

KAPITOLY Z MODERNÍ ESTETIKY

Estetika patří k vědním oborům, které mají v naší zemi svou dobrou tradici. Poslední léta znamenala v jejím vývoji určitou stagnaci, nebylo však možno natrvalo přehlížet skutečnost, že i v technickém století potřebují lidé estetickou složku ke své existenci. Estetika vyšla ze svého boje o uplatnění v kulturní společnosti vítězně. O jejím novém rozvoji svědčí mimo jiné především to, že se na našem knižním trhu začínají po delší přestávce opět objevovat odborné estetické publikace a že je o ně opravdový zájem. "Kapitoly z moderní estetiky" chtějí být dalším článkem v jejich řadě. Obsahují osm studií o různých otázkách estetiky (o stylu, o básnickém poznání, o výrazu, o lidské a čínské teorii umění aj.), jejichž autoři jsou vesměs osobnosti světového jména, jako například Meyer Schapiro, Ortega y Gasset, Jacques Maritain apod. Kniha přináší mnoho zajímavých informací a podnětných myšlenek, vyplývajících z úsilí autorů řešit otázky estetiky vždy z nových hledisek a s opravdovým zaujetím.

Tomáš Černoušek příteli a přítel
v Krestaurské láze

věru jeho

vopěť Gaja

V Olomouci 28.7.82
v den myšl sedmdesátu



KAPITOLY Z MODERNÍ ESTETIKY



PŘELOŽIL
DR.
VOJTĚCH
GAJDA
1970

PYRAMIDA

lidského poznání neustále roste, člověk v období vědeckotechnické revoluce je denně zaplavován obrovským množstvím informací o pokroku vědy a techniky. Protože využití vědeckých poznatků je pro další vývoj lidstva nezbytné, je nezbytná i základní orientace v těchto poznatecích. Není to však úkol snadný ani pro odborníka, neboť dělba práce a specializace uzavírá mnohdy člověku výhled i za nejbližší obzor vlastní profese. Tím obtížnější je pak postavení laika nebo člověka mladého, který se po světě vědy teprve rozhlíží. Všem, kteří chápou význam vědeckého poznání a chtějí se v něm vyznat, ale potřebují na své cestě pomoc, má posloužit naše nová populárně vědecká edice Pyramida. O její náplni vás nejlépe informuje seznam svazků připravovaných pro nejbližší období:

Král-Mácha Přehledné dějiny evropské filosofie

Taylor Biologická časovaná bomba

Fromm Budete jako bohové

Ulrich Malé dějiny malířství

Philipson Kapitoly z moderní estetiky

Adcock Základy psychologie

Mašek a kol. Člověk, společnost a výživa

Howard Americká literatura

Kolektiv Středověká kultura

Stříbrný - Vančura Anglická literatura

Lilley Stroje a lidé v dějinách

Klíma a kol. Literatura černé Afriky

NAKLADATELSTVÍ ORBIS

O b s a h :

Předmluva	1
A.K. Coomaraswamy: Teorie umění v Asii	4
Meyer Shapiro: Styl	39
José Ortega y Gasset: Hledisko v umění	79
Rudolf Arnheim: Výraz	96
Jacques Maritain: O básnickém poznání	118
Kenneth Burke: Freud a analýza básnictví	146
Robert Cumming: Literatura mezních situací	172
Hans Jaeger: Heidegger a umělecké dílo	212
Poznámky	233
Vysvětlivky	240
Vybraná literatura	250

Kapitoly z moderní estetiky 10-12 19 (20)

Orbis Praha

Copyright

1961 by The World Publishing Company

Translation

dr. Vojtěch Gaja, 1970

P Ř E D M L U V A V posledních letech byla estetika v naší kultuře dosti zanedbávána. Avšak nedávné vydání Hegelovy "Estetiky" a "Dějin estetiky" od Gilbertové - Kuhna a skutečnost, že byly brzy rozebrány, svědčí o tom, že zájem o estetické problémy u nás je a že této filosofické disciplíny, která se vždycky významně podílela nejen na kultivaci vnímání uměleckého díla, nýbrž i na tvorbě životního slohu, je u nás potřeba jako soli. Tento sborník chce být dalším podnětným oživením pole dlouho neoraného.

Obsahuje osm esejů vybraných ze sborníku "Aesthetics Today", který uspořádal a vydal prof.dr. Morris Philipson v nakladatelství The World Publishing Company (Meridian Books M 1121) v Clevelandu a New Yorku v letech 1961 a 1964. Philipsonův sborník zahrnuje dvacet statí různých autorů, které jsou rozděleny podle tematické příbuznosti do šesti větších celků: I. Umění a kultura. II. Styl, forma a obsah. III. Výraz a sdělení. IV. Umění a poznání. V. Psychologie a estetika. VI. Estetika jako filosofická disciplína. Z těchto větších celků jsem se snažil vybrat eseje nejzávažnější, nejzajímavější a pro estetické myšlení nejpodstatnější. Z prvního oddílu je to studie Anandy K. Coomaraswamyho "Teorie umění v Asii", z druhé článek Meyera Schapira "Styl" a studie Josého Ortegy y Gasseta "Hledisko v umění", z třetího oddílu uvádím studii Rudolfa Arnheima "Výraz", ze čtvrtého úvahu Jacquese Maritaina "O básnickém poznání", z pátého oddílu stať Kennetha Burkeho "Freud a analýza básnictví" a ze šestého oddílu studii Roberta Cumminga "Literatura mezních situací" a stať Hanse Jaegera "Heidegger a umělecké dílo". Každou studii provázím svou úvodní poznámkou, údají o jejím autorovi a vysvětlivkami k jednotlivým statím - čtenář je najde na konci knihy, spolu s poznámkami a vybranou literaturou.

Je možné, že estetické problémy řešené v tomto sborníku budou někomu připadat zastaralé. Troufám si však tvrdit, že

žádný estetický problém není zastaralý, že mohou zastarat jen pohledy na ně. A právě o nové pohledy na estetické problémy se pokouší osmička autorů tohoto sborníku. Vivant sequentes!

PŘEKLADATEL

Ú V O D N Í P O Z N Á M K A Všechny diskuse a analýzy indického umění, mají-li dojít k správnému závěru, musí vycházet z jedné základní premisy: z nábožensko-filosofické základny všeho indického myšlení. A protože umění je odrazem myšlení a citění, je nasnadě logický závěr, že umění je odrazem a výsledkem této nábožensko-filosofické kulturní síly. Porozumět indickému umění znamená tedy porozumět této síle. A kdo jí může porozumět líp než Ind sám? Po té stránce je Ananda Coomaraswamy na výsost povoláný interpret umění své vlasti. Píše-li o indickém a orientálním umění západní uměnovědec, může o něm vědět spoustu věcí, může je popsat do všech detailů, zařadit do kontextu světového umění, ale nemůže je chápat tak hluboce jako Ind, protože Ind není. Jeho interpretace bude trpět částečností, jeho úsudky budou v lecčems mylné (jak přiznává i Romain Rolland v úvodu ke své dvojdílné práci *Mystický a činný život dnešní Indie*).

O tom, že pro znalost indického umění je důležité znát náboženství Indie, nepochybuje žádný uměnovědec, který se jím zabývá. Uvedu o tom trojí svědectví.

Profesor na Ecole du Louvre a hlavní konzervátor francouzských národních muzeí Philippe Stern přiznává, že "je užitečné znát náboženství a filosofii Indie a Číny, chceme-li proniknout k jádru jejich umění", ale domnívá se, že "ještě nezbytnější je určitá vnímavost pro všelidské formy tradičních náboženských umění" (str. 374 knihy citované v bibliografii). Otto Fischer v úvodu ke 4. svazku *Propyläen Weltgeschichte* píše, že oddaná víra v absolutno vedla Indii k náboženské horoucnosti, která znevažuje život na této zemi a je jádrem a podstatou celé indické kultury, tedy i umění. A jeho podstatu můžeme pochopit jenom tehdy, známe-li indické náboženství. Toto umění

znázorňuje v obrazech a sochách nejvyšší ideje všeho božského. Umělecká forma se "sama stává nástrojem transcendentálního poznání a pramenem víry, která formuje duši" (str. 12). B. Rowland v knize *Art in East and West* mluví o umění spoutaném tradicí, "jehož formy jsou symbolickým odhalením těch nadpřirozených sil, které, jak se věřilo, řídí pozemský svět" (str. 7 ruského překladu).

Světónázorová půda východní Asie, z níž vyrostlo umění čínské a japonské, je jiná. Na jedné straně je tu jasný rozum (Konfucius), a na druhé magie (Lao'c), pozitivismus a panteismus. Konfucius je praktický státník, Lao'c básník a jasnovidec. Konfucius žádá umění didaktické, které by jasně a srozumitelně mluvilo k divákovi o věcech viditelného světa. Smysl umění se vztahuje na tento svět, každý metafyzický prvek je vyloučen. Lao'c učí mystickému panteismu, středem jeho učení je tao, věčné, osamocené, neviditelné, neslyšitelné, slovy nezachytitelné (tak je definoval sám Lao'c). Ducha toistického světového názoru zrcadlí klasické malířství doby Sung (čínská dynastie 960-1278). Dosavadní jasnost a srozumitelnost umění už není ideálem. Obrazy jsou básně beze slov a jejich obsah je lyrický, náladový. Časově je toto umění mladší než konfuciánské. Obecně lze tato historická období čínského a japonského umění charakterizovat jako racionalistické starší (Konfucius) a mladší, metafyzické (Lao'c).

Opakuji, že Coomaraswamyho studie nás informuje o indickém umění a jeho zdrojích naprosto spolehlivě. Navíc si všímá styčných bodů mezi uměním Orientu a křesťanství (opravňuje ho k tomu znalost mistra Eckharta, sv. Tomáše a sv. Augustina), vysvětluje, proč se porenesanční evropské umění odtrhlo od dosavadní názorové jednoty Asie a Evropy a proč dnešní Západ dobře nechápe orientální umění (extrovertizace Evropy).

Je s podivem, jak indické umění (na něž Coomaraswamy hlavně klade důraz), společensky tak angažované, řekli bychom "služební", a tradičními teoretickými kánony tak usměrněné, zrodilo díla takové umělecké výše. (I když se mezi nimi najdou výtvo-
ry umělecky druhořadé - v tom souhlasím s citovaným Sternem, proto-

že jsou to výtvořby lidí a všechno lidské nese pečeť částečnosti.) Neméně úžasné je to, že prastará indická uměnovědná teorie dospěla k některým závěrům (estetický zážitek je potěšením ducha, je to těžko definovatelná extáze aj.), které se v jiných souvislostech, ale v podstatě se stejnou platností objevují u některých moderních filosofů umění (Bramond, Valéry, Maritain).

Indické teorie umění, jak je poznáváme v interpretaci Coomaraswamyho, nesporně představují hluboký pohled do oblasti tak těžko zmapovatelné, jako je umění. A nejsem si docela jist, zda v mnohém směru neovlivnily i dnešní západní estetické myšlení. Stálo by za zvláštní studium, kolik jejich myšlenek se objevilo v průběhu kulturních dějin v evropské (a západní vůbec) filosofii dějin. Je však docela možné, že tu nejde o migraci myšlenek, vždyť přece "spiritus flat, ubi vult" - duch vzlétá, kam chce.

1. A.K. Coomaraswamy: Teorie umění v Asii

Na těchto stránkách bych rád vyložil orientální estetickou teorii, založenou hlavně na indických, zčásti i na čínských pramenech, a zároveň položil základ k obecné teorii umění, která by koordinovala východní a západní hlediska. Kdykoli se o evropském umění mluví jako o opaku orientálního, nesmíme zapomínat, že "evropské umění" se skládá ze dvou zcela odlišných druhů; z umění křesťanského a scholastického a z umění porenesančního a osobního. Z naší stati o Ekehartovi a ze studie o sv. Tomáši a jeho pramenech jasně vysvítá, že byla kdysi doba, kdy si Evropa a Asie velmi dobře rozuměly, Asie zůstala stejná, kdežto evropské vědomí se extrovertizovalo, je zaujato vnějškem, a tím je pro evropské myšlení čím dál nesnadnější myslet v požadavcích jednoty a také pochopit asijské hledisko. Je však možné, že matematický vývoj moderní vědy a jisté tomu odpovídající tendence v moderním evropském umění na jedné straně a pronikání asijského umění do západního světa na druhé vytvoří možnost opětového sblížení. Na této možnosti závisí mír a štěstí světa. Avšak podle dnešní situace asijské umění přeložené do evropské frazeo-

logie se nemohlo a nemůže vyhnout zkomolení a to, čemu se říká hodnocení asijského umění, vychází z naprosto mylného výkladu. V této stati chceme vedle sebe položit asijské a dnešní evropské hledisko nikoli jako dvě odlišná hlediska, nýbrž jako představitele dnešní reálné skutečnosti, chceme dokazovat, co soudnému člověku má být jasné.

Rozsah diskuse nám dovoluje jen krátkou zmínku o mohamedánském umění: islámskou estetiku by mohl vyložit jenom autor sběhlý v arabské filosofii, který zná podrobně literaturu i kaligrafii, poetiku i zákonitosti hudby. Musíme však podotknout, že islámské umění, které v tak mnohém směru spojuje Východ se Západem a svým anikonickým charakterem zdánlivě oběma odporuje, se ve skutečnosti od nich tolik neliší v základních věcech, jako v doslovné interpretaci. Naturalismus je sice cizí každému náboženskému umění, ale duch tradičního islámského zákazu zobrazovat živé tvory není porušen ideálním zobrazováním, jaké nacházíme v indické nebo křesťanské ikonografii nebo v i v číněském zobrazování zvířat. Moslimský zákaz se týká takových naturalistických obrazů, po nichž by se teoreticky mohlo při posledním soudu žádat, aby oživly; indický obraz však není konstruován tak, aby fungoval biologicky, a za oživení křesťanského obrazu nemůže být považováno nic leč forma. Každý je *stricto sensu* (v přesném slova smyslu - pozn. překl.) považován za jakýsi diagram vyjadřující určité myšlenky, a nikoli podobnost s nějakou věcí na tomto světě.

Zamysleme se nad tím, co je umění, jaké jsou jeho hodnoty z hlediska asijského, tj. hlavně indického, a z hlediska Dálného východu. Důraz položíme hlavně na Indii, protože tam je systematická diskuse o estetických problémech vyvinuta mnohem víc než v Číně, kde musíme teorii vyvozovat spíše z toho, co řekli a namalovali malíři, než z učení, jež hlásají filosofové nebo stylisté.

Především je už dobře známo, že formální prvek v umění představuje čistě mentální aktivitu, *čitta-saňňa*. Z tohoto hlediska je zcela přirozené, že v Indii se vyvinula vysoce specia-

lizovaná technika vidění. Tvůrce obrazu, který různými prostředky převzatými z jógistické praxe vyloučí rušivý vliv nestálých citů a podob stvořené věci, přistupuje k zviditelnění formy nebeské bytosti či boha, dévata, v naprostém chtění a myšlení sebe. Tato forma je popsána v kanonickém předpise sádhana, mantram, dhjána. Vědomí si tuto formu "přivede" nebo "přitáhne" (akarsati) jakoby z velké dálky, z té nejzazší, totiž z nebe, kde žijí typy umění ve formální aktivitě; z nejbližší, tj. "z imanentního prostoru srdce" (antarhrdaja-ákáša), ze společného ohniska (samstáva - shoda) vize a vidění, kde je jediné místo pro možný zážitek reality. Čistý pohled pravého poznání (džňána-sattvarúpa) takto pojatý a vnitřně poznáný antar-džňéja se projevuje v ideálním prostoru (ákáša) jako reflexe (pratibimbavat) nebo jako viděný ve snu (svapnavat). Malíř se s ním musí zcela ztotožnit (átmánam...dhjájāt nebo bhávajēt) i přes jeho zvláštnosti (nánálakṣanálamkrtam), i když jde o jiné pohlaví nebo i když nadpřirozená tvář božstva je strašná; forma takto poznaná v aktu nerozlišenosti, stojící před očima tak dlouho, jak je třeba (évaṁ rūpam jávad ičehati távad vibhávajēt), je model, z něhož umělec vychází při práci v kameni, barvě nebo jiném materiálu.

Celý proces až k bodu tvoření patří k ustálenému řádu osobních modliteb, přičemž předmětem zbožné úcty je obraz koncipovaný v duši (dhjátvá jadžet). Pravidlo zní, že pravé poznání objektu se nezískává čistě empirickým pozorováním nebo registrací odrazu (pratjakṣa), nýbrž jedině když poznávající a poznávané, vize a vidění se spojí v aktu, který stírá rozdíly (anajór advaita). Abych se mohl klanět nebeské bytosti, musím se sám takovou bytostí stát: "kdo se klaní bohu jako někomu, kým není on sám, a myslí si, že on je on a já jsem někdo druhý, je vlastně nevědoucí", Brhadáranjaka upanišad, I, 4, 10.

