektonického řádu. Stejnými principy se však řídí i kompozice využívající dynamiky tvarů a výrazné barevnosti a světelnosti (str. 80).

Ať převažuje u umělce rozumový, anebo citový přístup, dochází nakonec k témuž výsledku: odhaluje a sděluje svou nejvnitřnější pravdu; což se mu daří tou měrou, jak se divák dává strhnout pozorováním díla (str. 81).

DRUHÁ ČÁST: PSYCHOLOGIE

5. SLOVNÍK DUŠE (85)

lověk se snaží zjevit svoji osobnost ostatním ..., protože se přitom účastní odvěkého zápasu života se smrtí, přenáší na trvalejší podklad, než je sám, vše co dává jeho existenci hodnotu, ale co má i její křehkost (str. 85). Právě umění přísluší tlumočit onu „nejživotnější“ část naší bytosti. ... Jak vyložit abstraktními slovy něco co je „magií“?

Vraťme se k linii prvním prostředku výtvarné tvorby. Mnoho kreslířů, se příliš nevzdálilo od neutrální povahy linie – vymezovat tvar (str. 87). Jsou ale umělci, jejichž tvorba je jediným vzmachem, lyrickým výlevem. Tvary sotva naznačují, neboť jim záleží mnohem víc na zachycení síly a pohybu, které kresbu oživují (str. 88).

Daleko více než linie překračuje meze abstrakce barva. Barvou, akordy začíná působit ona magie sdělnosti. ...lze říci, že existují různé malířské „rasy“, a že si každý malíř vytváří vlastní lidský druh, do něhož se promítá a v němž se sám odráží (str. 90). ...že si vytváří přírodu podle svých měřítek, podle svého vkusu, a tedy ke svému obrazu (str. 95). Umělec tak prozrazuje svoji povahu...(str. 101). Živná síla (tj. inspirace), prochází umělcem jako voda, jež profiltrována vrstvou půdy zanechává v ní část toho, co nese, a zároveň do sebe pojímá něco z jejího obsahu a její chuti. Co znamená pak překonaný problém realismu (str. 102)?

6. MALÍŘŮV SVĚT (103)

této kapitole RH hovoří svým poeticky metaforickým jazykem u děl vybraných umělců o tom, že: ...každý umělec si volil hodinu a roční dobu nejpříhodnější k životu (k zobrazení

vize svého světa), který v sobě nosil (str. 115).

7. UMĚLECKÉ DÍLO A ČLOVĚK (116)

ešifrovat umělecké dílo a lidský obsah, jimž je umělec naplnil, lze jenom tehdy, dovedeme-li k němu přistoupit jako ke složitému celku, jakým je každý obraz: povrchnímu pozorovateli se zdá, že stačí rozpoznat v něm podobnost se skutečností, a baví se tím, že obojí srovnává.

Brzy však diváka poučí intuice o tom, že každý obraz je znak a že v něm lze objevit tak jako v lidské tváři kromě podobnosti a krásy i stopy duše. Malba je více či méně obrazem světa, ale jen proto, aby nám umožnila nahlédnout do světa jiného, malířova. ... V obraze, který podává umělec o přírodě, hledá a ustaluje odraz své vlastní podstaty. ... malba zobrazující nepřesně skutečnost může vyjádřit mnohem víc než přesně formulovaná myšlenka (str. 116). Nikdy nezapře (výtvarné dílo), z čeho vzešlo, onu mlhovinu, ze které je umělec vyňal, než je zformoval. A tato mlhovina je středem naší bytosti (str. 117).

O Leonardovi: v tvorbě vnutí ve shodě s těmito principy (tj. obecné zákonitosti nalezené intelektem) stejné rytmy i spleti vegetace, přestože jsou jí ve skutečnosti naprosto cizí (str. 128). Nápadný je kontrast mezi Leonardovou všeho lačnou inteligencí a jeho senzibilitou, jež se zahradila zdí a stáhla do úkrytu, kam odmítá kohokoli vpustit (str. 129).

