

Worringer Wilhelm

* ABSTRAKCE A VCÍTĚNÍ

Disertační práce z roku 1907

Triáda, edice Delfin (35), Havlíčkův Brod 2001, 152 stran

Zadání: Klíčová (původně autorova disertační) práce, která ideově ovlivnila modernistické a především abstraktní směry ve výtvarném umění na počátku 20. století. Jedná se o teoretickou práci z estetiky, která vychází ze specifického (byť nepřiznaného) pojetí subjektivity, což má vliv především na chápání povahy umění a povahy uměleckého díla. Autor se snaží do jisté míry vykázat antropologické vlivy na povahu umění, které je vykládáno ze specifické potřeby lidské psychiky. Kniha je rozhodně nepostradatelná pro studenty antropologie. Může rovněž posloužit jako příprava na SAFM. Student vypracuje standardní konspekt, ve kterém se pokusí postihnout postup Worringerovy argumentace.

TEORETICKÁ ČÁST

Abstrakce a vcítění str. 23

vodem WW vychází z předpokladu, že “umělecké dílo jakožto samostatný organismus je s přírodou rovnocenné a ve své nejhlubší a nejvlastnější podstatě s ní nemá zhora nic společného; pokud se přírodou rozumí viditelný povrch věcí (str. 23).” Tak estetiku uměleckého díla, zvláště pak díla výtvarného, vymezuje vůči estetice přírodního krásna. Čili nejde mu o to analyzovat “proč se například krajina jeví krásná, ale za jakých podmínek se zobrazení této krajiny stává uměleckým dílem (str. 23).”!

WW hodně čerpá z Lippsovy teorie vcítění a byť má připomínky, v základu se s Lippssem shoduje a doplňuje ho. Vytýká mu hlavně jednostrannost pohledu na estetiku výtvarného umění “tato (Lippsova) estetika má svůj archimédovský bod mnohem spíše pouze na jednom z pólů lidského uměleckého citění (str. 24).”

Druhým pólem WW myslel touhu člověka abstrahovat, kdy se neživá anorganická forma stává jeho vrcholným estetickým uspokojením (str. 33). Proti snaze abstrahovat je touha po vcítění.

“Nejjednodušší formulí která charakterizuje tento způsob estetického prožívání je, že **Estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek**. Esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj (WW interpretace Lippsa str. 25).”

Předpokladem aktu vcítění je všeobecná apercepční činnost: “*Každý smyslový objekt, pokud pro mne existuje, je přece vždy výslednicí obou složek, smyslově daného a mé apercepční činnosti* (WW cituje Lippsa str. 25).”

Dále pro charakteristiku pojmu vcítění WW cituje Lippsovu teorii: “*To, co do něj vnáším [einfühle], je zcela obecně život. A život je síla, vnitřní konání, snažení a naplnění. Život je jedním slovem činnost. Činnost je však to, v čem zažívám uplatnění energie. Tato činnost je ze své podstaty volní činností. Je snažením či chtěním v pohybu* (str. 25)... *Mohu-li se požadované činnosti oddat bez vnitřních rozporů, mám pocit svobody. A to je pocit libosti. Pocit libosti je vždy pocitem svobodné seberealizace*” (Lipps) str. 26.”. Opakem by byla seberealizace, kterou si ode mne smyslový objekt žádá, a je právě díky tření a vnitřním rozporům nerealizovatelná. Lipps zde mluví o pozitivním vcítění a vcítění negativním. Tuto představu jako neúplnou WW odmítá, neboť aplikace Lippsovy teorie vcítění “selhává mimo úzkou oblast řecko-římského a západního moderního umění: Proto zde musí působit spíše jiný psychologický proces objasňující osobité, námi jen negativně hodnocené vlastnosti oněch stylů (str. 27).”

Uvádí práci G. Sempera *Stil* založené na materialistickém pohledu. “Takovéto nadhodnocení významnosti subalterních momentů uzavírá cestu každému hlubšímu průniku k nejvlastnější podstatě uměleckého díla (WW str. 27).” Z pohledu tohoto (Semperova) názoru je pojetí vývoje dějin umění dějinami *schopnosti* [Können].