Popsaný umělcův postup zahrnuje v sobě správné psychologické pochopení estetické intuice. Obecně řečeno, ať si umělec zvolí za námět cokoli, stává se tento předmět na čas jediným objektem jeho pozornosti a modlitby, a jedině když se mu tento námět stane takto bezprostřední zkušeností, může být autoritativně zachycen poznáním. Z toho plyne, že jazyk jógy může být

aplikován, i když jde o portrét, například Málavikágnimitra II, 2, kde malíř něco vynechal z krásy předlohy (modelu), což se přičítalo jeho ochablé koncentraci, nedokonalé absorpci, šithila-samádhi, nikoli nedostatečnému pozorování. Jazyk jógy platí, i když má být podle skutečnosti zobrazen kůň: "můžeš se pustit do práce, teprve tehdy, když se soustředíš (dhjátvá kurjât)" Šukranítisára, IV, 7, 73.

Zde se tedy evropské a asijské umění setkává na půdě dokonale společné; podle Ekeharta dovedný malíř ukazuje své umění, ale neodhaluje sám sebe, a Dante říká: "Kdo maluje lidskou postavu a nedovede se s ní ztotožnit, nemůže ji nakreslit" (Chi pingue figura, si non puo esser lei, non la puo porre). Musíme dodat, že myšlenka jógy se vztahuje nejen na moment intuice, nýbrž i na provedení: jóga je dovednost v akci, karmasu kaušala, Bhagavadgita, II, 50. Tak například Šankaračárja říká v metafoře o výrobci šípů, "že když je zabrán do práce, nevnímá nic jiného než ji", a dále; "Naučil jsem se koncentraci od výrobce šípů." Jógistická slova: aplikace, studium, cvičení, provedení (jukti), zručnost, virtuozita jsou často používána v souvislosti s uměním.

O ideálním původu typů, jež mají být lidskými umělci znázorněny nebo zobrazeny, se někdy tvrdí, že všechno umění je božského původu a že je zjeveno nebo jinak přineseno z nebe na zem: šivistické agamové texty učí, že architektura našich chrámů je vesměs Kailásabhávana, tj. má formy jako hora Kailás. Velmi zajímavé vyjádření tohoto principu najdeme v Aitaréja-bráhmanech, VI, 27: "Každé umělecké dílo (šilpa) zde vytvořené (adhigamjaté) je napodobením (anukriti) nadpřirozených (deva) uměleckých děl (šilpáni); například hliněný slon, mosazný předmět, oděv, zlatý předmět, vozík pro mezčí potah jsou umělecká díla. Umělecké dílo vytváří ten, kdo je má v sobě zažité. Neboť tato umělecká díla (šilpáni, viz metrické texty šilpa) jsou integrací samotného já (átma-samskrti); jimi se rovněž integruje obětní kněz (átmanám samskuruté) v modu rytmu (čhandomaja). Tomu odpovídají četná místa v Rgvédu, kde se zařiká-

vací dovednost (mantra) přirovnává k dovednosti tkalce nebo tesaře. Někdy převládá mínění, že umělec navštívil nebe, tam si prohlédl formu nebeské architektury, aby ji mohl reprodukovat na zemi; někdy se říká o architektovi, že ho kontroluje Višvakarma, což je původně jméno nejvyššího umělce, později hlavního nebeského architekta, patrona pozemských umělců. Také se říká, že Višvakarma na sebe bere podobu pozemského architekta, aby vytvořil jedinečné dílo; také prý se patřičná forma zjevuje ve snu.

V této souvislosti se nedělá rozdíl mezi uměním krásným a dekorativním, mezi volným a užitným. Indická literatura obsahuje četné seznamy osmnácti nebo ještě více profesionálních umění (šilpa) a čtyřiašedesáti evokačních umění (kalá), do nichž jsou zahrnuty všechny dovednosti od hudby, malířství a tkaní až po umění jezdecké, kuchařské a kouzelnické bez jakékoli hierarchie, rozlišení, protože všechny jsou původu božského.

Je zřejmé a bude čím dál zřejmější, že všechny formy indického umění a jeho deriváty na Dálném východě jsou určeny ideově. Nejdříve upřesníme tento poznatek a vyložíme, jak se v Asii chápe podobnost či napodobení a jaká je povaha asijských typů. Pak teprve můžeme uvažovat o formální teorii estetické zkušenosti.

Především si všimneme znázornění (ákrti, sádršja, čínsky s'ing ssu, 4617, 10289, a sing wu, 12777, 4617) a napodobení (anukára, anukarana, anukrti). Zjišťujeme, že "sádršja je základní výraz vyjadřující podstatu (prádhana) malířství", Višnudharmóttara, XLII, 48; toto slovo se obvykle překládá jako "podobnost" a ten smysl také asi má, ale dále ukážeme, že má širší platnost než jen jako "soulad formálních a výtvarných prvků v umění". V dramatu najdeme takové výrazy jako lakavrtta-anukarana, "sledující pohyb (nebo činnost) světa", a jó jam svabhávo lókasja...nátjam itj abhidhijáté, "čímž se označuje vnitřní přirozenost světa"; nebo, co se má předvádět na jevišti, je svasthána, "stavy" nebo "citové situace", a hrdina Ráma nebo jiný podobný je chápán jako model (vzor), anukárja. V Číně ve třetím kánonu Sie Chea čteme: "Podle přírody (wu, 12777) dělej tvary (sing, 4617)"; a později běžný výraz sing-s'.

"tvarová podobnost", podobně definuje umění jako napodobení přírody. V Japonsku Seami, velký spisovatel a kritik lyrického dramatu *nó*, tvrdí, že hudební a taneční umění záleží jenom v napodobování (*monomane*).

Kdybychom se však podle toho domnívali, že umění je tu chápáno jako něco, co hledá svou dokonalost v největším možném přiblížení iluzi, velmi bychom se mýlili. Hned se ukáže, že stejně bychom se mýlili, kdybychom se domnívali, že asijské umění znázorňuje "ideální" svět, svět "zidealizovaný" v lidovém (sentimentálním, náboženském) slova smyslu, že dokonalený a přetvořený svět je bližší touze lidského srdce; to by byl výsměch svědectví dokonalého zážitku a cynické znehodnocení samého života. Poznáme, že asijské umění je ideální v matematickém slova smyslu: jako příroda (*natura naturans*) nikoliv v její jevové podobě (*ens naturata*), nýbrž v činnosti (*operatio*).

Musíme si uvědomit, že z indického (metafyzického) a scholastického hlediska subjekt a objekt nejsou nesmiřitelné kategorie, kde je nutné vyloučit jedno, aby mohlo platit druhé. Realita (*satja*) je tam, kde inteligibilní a sensibile (věc rozumu poznání, a věc smyslová - pozn. překl.) splývá v jednotě bytí, nemohou existovat každé samo o sobě a odděleně, nýbrž jako vědění nebo vidění, tj. jedině v aktu. Tohle je také obsaženo ve scholastické definici pravdy jako *adaequatio rei et intellectus*, (shoda věci a rozumu - pozn. překl.), v Aristotelově identitě duše s tím, co ona ví, nebo ve větě sv. Tomáše: *Cognitio fit per hoc, quod cognitum est in cognoscente* (*Sum. theol. I, Q. 59, A. 2*)⁺, což radikálně odporuje pojetí vědění a bytí jako nezávislých, samostatných aktů, kteréžto hledisko platí pouze logicky, nikoli bezprostředně. Přeložíme-li si to z psychologie do teologie, řekneme nikoli, že Bůh má poznání, nýbrž že poznání (*intellectus purus*, pradžňa, čistý rozum) je jedno z jmen Boha (který je *actus purus*, čirý kon); nebo

+ Poznání se děje skrze poznané v poznávajícím (pozn. překl.)

myšleno metafyzicky: bytí (sat) je ztotožněno s myšlením (čit) ve známém spojení sač-čit-ánanda (kde podobně je obsaženo, že láska spočívá pouze v aktu lásky, nikoli jen v milujícím nebo jen v milovaném, nýbrž v jejich spojení).

Nyní co je to sádršja: Doslovné významy jsou souviditelnost, soupodobnost; vedlejší významy: souřadnost, obdoba. Že estetické sádršja neznamená naturalismus, věrnou podobnost, ilustraci nebo iulzi v povrchním slova smyslu, ukazuje dostatečně fakt, že v indických seznamech faktorů podstatných pro malířství se skoro pořád mluví o pramána, "kritériu pravdy", zde "ideální proporci"; v indických teoriích poznání se empirické pozorování, představující pouze ověření pravdivosti, nikoli materiál teorie, považuje mezi různými "pramána" za nejméně závažné. O pramána pohovoříme dále, zde jenom zdůrazníme, že trvalé spojení sádršja a pramána v seznamech nám brání dávat oběma termínům význam, který přímo odporuje tomu druhému. Ideální forma a přirozený tvar, ačkoli v principu rozdílné, nejsou považováni za nespočetitelné, nýbrž za koindidentní ve společné jednotě symbolu.

Ve stylistice je sádršja ilustrováno příkladem "Mladík je lev" (Bhartrmitra, Abhidhá-vrtti-matrika, str. 17, a běžně citováno jinde); tato analogie velmi dobře demonstruje, co je skutečně míněno "estetickým napodobením". Vasubandhu, Abhidhá-markóša, IX, Pousin, str. 280, 281, vysvětluje vztah poznání (vidžnána) ke svému objektu, když říká, že poznání vzniká pouze v aktu poznávání bezprostředním přizpůsobením (tadákárata) ke svému objektu; poznávající ani poznávané neexistují odděleně od aktu poznání. Charakter této asimilace je ilustrován sádršja semene a ovove, což je vztah reciproké kauzality. Definice sádršja podle njája-vaišéšikové filosofie (citace podle Das Gupta, History of Indian Philosophy I, 316) jako tadbhinatvé sati tadgata-bhújódharmavattvam je doslova "stav, kdy do sebe zapadají věci různorodé přirozenosti, jež jsou od sebe odlišné", nebo stručněji, je to stav "totožnosti v různosti".

Sádršja je tedy "podobnost", ale spíše to, co se vyjad-

řuje slovem "simile" (věc podobná) než "simulacrum" (podoba). Je zřejmé, že podobnost nějaké věci a jejího znázornění nemůže spočívat v podobné přirozenosti, musí to být podobnost analogická nebo exemplární nebo obojí. Znázornění napodobuje myšlenku nebo druh věci, jež jsou poznávány rozumem, kdežto hmota věci je chápána smysly.

Sádršja, "zraková souhra," byla nicméně obvykle špatně vykládána, že prý má co dělat s dvěma jevy: s jevem uměleckého díla a s jevem modelu (předlohy). Tato souhra se týká kvality plně obsažené v uměleckém díle samém, souhry rozumových a smyslových faktorů v díle. Je analogická se souhrou zevnějšíku a podstaty věci, jež má být napodobena; avšak objekt a umělecké dílo jsou určeny nezávisle na sobě, každý ke svému prospěchu, a fyzicky jsou nesouměřitelné, protože jsou totožné jenom jako typ. Sádršja jako základ (pradhána) malířství lze srovnat se sáhitja jako podstatou (šarira) básnictví, následně definovanou jako shoda zvuku a významu (šabdártha), a se šárúpja, označující aspektovou souhru pojmu a vjemu, podstatnou pro poznání. Podle toho požadavek sádršja nevylučuje formální prvek v umění, nýbrž pozitivně klade potřebu souladu malířských a formálních prvků. Celé hledisko, jak jsem je popsal, je obsaženo už v Kaušítaki upanišádu, III. 8, kde jsou smyslové a rozumové prvky jevu rozlišeny jako bhútamátra a pradžña-mátra a tvrdí se, že "žádný model (rúpa) nemůže být vytvořen jen jednou složkou".

V indickém dramatu je téma znázorňováno gesty, mluvou, kostýmem a přirozeným přizpůsobením herce úloze; tři složky z těchto čtyř jsou vždycky naprosto konvenční. Pokud jde o čtvrtou, tedy zjev hercův, je nejen upraven nalíčením nebo maskou, ale navíc ještě indická pojednání o dramatu neustále zdůrazňují, že herec se nemá dát strhnout city, jež znázorňuje, že má být spíše stále ukázněným mistrem loutkové hry, již jeho osoba na jevišti předvádí. Předvádění vlastních citů by nebylo umění.

Pro objasnění čínského sing-wou a sing s' uvedeme něko-

lik citátů, abychom ukázali, že nikoli vnější jev (sing), nýbrž idea (i, 5367) v mysli umělce nebo imanentní božský duch (šen, 9819) nebo dech života (čchi, 1064) má být projevem správným použitím přirozených forem. Nemáme jen první kánon Sie Chea, který tvrdí, že umělecké dílo musí odhalovat "činnost (jün, 131117) ducha (čchi) v životním pohybu, nýbrž i takové výroky jako "Pomocí přirozeného tvaru (sing) znázornit božského ducha (šen)"; "Staří malíři malovali ideu, (i), ne pouze tvar (sing)"; "Když maluje Čao Jün-c', i když udělá několik tahů štětcem, vyjadřuje už pochopenou myšlenku (i, 5367); pouhá dovednost (kung, 6553) to udělat (neng) nedovede." (Ostasiatische Zeitschrift, č. 8, str. 105, text 4). Nebo s odkazem na dekadentní období: "Malíři, kteří zanedbávají přirozený tvar (sing) a jdou jen za tvůrčí ideou (i č, 5367, 1783), je málo." "Co doba rozumí malbou, je napodobení (s')." "Forma je podobná (sing s'), ale vnitřní pohyb (jün, 13843) je slabý."

Japonské drama nó, jež "dovede dojmout srdce, i když je v určitém okamžiku všechno vynecháno, nejen řeč, nýbrž i zpěv, tanec, mimika, prudké pohyby; cit jako by tryskal z klidu", je vskutku nejformálnější a nejméně naturalistické ze všech dramát na světě.

Žádné z citovaných míst neobsahuje názor, že umění nalézá svou dokonalost v iluzi; pro Východ jako pro sv. Tomáše *ars imitatur naturam in sua operatione*.⁺

+ Umění napodobuje přírodu tím, že je samo tvůrcem (pozn. překl.).

Princip nejčastěji zdůrazňovaný v indických pojednáních jako podstata umění je pramána. Indické teorie poznání nepovažují za zdroj pravdy empirický vjem (pratjakša), nýbrž jen vnitřně poznáný model (antaradžnějarúpa), "který zároveň dává formu poznání a je jeho příčinou" (Dignága, kárika, 6), jen se žádá, aby takové poznání neodporovalo zkušenosti. Musíme si uvědomit, že tohle je také metoda vědy, která podobně používá pokusu jako prověrky správnosti, nikoli jako pramene teorie. Pramána jako princip je samozřejmý, bezprostřední (svatah) vjem toho, co je za daných okolností správné. Je ne-

závislá na paměti, nemůže být ztotožňována s normou, může však ztělesňovat prvky od ní odvozené, je-li považována nikoli za princip, nýbrž za kánon. Pramána není opakem zkušenosti, znamená tedy pravdu zde a teď, nemůže však být správná ve světle širší zkušenosti nebo za změněných podmínek; jinými slovy: není vyloučen "vývoj" teorie, ale ani vývoj kresby během kreslení. Toto učení nejlépe objasní analogie se svědomím; anglosaský "inwit" znamená dosud vnitřní kritérium, které dává formu chování, ale je zároveň jeho příčinou. Zatímco západní svědomí působí jen v oblasti etiky, a pokud jde o umění, člověk se nestydí říci: "Vím, co se mi líbí", orientální svědomí, pramána, srv. čínské c', 1753, liang, 7015, čen, 720 (termín používaný Süan Cangem), i, 5367 atd., řídí všechny formy činnosti rozumové, estetické i etické (speculabilium, factibilium, agibilium). Pravda, krása a láska jako činnosti, a proto relativní, jsou spojeny analogií, nikoli podobností, neodvozují své oprávnění od sebe navzájem, nýbrž každá od společného principu řádu jsoucího v přirozenosti Boha; nebo v čínských podmínkách v přirozenosti nebe a země. Abychom shrnuli: pramána znamená ve filosofii normu správně řízeného myšlení, v etice normu správně řízeného jednání, v umění normu správně pojatého obrazu, prakticky je to *recta ratio factibilium*⁺ sv. Tomáše.

+ správný smysl věcí, které mají být vykonány (pozn.překl.).

Idea pramána obsahuje takto existenci typů či prototypů, jež můžeme na první pohled srovnávat s typy (ideami) Platónovými a s odvozenou evropskou tradicí. Jsou-li platónské typy typy bytí mimo podmíněný svět a jsou myšleny jako absolutní typy odražené ve fenoménech, indické typy jsou typy vědomé aktivity a funkční užitečnosti, představitelné jen ve hmotném světě. Orientální principy, indické Šiva-Šakti, čínské jang a jin neboli nebe a země se neodrážejí mechanicky v jevových věcech, nýbrž jsou pro naše myšlení činnými principy, jimiž si "vysvětlujeme" fenomény, jako se například pojmem nejkratší vzdálenosti dvou bodů vysvětluje existence přímky. Indické principy představují vědomí či síly, jsou tedy obdobou typů scholastické teologie a energie vědy, nedají se

však srovnávat s typy Platónovými.