8. NEVĚDOMÍ A TEMNÉ PUDY (131)

Umělec tvoří a kritik se ho táže a analyzuje ho. Prvý se snaží vytěžit ze své vnitřní skutečnosti dílo, k němuž upíná své citění, myšlení i chtění. Druhý sestupuje ke zdroji a pokouší se postihnout, analyzovat a osvětlit, jakou mízou se toto dílo napájelo, co bylo jeho hnací silou. (str. 132). Myšlenky, které umělec nosil v hlavě, jeho záměry i úsudky o vlastním díle jsou jistě cenným ověřovacím prostředkem. Ale daleko více než k těmto dokumentům, je nutno obracet se k tvorbě, snažit se do ní proniknout a zachytit její nejvnitřnější impulsy, její prvotní orientaci, všechno, co tlumočí její původní pravdu.

V umělci, který zachycuje obrazné představy, jež se v něm míhají, který je třídí a dává jim formu, probíhá proces, který lze pozorovat u spícího (str. 134).

Malířství dokázalo sestoupit do největších temnot lidského nitra (např. v obrazech Hieronyma Bosche či Francisca Goy). Za hranicemi toho, co bylo s to pojmout myšlení schopné se vyjadřovat, spustilo se hluboko ke dnu, k jakémusi prvopočátečnímu kališti, a vystupuje ještě celé potřísněné bahnem a krví, o nichž jsme nevěděli, o nichž jsme nechtěli vědět (str. 146).

9. ZÁPAS A VZESTUP DUCHA (147)

G. Jung ukázal, že přirozená tendence života je vzestupná a že duše, vyšlá z tápání v temnotách své quasi fyzické povahy, poslušna údělu, jenž ji patrně definuje, a pod jeho tlakem se snaží najít východisko, které by ji umožnilo vzestup a zdokonalování.

I když je rozum nejvědomější částí naší bytosti, není proto ještě jejím vrcholem, ... tvoří jakési osvětlené pásmo, v němž se myšlení naučilo pořádat vnější i vnitřní zkušenost, aby se pro nás stala upotřebitelnou (str. 147).

Tvorba umělce individualizuje. ... Dílo není pro umělce jen pasivním svědkem, obrazyjícím jako zrcadlo jeho tvář, ale aktivně se podílí na jeho růstu; pomáhá mu zdokonalovat se (str. 148).

Umělec se vymaňuje ze svých pout a vítězí u něho duch; otevírá umělci novou cestu, po které kráčí s vědomím, že naplňuje svůj lidský úděl v jeho nejnáročnější a současně nejúchvatnější podobě (str. 149).

...poezie viděla v loďce symbol lidského osudu, vystavovaného nebezpečstvím života. Eugène Delacroix se situoval na obraze *Dantova bárky* do postavy Danta (str. 155). Dva roky před smrtí namaloval *Zápas Jakuba s andělem* nejde už o zápas šelem; není to boj Apollóna,

boha světla, s hadem, bohem temnot; v posledním zápase, v zápase ducha, tu teď stojí proti sobě člověk a anděl boží.

Odilon Redon byl zaujat mocí umění vyjevovat skryté posedlosti, jež rozrušují náš vnitřní život a jež mu udávají směr (str. 158). Kůň byl jako jeden z nejstarších archetypů spojován vždy s představou duše (viz Redonův obraz *Buddha* str. 160).

Delacroix (a další) se vymanil ze světa temného nevědomí do světa nevědomí zduchovělého; povznesl se až k vítězství světla (str. 160).

Malba je svou podstatou „cosi jako duše, jež dosahuje“ vidoucnosti (str. 166).

10. NA PRAHU NEZNÁMA (167)

mění (výtvarné) se tak jeví jako jazyk hluboce odlišný od jazyka slov a myšlenek. Jeho hlavním inspiračním zdrojem je nevědomí, k němuž výtvarná představa otevírá přímou cestu. Rozum, tuto představu pouze zpracovává.