Cituje pro WW podnětné práce Riegla *Stilfragen* (1893) a *Spätrömische Kunstindustrie* (1901). Riegl jako první zavedl pojem *umělecké chtění* [Kunstwollen]: tato skrytá potřeba se projevuje jako vůle k formě [Wille zur Form]. Je primárním momentem každé umělecké tvorby a každé umělecké dílo je ve své nejvlastnější podstatě pouhou

objektivizaci tohoto *a priori* daného absolutního uměleckého chtění. Riegl tudíž bere dějiny vývoje umění jako dějiny *chtění* [Wollen]. Schopnost je jen doprovodným jevem chtění. Takže rozdíly mezi epochami jsou vlastně jinak zaměřená chtění. V Rieglově terminologii se jedná o tzv. *absolutní umělecké chtění*, které je materialistickými faktory – účelem, materiálem a technikou – (uváděnými Semperem) pouze modifikováno. “Těmto faktorům není již dána pozitivní tvůrčí role, ale naopak role omezující, způsobující tření uvnitř výsledného produktu (str. 29).”.

Pod tímto chtěním si však lidé většinou představují potřebu člověka napodobovat přírodu. To je jak WW ukazuje chyba, páč “uspokojování elementárního napodobivého pudu člověka, nemá nic společného s uměním a stojí vně vlastní estetiky uměleckého díla (str. 30).”.

“Skutečné umění vždy uspokojovalo jistou hlubokou psychickou potřebu, ne však čistý napodobivý pud, onu hravou radost z napodobování přírodní předlohy (str. 31).”.

“Psychologie potřeby umění – viděno z našeho moderního východiska: potřeby stylu – nebyla ještě napsána. Taková psychologie by byla dějinami pocitu ze zakoušení světa a jako taková by byla rovnocenná s dějinami náboženství. Pod pocitem ze zakoušení světa rozumím onen psychický stav, v němž se lidství v dané době nachází tváří tvář kosmu, tváří tvář jevům vnějšího světa. Tento stav se odhaluje v kvalitě psychických potřeb, tedy ve vlastnostech absolutního uměleckého chtění; svůj vnější odraz pak nachází v uměleckém díle, totiž v jeho stylu, jehož osobitost je osobitostí výchozích psychických potřeb. Tak se ze stylového vývoje umění dají odečíst různé stupně takzvaného pocitu ze zakoušení světa stejně jako z teogonie národů (str. 31).”.

Právě Lippsova teorie vcítění selhává v umění, kde se jeví potřeba abstrakce. “Takovéto tendence vykazují umění přírodních národů, nacházíme ji u všech primitivních epoch umění a konečně u jistých rozvinutých kulturních orientálních národů vykazují tuto abstraktní tendenci. Nutkání abstrahovat tedy stojí na počátku každého umění a zůstává určující i u některých na vysokém stupni vývoje stojících národů, zatímco např. u Řeků a jiných západních národů pomalu odeznívá (str. 33).”

“Jaké jsou tedy psychické předpoklady potřeby abstrakce? Musíme je hledat v pocitu ze zakoušení světa jmenovaných národů, v jejich psychickém chování vůči kosmu. Zatímco touha po vcítění je podmíněna šťastným pantheistickým vztahem důvěrnosti mezi člověkem a jevy vnějšího světa, je nutkání abstrahovat naopak důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa a v náboženském kontextu koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ.”. “...pocit úzkosti považovat i za kořen umělecké tvorby (str. 33).” “Racionalistický vývoj lidstva zatlačoval stále více do pozadí onen instinktivní strach podmíněný ztrátou místa v celku světa (str. 34).”.

“Teprve poté, co lidský duch tisíce let trvajícím vývoji prošel celou cestou racionalistického poznání, se v něm, jako konečná rezignace vědění, cit pro “věc o sobě” znovu probouzí. Co bylo dříve instinktem, je nyní produktem poznání. Díky němuž teď člověk stojí stejně bezradně před obrazem světa jako člověk primitivní, poté, co poznal, “že tento viditelný svět, v němž jsme, je dílo májá, vyvolané kouzlo, nestálé zdání bez jakékoli podstaty, něco jako optická iluze nebo sen, závoj, který obklopuje lidské vědomí, jakési něco, o němž se hned nepravdivě a hned zase pravdivě dá říct, že je, jako kdyby nebylo” (Schopenhauer: Kritik der Kantischen Philosophie, 1814/1818)” str. 36.”

“Geometrický styl vystavěný přísně podle nejvyšších zákonů symetrie a rytmu je z hlediska zákonitosti ten nejdokonalejší. Avšak dle našeho hodnocení stojí nejnižší a také dějiny vývoje nás učí, že tento styl byl většinou národů vlastní v době, kdy ještě setrvaly na poměrně nízké kulturní úrovni (Riegl 1893).” (str. 35).”.