Jako vědomí se objektivuje v pravidlech chování nebo zásady myšlení v logice, tak estetická pramána nachází svůj výraz v pravidlech (vidhi, nijama) nebo kánonech proporce (tála, tálamána, pramánani) patřící různým typům a v lakšana ikonografie a kultivovaného vkusu, předepsaného normou a tradicí; a jenom to umění, "které odpovídá kánonickým standardům (šástra-mána), je opravdu krásné, a žádné jiné" (Šukranítisára, IV, 4, 105-6). Pokud jde o potřebu těchto pravidel, svou povahou nahodilých, ale v daném prostředí zavazujících, ta vyplývá z nedokonalé lidské přirozenosti. Člověk je totiž více než pudový a zvykový živočich, dosud však nedospěl k té identifikaci života vnitřního a vnějšího, kontemplativního a aktivního, aby mohl jednat bez kázně a zároveň vhodně. Na jedné straně skotačení jehnátko je sice roztomilé, ale ještě to není tanec; na druhé straně umělec, i když jde o mistra, kterého Ťing Chao nazývá "hlubokým" a "mysteriózním" (miao, 7857) a který "pracuje ve stylu odpovídajícím jeho subjektu", si stěží může dělat nárok na spontaneitu "božského" (šen, 9819), který "se při práci nijak nenamáhá, jeho ruka se pohybuje samočinně".

Z tchangského období pochází trojí čínská klasifikace (san pching, 9552, 9273) malířství: božské (šen, 9819), hluboké či tajemné (miao, 7857) a dovedné (neng, 8184). První znamená naprostou dokonalost, představuje spíše absolutní cíl než to, čeho lze dosáhnout lidským uměním. Druhé je mistrovství blížící se dokonalosti, třetí je pouhá dovednost. Čtvrtá třída, malířství zázračné nebo mimořádné (i, 5536), byla přidána později s taoistickými prvky, aby se označil osobnější druh "filosofického" nebo "literárního" malířství, jež přineslo velká díla, nikoli však od profesionálních umělců, jež ani nebyla provedena podle tradičních pravidel; i odpovídá tomu, čemu říkáme "génius" se všemi klady i zápory.

Nápadnou indickou paralelu k sen pching najdeme v Radž-šékarově Kávja-mimám, k. II, kde se tvůrčí schopnost (kára-jitri pratibha) dělí na tři druhy: vrozenou (sahadža), získanou (áhárja) a naučenou (aupadéšika). Básníci se podle toho

třídí na sárasvata (od Sarasvatí, Bráhmovy šakti a bohyně učení a moudrosti), ábhjásika (cvičený, zkušený, odborný) a aupadéšika (naučený, závislý na pravidlech a předpisech). Zde sárasvata a sahadža jasně odpovídají čínskému šen; ábrharja a ábhjásika čínskému miao, včetně ideje mistrovství; aupadéšika pak čínskému neng, což znamená spíše trik než zvyk. Nejpotřebnější pro umělce je abhjása, "praxe", jinak také anušila, "zbožná aplikace" nebo "poslušnost", jejímž ovocem je šlištátva, "zvyk" nebo druhá přirozenost, dovednost, doslova "přilnavost", "příchyllost", a ta se pak v provedeném díle projeví jako mádhurja, "půvab" nebo "lehkost" (Nátjašástra, Banáras, vyd. XXVI, 34; Kávjamála, vyd. XXII, 34).

Šest kánonů Sie Chea, týkajících se malířství, bylo prvně uveřejněno v 5. století a zůstaly závazné do dneška. Dlouho o nich diskutovali autoři evropští i z Dálného východu. Hlavní názorové rozdíly se soustředily na taoistickou a konfuciánskou interpretaci prvního kánonu. Tato verze se opírá přímo o text:

1. Činnost nebo revoluce (jün, 13817), harmonie nebo odraz (jün, 13843) ducha (ch'i, 1064) v životním pohybu.
2. Udělej kostru (základní strukturu) štětcem.
3. Udělej tvar (sing, 4617) podle předmětu (přirozená podoba, wu, 12777).
4. Podle druhu použij nebo rozděľ barvu.
5. Správná kompozice, doslovně "obraz patřičně rozmístí".
6. Tradiční postup (čchuan, 2740), doslovně "kreslí podle osvědčeného modelu nebo metody".

První z těchto kánonů má primárně metafyzickou důležitost a dá se říci, že kontroluje všechny ostatní, z nichž každý má jen jednoduchý význam. Druhý kánon žádá spíše vytvoření charakteru než čistě vnější podobu; třetí a čtvrtý se týká hmoty a barvy jako znázorňovacích prostředků; pátý mluví o vhodném a patřičném umístění znázorňovaných věcí podle jejich přirozených vztahů, a to musíme odlišit od kompozice nebo rozvrhu v dnešním slova smyslu; poslední kánon se týká

kopírování starých mistrovských děl a poslušnosti obvyklých metod a osvědčených pravidel. Těchto šest kánonů má přesnou obdobu v indické teorii, není však důvod k domněnce, že by byla indického původu.

V souvislosti s posledním kánonem musíme poznamenat, že stav spontaneity (šen, sahadža) mimo osvědčená pravidla, nikoli však proti nim, si můžeme představit jako v Bhagavadgítě, II, 46, kde znalec bráhmaů už prý nepotřebuje vědy, nebo jako když sv. Augustin říká: "Miluj Boha a dělej, co chceš." Jedná-li však svobodná bytost (džívanmukta) nebo světec ve stavu milosti takto svobodně, aniž uvažuje, co je jeho povinnost, pak je to proto, že pro něho již neexistuje rozdělení já a ne-já; znamená-li pro pravého jogína pratjaksá zobrazení nerozlišitelné od vnitřně poznané formy (džňána-sattvarúpa), je z toho patrné, že sice nejde o génia, ale o plně zralé já (krátman), dokonalý zrakový habitus, kdy divák teď vidí nejen promítnuté senzace, nýbrž vidí, jak má vidět, prakticky nerozděleně, s láskou stejnou ke všem věcem.

Tak každé umění směřuje k dokonalosti, v níž malířské a formální prvky jsou nejen sladěny, nýbrž úplně ztotožněny. Pro toto pradávné, ale vlastně stále dnešní hledisko mizí potřeba umění a islámští učenci právem tvrdí, že jediný pravý umělec (musavvir) je bůh, v indických podmínkách nirmána-káraka.

Metafora Boha jako nejvyššího umělce se objevuje i v křesťanské scholastické tradici, například u sv. Tomáše (Sum. theol. Q. 74, A. 3); "Jako umělcovo myšlení dává formu uměleckému dílu prostředky umělecké formy, což nazýváme jeho inteligibilním slovem, tak slovo boží dává formu všemu stvoření; a protože příčinou děl nevšedních a ozdobných je Slovo ... slova Bůh viděl, že je to dobré... vyjadřují jisté uspokojení Boha v jeho díle jakožto umělce v jeho umění." Eckhart má velmi často stejnou myšlenku. Je zbytečné zdůrazňovat, že pojem "stvoření" (nirmána, karma) je náboženský překlad toho, o čem se v metafyzice mluví jako o projevování, vycházení nebo výrazu (sršti); nebo v psychologii prostě jako o "vznikání" (utpáda, bhava, jathábhúta atd.) závislém na druhotných nebo nepřímých příčinách.

Jak to říká autor spisu *Ťie c'jüan*: "Když malířství dosáhne božskosti (šen), je konec malování." Takovou koncepci najdeme v čínské povídce o malíři Wu Tao-c'ovi, který namaloval na zeď paláce překrásnou krajinu s horami, lesy, mračny, ptáky, lidmi a všechno jako živé, věrný obraz krajiny. Když jeho patrón, císař, tu malbu obdivoval, Wu Tao-c' ukázal na dveře vedle hory a zval císaře, aby vstoupil a zhlédl ty divy uvnitř. Wu Tao-c' vstoupil první a kynul císaři, aby ho následoval. Dveře se však zavřely a malíře už nikdy nikdo nespasil. Obdobně i zmizení uměleckého díla, když v něm bylo dosaženo dokonalosti, je myticky vyjádřeno v jiných legendách, jako třeba o namalovaných dracích, kteří ulítli se zdi, kde byli namalováni. Poprvé je vyprávěl malíř Čang Seng-jou z dynastie Liang.

Taková je tedy dokonalost, k níž směřuje umění i umělec; umění se stává zjeveným životem a umělec jde za dosah našeho chápání. Ale požadovat pro umělce naprostou svobodu a nadřazenost nad kázní (anačára), dělat modlu z někoho, kdo je dosud člověkem, oslavovat vzpouru a nezávislost, defikovat génia a promíjet mu všechny rozmary, jak se to dnes dělá, je prostě pošetilé, nebo jak říkají moslimové, rouhavé, neboť kdo si troufá říci, že zná Brahma nebo opravdu a dokonale miluje Boha? Nejzazší svoboda spontaneita je myslitelná jen jako bezpracná manifestace, v níž je dokonalé umění i umělec. Co však leží mimo tuto možnost, není už umění a kromě toho cesta ke svobodě nemá nic společného s nějakou chtěnou rebelií nebo vypočítanou originalitou; a už nejméně má co dělat s funkčním vyjádřením svého já. Uznaná pravidla jsou spíše vozidlem, jehož se chopí spontaneita, pokud je u nás možná, než nějakým vězením. Tato pravidla jsou nutná pro každou bytost, jejíž aktivita je závislá na vůli, jak bylo řečeno v Indii v otázce dramatu: "Všechno jednání nebeských bytostí, ať doma na jejich místech nebo venku, v dechu života vygařuje intelektuálně; jednání lidí je předváděno s vědomým úsilím; práce, jež mají lidé konat, jsou vymezeny do všech podrobností." (*Nátjašástra*, II, 5). Sv. Tomáš praví (*Sum. theol.* I, Q. 59, A. 2): "Podstata a vůle je ztotožněna tam, kde všechno dobro je obsaženo v podstatě toho, kdo projevuje vůli... to nelze říci o každém tvoru." Ve snaze o největší shodu kázně a vůle

si umělec čím dál méně uvědomuje pravidla a pro mistra je intuice a provedení zřejmě současné; ale v každém stadiu má umělec z pravidel radost, jako mistr jazyka má radost z gramatiky, ačkoli dovede mluvit, aniž se stále odvolává na syntax. K podstatě umění patří, že znovu pořádá rozmanitost přírody, a v tomto smyslu "připravuje všechno tvorstvo k návratu k Bohu."

Myslím, že není třeba zdůrazňovat, že umění je v podstatě konvenční (samkétita), neboť příroda se stává srozumitelnou jenom konvencí a sdělování je možné jen pomocí znaků a symbolů (rúpa, pratíka). Dobrý příklad toho, jak považujeme konvenčnost umění za samozřejmou, poskytuje příběh o slavném mistru, který dostal za úkol namalovat bambusový les. S úžasnou dovedností ho namaloval celý červený. Zákazník namítal, že to není přirozené. Malíř se zeptal: "Jakou barvou jsem ho měl tedy namalovat?" "Samozřejmě černou," odpověděl zákazník. "Kdo kdy viděl," řekl na to malíř, "bambus s černými listy?"

Celý problém symbolismu (pratíka-symbol) probírá Šankaračárja, komentář k védantasútrům, I, 1, 20. Tvrdím, že "všichni, kteří zpívají při harfě, zpívají o Něm", zdůrazňuje, že "o Něm" se vztahuje jedině na nejvyššího Boha, který je vrcholným tématem i světských zpěvů. Pokud jde o antropomorfní výrazy v posvátných textech, "odpovídáme, že nejvyšší Bůh může, když se mu zlíbí, přijmout na sebe tělesnou podobu z Mája, aby odměnil své ctitele"; to všechno je však obdoba toho, jako když říkáme, že Brahma bydlí zde či tam, ačkoli ve skutečnosti přebývá jen ve své slávě (tamtéž, I, 2, 29). O znázornění neviditelného viditelným mluví také Deussen, *Philosophy of the Upanishads*, str. 99-101.

Konvenčnost nemá nic společného s úmyslným zjednodušením (jako v moderním malířství) nebo s úpadkem zobrazení (jak se domnívají historikové umění). Je ovšem hloupé, že slova konvenční se začalo užívat v odmítavém smyslu o dekadentním umění. Dekadentní umění je umění, které už není cítěno, je bez síly, pouze zaznamenává, není v něm už skutečná shoda malířských a formálních prvků, jeho význam je takřka popřen slabostí a nepřiměřen-

ností malířského prvku; často však je, jako třeba v podzámčí helénistickém umění, mnohem méně konvenční než primitivní nebo klasické etapy téže doby. Pravé umění, čisté umění se nikdy nepustí do soutěže s nedosažitelnou dokonalostí světa, spoléhá výhradně na svou logiku a svá kritéria, jež se nedají prověřit normami pravdy či dobra, použitelnými v jiných oblastech lidské činnosti. Je-li například obraz zaplněn množstvím hlav nebo rukou nebo kombinuje antropomorfní a theromorfní prvky, aritmetika a pozorování nám pomůže určit, zda je ikonografie správná (ágamárthávisamvádi, śāstramāna), ale jenom naše odpověď na jeho kvality síly a charakteristický řád nám ho umožní posoudit jako umělecké dílo. Je-li Kršna namalován jako svědce pastýřky z Bradžska, bylo by směšné uplatňovat morální námitky, jako by zde byl model zobrazen v rovině morálního chování. Zde se totiž umění s pomocí dobře známé konvence zabývá přirozeným vztahem duše k Bohu ("všechno tvorstvo je pro Boha ženského rodu"), a nejsme-li s to pochopit tradici, nechceme-li ji přijmout, svědčí to o naší neschopnosti pronést v daném případě estetický soud.

Uvažujme teď o nestejně kvalitě a úpadku v umění, kde se úpadkem rozumí spíše "charakteristická nedokonalost" než opak "pokroku". Každý nedostatek dočasné dokonalosti v uměleckém díle, té dokonalosti, která je možná v lidském díle, jež je produktem vůle, prozrazuje malířovu nedokonalost. Je jasné, že první starostí umělce je, aby dílo, které má být vytvořeno, bylo dobré, protože jedině tak on může chválit svůj námět. Abychom posoudili, zda je dílo v tomto smyslu dobré, musíme být vedeni správnou a nemilosrdnou kritickou schopností. Nesmíme však přehlížet, že i v dílech zevně nedokonalých, buď původně, nebo že byla poškozena; zůstává obraz nedotčen. V prvním případě poznáme nedokonalé ztvárnění představy, které nepochází z umělcovy invence, nýbrž bylo zděděno, v druhém případě forma, již je umění neseno, musí být imanentní ve všech jeho částech, tedy i v tom, co z díla zůstalo, proto i taková díla mohou ve vhodném divákovi vyvolat pravý estetický zážitek, v divákovi takovém, který svou imaginativní silou doplní všechno, co chybí na původním obraze. Častěji ovšem o hodnocení úpadko-

vého nebo poškozeného díla rozhoduje citové zalíbení, spočívající na asociovaných myšlenkách, vásana qua, na nostalgii.

Rozeznáváme dva druhy úpadku v umění; jeden souvisí se sníženou smyslovostí, druhý je výrazem stárnoucí zjemnělosti nikoli pudového vztahu k smyslové senzaci. Je důležité toto ochuzení nebo přejemnělost umění kdysi klasického odlišovat od strohých primitivních forem, které sice mohou být méně atraktivní, ale vyjadřují vysoký stupeň intelektuality. Zjemnělost a vytříbenost uměleckých prostředků je dobře ilustrována v moderní dramatické a koncertní produkci, v kvalitě cvičených hlasů a nástrojů, jako například piana. Všechny tyto prostředky, jež má umělec k dispozici, jsou prostředky k jeho nevýhodě, kromě řídkých případů, kdy jeho opravdové zaujetí pro dané téma nám dá na tyto prostředky zapomenout. Ti, co si zvykli na takové pohodlné umění, jsou ve vážném nebezpečí, že budou odmítat méně dokonalá, méně vypracovaná díla nikoli z estetických důvodů, nýbrž z pouhé lenosti a lásky k pohodlí. Máme zde na mysli bengálské játry, které "bez kulis a umělecké nádhery kostýmů dovedly vzbudit city, jaké dnes sotva prožíváme", nebo umění naprosto zbavené přirozenosti, jako jsou hry ná v Japonsku, kde jsou prostředky redukovány na minimum, a ačkoli jsou dovedeny do vysoké dokonalosti, jak to žádá téma, jsou naprosto bez jakékoli nádhery. O těchto hlediscích mluví Rabíndranáth Thákur v souvislosti s reprodukcí indické hudby. "Naši přední zpěváci se naprosto nesnaží, aby jejich hlasy a vystupování byly atraktivní... Ti posluchači... jejichž smysly mají být uspokojeny, nestojí za to, aby na ně umělec, dbalý své cti, dbal," kdežto "ti posluchači, kteří jsou uznalí, jsou spokojeni, když si silou svého citu sami zpěv zdokonalí." Jinými slovy, zatímco krásná forma je podstatou umění, roztomilost a líbivost jsou nikoli sice nahodilé, ale ve vlastním slova smyslu případky, znaky umění, šťastná nebo nešťastné podle toho, o jaký případ jde.