Západní člověk rozvíjel především své intelektuální schopnosti. Na východě se člověk soustředil naopak všechno své úsilí k tomu, čeho lze dosáhnout jen duchovním vzepětím. ... především Indové se pokusili povznést nad to, co může být lidské já poznat, a dokonce i nad to, čím toto jest. Člověk přitom proniká do nejasné sféry, v níž přesahuje nejenom své intelektuální hranice, ale i své hranice osobní a pokouší se povznést k odosobněnému, jež zahrnuje a překonává já. Tímto odosobněním dospívá člověk k něčemu, co už není individuem, k něčemu, co už není ani člověkem, co si podrželo z jeho já jen schopnost účastnit se bytí a v této účasti nalézat svou nehlubší podstatu (str. 167).

Umění (výtvarné) právě proto, že není nástrojem rozumu, ... může zacházet tak za pomezí všeho, co je s to postihnout intelekt. I Západ pronikl do těchto končin: vděčí za to křesťanství zčásti proto, že se zformovalo na Blízkém východě – závislým mnohem víc na citovém vznícení než na rozumové úvaze (str. 168).

Pro Greca je všechno stropem, který je nutno prorazit. Jeho zákonem, tělesným i duchovním, je přesahovat (str. 170). RH o podstatě života dodává: vše, co je hmota, jím (ohněm) bude pozvolna stráveno a rozpadne se v popel. Uvolní se však její hořlavý dech, její prchavý duch – podstata života, jež se proměňuje v oheň, v žár, ve světlo (str. 172).

Rembrant měl rád zavřené oči, aby mohl lépe zaměřovat zrak do nitra člověka, do jeho skrytého světa. Tušil, že smyslem obrazů je učinit viditelným, co většina lidí nevidí (str. 174). Pseudo-Dionýsios Areopagita (středověký mystik): „*Boží tajemství se zjevují v temnotách v temnotách, jasnější než světlo nádherou září duše, jež nemají oči.*“ (str. 175) na stejné straně RH uvádí verš indického básníka Čandíadáse:

„*Noc světa se mi zdá být dnem, ó Lásko/A bílý den světa je mou nocí.*“

Vzniká tak jakási reverzibilita světla. To, co se jeví jako světlo tělesným bytostem, je pro povznesené duchy temnotami a opačně (str. 175).

Na prahu neznáma... je třeba překročit meze jistot, jichž dosahujeme pouze rozumovou úvahou, právě tak jako jistot, jež se nám snaží vnutit naše city (str. 176).

TŘETÍ ČÁST: HISTORIE

11. MINULOST A KOLEKTIVNÍ PSYCHOLOGIE (185)

Ílo umělce je dokonalým svědectvím, ne už ozvěnou interpretovanou vědomím, ale přímým otiskem, trvalou brázdou. V obraze malíř zůstává *přítomen* (str. 185).

Umělci Egypta a Mezopotámie si osvojili schopnost znázorňovat realitu prostřednictvím geometrického řádu... Egyptané, jež došli dále, vytyčovali nejenom poměr rozměrů a tvarů, ale i rytmus, vznikající opakováním prvků, například záhybů. V čem spočíval přínos Řecka? Zrodil se v něm občan... I řecké umění muselo ustoupit svobodnému duchu, v němž se mohla uplatnit lidská osobnost (str. 188). Následně však helénistické umění brzy dovádí individuální

výraz až k násilné patetičnosti; výrazové prostředky se postupně stávají bohatšími než obsah; kvas individualismu způsobuje nakonec zahnívání (str. 189).

Římský svět dal *formám*, jež vytvořil řecký génius, určitou těžkopádnost, ale i pevnost – určitou banálnost a zajistil jim další trvání. Přesto však šlo o dožívající umění, které se – souběžně s helénismem a konkurujíc mu – šířilo po celém Středomoří a pronikalo na východ. Individualismus, zvláště v charakteristice tváří, byl neklamnou známkou, že i římské kultuře hrozí rozdrobení (str. 191).

Kdykoli nějaká kultura dohasíná, prvky, které ji tvořily se rozdělí a rozptýlí, podobny nepoužitelným střepům.