“Musí tedy existovat nějaký kauzální vztah mezi primitivní kulturou a nejvyšší, zcela očištěnou zákonitou formou (str. 35).” WW mluví o instinktu jako primárním zdroji vzniku

abstraktní formy, že “nutkání abstrahovat vytvořilo tuto formu s elementární nutností bez nežádoucí intervence intelektu (str. 36).”.

“Pudová potřeba zbýt se sebe sama, která je jakožto nutkání abstrahovat rozšířena na všeobecnou organickou vitalitu, stojí tedy proti touze oprostít se od sebe sama, jak se projevuje v potřebě vcítění, jako její polární protiklad. Bližší charakteristika tohoto estetického dualismu viz následující kapitola. Poznámka pod čarou: Jako analogon takového pojetí se nabízí Schopenhauerova estetika (Schopenhauer: 3. kniha *Welt als Wille und Vorstellung*, 1814/1818) (str. 41).”.

Naturalismus a styl str. 42

Naturalismus WW definuje jako “Přiblížení organické přesvědčivosti, nikoli však proto, že by někdo chtěl podle živé skutečnosti znázornit přírodní objekt v jeho tělesnosti a podat iluzi života, nýbrž proto, že se probudil cit pro krásu organicky přesvědčivé formy, a proto, že tento cit, který ovládl absolutní umělecké chtění, měl být uspokojen (str. 43).” Jde o blaho z organicky živoucího nikoli organicky přesvědčivého a WW naturalismus spojuje s pojmem vcítění, jehož vrcholu dosahuje v renesanci a antice.

“Dříve byly sekundární jevy (subalterní)...považovány za rozhodující hodnoty a soudotvorná kritéria, a místo aby se pronikalo k psychickému procesu vzniku uměleckých děl, lpělo se jen na jejich vnější jevovosti, z níž bylo vyvozeno množství nezpochybnitelných pravd, které jsou však z vyššího hlediska neopodstatněné (str. 45).” V této estetické nepřístupnosti může spočívat jeho osobní či intimní hodnota, zatímco estetično není individuální za žádných okolností (str. 46).”.

Pojem styl WW asociuje s nutkáním abstrahovat. Toto nutkání vytváří styl. “Nicméně s touto snahou o absolutní formu se člověk nemohl spokojit, jeho příští snahou bylo nutně přiblížit oné absolutní hodnotě i jednotlivou věc vnějšího světa... a zvěčnit ji (str. 50).” Tuto abstraktní tendenci uměleckého chtění uplatňovali nejintenzivněji ze všech starých kulturních národů Egyptané. Splňovali oba požadavky. Nespokojili se složitým znázorněním látkové individuality (jak bylo ve starověku obvyklé), nýbrž ještě navíc modifikovali obrysovou linii, která vyjadřovala nenarušenou látkovou jednotu objektu (na rozdíl od severského umění, které rezignovalo na znázorňování látkové individuality a spokojilo se vmísením prvků krystalické geometrické zákonitosti do znázornění (str. 55)).”.

“Výkyvy v *état d'âme* se zrcadlí stejnou měrou v náboženských názorech národa i v jeho uměleckém chtění (str. 58).”.

PRAKTICKÁ ČÁST

Ornamentika str. 60

W ornament považuje za základ a stavební prvek veškerého výtvarného umění. “... geometrický styl byl prvním uměleckým stylem... Přesto tomuto předpokladu (jehož platnost je pro evropsko-indogermánské umění uznáván) zdánlivě odporují mnohé umělecké projevy.” Doba kamenná (nález z Dordogne, La Madeleine, Thüngen; Kóm el-Ahmaru aj.) vykazuje dekorativní styl, který s lineárně geometrickou formou operuje jen zřídka, a naopak vykazuje zcela naturalistický udivující způsob zdobení (str. 61).”.

Aquitánští troglodyté z Dordogne. “Kdo považuje přiblížení se ke skutečnosti za kritérium umění, ten musí aquitánské troglodyty považovat za umělecky pokročilejší než autory dipylského stylu... tím je absurdita kritéria napodobivého pudu dokázána (str. 62).

Proč by ale staří Řekové vzali akant (*Acanthus spinosa*) neboli paznehtník, nějakou plevelnou kytku, a začali ji všude zobrazovat? Vznik rostlinného ornamentu: 1) výsledkem naturalistického napodobování (str. 64) či 2) symbolická hodnota příslušných motivů (str. 65)... “Onen proces tedy spočívá v tom, že se čistý ornament, tj. abstraktní útvar, dodatečně naturalizuje, a nikoli v tom, že by se přírodní objekt dodatečně stylizoval Tato antiteze je

rozhodující. Neboť z ní je zřejmé, že prvotní není přírodní předloha, nýbrž z ní abstrahovaný přírodní zákon (str. 66).”