Teď můžeme popsat zvláštnost orientálního umění s větší přesností. Indický obraz nebo obraz z Dálného východu, vyřezaný nebo malovaný, není ani vzpomínkový obraz ani idealizace, nýbrž vizuální symbolismus, ideální v matematickém slova smyslu.

"Antropomorfní" obraz je totéž co jantra, tj. geometrické znázornění božství, nebo mantra, tj. sluchové znázornění božství. Zvláštnost obrazu závisí přímo na těchto podmínkách a nemůže být jinak vykládána, ani když si nejsme vědomí, že ve skutečnosti je první příčinou obrazu mantra, nikoli vrozená schopnost oka. Z toho plyne, že indický obraz zaplňuje celé zorné pole najednou, všechno je stejně jasné a stejně důležité; oko není vedeno od jednoho bodu k druhému jako při empirickém vidění, nehledá v jedné části větší koncentraci významu než ve druhé jako v "divadelnějším" umění. Není tam citění tkaniva ani těla, jen citění kamene, kovu nebo barvy, předmět je zobrazen v jednom z těchto materiálů, není to tedy klamná replika (savarna) nějaké objektivní smyslové senzace. Části obrazu nejsou spojeny organicky, protože se nemyslí na jejich biologickou funkci, nýbrž ideálně, protože to jsou potřebné součástky daného typu aktivity, vyjádřené výrazy viditelného a hmatatelného média. To neznamená, že různé části nejsou ve vzájemném vztahu nebo že celek není jednota, znamená to, že vztahy jsou spíše mentální, nikoli funkční. Tyto principy platí jak pro krajinu, tak pro figury.

Na Západě je obraz chápán, jako by byl viděn v rámu nebo oknem, a tak je předkládán divákovi, kdežto orientální obraz ve skutečnosti existuje jenom v naší mysli a našem srdci a odtud je promítnut či odražen do prostoru. Západní obraz je malován, jako by byl viděn z určitého místa, a musí být opticky přijatelný. Čínská krajina je typicky zobrazována, jako by byla viděna z více míst, anebo sice z jednoho, ale konvenčního, nikoli "skutečného", a podstatná tu není smyslová přijatelnost, nýbrž duševní srozumitelnost. V malířství je to obecně reliéf (natónnata, nimnón nata), který tak říkajíc modeluje v abstraktním světle, protože obraz je myšlen jako zjednodušený modus sochy; ale před evropským vlivem 17. století nikdy nebylo použito vrženého stínu, chiaroscuro, chájátopa, šerosvitu. Metody znázorňování prostoru v umění vždycky víceméně odpovídají současným způsobům vidění a nic víc se pro umění nežadá. Perspektiva je pouze prostředek, jak sdělit divákovi myšlenku trojrozměr-

ného prostoru, a jeden z různých použitých druhů perspektivy, tzv. vědecká perspektiva, nemá z estetického hlediska žádnou zvláštní přednost. Tento bod osvětluje Ásanga ve svém díle Mahájána sútrálankára, XIII, 17: "čitre...natónnatam násti ča, dršjaté atha ča" (na obraze skutečný reliéf není, a přece ho tam vidíme), tato poznámka se z téhož hlediska opakuje v Lankavatárasútrách, vyd. Nanjiove, str. 91. Bylo by stejně nevhodné se domnívat, že tento pokrok v umění byl objeven vývojem ve znázorňování prostoru, jako chtít založit stylistický důsledek na domnělém, víceméně pečlivém pozorování přírody. Nezapomínejme, že náš rozum je část, nejdůležitější část našeho poznání přírody a že toto hledisko, v Evropě třebaš zapomenuté, je v Asii živé nepřetržitě po více než dva tisíce let.

Kde evropské umění maluje přirozeně časový okamžik, fixovaný pohyb nebo světelný efekt, orientální umění znázorňuje trvalý stav. Mohli bychom to vyjádřit takto: v tradiční evropské situaci se moderní umění snaží znázornit věci, jak jsou samy o sobě, asijské a křesťanské umění se snaží znázornit věci spíše tak, jak jsou v Bohu, nebo jak jsou blíž svému původu. Co se myslí tím znázorněním trvalého stavu: například Buddha dosáhl osvětlení až za předlouhou řadu let, jeho učení však dosud je a také zůstane přijatelné; Šivův tanec se neděje pouze v lese Taraka ani u Čidambaram, nýbrž v srdcích ctitelů. Kršnalíla není historická událost, již nám připomíná Nílakantha, nýbrž, řečeno křesťanskými termíny, "hra hraná věčně před vším tvorstvem". Toto hledisko, které je dobře známo evropským učencům a dodnes se odráží v tzv. nedostatku smyslu pro historii v Indii - islám a Čína jsou v tom blíž tomuto světu než Indie, ačkoli jím nejsou tak zatíženy jako moderní Evropa - poskytuje apriorní vysvětlení, proč Indie přilnula k typům a proč je lhostejná k pomíjejícím efektům. Dalo by se říci, že tyto pomíjející efekty nejsou bezvýznamné, že však mají hodnotu jen potud, pokud jsou viděny sub specie aeternitatis, tj. formaliter.⁺

+ Pod zorným úhlem věčnosti, tj. formálně (pozn. překl.)

A tam, kde téma obsahuje nikoli událost, nýbrž typ aktivity, proč by se měl Východ zajímat o vržené stíny? Nebo jak by šun-javádin, který by popíral, že nějaký Buddha vůbec žil nebo že něčemu učil, který by byl naprosto lhostejný k historičnosti Buddhova života, mohl mít vůbec zájem o jeho portrétování? Bylo by tedy zbytečné žádat po nějakém umění, aby řešilo problémy znázorňování, kdyby bylo zbaveno zájmu o současnost.

Sotva se dá předvídat, že pojem typů převažuje i při portrétování jednotlivých osob, kde je předloha (pratjakša) před očima nebo v čerstvé paměti. Je pravda, že klasické indické portréty musí být poznatelné, musí to být podobizna až obdivuhodně věrná. Už jsme viděli, že sádršja, shoda smyslů a podstaty, má pro obraz zásadní důležitost; zdůraznili jsme, že používá různých, i když těsně spojených termínů, sádrší a su-sádrší, má-li být vyjádřena idea exaktní nebo výmluvné podoby. Malovaný portrét (pratikrti, ákrti) funguje primárně jako náhražka přímé přítomnosti originálu. Jedno z nejstarších pojednání, tančávurský rukopis Čitralakšana, se týká původu malířství na světě právě po té stránce a skutečně pojednává jen o fyziognomických zvláštnostech (lakšana) typů. Poučnější je pozdější doklad, který najdeme v jedné povídce ze sbírky Vikramačaritra: král lpí na královně tak, že ji má stále vedle sebe i v poradním shromáždění, ale tuto odchylku od zvyklostí a slušnosti neschvalují dvořané, takže král nakonec souhlasí s namalovanou podobiznou jako náhražkou živé královny. Dvorní malíř tedy dostane povolení navštívit královnu a pozná, že je padminí, tj. "leknínová žena", jeden ze čtyř typů, do nichž ženy podle fyziognomie a charakteru zařadili hinduističtí stylisté. Maluje ji tedy podle padminí-lakšana juktam, "s charakteristickými znaky leknínové ženy", a o tomto portrétu se nemluví pouze jako o rúpam, podobizně, nýbrž dokonce jako o svarúpam, o její "vnitřní podobizně". V Číně i v Indii známe portréty předků, ale ty byly obvykle pořizovány po smrti, a pokud jsou zachovány, mají spíše charakter běžného obrazu (čínské jing-tehu, "odraz stínu") než vyslovené podobnosti. V Pratimánátaka se hrdina obdivuje provedení soch v jedné staré svatyni a nepozná, že to jsou po-

doby jeho rodičů, považuje je za vytesané bohy. Nacházíme dokonce polemiku proti portrétům: "Obrazy nebeských bytostí jsou projevy dobra a vedou k nebi, kdežto obrazy lidí nebo jiných smrtelných bytostí k nebi nevedou ani nepůsobí dobro." (Šunkranítisára, IV, 4, 75-76). Čínské portréty předků nejsou zbaveny individuální charakteristiky, ale ta je pouze slabou, nepodstatnou modifikací obecných pravidel; výklady o portrétování (čchuan šen - přenášení ducha) se týkají jenom typů obličeje, kánonů proporcí, vhodných příslušenství a různých tahů štětce pro malování drapérií; na předmětu musí být portrétováno to hlavní, ale o anatomické přesnosti se tam nemluví. Malíř Kung-čchen je chválen, že umí v portrétu zachytit skutečnou duši (šing-šen, 2133, 9819) a mysl (i ch'u, 5367, 3120), ale v celé Asii se nenajde nic podobného, jako je pojednání o anatomii pro potřeby umělců.

První dojem, kterým tyto scholastické kvality orientálního umění působí na západního diváka, je jednotvárnost. V literatuře ani v plastickém umění nejsou osoby rozlišeny jako individua, nýbrž spíše tím, co dělají; v souvislosti s tím musíme poznamenat, že ortodoxie pro Východ je určena tím, co člověk dělá, nikoli jeho vírou. A zase, výtvary jednoho období jsou charakterizovány mnohem více tím, co mají společného, než osobními odlišnostmi. Pro výlučně profesionální charakter a kontrolu formy, pro naprostý nedostatek smyslu pro osobní myšlenky je rozsah kvality a tématu, který nacházíme v orientálních dílech téhož století nebo školy, mnohem menší, než jak to vidíme v dnešním evropském umění; kromě toho se tu po dlouhá období dodržují stejná témata a pravidla. Nelze se divit netrpělivosti moderního badatele, který je zvyklý na obrovskou rozmanitost ve výběru témat, na obrovskou rozmanitost a snášenlivost osobních manýr, který není zvyklý na jednotný styl ani na témata určená obecnými potřebami a jednotným požadavkem, ani se nenaučil rozlišovat odstíny v neosobním stylistickém řádu. Avšak tato netrpělivost, což není přednost, musí být překonána. V tom spočívá celý problém rozlišování mezi originalitou nebo novostí, mezi intenzitou nebo silou; stačí říci, je-li v tom realizace představy, jsou-li témata cítěna a umění žije, že nezáleží na

tom, zda jsou témata nová nebo stará.

Život sám - různé způsoby, jimiž jsou řešeny obtížné problémy lidské společnosti - jsou v asijském umění tím nejvyšším a hlavním; musíme říci jednou provždy, že formy jsou od tohoto života převzaty, nejsou vůbec určeny empiricky, nýbrž jsou zobrazovány pokud možno podle metafyzické tradice: na jedné straně ve shodě s božím řádem, na druhé ve snaze, aby každému jednotlivci bylo usnadněno dosažení přibližné dokonalosti, tj. aby mu bylo dovoleno zaříditi si příležitost k možnosti a tak dosáhnout realizace celé své bytosti, jak je mu to možné. I plánování měst závisí v konečné analýze na těchto úvahách. Ani společnost ani specifická umění nemohou být vnitřně uspokojeny bez poznání metafyzických principů, s nimiž jsou spojeny, protože věci mohou být satisfikovány jen v poměru ke své inteligibilitě, tj. podle lidských, nikoli jen funkčních pojmů.

Orientální život je modelován typy chování posvěcenými tradicí. Pro Indii Ráma a Síta představují dosud živé ideály, svadharma každé kasty je modus chování, protože dobrá forma je à la mode; každý Číňan přijímá doposud schéma chování zavedeného Konfuciem. Japonské slovo pro hrubost znamená "nečekané jednání". Život je zahrada, která nesmí zpustnout. Celý tento důraz na formu je pro kulturního pozorovatele mnohem přitažlivější než různé defekty, vystavované na obdiv volně a bez obalu, nebo jak si Evropan myslí, "upřímněji". Tato vnější uniformita, již je člověk ztracen v davu jako v dobré architektuře, je částí jeho domovské krajiny, vytváří pro orientálce soukromí, v němž se jednotlivec může bez překážek rozvíjet. To platí nejvíce o ženách, jimž Východ tak dlouho bránil v sebeuplatnění. Někdo může říci, že pro ženy z aristokratických tříd neexistovala v Indii a Japonsku svoboda v moderním slova smyslu, a přece tyto ženy, zformované staletími stylového života, dosáhly jisté dokonalosti, což je možná největší úspěch asijského umění. V Indii, kde "kastovní tyranie" přísně řídí manželství, dietu a každý detail vnějšího chování, existuje a vždycky existuje a vždycky existovala neomezená vnitřní svoboda víry a myšlení. Porušení společenské etikety znamená vyloučení ze společnosti, avšak náboženská nesnášenlivost je tu prak-

ticky neznámá a je naprosto normální, když si různí členové téže rodiny zvolí pro své uctívání různé božstvo.

Bylo už řečeno, že civilizace je styl. Imanentní kultura v tomto smyslu vybavuje každého jednotlivce vnější slušností, typologickou dokonalostí takovou, že jen málokterý člověk jí může dosáhnout vlastním úsilím, takovou dokonalostí, která nepatří géniu, kdežto demokracie, která od každého člověka žádá, aby si zachoval svou "tvář" a duši, odsuzuje vlastně každého k tomu, aby projevil svou výstřednost a nedokonalost, a toto akceptování formální nedokonalosti přechází příliš snadno do exhibicionismu, který dělá ctnost z malichernosti a je samolibě nazýván sebevyjádřením.

Pojednali jsme obšírně o asijském umění v jeho teologickém aspektu, tj. s odkazem na scholasticky organizované myšlení v pojmech typů aktivity, o symbolickém umění, které mu odpovídá, o malířství, v němž prvky formy, poskytované přírodou a odtud vyvážené uměním, jsou používány jako sdělovací prostředky. Tento klasický vývoj umění patří hlavně do prvního tisíciletí křesťanské éry. Jeho další průběh směřuje k úpadku. Formální prvky si podržuje výchovnou hodnotu v kresbě a kompozici, ale ztrácí svou vitalitu nebo přežívají jenom v lidovém umění, kde intenzita dřívější doby, vyjadřující vědomější vůli, je nahrazena jednodušší harmonií stylu, která ovládá celé životní prostředí vytvořené člověkem. Osmnácté století v Siamu a na Cejlónu nám přináší obdivuhodné příklady tohoto lidového stylu, vycházejícího z klasické tradice, a tento stav představuje antitezi toho, co se dnes děje na Západě, kde místo generálního typu aktivity nacházíme na jedné straně typy individuálního génia a na druhé - typy amatérské práce.

V druhém tisíciletí se v celé Asii vyvinulo jiné umění, zvané někdy romantické nebo idealistické, charakterizované však lépe jako obrazné nebo mystické, kde prvotní a druhotný význam splývá. V tomto umění se nerozlišuje, co věc "je" a co "znamená". Avšak vedeme-li dělicí čáru mezi uměním a symbolickým a obrazným (imagist), musíme velmi důrazně připomenout, že tato dvě umění jsou nerozlučně spojena historicky a esteticky. Na-

příklad kamakurské buddhistické malířství v 11. a 13. století je dosud ikonografické, v sungské krajině a zvířecích obrazech je vždycky skrytý symbolismus a na druhé straně zvířecí skulptury v Mahábalipuram v 7. století jsou už romantické, humorné, mystické. Definitivnější roztržka mezi těmito dvěma hledisky je ilustrována v době známém příběhu mnicha sekty zen Tansia, který použil dřevěné Buddhovy sochy k rozdělení ohně, ne že by byl obrazoborec, nýbrž prostě proto, že mu bylo zima. Dva druhy umění jsou nejtěsněji spojeny filosofií a jógistickou praxí; jinými slovy, sebezotožnění s tématem je vždycky *conditio sine qua non* (nezbytná podmínka - pozn. překl.). Zatímco teologické umění se týká typů síly, mystické umění má co dělat s jedinou silou. Jeho konečným tématem je jediný a nerozdělený princip, který se projevuje v každé formě života, kdykoli světlo rozumu osvíti nějakou věc tak, že je realizováno tajemství jejího vnitřního života i jako cíl, který nesouvisí s žádným lidským cílem, i jako tajemství něčí nejvnitřnější bytosti. "Vidiš-li orla, vidíš kus génia"; "nebesa zvěstují boží slávu"; "myš je dostatečný zázrak"; to jsou evropské analogie. Nebo slova sv. Bernarda: "Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non potes."⁺

⁺ Stromy a kameny tě poučí o tom, co neuslyšíš od učitelů (pozn. překl.).