Individualismus, jenž byl znamením roztržičnosti lidské skupiny, žijící ostatně v příliš rozlehlém prostoru a ztrácející soudržnost, se stal mostem k nové skutečnosti. Tou měrou, jak se cítí jedinec osamocen a ztracen, jak pozbývají platnost obecná pravidla, jež mu byla dotud oporou a posilou, obrací se ke svému nitru: nalézá tak svou duši, předtím možná opomíjenou ve prospěch obecných hodnot. Od té chvíle se snaží založit na ní svou existenci, hledat její světlo při sebeuvědomění, jež se neobejde bez nepokoje nebo i bez hluboké úzkosti (str. 192).

S šířením křesťanství... mizela v malbě a v mozaice tělesnost, struktura lebky i modelace evokující objemy. Tento vývoj vrcholil v 6. století slavnými ravennskými mozaikami. ... vypovídá o něm byzantské umění, které vystřídalo umění císařského Říma.

Zatímco řecký génius podřizoval všechny intelektuální síly vůli pochopit, novoplatonismus (představiteli byli např. Filón Žid či Plotin) je zaměřoval ke kontemplaci. Vzestup vrcholil podle jeho představ splynutím s duchem bytí – tj. extází. Od té doby je posláním ducha a i umění naplňovat řádem a harmonií obrazy přejaté z viditelného světa (str. 194). Umělec se k němu uchyluje jen aby našel znaky srozumitelné divákům; ponechává mu jen symbolickou hodnotu a snaží se jí pronikat k významu, jehož je svět pouhým pláštěm (str. 194).

Románské umění zůstalo v kontaktu s byzantinismem, ale i když vycházelo ze stejných duchovních principů, dovedlo uplatnit racionálnější a přísnější logiku tvarů. Přípravovalo už tak vzkříšení realismu, k němuž došlo v gotice. Realita, posvěcená, a dokonce zbožštěná, poněvadž je znamením vůle a moci boží, našla opět svou sílu a umění podlehl znovu jejím kouzlům (str. 195).

V té době se stal Řím, do té doby zastíněný Konstantinopolem, opět střediskem křesťanstva (str. 195)... už ve 14. století si malíři Pietro Cavallini a později velký Giotto uvědomili, že návrat k realitě lze uskutečnit jen navázáním na tradiční řeckořímskou linii, kterou byzantské i východní křesťanství úplně přerušilo (str. 198).

Čili víme už to podstatné, že totiž umění odkrývá přímo, tj. prostému zraku, mentální konstanty, jež definují tu kterou kulturu. ... Vedle kultur v užším historickém smyslu a vedle ras dělí se lidstvo na skutečné druhy, vymezené velkými fázemi dobývání světa a jeho zdrojů. První fází je člověk nejstarších dob neznající nic jiného než lov. Druhá fáze je spojena se zemědělstvím (str. 200).

Pravěký člověk žil v jeskyních a na jejich stěny, pokud možno v nejhlubších úsecích, patrně neobydlených, ale užívaných spíše jako kultovní místa, kreslil výjevy, v nichž figurují skoro výlučně zvířata (str. 201).

Neolitický umělec získává na schopnosti zobecňovat, kresba už není tak úzce spjata s čarou, která je výrazem života; zato přechází k abstraktnějšímu geometrickému pojetí a dovede převádět jednotlivosti v typické formy, na nichž má větší podíl představa než pozorování (str. 203).

Zatímco se paleolitický člověk zajímal pouze o zvíře (tvar jeho těla a pohyb), člověk neolitický myslil především na plochu, kterou tvoří půda, a na metodický způsob (organizaci prostoru), jak z ní co nejvíc vytěžit (str. 204).

Umělci (plnicímu společenskou fci.), který téměř ztratil možnost iniciativy, zůstala

otevřena pouze jediná cesta – kvalita. Po dlouhá tisíciletí tak žila celá jedna kultura z estetiky, jejíž významné zákony byly propracovány Řeckem, které navázalo na Egypt a samo se stalo opět učitelem Říma. Bylo třeba nových životních podmínek, jak si je vynutil později vynález stroje a průmysl, aby vzala za své kultura zformovaná životem na zemědělské bázi (str. 205).