WW hovoří o stylu lineární a vegetabilní ornamentiky: “...jsou tedy v zásadě abstraktní, a jejich rozdílnost je tedy v tomto smyslu jen rozdílností stupně, stejně jako se monistickému náhledu v posledku jeví jako pouhá rozdílnost stupně organické a krystalické zákonitosti (str. 67).”

Podobně prehistorické evropské umění nespočívalo v napodobování: “Setkáváme se zde tedy znovu s týmž jevem jako u rostlinného ornamentu. Ani zde nemůže být řeč o stylizaci přírodní předlohy, nýbrž i zde se pozvolna naturalizují abstraktní lineární útvary. Východiskem uměleckého procesu je tedy lineární abstrakce, která sice má jistou souvislost s přírodní předlohou, ale nemá nic společného s nějakými napodobivými tendencemi. Mnohem spíše se celý proces odehrává uvnitř abstraktních hranic, v nichž jedině se může umělecky uplatnit stejně tak primitivní člověk jako člověk z rané antiky. Jaké psychické kořeny má tento bezpodmínečný sklon k mrtvé anorganické linii, k abstrakci od života a k zákonitosti, se pokoušela ukázat první část této práce. Na jejím základě také jednoduše chápeme, jak naturalizační proces souvisí s osvobozující se potřebou vcítění (str. 68).”

“... v zákonitosti žádný výraz *a priori* nespočívá, v pravidelnosti však spočívat může. Zralý geometrický styl tak docílil podivuhodného vyrovnání mezi elementy abstrakce a vcítění (str. 70).” Řecká ornamentika svého vrcholu dosahuje užíváním meandru a spirály.

“Daleko spíše byla takzvaná stylizace, tj. lineární neživá abstrakce, tím primárním, co pak bylo pomalu přetvářeno a připodobňováno přírodnímu předmětu (str. 77).”

Vybrané příklady z architektury a plastiky z hlediska abstrakce a vcítění str. 79

... apitola se věnuje náčrtu vývoje výtvarného umění od cca antiky po první století po Kristu. Řeckou ornamentiku vymezil jako “šťastné vyrovnání abstraktních a naturalistických tendencí s převahou naturalismu (str. 79).” “Dórský chrám se jeví ještě jasně jako produkt chtění zaměřeného k abstrakci, prosté výrazu. U iónského chrámu se setkáváme s harmonií, proporce se přibližují lidským nebo obecně organickým (str. 80)...”

“Vícepohledová plastika vykazuje znaky stylizace (str. 82).” Předpoklady k vytvoření ideji plastického stylu: “Naráz vznikl požadavek dosáhnout jiným způsobem vyjádření představy látkové individuality, které bylo běžně dosahováno pomocí taktické souvislosti v rámci plochy. A to snahou zachovat dojem jednoty pomocí materiálové uzavřenosti (jako první předpoklad) a nečleněné tělesnosti (druhý předpoklad). V prvním případě nám připadá, že figura jen s námahou vystupuje ze sloupu, její paže pevně lpí na těle, členění povrchu je omezeno (str. 83)...” Třetí požadavek, který se pevně váže k prvnímu a byl splněn jen těmi národy, jejichž umělecké chtění bylo zcela pod vlivem abstrakce. Tímto požadavkem bylo nechat kubickou formu působit plošně (str. 87).”

Severské předrenesanční umění str. 99

... Severské kelto-germánské dekorativství, které se manifestuje v ornamentice skandinávského a irského severu, charakterizovaná naprostou převahou lineárně geometrické formy, která vylučuje vše organické (stejně jako u prapočátku řeckého archaického a orientálního umění) (str. 99). Jejich vztah k přírodě a pocit ze zakoušení světa byl však jiný. “severské přírodní náboženství se svou mlhavou mystikou nevědělo nic o hlubokém zření, jaké jsme pocítovali v semitském orientálním transcendentálním náboženství. Stálo **před** poznáváním, zatímco náboženství orientálců už dospělo **nad** něj (str. 100).”

Románský a gotický styl: “Největší rozdíl mezi oběma styly je antická tradice v románském stylu, která je využita jako vnějšková osnova, s níž se umělecké chtění musí vyrovnat a teprve postupem času sílí vliv vlastních architektonických myšlenek severského uměleckého chtění (str. 103).” V gotice: “...dochází k naplnění a apoteózy ono domácí