Přímým tématem může být každý předmět v přírodě vůbec bez vyloučení lidské přirozenosti, neboť "kamkoli se mysl upne", každý životní předmět má stejnou hodnotu v duchovním slova smyslu. V teorii může být tohoto hlediska použito na omluvu největší možné rozmanitosti v individuální volbě a vykládá se jako "osvobození" umělce od přidružených myšlenek. Avšak v praktičtější ekonomii velkých živých tradic vidíme, že jisté omezené druhy či skupiny témat přecházely v daném prostoru z generace na generaci a že technika je dosud kontrolována dobře vypracovanými ~~xxxxxxx~~ pravidly a dá se získat jen dlouholetou praxí (abhjása). Historické podmínky a prostředí, dědictví staršího symbolismu, specificky rasové senzibilita, to všechno znamená víc než soukromou determinaci díla, jež má být vytvořeno. Pro umělce nebo řemeslníka, "je-hož umění je určeno pro praxi", je to prostředek k zachování

energie; člověku to celkově zajišťuje trvalou srozumitelnost umění, jeho sdělovací hodnotu.

Vynikající ukázky obrazného (imagist) nebo mystického asijského umění jsou: čchanové neboli zenové umění v Číně a Japonsku, kde je tématem krajina, rostlina nebo zvířecí život; višnuistické náměty v indickém malířství, básnictví a hudbě, kde je předmětem sexuální láska, a súfiská poezie a hudba v Persii, věnovaná chvále opojení.

Charakter učení sekty čchan - japonsky zen - není lehké vystihnout. Jeho prameny jsou zčásti taoistické a vyvíjely se v Číně i Japonsku. Buddhistské umění je vcelku jako indické, liší se pouze stylem. Čchanové-zenové umění je nám dokonalým příkladem takové skutečné asimilace nových kulturních myšlenek, že se formálně odcizilo originálu, jde tu však o něco jiného než o hybridizaci, která plyne z "vlivů" jednoho umění na druhé. Vlivy v tomto smyslu, i když jim historikové umění přikládají velký význam, se téměř vždycky projevují neuvědomělou parodií - máme na mysli helénistické umění v Indii a chinaiserie v Evropě - a v každém případě patří do dějin vkusu, nikoli do dějin umění. Že však v čchanovém-zenovém umění vidíme zároveň prameny indické, je to proto, že čchan-zen je hluboce zakořeněn v taoismu. Z Čuang-c'ova výroku: "Protože mudrcovo myšlení je v klidu, stává se zrcadlem všeho tvorstva", jasně vyplývá, že Čína si byla vždycky a nezávisle vědoma pravé povahy obrazného umění.

Kázeň učení čchan-zen je kázeň aktivity a řádu, jeho doktrína je slabá, jeho cílem je osvětlení z bezprostřední zkušenosti. Toto umění, hledající realizaci božské bytosti v člověku, postupuje tak, že mu otvírá oči pro duchovní podstatu ve světě přírody mimo něj; zenová posvátná kniha je "plná postav nebeských, lidských, zvířecích, postav démonů, jsou tam stovky stébel trav a tisícovky stromů" (Dógen). "Každá květina ukazuje obraz Budhy" (Dugó). Správný názor na čchan-zenové umění nám dávají slovo čínského kritika z 12. století, který píše o zvířecích obrazech; zmiňuje se o koni a býku jako o symbolech nebe a země a pokračuje: "Avšak tygry, leopardy, vysokou zvěř, divoké svině,

kolouchy a zajíce - zvířata, která si nezvyknou na lidskou vůli - si malíř volí pro jejich skotačivé dovádění a plachost, miluje je jako tvory, kteří vyhledávají pusté pláně a zimní sněhy, jako tvory, kteří se nedají ujařmit uzdou ani spoutat na nohou. Tahu štětce svěřuje jejich skvělý, nádherný krok; nic víc nedělá." Čchanovy-zenový malíř nemaluje podle přírody víc, než básník podle ní píše; je poučen traktáty o stylu tak podrobně a přesně, že už mu nezbývá možnost uplatnit svou osobnost. Jeden japonský malíř mi jednou řekl: "Musel jsem se mnoho, přemnoho let soustřeďovat na bambus a dosud mi určitá technika znázornění špičky bambusových listů uniká." A přece bezprostřednosti nebo spontaneity bylo v čchanovém-zenovém umění dosaženo mnohem víc než jinde. Nikoli formální malba, nýbrž intuice má být vyjádřena v tušovém obraze, kde se nejmenší tah štětce nedá opravit nebo vymazat; dílo je tak nezaměnitelné jako život sám. Není jiné umění, které by se více blížilo "zachycení prchavé radosti", okřídleného života, který už není životem, když jsme zachytili myšlenku, abychom si ji zapamatovali a popsali; není jiné umění, které by mělo propracovanější metodu nebo méně usilovalo o efekt. Každé dílo čchanového-zenového umění je jedinečné a vzhledem ke své dokonalosti nevyzpytatelné.

Čchan-zen však naprosto není jen způsob zdokonalení zážitku, je to také způsob zdokonalení charakteru. Představuje víc, než co se dnes rozumí slovem "kultura": aktivní princip pronikající každý aspekt lidského života, jednou je to rytířskost válečníka, podruhé půvab milujícího, jindy zase dovednost řemeslníková. K ilustraci této dovednosti může posloužit Čuang-c'üv příběh o koláři, který si troufal kritizovat šlechtice, že čte díla mrtvého mudrce. Svou odvážnost zdůvodnil takto: "Váš ponížený služebník se musí na věc dívat z hlediska svého umění. Když dělám kolo a pracuji příliš jemně, není to nic těžkého, ale můj výrobek není trvanlivý; počínám-li si příliš silácky, je to nejen pracná, ale součástky od sebe dobře nezapadnou. Jedině když pohyby mých rukou nejsou ani příliš jemné ani příliš prudké, mohu uskutečnit svou představu. Neumím to vyložit

slovy; je to dovednost, které nemohu naučit svého syna, ani on se jí nemůže naučit ode mne." Jinými slovy, ten kolář zdůraznil, že dokonalosti se nedosáhne čtením o ní, nýbrž pouze přímou činností.

Čchanové-zenové učení tedy rozhodně neznamena asketismus odtržený od života, ačkoli existuje mnoho čchanových-zenových klášterů. Čchanové-zenové umění není výjimkou z celkového pravidla v Asii, že všechna umělecká díla mají definitivní a obecně srozumitelný význam mimo estetickou dokonalost díla samého. Význam čchanových-zenových témat, je týž, jako měly kdysi v evropském umění alegorické postavy. Drak a tygr, mlha a hory, kůň a býk jsou symboly nebe a země, ducha a hmoty; krotká, dlouhoruká opice znamená dobrotu, páv je symbolem dlouhého života, leknín představuje neposkvrněnou čistotu. Všimněme si blíže borovice a svlačce, obojí je oblíbeným námětem japonského umění. "Svlačec kvete jenom krátce, a přece se v jádru neliší od borovice, která dosahuje stáří tisíce let." Zde nejde jen o pochopitelnou alegorii času a věčnosti, borovice se nestará o svých tisíc let víc než svlačec o svou hodinu. Každý plní svůj osud a je spokojen a Macunaga, autor básně, by si přál, aby jeho srdce bylo jako jejich. I když tyto asociace ničím přímo nepřispívají k estetické kvalitě, rozhodně ji neumenšují. Když konečně zenové umění našlo výraz ve skepticizmu:

"Připusťme, že tento svět je pouze krápek rosy,
připusťme však..."

vzniklo v Japonsku opovrhované lidové a světské umění stylu ukijo-e. Ale umělecká tradice byla tak silně zakotvena, vidění světa tak approfondi, že v oblasti odpovídající moderní malované pohlednici - ve stylu ukijo-e se malovaly scény pro divadlo Jošiwara a Aussichtspunkt - přežívá dosud čistota a půvab koncepce, a to stačilo, aby Evropa, jakkoli byla k jejich podstatě lhostejná, byla pro ně získána dlouho předtím, než tušila existenci vážnějšího a klasičtějšího umění.

Vývoj k mystice se udál v Indii poněkud později a podle jiných zásad. V antropocentrickém evropském pohledu na život měl akt vždycky zvláštní význam, kdežto v Asii, v jejíž představě se lidský život liší od života jiných tvorů či dokonce

od "neživého" tvorstva pouze stupněm, nikoli rodem, to bylo vždycky něco jiného. Na druhé straně v Indii okolnosti lidské lásky od prvního setkání očí až ke konečnému sebezapomnění měly vždycky význam čehosi spirituálního, takže v náboženském symbolismu bylo vždycky volně a nezastřeně používáno zobrazení sexuálního života. Jednak tělesné spojení znázorňovalo samozřejmě představu spojení duchovního, jednak se má za to, že účinné síly, stejně jako v moderní vědě, jsou mužské a ženské, pozitivní a negativní. Bylo tedy přirozené, že pozdější višnuistický mysticismus, který stále mluví o oddané lásce k bohu "bhakti" používal stejných prostředků. Pravý a nadčasový vztah duše k bohu mohl být vyjádřen pouze ve vášnivé svatební písni oslavující svatbu Rádhy a Kršny, pozemské nevěsty a nebeského ženicha. Tak vznikly písně a tance, v nichž smyslnost má duchovní význam a duchovno tělesnou podstatu, i malířství, které maluje proměněný svět, kde všichni muži jsou hrdinové, všechny ženy krásné, vášnivé i cudné, kde zvířata, i dokonce stromy si uvědomují přítomnost milence - svět imaginace a reality, viděný očima Madžnúnovým. Když při tanci ("nauč") vzájemné vztahy hrdiny a hrdinky, kteří jsou představováni herci, naznačují tajemný význam, není to libovolná interpretace nebo alegorie, nýbrž jejich vzájemné prolnutí. Když v malířství nebo básnictví všední život venkovanů jako by odrážel stále přebývání v pastýřském nebi božského pastýře krav, není to sentimentální nebo romantický symbolismus, nýbrž výsledek přesvědčení, že "všichni muži a ženy na světě jsou jeho živé podoby" (Kabír), že realita je zde a teď hmatově i zrakově přístupná. Je tu stále cítit pach země. "Kdyby neměl oči, nos a ústa, jak by mohl ukrást a sníst tvaroh? Můžeme se vzdát své lásky ke Kršnovi a klanět se figuře namalované na zdi?" (Súrdás). Prameny tohoto malířství jsou zkušeností skutečnosti, nikoli teorie malířství a inspirace. A ten, kdo nedovede aspoň v obrazotvornosti zažít tytéž citové stavy a pocítit jejich přirozené působení, nemůže čekat, že bude schopen porozumět umění pomocí jiného a analytičtějšího procesu. Neboť žádné umění nemůžeme posoudit, nepostavíme-li se na stanovisko umělce; jedině tak získáme kritérium, jímž můžeme plně kontrolovat jeho záměr a provedení.

Formální teorie umění založená na popsáních faktech byla v Indii vyslovena v bohaté literatuře o stylistice (alan-kára). Je pravda, že tato teorie se většinou vyvinula v souvislosti s básnictvím, dramatem, tancem a hudbou, ale lze ji bezprostředně aplikovat na všechny druhy umění; její terminologie hojně používá pojmu barvy, takže máme důkaz, že se skutečně týká malířství. Neváháme tedy podat obšírnější výklad termínů používaných původně v souvislosti s básnictvím nebo spíše s literaturou (kávja) považovanou za představitelku umění. Existence umění je oprávněna pro svůj vztah k prospěšnosti (prajódžana) nebo důležitosti (purušártha) a zdůrazňuje se, že podporuje čtyři účely života: správné jednání (dharma), radost (káma), bohatství (artha) a duchovní svobodu (mókša). První tři znamenají nejbližší cíle života, čtvrtý - jeho cíl poslední; umělecké dílo je určeno (prativihita) podobně: napřed vzhledem k bezprostřední užitečnosti, potom vzhledem k estetickému zážitku. Umění je definováno takto: Vákjam rasátmakam kávjam, tj. "Umění je výraz oživený ideální krásou". Pouhé vyprávění (norráha, itihása), holá užitečnost není umění, nebo je to umění v hrubém slova smyslu. Umění ani nemá pouhou informativní cenu, omezenou na určitý význam (vjutpatti); jen člověk se slabým důvtipem (alpabuddhi) může nepoznat, že je svou povahou zdrojem radosti (ánanda-nišjanda), kdekolí se objeví. Na druhé straně si zase nelze představit umění bez významu nebo prospěšnosti. Heslo l'art pour l'art - umění pro umění - je obsaženo ve větě citované v komentáři k textu Sáhítja darpana, V, 1. "Všechny výrazy (vákja) lidské nebo zjevené míří k cíli, který je mimo ně (kárjaparam, jiné factibile), a nemají-li tento znak (atatparatvé), lze je srovnávat jenom s projevy šilence." Proto "nechť se dosáhne účelu (krtárthata) dovednosti (vaidagdhja)", Málátímádhava I, 32, f. Nebo odlišnost umění (kontrolované umělecké dílo, věci dobře a pectivě udělané) od přírody (funkční výraz, sattvabháva) je vyjádřena takto: "Dílo (karma) dvou rukou je jinak určení (parastát-prativihitá) prvek přírodního bytí (bhútamátra)", Kaušítaki upanišad, III, 5.

V této teorii umění je nejdůležitějším termínem RASA, který jsme zatím překládali jako "ideální krása", který však doslova znamená "příchuť" nebo "třešť" a v naší souvislosti se překlá-

dá jako "chuť"; estetický zážitek je popisován jako vychutnávání chuti (rasásvádana) nebo prostě vychutnávání (sváda, ásváda), vychutnavač jako rasika, umělecké dílo jako rasavat. Musíme poznamenat, že slova rasa se užívá jednak relativně, a to v plurálu pro vyjádření různých, obvykle osmi nebo devíti citových stavů, jimiž je vyplněno dané dílo, z nichž nejvýznamnější je láska (śrngára-rasa), jednak absolutně, v singuláru, pro vyjádření vnitřního procesu vychutnávání chuti obecně. V tomto druhém smyslu, o němž jedině tu budeme uvažovat, musíme estetickou krásu, která je prožívána a poznávána jenom procesem vychutnávání, přesně odlišit od relativních krás či půvabů jednotlivých částí díla nebo díla celého, viděného však pouze povrchně, jehož hodnocení je věcí vkusu (ruči) nebo zvláštní záliby. Relativní krásy se objevují v námětu a estetickém zevnějšku, ve všem, co má přímý vliv na dílo, jež má být vytvořeno, na jeho uspořádání pro použitelnost; formální krásu vnímáme smyslově ve vitalitě a jednotě, v rozvrhu a rytmu, a ta rozhodně není závislá na povaze námětu nebo jeho součástí. Výslovně se zdůrazňuje, že každý námět, "hezký či nehezký, vznešený nebo prostý, líbezný nebo strašný atd.", může být nositelem rasa.

Definice estetického zážitku (rasásvádana), obsažená v textu Sáhítja darpana, III, 2-3, má takovou váhu a význam, že ji musíme rozvést in extenso: nejprve podáme doslovnou verzi s krátkou poznámkou a pak souvislejší výklad vcelku. Tedy předně: "Chuť (rasa) zakoušejí (ásvádjaté) lidé s vrozeným poznáním absolutních jednot (kašcit-pramátr-bhih) v exaltaci čistého vědomí (sattvédrékat), je to sebeosvětlení (svaprakášah), něco jako stav extáze a intelektu zároveň (ánanda-činmajah), bez kontaktu s poznatelnými věcmi (vedjántara-sparša-šúnjah), je to blíženeček prožívání Bráhmý (brahmásvádasahódarah), záblesk nadpřirozena v životě (lókóttara-čamatkára-pránah), vnitřní pohled (svátkáravat-svarúpavat), nedělitelný (abhinatvé)". A dále: "Čistý estetický zážitek má ten, kdo má vrozeno poznání krásy ideální; ta je poznávána intuitivně, v intelektuální extázi bez doprovodu ideace, v nejvyšší rovině vědomého bytí; ideální краса a vidění Beha jsou děti jedné matky, její život je jakoby záblesk

oslňujícího světla nadpřirozeného původu, nelze ji analyzovat, a přece existuje v představě naší pravé bytosti."