Významný dosah má v dějinách také objevení a umění zpracování kovů, procházejících při procesu tvorby řadou metamorfóz; jakmile je jeho hmota protažena v pruty, stává se jí vlastní zakřivenost, nestabilita. Tuto nestabilitu je charakteristická i ve způsobu života lidí kteří jej zpracovávali (str. 207).

Umění tak rozděluje lidstvo na několik velkých kategorií, odpovídajících různým psychologickým skupinám, jež jsou samy determinovány všemožnými příčinami – geografickou polohou, společenskými vlivy, dědičností. A konečně i cosi, co by se dalo nazvat „úrovň mentálního věku“ (str. 214). Tyto mentální úrovně nejsou závislé ani na poloze, ani chronologii. V jedné a téže oblasti lze pozorovat skutečné návraty k dřívějším stadiím. Příkladem je situace v Egyptě, které bylo původně jedním z impulsů řeckého rozkvětu. Krajní zjemnělost alexandrijského umění byla vystřídána drsností umění koptského (str. 215).

12. MODERNÍ DOBA A INDIVIDUÁLNÍ PSYCHOLOGIE (216)

rojev jedince začal nabývat v průběhu dlouhého vývoje v lidském kolektivu stále větší důležitosti a jednoho dne pak v sobě objevil skryté síly, jichž užíval zprvu jen instinktivně a nakonec se rozvíjením staly jejich smyslem tvorby a základem jeho estetiky (str. 216).

Tento obrat k individualismu byl tak prudký a tak bezvýhradný, že patrně člověka zavedl do unáhlené a nahodilé krajnosti. Není tedy vyloučeno, že se bude lidstvo, ve snaze obnovit rovnováhu, navracet ke kolektivní pravdě. ... společnost se bude musit bezpochyby bránit proti nepořádku, proti chaosu, k němuž by tato svoboda vedla, kdyby měla být špatně pochopena a měla vyústit v neplodnou anarchii (str. 218).

Působení subjektivní složky deformuje zvolený objekt (str. 219). Malíř odhaluje sám sebe. Zvláštní osobnost, která se projevuje tím výrazněji, čím víc ustupuje do pozadí (220)!

13. PŘÍTOMNOST OBJEVUJE BUDOUCNOST (242)

d začátku naší kultury vyjadřoval člověk tajemství světa a jeho nepřátelských nebo blahodárných sil božstvy, strážci tohoto tajemství pomocí umění. Tato božstva, ať už to bylo v Egyptě, anebo v Mezopotámii, měla často na lidských tělech zvířecí hlavy. Neboť fyzické tělo máme společné se všemi zvířaty... Ve zvířecí podobě je tlama hrozbou... (str. 243).

Ve starém Egyptě měla Éset kravskou hlavu nebo kravské rohy; Hór – i když bojoval se Sutechem, bohem temnot – měl hlavu dravého ptáka, sokola, a Anúpew hlavu šakala; Thuóris se zjevovala v podobě hrocha; kočičí hlava byla příznačná pro Baste, kterou Řekové ztotožňovali s Artemidou; hlavou krokodýla se vyznačoval Sobek.

Zcela zjevný je reálný význam zvířecích rysů v Mezopotámii: měl-li tam duch zla lidské tělo a krvelačný zobák dravého ptáka, pak jeho soupeř, duch dobra, měl sice tělo lva, ale budil důvěru a prokazoval svou dobrotivost ušlechtilou lidskou hlavou s vousem; býčí rohy byly už jenom připomínkou síly a moci.

Definitivně dostali lidskou tvář teprve bohové vyrovnaného a šťastného lidstva za rozkvětu řeckého génia, který přinesl člověku uklidnění... ale i Řekové znázorňovali obludy, v nichž přetrvávaly animální prvky, vyhrazovali však raději – tak jako tomu bylo u asyrských duchů dobra – zvířecí část tělu a na ně roubovali tvář nebo torzo, v němž člověk poznával sám sebe; dokladem jsou ženské postavy sfing a mužské postavy kentaurů (str. 244).

Křesťanství, ... prolomilo úzký kruh, v němž by byl zůstal jinak Západ uzavřen, a umožnilo mu dál se rozvíjet. ... dalo mu neznámou dimenzi, neboť ho rozšířilo za hranice rozumu a otevřelo mu nekonečný prostor transcendentního bytí (str. 246).

V průběhu renesance se vyhranily dvě protichůdné tendence. Od Raffaela až po Poussina

se odráží v umění snaha o přesnost a pravidelnost, charakteristickou pro latinského ducha, a úsilí podříditi krásu neměnným logickým zákonům. Naproti tomu germánský a anglosaský svět nemohl najít výraz odpovídající jejich potřebám, proto se renesance těchto zemí dotkla jen povrchně, aniž si přisvojily jejího ducha (str. 248).

Baroko se rozvíjelo od 16. do 18. věku, kdy se stalo jeho vyhrocenou formou rokoko; ovládlo Francii, která se až dotud podřizovala latinské kázni, a posléze připravilo půdu pro vítězství romantismu v 19. století. „Sturm und Drang“, takový byl program, který Německo vmetlo do tváře Evropy, zotročené středomořskou rovnováhou.

Už v 18. věku – souběžně s Williamem Blakem, jehož dvojí aktivita dokládá sepětí výtvarného umění s poezií a s literaturou – zavrhl rozumovost a vyhlásil její úpadek.

Od krize romantismu můžeme nyní přejít ke krizi moderní (str. 250), ... Moderní umění má ostatně každou chvíli na jazyku termín „revize hodnot“, dobře vystihující toto nové vědomí, které nepřestává rozšiřovat své hranice a prokopává se stále hlouběji, až na konec naráží na nejspodnější vrstvu základů, z nichž vyrostla tisíceletá kultura.

Prvním z nich byla realita, ... vnímaná smysly a prověřená rozumem. Moderní umění ji zproblematizovalo a impresionismus ji zredukoval pod záminkou prohloubení na optickou hru (str. 251). Symbolismus, jímž na tento vývoj navázala následující generace, šel ještě dál; viditelné jevy byly pro malíře už jen znakem za nimi skrytých duchovních skutečností, jen jejich tajemnou řečí. ... Došlo k zpochybnění vnější podoby jevů, ... bylo ji (realitu) tedy možno libovolně deformovat z impulsu a pod nárazy citů, jež vyvolává; tak je tomu u fauvismu a expresionismu. ... Východiskem kubismu zůstala však přesto realita. Umělec... uváděl tyto prvky v syntézu, jejímž smyslem bylo už jen výtvarné řešení... Abstraktní umění se omezilo už jen na linii, tvar, barvu a nakonec na pouhou skvrnu. Po realitě, která se pod nárazy rozpadla, přišla však na řadu logika (str. 252). Hlavními vykonavateli tu byla hnutí, která předjímal surrealismus a přispěla k jeho rozvoji (str. 253).

V umělecké tvorbě se tak konkrétně projevila potřeba zbořit stěny, jež jí překážely v dalším rozvoji (str. 254). ... Tento odmítavý postoj Západu se projevil nejen zavržením všeho, ale i odrozením a touhou po cizích zdrojích... Zvláště barok si uvědomil všechny své styčné body s obrysovým linearismem Číny...

Romantismus navázal na tyto počátky mnohem razantněji. Zatímco se Francie pustila v 18. století do hledání svých galských kořenů, Německo se orientovalo na Germány. ... Umění tehdy nicméně zůstávalo podřízeno pravidlům vytríbené formy a všechny nové náměty byly zpracovány v silně antikizující tradici. ... V době nastupujícího impresionismu se stává hlavním vzorem Japonsko s dřevoryty Hokusaiho a Utamary (str. 256). Začínají se hledat primitivové místní (gotika; a později italští a vlámské primitivové) i světové (černošské umění). Časem se umělci začali dovolávat dětských kreseb i výtvarného projevu duševně chorých (str. 258).