Oba tyto body mají vlastně stejný obsah. Na druhé straně pouze dlouhá řada alternativních výkladů by mohla přispět k dokonalé informaci o původních termínech. Pramáter (od téhož kořene jako pramáma - měřidlo) je quis rationen artis intelligit⁺

+ Kdo chápe smysl umění (pozn. překl.)

ze své přirozenosti, nikoli tím, že byl poučen. Pojem "vrozený génius" můžeme přirovnat k Blakovým slovům: Člověk se rodí jako zahrada už vysázená a osetá" a "Poznání ideální krásy se nedá získat, je nám vrozeno". Musíme si však uvědomit, že z indického hlediska se génius nevyskytuje náhodně, nýbrž je to nutný důsledek usměrnění celé osobnosti, jež byla realizována v předchozím životě; srv. pojem absolutního pramána, vrozeného chápajícímu Buddhovi. "Exaltace sattva" znamená ovšem zbavit se rozptýlení, činnosti, pohybu z místa (radžas), nerozhodností nebo setrvačnosti (tamas). Estetický zážitek je přeměna nejen citění (jak napovídá samo slovo aisthesis, per se), nýbrž i chápání; srv. stav "hlubokého spánku" vystižený výrazem pradžňána-ghana-anánda-maji, "soustředěné chápání na způsob extáze". Rovina čistého estetického zážitku je táž jako rovina čistého božského chápání, jež je vlastní Nehybnému Nebi, Brahmaloce. Výraz "jako záblesk světla" srovnáme s Brhadáranjaka upanišad, II, 3, 6 a Kéna upanišad, 29, kde vize bráhmanova je přirovnávána k "náhlému záblesku světla" nebo k tomu, "co vyšlehuje ze světla". Vize je naše pravé bytí, Ding an sich, avákára, a je jako naše bytí mimo naši individuální omezenou chápavost (grahana) nebo představivost (sankalpa); nemůžeme vidět míru vidění", Brhadáranjaka upanišad, III, 4, 2.

V každém případě "je příčinou estetického vnímání (vychutnávání) vlastní divákovy energie (utsáha) jako energie dětí, když si hrají s hliněnými slony"; vlastní divákovy schopnost vychutnávání (vnímání) je příčinou, že je mu do života jako rasa vléván trvalý sklon (sthájbhava), "nezpůsobuje ho charakter nebo následováníhodné (anukárja) činy hrdinovy, ani záměrné uspořádání díla k tomu účelu (tatparatvatah)". Diváci postrá-

dávající potřebnou schopnost nebo energii nejsou lepší než dřevo nebo zdivo, z něhož je postavena galerie. Estetický zážitek je tedy dostupný jen schopným (pramátr, rasika, sahrdaja). Ta schopnost závisí na "čistotě nebo *jš* jedinečnosti (sattva) srdce, na vnitřním charakteru (antaradharma) nebo na zvyku poslušnosti (anušila), jež vybízí k odvrácení od vnějších jevů. Tento charakter nebo zvyk nelze získat pouhým učením, je buďto vrozen, nebo vypěstován. Závisí na ideální senzibilitě (vásana) a schopnosti sebeztotožnění (*jógjata*) s namalovanými (varnaníja) formami (bhavana)". Jako prvotní intuice vzniká sebeztotožněním umělce s určeným námětem, tak estetický zážitek reprodukce vzniká sebeztotožněním diváka se znázorněnou věcí; kritika opakuje tvůrčí proces. Zajímavý je případ herce nebo umělce, který se nesmí dát přirozeně strhnout city, jež znázorňuje, a přesto může mít estetický zážitek z podívané na svůj vlastní výtvor.

Přestože se tu prohlašuje, že estetický zážitek je nevyzpytatelná a nezávislá duchovní činnost, že je ve skutečnosti stálá a potenciálně uskutečnitelná, jsou-li všechny účinné a mentální zábrany odstraněny, všechny problémy srdce vyřešeny, musíme nutně připustit, že estetický zážitek vzniká jen při některém specifickém výtvoru. O složkách tohoto výtvoru, o uměleckém díle samotném vedou hinduističtí teoretici dlouhé debaty a tím nám poskytují materiál a bohatý analytický a kritický slovní aparát. Pro naše účely postačí zachytit tyto základní složky uměleckého díla jen stručně; nesmíme však zapomínat, že takto zjistíme jen hmatatelnou (*gráhja*) složku uměleckého díla, jen to, co se na něm dá vysvětlit a popsat, a že v tom všem je obsaženo právě ono apriorní poznání, jež musí divák mít nebo získat, než si může dělat nárok na kompetenci, o níž jsme už mluvili. Prvky uměleckého díla jsou tedy tyto:

1. Determinanty (*vibháva*), tj. fyzické podněty k estetické reprodukci, zvláště námět a jeho části, údaje časové a místní a jiné příslušenství znázornění - zkrátka celé *factibile* - věc konání. Působení determinantů se realizuje vlivem ideální sympatie (*sádháranja*), sebeztotožnění s myšlenou situací.

2. Důsledky (anubháva), specifické, konvenční prostředky k "zachycení" (súčana) citových stavů ve zvláštních posuncích (abhinaja).

3. Náklady (bháva), vědomé emoční stavy znázorněné v umění. Sem patří třiatřicet prchavých, nestálých nálad (vjabhičá-ri), jako radost, vzrušení, netrpělivost atd., a osm či devět stálých (stháji), jako jsou náklady erotické, heroické atd., jež jsou střídavě nositeli specifických rasa nebo citového zabarvení. V každém díle musí jedna z těchto trvalých nálad vytvořit vedoucí motiv, jemuž jsou všechny ostatní podřízeny, neboť "přílišné rozpětí pomíjivé emoce je překážkou rasa, nebo jak bychom to teď mohli vyjádřit, dílo se stává sentimentálním a spíše diváka zmate než zaujme.

4. Znázornění bezděčných fyzických reakcí (sattvazháva), například záchvat mdloby.

Všechny tyto determinanty a symboly jsou v estetickém zážitku poznávány souhrnně a nedělitelně, protože umělecké dílo jako takové je jednota, kdežto v pozdějším rozboru jsou poznávány odděleně.

Podle spřízněné školy manifestace (vjaktiváda) se podstata neboli duše básnictví nazývá dhavani, "odraz významu vznikající vnuknutím (vjaňdžana)". Slovo nebo jiný symbol má v gramatice a logice jen dvě platnosti: platnost základního významu (abhidha) a spoluvýznamu (lakšana); například gópala je doslova "pastýř krav", ale trvale to znamená také Kršnu. Teoretici připojují ke slovu nebo symbolu třetí platnost, platnost vnuknutí (vjaňdžana); znamená věc, již nazýváme skutečným obsahem díla, dhavani, se zřetelem na námět (vastu), metaforu nebo jinou ozdobu (alamkára), nebo, což je podstatnější, na jednu ze specifických rasa. Jinými slovy abhidha, lakšana a vjaňdžana odpovídají doslovnému, alegorickému a mystickému (analogickému) významu. Dhvani jako vrchní tón významu je tedy přímým nositelem jednotlivého rasa a je důležitý pro estetický zážitek. Dhvani v sobě zahrnuje tatparjátha, význam rozvedený celou větou nebo poučkou, na rozdíl od pouhého souhrnu významů jeho jednotlivých částí. Škola manifestace se tak nazývá proto, že vnímání (pratiti) rasa je myšleno prostě jako manifestace (projevy) vrobe-

ného a stále trvajícího stavu ducha v téměř smyslu, jako osvícení trvá stále, ale vždycky se nerealizuje. Vnímání rasa téměř proráží okolní stěny (varana, ávarana), přičemž duše, ačkoli předem disponovaná ideální sympatií (sádháranja) a citlivostí (vásana), je dosud uzavřena a nemá možnost, aby světlo padalo na její pravý charakter vnímatele rasa v estetickém zážitku, který je jak bylo řečeno, bližnec prožitku jednoty u bráhmana.

V druhém a syntetičtější přehledu podle textu Sáhityja darpana nejsou teorie rasa a dhvani tak úzce spojeny, dhvani už není natolik duší celé poezie, jako spíše charakteristickým znakem vyššího druhu básnictví, v němž doslovný výraz je převážen tím, co je myšleno.

Kvůli úplnosti si musíme ještě všimnout dvou starších teorií, podle nichž básnická ozdoba nebo figury (alamkára) a styl nebo kompozice (ríti) jsou považovány za podstatné znaky umění. Tyto teorie, které se v Indii neudržely, můžeme přirovnat k podřadné evropské koncepci umění jako dovednosti, nebo k názoru, že umění spočívá jen v estetickém zevnějšku, který má význam jenom jako zdroj smyslové senzace. Toto poslední hledisko se může v Indii udržet jenom za podpory naivního realismu, který podléhá přísně mnišskému předsudku vůči světu.

Zbývá ještě zdůraznit, že teorie rasa a dhvani jsou zásadně metafyzické a védántické v metodě i závěru, ačkoli se přesně nevyjadřují termíny čistého védántu upanišad, nýbrž termíny pozdějšího védántu v kombinaci s jinými systémy, hlavně s jógou. Plně rozvinutou indickou teorii krásy lze stěží datovat před 10. nebo 11. stoletím, ačkoli učení rasa je jasně obsaženo už v Bharatově díle Nátjašástra, jež vzniklo snad ještě před 5. stoletím a samo je odvozeno z pramenů ještě starších.

V každém případě pojetí uměleckého díla, to, že je určeno zevnějškem k dívání a vnitřně pro potěšení ducha; to, že jeho působení není podmíněno inteligibilitně, nýbrž se děje odstraněním mentálních a afektivních překrad, za nimiž je skryta přirozená manifestace ducha; nutnost, aby duše byla pro tuto emancipaci už připravena vrozenou nebo získanou citlivostí; požadavek

sebeztotožnění s konečným námětem jak u umělce, tak u diváka condition sine qua non pro vizualizaci v první instanci, pro reprodukci v druhé; a konečně to, že pojetí ideální krásy jako podmíněné přirozenými stavy mysli je nedílné, nadsmyslové a neodlišitelné od poznání Boha - to všechno jsou charakteristické rysy teorie jež ukazují svou logickou souvislost s vládnoucími proudy indického myšlení a své přirozené místo v celkové struktuře indické filosofie.

Ačkoli se nedá dokázat, že přímo v upanišádách je obsažena nějaká estetická teorie, nepřekvapí nás, když tam najdeme a poznáme myšlenky a termíny pozdější estetiky. Například v Brhadáranjaka upanišad, I., 4, 7 se říká, že svět se diferencuje a poznává ve své pluralitě jenom slovem a pohledem (nama-rúpa), myšlenkou a obrazem: tamtéž, III, 2, 3 a 5. "Hlas (vác) je smysl (graha), myšlením je povýšen na vyšší smysl a potom člověk hlasem vyjadřuje své myšlenky (námáni)"; podobně "Zrak (čakšu) je smysl, pohledem (rúpa) je povýšen na vyšší smysl a člověk pak očima vidí věci (rúpáni)." Dále tamtéž, III, 9, 20, "pohledy vycházejí ze srdce (hrdaja)", podobně o řeči. Co se týká srdce, "je totéž co Pradžápati, tj. Brahma", tamtéž, V, 3 a "jedině Nehynoucí (skutečně) vidí", tamtéž, III, 8, II. Skutečné předměty (rúpáni) viděné v prostoru nejsou skutečně viděny jako takové, nýbrž jen jako barevné prostory, neboť pojem prostoru je naprosto pomyslný a konvenční.

Indická teorie svým původem a formulací vypadá na první pohled jako teorie sui generis. Avšak pro specifickou idiomatickou a mytickou formu, v níž nachází svůj výraz, chce být považována za univerzální. Neliší se ve skutečnosti od názoru Dálného východu na umění, a na druhé straně v podstatných věcech od křesťanského scholastického stanoviska nebo od myšlenky Blakeova aforismu. Liší se však zásadně od moderní neintelektuální interpretace umění jako smyslové senzace. Snad nejdůležitější prvky asijské teorie umění jsou názory, že I. estetický zážitek je extáze, sám o sobě nevyzpytatelný, ale pokud jej lze definovat, je to potěšení ducha; II. umělecké dílo samo, které je podmínětem k uvolnění ducha od všech zábran vidění, se realizuje a existuje jako věc uspořádaná k specifickému účelu. Nebe a země jsou spojeny v analogii (sádršja atd.) umění, jež je takovým

uspořádáním smyslových senzací, aby byly srozumitelné, a směřuje ke konečné dokonalosti, v níž divák vnímá všechny věci odražené v jeho představě.

MEYER SHAPIRO

S T Y L

Studie byla původně otištěna v časopise
Anthropology Today 1953, vydávaném

A.L. Kroeberem. Autor, významný kulturní historik, se narodil roku 1904 v Litvě, ale už po třech letech se jeho rodiče přestěhovali do USA. Po skončení studií přednášel dějiny umění a archeologii na Columbijské universitě, od roku 1957 na Warburg Institute v Londýně. Je členem Americké akademie věd a umění. Napsal mnoho delších a kratších statí o středověkém a moderním umění, jež publikoval ve vědeckých i populárních časopisech. Významnější studie věnoval Vincentu van Goghovi (1950) a Paulu Cézannovi (1952).

Ú v o d n í p o z n á m k a Otázka stylu patří do okruhu otázek, které se neustále kupí kolem estetické pojmové dvojice obsah - forma. Podle Ernesta K. Mundta (Three Aspects of German Aesthetic Theory, JAAC, č. 3, 1959) je třeba hledat původ této dvojice u Immanuela Kanta. Kantova interpretace intelektualismu a senzacionismu měla na německou estetiku vliv celkem půl druhého století. Jeho kategorie touhy se objevila v teorii senzualismu a vcítění u Vischera, Lippse a Worringer; jeho kategorie libosti a nelibosti vedla k formalismu a "čistému vidění" u Herbarta, Zimmermanna, Fiedlera, Hildebrandta a Wölflina; jeho kategorie poznání zrodila teorie idealistické a idealismus přetrvává v termínech ikonografie Panovského. Jako katalyzátor působily v německé estetice první polovina 20. století spisy vídeňského Aloise Riegla, ale kantovské dělení obsahu a formy vedle schopenhauerovského dělení umění na dionýské a apolinské zůstává principem, kolem něhož se s přitakáním nebo odmítáním točí většina estetického myšlení v Anglii, Francii, Itálii a Německu.

V otázce stylu dnes převládají názory, že historické styly v umění nejsou jen různé stupně stále větší schopnosti napodobovat přírodu, nýbrž že to jsou směry velmi rozdílné vůle a záměru, jež musí být posuzovány a hodnoceny podle vlastních zákonů. Nelze tedy soudit a odmítat například gotiku, protože neodpovídá kánonům řeckého ideálu krásy (Worringer Wilhelm, *Formprobleme der Gothik*, 1911, str. 343-345), jako nelze hodnotit baroko podle měřítek moderního konstruktivismu. Gotika vznikla ze specificky zcela jiného kulturního a duševního ovzduší (teocentrický světový názor) než řecké klasické umění (peripatetická řecká filosofie), musí tedy mít zcela jiná měřítka.

Podobné myšlenky vyslovuje Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes I*, str. 263-270). Styly (mluví o malířských, ale jeho myšlenky se pro svou obecnou platnost dají aplikovat na umělecké styly vůbec) jsou jedinečným a nesrovnatelným výrazem epochy a společnosti, jejich duševní a duchovní atmosféry. Říkají nám, že umění je výrazem duše, historického osudu, který je žit jenom jednou a je tedy neopakovatelný.

Jak ve světle tohoto názoru (a jistě správného) vypadají tzv. historizující slohy (u nás z konce minulého a začátku našeho století), hlavně v architektuře (sloh neorománský, neogotika, neorenesance)?

Vycházely z mylné představy, že převzetím a opakováním středověkých architektonických prvků lze navodit historické ovzduší? Je to svědectvím doby, svědectvím falešného oživeného romantismu, který ovšem už dávno neměl patřičné duševní a duchovní podhoubí. Tyto návraty jsou historicky falešné, i když esteticky mohou být hodnoceny kladně.

Schapiro se názorově přiklání k dvěma citovaným autorům. "Každé kulturní období má zvláštní styl.... v dané kultuře či epoše je jenom jeden styl nebo omezený okruh stylů." Nadto vykládá styl v širším kontextu, v jeho upotřebitelnosti pro kulturní historii. Zdůrazňuje, že v typologizaci stylu neexistuje jednotna pohledu, ale že popis stylu v sobě zahrnuje celkem tři aspekty umění: prvky či motivy formy, příbuzenství formy a kvality (včetně vrcholné kvality, již nazývá "výraz"). Tyto tři aspekty nám poskytují nejstálější a nejspolehlivější kritéria

pro popis stylu.

Autor se dává cestou historika a kritika různých postojů ke stylu, hodnotí citované teorie jako víceméně částečné a neaplikovatelné beze zbytku na všechny aspekty stylu. Sám připomíná, že styl se nikdy nemohl uzavírat společenské, myšlenkové a hospodářské perspektivě své doby a že individuální výraznost umělce nemůže být při této úvaze pomínutelná. (Souzní tu Buffonova lapidární věta s platností široce obecnou, již Louise de Bonald zahajuje svou knihu *Du Styl et de la Littérature*: "Le styl est l'homme meme.") Tento názor, že velký umělec je bezprostředním zdrojem dobového stylu v umění, je dosud velmi málo prodiskutován, ale je viditelným doplňkem všech uvedených názorů.