Tyto nové tendence v umění lze osvětlit průzkumem instinktivní symboliky některých námětů. ... důležitosti nabývají zvláště tři témata: téma prázdného prostoru, překážky a zvířete.

Prázdný prostor se v malbě uplatňoval hlavně mezi lety 1930-40, kdy došlo k prvnímu přesycení moderními výboji, podnícenému hlubokým pesimismem surrealistů (str. 259). ... A přece umělci umisťují do této prázdnosti nějaký objekt; mívá tu však funkci překážky (str. 260). Prázdný prostor ve spojení s neproniknutelnou překážkou vyjadřuje nedostatek komunikace mezi lidmi. Týž nedostatek komunikace – nejen mezi lidmi navzájem, ale i mezi lidmi a neznámým vesmírem, který před nimi vyvstal s novými vědeckými objevy – nutí umělce uvést na scénu zvíře a jeho agresivní tvář nahrazovat lidský obličej (str. 261). ... znovu se objevuje zvíře jako postrach a posedlost. ... Ze zvířete podržuje (umělec) přitom hlavně obranné zbraně, jako je hřbetní štít, anebo zbraně útočné: všechno, co štípe, seká, zatíná se a trhá – zobák, dráp, zub a klepeto (str. 262).

S vědou, která otevírá nové perspektivy, ocitá se člověk 20. století tváří v tvář světu, který ho děsí... ale to není vše: díky svým zákonům a své výkonnosti stává se stroj jakousi vysušenou parodií života a člověk se jím nechává natolik nakazit, že si vytváří umělou mentalitu, výlučně přizpůsobenou jeho požadavkům. Člověk tedy už není zneklidňován jen hrozbami přírodních sil, hrozbami nukleárních sil, jež uvolnil, anebo hrozbami zvířete; nové hrozby připravuje člověk sám sobě mašinismem (str. 263).

Sledujeme-li však moderní umění, všimneme si především určité tendence zakotvit v těch nejelementárnějších rovinách: výtvarná tvorba zredukována na svou prvotní podstatu se stává zápasem s hmotou... v surovém stavu (např. Dubuffet) a na druhé straně (se omezit na pouhé gesto (str. 265).

V čele hnutí gestické neboli akční malby stál Jackson Pollock (dále třeba Tobey, Hartung a Mathieu). Jak hmoty, tak gesta užívají malíři v surovém, původním stavu, a přesto mají oba tyto prostředky téměř protikladný význam. Hmota vypovídá o naprosté rezignaci na lidskou iniciativu; gesto má naopak tendenci ji povzbuzovat... moderní umění vydává mimovolně svědectví o dramatu, které prožívá spolu s celou naší dobou. V posedlosti prázdným prostorem se odráží především samota člověka, jenž se cítí opuštěn a zavalen dědictvím předků, které mu patrně nemůže už nic poskytnout (str. 266).

Budoucnost... Jaké principy vytyčit pro nezbytnou organizaci? Ze znaků, o nichž jsme před chvílí hovořili, lze považovat jediný za jakýsi počátek řešení, a to gesto jako projev úsilí o intenzitu, o rychlost; jako výraz základního principu: energie. Ve světě, který se rodí a který je třeba formovat, se energie uplatňuje jako základní skutečnost, jež ovládá novou dobu a z níž je nutno vycházet.

Moderní svět, vyzbrojený stroji, přírodu poznenáhlu vytlačuje a zapuzuje, asi tak jako posouvá zdělavatel hranice lesů. Všude rostou lidské stavby a pohlcují terén (str. 267). Po civilizaci spjaté s přírodou přichází civilizace založená na využívání energie... když bylo překonáno klasické období renesance, stal se přednes živějším; (cestou přes Tiziana, Tintoretta) do obrazu se dostalo vzrušení a bezprostřednost, rukopis se stal temperamentnější. Následovali Velázquez a Rubens, který rozpoutal ve svých obrazech mohutný pohyb, evokovaný stáječícími křivkami. Rembrant rozechvěl a roztřásl samu hmotu a Frans Hals dal malbě jakousi výbušnou prudkost, projevující se v lehce nahazovaných šrafovitých tazích štětce. Takové byly počátky toho, co v moderní době rozvíjel dále romantismus (viz Delacroix) a faivismus a co našlo posléze svůj nejintenzivnější a nejoproštěnější výraz v akční malbě (str. 268).

S obdobnými projevy bychom se setkali jen na Dálném východě. Východní člověk se nikdy nenechal uzavřít do struktur rozumu. Vždy se raději pokoušel o důvěrný kontakt s přírodou v její skryté podstatě; snaha o toto vnitřní sjednocení se projevovala často v jeho náboženstvích. Malířství nemohlo netlumočit intuitivní smysl pro život a pro jeho aktivní principy. Objevovalo je v samém středu skutečnosti; sjednocovalo se s nimi kontemplací, ale i štětcovým rukopisem a gestem, které je určuje (str. 269).

Nejnovější architektura upouští od systému statických objemů, zaměřeného na základní geometrické koncepty... nové konstrukce se zakládají na dynamice a napětí... je to vidět už cestou od Eiffela a Freyssineta až k Niemeyerovi, Gilletovi, Nervimu a dalším (třeba Gahrymu) (str. 271).

Tento pozoruhodný vývoj se odrazil i v sochařství... velkým předchůdcem tu byl Brancusi. I on užíval křivek a napětí: tlumočil jimi poezii rozletu a vzmachu. Zatímco se Carpeaux nebo Rodin pokoušeli zrušit státnost sochařství pouhou evokací pohybu, Brancusi vyjadřuje sám princip jeho vzniku (str. 272).

Nové výboje jsou nezbytné, ale mají-li být plodné... Musí být odpovědné a aktivní, musí se obracet k budoucnosti. Je třeba, aby postihly, z které strany lze pevně uchopit udidlo zvířete, jež námi zatím jen zmítá, ale každým okamžikem nás může vyhodit ze sedla (str. 274)

ČTVRTÁ ČÁST: FILOSOFIE

14. UMĚNÍ MEZI JÁ A VESMÍREM (277)

áme-li si udělat představu o tom, jaké místo zaujímá umění v životě, musíme se zamyslet v podstatě nad lidským údělem (str. 278). V umělecké tvorbě nalézá člověk – nebo lidská skupina – především možnost projevit se druhým, a to tak, že promítá do viditelných ekvivalentů charakteristické znaky, jimiž je určen (str. 279). Právě tak může být však tvorba – ve své druhé krajní poloze – člověku prostředkem dovolujícím mu zkoumat vnější svět, pozorovat ho a pronikat do něho, napodobovat jeho jevy a přibližovat se jeho tajemství... (str. 280).

Závažnost vytvořených děl se neřídí principy, na nichž jsou založena, nýbrž tím, jakou jim umělci dokážou dát kvalitu a jak vysoko je povznesou na stupnici hodnot, kterou mají za úkol zdolávat (str. 281).

I v krajně realistickém projevu, se tedy dostávají (RH nad van Eyckem) ke slovu zákony, jimiž si hodlá člověk podrobit svět (str. 283)!

Viditelné tvary jako by byly pouhými znaky, napohled působivějšími než čísla a pověřenými stejným úkolem jako ona – znázorňovat ve své nezvratné dokonalosti výpočty, plody myšlení (str. 287).

Malíř pracuje s obrazy viditelného světa; tyto obrazy se však mohou stát předtuchou... Je zvláštní, že termínem vize označujeme jak to, co postihuje náš zrakový smysl z přírody, tak i to, co se nám jeví jako nadpřirozené (co nelze vnímat očima) (str. 290).

Duše, když opouští bezpečnou půdu každodenní reality má dvě možnosti: pád „dolů“ odkud vystoupila... k jasnému vědomí; nebo úsilím dostat se „nahoru“, kam už nesáhá její moc, ale kam přesto touží... Barok... se vrátil k silám života, tak jak tryskaly na počátku, dokud ještě nebyly usměrněny; chtěl znovu proniknout do transcendentna (str. 295).

L&V*15.11.06