V závěru statí Schapiro znovu hodnotí vliv hospodářské, politické a ideologické situace na tvorbu skupinového stylu a oceňuje úsilí marxistických teoretiků o aplikaci této myšlenky.

Na tomto článku je nutno ocenit encyklopedickou šíři, z jaké je problém stylu viděn, dále hlubokou analýzu a kritiku nejdůležitějších teorií o stylu a konečně autorův názor, že tvorba stylu je výsledkem celé řady komponentů, jako jsou náboženské víry, ideje, zájmy a formy každodenního života.

I

Stylem se rozumí stálá forma - někdy i stálé prvky, vlastnosti a výraz - v umění jednotlivce nebo společnosti. Termín se také hodí na celkové chování jednotlivce nebo společnosti, proto se mluví o "životním stylu" nebo "civilizačním stylu".

Pro archeologa je styl doložen motivem nebo vzorkem nebo nějakou zřejmě viditelnou kvalitou uměleckého díla, která mu pomáhá lokalizovat a datovat dílo a stanovit souvislosti mezi skupinami děl nebo kulturami. Styl je zde symptomatický rys jako mimoestetická stránka artefaktu. Studujeme ho častěji jako diagnostický prostředek, jako důležitou složku kultury, než pro něj samotný. Pojednává-li archeolog o stylu, užívá poměrně málo estetických a fyziognomických termínů.

Pro dějepisce umění je styl zásadním objektem. Studuje

jeho vnitřní vztahy, jeho životní historii, problémy jeho utváření a změny. I on používá stylu jako kritéria pro datování a hledání původu děl a jako prostředku k sledování vztahů mezi uměleckými školami. Avšak styl je kromě toho systém forem s kvalitou a významným výrazem, který ozřejmuje osobnost umělce i celkové myšlení skupiny. Je také nositelem výrazu uvnitř skupiny, emoční sugestivností forem sděluje a zachycuje jisté hodnoty náboženského, sociálního a morálního života. Je mimo to společnou půdou, podle níž se měří novost a individualita jednotlivých děl. Studium posloupnosti děl v čase a prostoru a srovnáváním stylových variací s historickými událostmi a se změnami v jiných oblastech kultury pokouší se historik umění pomocí rozumné psychologie a sociální teorie vysvětlit změny stylu nebo jeho specifických rysů. Historické studium individuálních a skupinových stylů odhaluje také typická stadia a procesy ve vývoji forem.

Pro syntetizujícího historika kultury nebo filosofa dějin je styl projevem kultury jako celku, je to viditelné znamení její jednoty. Styl odráží nebo promítá "vnitřní formu" kolektivního myšlení a cítění. Důležitý tu není styl jednotlivce nebo jednoho umění, nýbrž formy a kvality, na nichž se podílejí všechna umění nějaké kultury během značného časového rozpětí. V tomto smyslu se mluví o klasickém, středověkém nebo renesančním člověku vzhledem ke společným rysům zjištěným v uměleckých stylech těchto údobí a doloženým také náboženskou a filosofickou literaturou.

Kritik i umělec považuje styl za hodnotící termín; styl jako takový je kvalita a kritik může říci o malíři, že má "sýl" "styl", nebo že spisovatel je "stylista". Ačkoli "styl" v tomto normativním smyslu, který se hodí hlavně na jednotlivé umělce, je zdánlivě mimo záměr historického a etnologického studia umění, často se v něm ocitá také a musí se o něm vážně uvažovat. Je mírou tvorby, a proto je důležitý pro pochopení umění i kultury jako celku. Dokonce dobový styl, který je pro většinu historiků kolektivním vkusem, viditelným na dobrých i špatných dílech, pokládají kritici za velmi kladnou věc. Tak například řecký klasický sloh byl pro Goetha a Winckelmannna nikoli prostě

jen konvencí forem, nýbrž vrcholnou koncepcí s významnými kvalitami, jež nebyly možné v jiných slozích a dochovaly se v římských kopiích ztracených řeckých originálů. Některé dobové slohy působí na nás svým celkovým hlubokým, pronikavým charakterem, zvláštní přiměřeností ke svému obsahu; kolektivní tvorba takového stylu, stejně jako vědomé vytváření jazykových norem, je skutečně významný čin. Existence téhož stylu v širokém okruhu umění se často pokládá za známku celistvosti kultury a intenzity vysokého tvůrčího momentu. O umění, jež postrádá zvláštní stylové odlišení nebo jemnost, se často říká, že je bez stylu, a taková kultura je kritizována jako slabá nebo dekadentní. Podobný názor zastávají filosofové kultury a dějin a někteří dějepisci umění.

Všechny tyto názory se shodují v tom, že každé kulturní období má zvláštní styl a že v dané kultuře či kulturní epoše je jenom jeden styl nebo omezený okruh stylů. Díla ve stylu jedné doby nemohla být provedena v jiném stylu. Tyto požadavky jsou podporovány skutečností, že souvislost mezi stylem a dobou, odvozená z několika příkladů, je potvrzena předměty nalezenými později. Kdykoli je možno lokalizovat díla i bez svědectví stylu, ukazuje to svědectví k téže době, k témuž místu nebo ke kulturně příbuzné zemi, jak ukazují stylové rysy. Neočekávaný výskyt stylu v jiné zemi se vysvětluje emigrací nebo obchodováním. Styl tedy slouží spolehlivě jako nezávislý klíč k době a místu, kde umělecké dílo vzniklo. Vědci na těchto předpokladech vybudovali systematické (i když nikoli úplné) schéma časového a prostorového rozdělení stylů ve velkých územních oblastech zeměkoule. Jsou-li umělecká díla seskupena podle jistého řádu, který odpovídá jejich původní situaci v čase a prostoru, vykazuje jejich styl pozoruhodné příbuzenství, podobně jako umělecká díla vykazují příbuznost s jinými stránkami kulturních vrcholů v čase a prostoru.

2

Styky obvykle nejsou vymezeny přísně logicky. Podobně jako u jazyků naznačuje vymezení spíše dobu a místo stylu nebo jeho autora nebo historický vztah k jiným stylům než jeho zvláštní rysy. Charakteristika stylů se neustále mění a vzpírá se systematickému zařazení do skupin dokonale rozlišených. Nemá smyslu se ptát, kdy přesně končí staré umění a začíná středověké. V umění jsou

ovšem náhlé zlomy a reakce, ale studium ukazuje, že je v něm také anticipace, prolínání a kontinuita. Přesné hranice jsou mnohdy stanoveny konvenčně, aby se zjednodušilo řešení historických problémů nebo vyčlenění typu. V proudu vývoje jsou umělecká dělení dokonce označována čísly - styl I, II, III, avšak zvláštní pojmenování, dané stylu nějakého údobí, se zřídka shoduje s jasně a obecně uznávanou charakterizací typu. Přece však přímé seznámení s neanalyzovaným uměleckým dílem nám často umožňuje poznat jiný předmět téhož původu tak, jako poznáme na člověku, je-li domorodec nebo cizinec. Tato skutečnost ukazuje na stupeň stálosti v umění, která je základnou pro každé hledání stylu. Pečlivým popisem, srovnáním a vytvořením bohatší a jemnější typologie, přizpůsobené kontinuitě vývoje, bylo umožněno snížit rozsah nejasnosti a zlepšit naše poznání stylů.

Ačkoli neexistuje určitý systém analýzy a spisovatelé zdůrazňují ten či onen aspekt podle svého hlediska a problému, popis stylu obecně v sobě zahrnuje tři aspekty umění: prvky a motivy formy, příbuzenství formy a kvality (včetně vrcholné kvality, již nazýváme "výraz").

Toto pojetí stylu není libovolné, vzniklo ze studijní zkušenosti. Při hledání vztahů mezi uměleckými díly a jednotlivcem nebo kulturou poskytují nám tyto tři aspekty nejširší, nejstálější, a proto nejspolehlivější kritéria. Také se nejlíp hodí k moderní teorii umění, i když ne stejně pro všechna hlediska. Technika, námět a materiál bývají charakteristické pro určitou skupinu děl a někdy jsou zahrnuty do definic; častěji však tyto složky nejsou pro umění toho kterého období tak příznačné jako složky formy a kvality. Lze si snadno představit velkou změnu v materiálu, technice nebo námětu doprovázenou malou změnou v základní formě. Nebo kde jsou tyto tři složky konstantní, pozorujeme často, že jsou méně citlivé k novým uměleckým záměrům. Metoda kamenická se mění méně rychle než formy sochaře nebo architekta. Kde technika jde ruku v ruce s rozpětím stylu, jsou pro popis stylu důležité spíše formální technické prvky než jejich provedení. Materiály mají význam hlavně pro kvalitu struktury a barvu, ačkoli mohou postihnout i koncepci forem. Co se týče námětu, pozorujeme, že zcela odlišná témata - portréty, zátiší,

krajiny - mívají týž styl.

Musíme také říci, že formální prvky nebo motivy, ačkoli jsou pro výraz velmi pozoruhodné a podstatné, na charakteristiku stylu nestačí. Lomený oblouk je společný gotické a islámské architektuře a oblý oblouk je společný stavbám římským, byzantským, románským a renesančním. Abychom tyto styly rozeznali, musíme hledat ještě prvky jiného řádu a mimoto různé způsoby kombinace prvků.

Ačkoli někteří spisovatelé soudí, že styl je jakýsi druh syntaxe nebo kompozičního vzoru, který se dá analyzovat matematicky, nikdo to nebyl schopen provést bez nejasného jazyka kvalit při popisování stylů. Jisté rysy světla a barvy v malířství jsou velmi vhodně specifikovány v kvalitativních termínech, dokonce jako kvality smyslové nebo fyziognomické, jako je studený a teplý, veselý a smutný. Obvyklé rozpětí světla, stínu, intervaly mezi barvami na paletě - velmi důležité pro strukturu díla - představují zřejmou příbuznost mezi prvky, nejsou však pojaty do kompozičního schématu celku. Celistvost uměleckého díla je taková, že popis forem je v hlavních bodech neúplný, protože se omezuje na hrubý výčet několika málo příbuzností. Jednodušší a pro estetický zážitek důležitější je rozdělit čáry na tvrdé a měkké než podat výměr o jejich podstatě. Pro přesnost se při charakterizaci stylu tyto kvality zintenzivňují srovnáváním různých příkladů přímo nebo odkazem na standardní dílo. Kde byla provedena kvantitativní měření, snaží se tato měření potvrdit záměry dosažené přímým kvalitativním popisem. Nicméně nepochybujeme, že pomocí kvalit lze dosáhnout větší přesnosti.

Analýza je vhodná pro estetické pojmy běžné při vyučování, v praxi a kritice současného umění; vývoj nových hledisek a problémů v tomto umění obrací pozornost učenců k neznámým stránkám starších stylů. Avšak studium děl z jiných dob rovněž ovlivňuje moderní pojmy objevováním estetických variant v našem umění neznámých. Jako v kritice, i v historickém bádání problém rozlišování nebo srovnávání dvou stylů odhlašuje netušené, jemné charakteristické rysy a přivádí k novým pojmům formy. Požadavek kontinuity v kultuře - jakýsi druh setrvačnosti ve fyzikálním smyslu - vede k hledání společných rysů ve stylech jdoucích po

sobě, jež si obvykle jako protikladné póly formy odporují; podobnost se někdy najde spíše v poměrně skrytých stránkách než v těch zcela zřejmých - lineární schéma renesanční kompozice připomíná rysy staršího gotického stylu a v současném abstraktním umění pozorujeme formální příbuznost s impresionistickým malířstvím.

Stylová analýza se částečně vytříbila problémy, při nichž se měly řešit a popsat malé difference. Příkladem mohou být územní variace uvnitř téže kultury; proces historického vývoje z roku na rok; růst jednotlivých umělců a rozlišování mistrovských a žákovských děl, originálů a kopií. Při tomto studiu bývají kritéria pro datování a určování často fyzická nebo vnější - záležitost drobných symptomatických detailů - ale je zde také v bádání celková tendence hledat rysy, jež se dají formulovat termíny strukturálními a expresivně fyziognomickými. Mnozí badatelé soudí, že výrazové termíny se dají přenést na termíny formy a kvality, protože výraz závisí na jednotlivých tvarech a barvách a bývá modifikován malou změnou barev. Forma je tedy považována za nositele zvláštního afektu (bez ohledu na námět). Ale příbuznost tu není docela jasná. Obecně lze říci, že studium stylu směřuje ke vzájemnému, stále přísnějšímu vztahu formy a výrazu. Některé popisy jsou čistě morfologické jako u přírodnin - ornament je charakterizován, jako krystaly, matematickou řečí skupinové teorie. Avšak termíny jako "stylizovaný", "archaický", "naturalistický", "manýristický", "barokní" jsou specificky lidské, týkají se uměleckých procesů a obsahují jistý expresivní efekt. Matematické obrazce jsou jenom podle analogie charakterizovány jako "klasické" a "romantické".

Analýza a charakterizace stylů primitivních a starých historických kultur jsou silně ovlivněny normami moderního západního umění. Nicméně musíme říci, že hodnoty moderního umění vedou k většímu porozumění a objektivnějšímu poznání exotického umění, než tomu bylo před padesáti nebo sto lety.

Kdysi dokonce i citliví lidé považovali velkou část primitivních děl, zvláště kresby, za neumělé; oceňován byl hlavně ornament a dovednost primitivního průmyslu. Věřilo se, že pri-

mitivní umění jsou dětské pokusy o znázornění přírody, pokusy zkomolené neznalostí a iracionálním obsahem obludnosti a grotesknosti. Právě umění je prý jenom ve vyspělých kulturách, kde poznání přírodních forem je kombinováno rozumovým ideálem, který do zobrazení člověka vnáší krásu a slušnost. Normou pro posuzování všeho umění bylo umění řecké a umění vrcholné italské renesance, ačkoli někdy byla uznávána také klasická fáze gotického umění. Ruskin, obdivovatel byzantského umění, mohl napsat, že pouze^Vkřesťanské Evropě "existuje čisté a hodnotné staré umění, neboť v Americe, v Asii a ani v Africe nic takového není". Při tomto hledisku bylo sotva možné rozlišovat primitivní styly a pečlivě studovat jejich strukturu a výraz.

Za posledních sedmdesát let se západní umění změnilo a naturalistické znázorňování ztratilo svou nadřazenou pozici. Základem pro dnešní praxi a pro poznání starého umění je teoretický názor, že v celém umění jsou důležité elementární estetické složky, kvality a vztahy čar, skvrn, barev a ploch. Ty mají dva charakteristické rysy: jsou vnitřně expresivní a snaží se postihnout souvislý celek. Stejně úsilí o souvislou a expresivní strukturu nalézáme v umění všech kultur. Neexistuje privilegovaný obsah nebo způsob znázornění (ačkoli největší umělecká díla se vyskytují, z důvodů nám neznámých, pouze v některých stylech). Dokonalé umění je možné v každém stylu a s každým námětem. Styl je jako jazyk, má vnitřní řád a expresi, připouští různou intenzitu nebo jemnost vyjádření. To je relativistický přístup, který nevylučuje absolutní soud o hodnotě, a lze ho vyslovit o jakémkoli díle, vzdáme-li se ustálené formy stylu. Tyto názory uznává většina uměnovědců, ačkoli to obecné přesvědčení není.

Ve světle tohoto nového přístupu všechna umění na světě, i kresby dětí a psychopatů, jsou přístupné na společné základně činnosti, která vytváří výraz a formu. Umění je tedy nejsilnějším důkazem základní jednoty lidstva.

Tato radikální změna postoje závisí částečně na vývoji moderních stylů, kde hrubý materiál a charakteristické složky činnosti - plocha plátna, dřevěný kmen, rýhy dlátem, tahy štětce, spojují formy, schémata, skvrny a plochy čisté barvy - jsou

prohlašovány za znázorňovací prvky. I před nefigurativními styly si umělci hlouběji uvědomovali esteticky konstruktivní složky díla, které jsou mimo obsahový význam.

V nových stylech mnohé připomíná primitivní umění. Moderní umělci byli také první, kdo ocenili díla domorodců jako pravé umění. Vývoj kubismu a abstrakce přinesl dráždivost problému formy a přispěl k citlivému chápání tvářící síly v primitivním umění. Expresionismus se svým vrcholným patosem přivedl naše oko k jednodušším a intenzivnějším způsobům výrazu a spolu se surrealismem, který mimo jiné kladl velkou váhu na iracionální a pudový prvek ve fantazii, projevil živý zájem o výtvo-ry primitivní fantazie. Při vši zevní podobnosti se však moderní malířství a sochařství od primitivního liší strukturou a obsahem. Co v primitivním umění patří k trvalému světu kolektivních pověr a symbolů, vzniká v moderním umění jako individuální výraz, který je veden svobodným a experimentálním poměrem k formám. Moderní umělci nicméně cítí duchovní příbuzenství s primitivem, který je jim teď bližší než v minulosti, usilují o ideál čistoty a intenzity výrazu a prostší život s účinnější účastí umělce na kolektivních záležitostech, než moderní společnost dovoluje.

Jeden z výsledků moderního vývoje je tendence přezírat obsah minulého umění; ty nejrealističtější obrazy jsou považovány za pouhé konstrukce čar a barev. Divák je často k původním významům díla lhostejný, ačkoli by ho mohly potěšit nejasným pocitem poetična a náboženskosti. Forma a výraz starších děl jsou pak brány odděleně a dějiny umění jsou psány jako imanentní vývoj forem. Paralelně s touto tendencí se jiní učenci pouštějí do úspěšného bádání o významech, symbolech a ikonografických typech západního umění a vycházejí přitom z mytologické a náboženské literatury. Tímto studiem se poznání obsahu umění značně prohloubilo a v obsahu byly objeveny analogie v charakteru stylů. Tím je posílen názor, že vývoj forem není autonomní, nýbrž souvisí s chováním a zájmy, jež víceméně jasně vystupují v námětu umění.

kvalitu společnou. Jsou jakoby všechny poznamenány výrazem celku, nebo existuje nějaký dominantní rys, jemuž jsou ostatní prvky přizpůsobeny. Části řeckého chrámu vypadají jako rodné společenství forem. Cit pro pohyb v baroku způsobuje uvolnění pevných linií, nepevnost hmoty a znásobení velkých kontrastů. Pro mnohé autory je styl, ať individuální nebo skupinový, přísná, vše pronikající jednotu. Bádání o stylu je často hledání skrytých podobností, vysvětlených organizačním principem, který určuje jak charakter částí, tak rozvrh celku.

Tento názor je podporován zkušeností vědce při určování stylu z malého nepravidelného úlomku (fragmentu). Kousek vyhloubeného kamene, profil vydutého střepu, několik čar nebo několik písmen z většího písemného celku má pro badatele hodnotu úplného díla a to se dá přesně datovat. Podle těchto fragmentů máme spolehlivý pohled do původního celku. Podobně poznáme na starém díle přidaný nebo opravený detail, protože je nápadný. Cítění celku se pozná i v malých částech.

Nevím, do jaké míry potvrzují tento názor pokusy dávat k sobě části děl z různých stylů. V některých těchto případech máme asi co dělat s mikrostrukturální revinou, kde podobnost částí ukazuje spíše na homogenost stylu nebo techniky než na celkovou jednotu v estetickém smyslu. To osobní, pro malíře charakteristické, dané konstantami: těžkosti ruky, rytmu a rozměrů štětcových tahů, nemá asi zřejmý vztah k druhým jedinečným charakteristickým rysům velkých forem. Jsou styly, v nichž velké části díla jsou jinak zamýšleny a jinak provedeny, aniž to ruší harmonii celku. V africkém přehnaně naturalistickém sochařství vyrůstá z hrubého, téměř beztvareho těla pečlivě vytesaná hlava. Normativní estetik by to snad považoval za nedokonalé dílo, ale těžko by svůj názor obhájil. V západním malířství 15. století mají realistické postavy a krajiny zlaté pozadí, které mělo ve středověku náboženský význam. V islámském umění, jakož i v některých stylech Afriky a Oceánie, trojrozměrné velmi jasné a prosté tvary - kovové nádoby, zvířata nebo kupole staveb - jsou na povrchu pokryty bohatým, spleťtým vzorkem, kdežto v gotickém a barokním umění je celkový povrch pojednán podle toho, jak složitá je silueta celku. V románském umění proporce figur

nejdou podřízeny jednotnému kánonu jako v řeckém umění; na téže skulptuře existují dva nebo i tři způsoby členění proporcí a mění se podle velikosti *g* figury.

Takové variace uvnitř stylu jsou známy také v literatuře, někdy i ve velkých dílech, jako jsou Shakespearovy hry, kde jsou vedle sebe verše i próza různé kvality. Francouzští čtenáři Shakespeara, majíce před očima model svého klasického dramatu, byli znepokojeni komickými prvky v jeho tragédiích. Tento kontrast chápeme jako nutnost obsahu a básnickovo pojetí člověka - různé způsoby výrazu vyjadřují kontrastní lidské typy - ale puristický klasický vkus to odsoudil jako neumělecké. V moderní literatuře oba druhy stylů, přísný i volný, existují vedle sebe a vyjadřují různá hlediska. Protikladné části lze vidět jako prvky přispívající k celku, který vděčí za svůj charakter vzájemnému působení a rovnováze kontrastních kvalit. Pojem stylu však v tomto případě ztrácí svou křišťálově čistou uniformitu a prostou vzájemnou shodu částí s celkem, s níž jsme začali. Integrace je asi svobodnější a složitější, protože má co dělat s nestejnými částmi.

Jiná zajímavá výjimka z homogenosti stylu je rozdíl mezi okrajovými a dominantními oblastmi v některých uměních. V raně byzantských dílech jsou panovníci zobrazováni jako strnulé sochy, kdežto doprovodné postavy od téhož umělce si podržují životnost staršího epizodického, naturalistického stylu. V románském umění je tento rozdíl tak značný, že vědci se omylem domnívali, že tato díla pocházejí zčásti od křesťanských, zčásti od muslimských umělců. V některých případech jsou formy okrajových částí nebo pozadí stylově pokročilejší než části ústřední a předjímají tak pozdější stadium umění. Ve středověkém umění figurky na okrajích iluminovaných rukopisů nebo na římsách, hlavicích a podstavcích jsou často volnější a naturalističtější než hlavní postavy. Překvapuje to proto, že bychom ty nejpokročilejší formy čekali právě v dominantním obsahu. Avšak ve středověkém umění je sochař nebo malíř často odváznější tam, kde je méně vázán vnějším požadavkem; dokonce vyhledává a osvojuje si svobodné sféry. Podobně kresby a náčrty jsou pokročilejší než hotové obrazy a prozrazují druhou stránku umělcovy osobnosti.

Pozadí krajiny za postavami světců na obrazech 15. století je někdy provedeno úžasně moderně a s velkým kontrastem k precizním formám velkých figur. Tato pozorování nás učí, jak při popisu a výkladu stylu je důležité si všimnout nehomogenního, nestálého aspektu, nejasných tendencí k novým formám.

Jestliže se umělci všech dob snažili tvořit jednotná díla, přísný ideál konzistence je bytostně moderní. Často pozorujeme v civilizovaném i primitivním umění kombinaci děl různých stylů v jednom celku. Klasické drahokamy byly často zasazovány do středověkých relikviářů. Jen málo velkých středověkých staveb je homogenních, protože na nich pracovalo několik generací a umělců. Historikové to vědí velmi dobře, kdežto teoretikové kultury nevinno poukázali na konglomerát katedrál v Chartres jako na vzor stylové jednotnosti proti heterogennímu charakteru bezstylového umění moderní společnosti. V minulosti nikdo nepovažoval za nutné obnovit poškozené nebo dokončit nedokončené dílo v původním stylu. Odtud to podivné soužití stylů na některých středověkých objektech. Je však nutno říci, že některé styly, díky svým otevřeným a nedokončeným formám, snesou nedokončenost a heterogenost líp než jiné.

Tak jako jednotlivé dílo může obsahovat části patřící různým stylům, najdeme-li je v oddělených kontextech, může i jednotlivý umělec v jednom krátkém období vytvořit díla, v nichž lze vidět dva styly. Jako názorný příklad poslouží psaní dvojjazyčných autorů nebo dílo téže osoby v různém umění nebo dokonce v různých žánrech téhož umění - monumentální a intimní malířství, dramatická a lyrická poezie. Rozměrné dílo od malíře, který pracuje hlavně v malém, nebo drobné dílo od mistra velkých forem může zmást i znalce stylů. Nemění se jen ruka umělcova, nýbrž i výraz a metoda seskupení. Umělec není stejnou měrou účasten ve všem, co dělá, ačkoli některé rysy jsou konstantní. Ve 20. století někteří malíři v několika málo letech změnili svůj styl tak radikálně, že by bylo nesnadné, ne-li nemožné, poznat, že je to dílo jedné rukou, kdyby se na autorství zapomnělo. Picasso například pracoval v téže době dvěma styly - byl to kubismus a jakýsi klasicizující naturalismus. V drobných rysech těchto

dvou stylů by se dal najít společný charakter - v kvalitách štětcového tahu, ve škálách intenzity nebo v jemných konstantách prostorového rozmístění a v barevných tónech - to však nejsou prvky, jimiž je styl zpravidla charakterizován. Tak jako při statistickém počítání malé a velké přírůstky obyvatelstva dávají nestejné výsledky, tak v dílech s různou škálou části od jednoho umělce může škála ovlivnit výskyt nejmenších prvků nebo formu malých jednotek. Moderní zkušenost se stylovou variabilitou a heterogeností v nějakém uměleckém stylu povede snad k citlivějšímu pojetí stylu. Je jasné, že pojetí stylu jako viditelně jednotné konstanty spočívá na zvláštní normě stability stylu, a když je celek složitější, posouvá se od velkých forem k malým.

Co tu bylo řečeno o mezích uniformity struktury v jednotlivém díle a v dílech jednotlivého umělce, hodí se také na styl skupiny. Skupinový styl jako jazyk obsahuje prvky patřící různým historickým vrstvám. Zatímco vědecké bádání hledá kritéria, abychom mohli přesně rozlišit díla různých skupin a hledat vzájemně vztahy stylu k ostatním charakteristickým rysům skupiny, existují kultury s dvěma nebo více kolektivními uměleckými styly v téže době. Tento jev často souvisí s uměním, které má jinou funkci, nebo s různými třídami umělců. Umění, jehož autory jsou ženy, má jiný styl než umění mužské; sakrální umění se liší od profánního a veřejně od soukromého. Ve vyspělejších kulturách je často různost stylů způsobena rozvrstvením sociálních tříd; neexistuje jenom styl venkovský a městský, různost je i v městské komunitě samé. Tuto rozmanitost docela dobře chápeme dnes, v době koexistence umění oficiálně akademického, masově komerčního a svobodnějšího avantgardního. Nápadnější je však ohromná řada stylů uvnitř toho třetího, ačkoli společného jmenovatele nepochybně najdou až příští historikové.

Zatímco někteří kritikové soudí, že heterogenita je známkou kolísavé, kusé kultury, lze ji také považovat za nutný a cenný důsledek lidské možnosti výběru a světového rozsahu moderní kultury, jež dovoluje větší vzájemné prolínání stylů než dříve. Dnešní rozmanitost pokračuje a zvyšuje rozmanitost z předchozích stadií naší kultury, včetně středověku a renesance,

jež jsou považovány za vzory vyrovnané integrace. Jednota stylu, která kontrastuje s dnešní rozmanitostí, je typem stylové formace, přiměřené jednotlivým účelům a podmínkám. Dnes by bylo nemožné dosáhnout jí bez zničení nejlepších hodnot naší kultury.

Přejdeme-li ke skupinovým stylům různého vizuálního umění v témže období, pozorujeme, že v baroku se architektura, sochařství a malířství nápadně sobě podobají, kdežto v jiných obdobích, například v karolínském, románském a moderním, se tato umění od sebe podstatně liší. V Anglii v 10. a 11. století - v době velké vzdělanosti, kdy Anglie měla v evropském umění vedoucí úlohu - jsou kresba a malba charakterizovány entuziastickým lineárním stylem, energicky, extaticky vzrušeným, zatímco architektura v témž období je ochablá, masivní, uzavřená a je organizována na jiných principech. Tato různost se vysvětluje jako znak nezralosti. Někdo by však mohl ukázat na podobný kontrast mezi dvojím uměním v pozdější době, například v Holandsku v 17. století, kde Rembrandt a jeho žáci byli současníky klasicky renesančních staveb.

Srovnáváme-li umělecké styly téže doby v různém prostředí - v literatuře, hudbě, malířství - jsou rozdíly neméně nápadné. Jsou však epochy s daleko sahající jednotou a ty přilákaly pozornost vědců víc než příklady různosti. Barokní pojetí se hodilo na architekturu, sochařství, malířství, hudbu, básnictví, drama, písmo, zahradní architekturu a dokonce i na filosofii a vědu. Barokní sloh dal jméno celé kultuře v téže zemi, ani velká individualita národního umění. Takovéto slohy nejvíce okouzlují historiky a filosofy, kteří na tomto velkém divadle jednoty obdivují sílu vedoucí myšlenky nebo snahu vtisknout společnou formu nejrozličnějším kontextům. Tuto převládající stylovou sílu ztotožňují někteří historikové se světovým názorem společným celé společnosti, jiní se zvláštní institucí, jako je církev nebo absolutní monarchie, která se za jistých okolností stává zdrojem všeobecného hlediska a organizátorem celého kulturního života. Tato jednota není nutně organická; můžeme ji přirovnat ke stroji s omezenou volností pohybu; v celkovém organismu jsou nestejně části a integrace je spíše záležitostí vzájemné funkční závislosti než opakováním

téže šablony ve všech orgánech.

Ačkoli tak rozsáhlá jednota slohu je věc velmi působivá a jako by ukazovala na zvláštní vědomí stylu - neboť umělecké formy jsou cítěny jako nutný univerzální jazyk - jsou chvíle velkého úspěchu v jednom umění s charakteristickými rysy víceméně izolovanými od podobných rysů v jiném umění. Marně hledáme v Anglii malířský sloh, který by odpovídal alžbětinskému básnictví a dramatu; zrovna jako v Rusku v 19. století nemáme v malířství vhodnou paralelu k velkému rozmachu v literatuře. Na těchto případech poznáváme, že různá umění mají různé úkoly v kultuře a v sociálním životě té které doby a svým obsahem i stylem vyjadřují různé zájmy a hodnoty. Převládající názor té které doby - může-li být izolován - nepůsobí na všechna umění stejně, rovněž všechna umění nejsou stejně schopna tento názor vyjádřit. Zvláštní okolnosti v umění jsou často dosti silné, aby omezily odchylný výraz.

5

Organické pojetí stylu má svůj protějšek v hledání biologických analogií při růstu forem. Jeden názor, podle vzoru životní historie organismu, přisuzuje umění opakující se cyklus dětství, dospělosti a stáří, který odpovídá vzniku, zralosti a úpadku kultury jako celku. Jiné hledisko vykládá tento proces jako nedokončený vývoj od forem nejprimitivnějších k nejpokročilejším, ve formě polarity, zřejmě na každém kroku.

V cyklickém procesu má každé stadium svůj charakteristický styl nebo řadu stylů. V rozšířeném schématu, pro něž je vzorem historie západního umění, archaický, klasický, barokní, impresionistický, archaistický jsou typy slohů, které jdou za sebou v nezvratné řadě. Vládne přesvědčení, že klasická fáze vytvořila největší díla; další fáze byly už úpadkové. Tytéž série pozorujeme v řeckém a římském světě a poněkud méně zřejmě v Indii a na Dálném východě. V jiných kulturách je tato posloupnost stylů méně patrná, ačkoli archaický typ je velmi rozšířen a někdy je vystřídán fází, která může být považována za klasickou. Jenom rozšířením významu termínu se stalo, že barokní a impresionistický typ stylu byl objeven jako obdobná

tendence v jednodušším vývoji primitivního umění.

To, že se stejných názvů "barokní", "klasický" a "im-presionistický" používá pro historické slohy i vracející se typ či fázi, je zmatečné. Budeme určovat historický sloh podle hlavice sloupu, například "barokní". Ale stále se nevhodně mluví o poslední fázi barokního slohu 17. století jako o "barokní". Podobná potíž je se slovem "styl", kterého se používá pro společné formy vývojové fáze zjištěné v několika obdobích.

Cyklické vývojové schéma se dobře nehodí ani na západní svět, od něhož bylo odvozeno. Klasickou fází v renesanci předcházeli sloh gotický, románský a karolínský, jež nemohou být všechny zahrnuty do téže kategorie "archaický". Je ovšem možné rozdělit západní vývoj na dva cykly - na středověký a moderní - a interpretovat pozdní gotiku v severní Evropě, která je současníkem italské renesance, jak styl barokního typu. Avšak současníkem baroka 17. století je klasický styl, kterým je koncem 18. století nahrazeno baroko.

Vidíme také, že pozdní fáze řecko-římského umění, hlavně v architektuře, není styl dekadentní, znamenající období úpadku, nýbrž něco nového. Sklon k archaismu je vedle původního rozmachu pozdně císařského a raně křesťanského umění pouze druhotný. Podobně složitě umění 20. století, ať už je považováno za konec staré kultury nebo za počátek nové, neodpovídá kategoriím úpadkového ani archaického umění.

Pro tyto a jiné nesrovnalosti není dlouhodobé cyklické schéma, jímž se také měří trvání kultury, u historiků umění příliš v oblibě. Je to jen velmi hrubé přiblížení k charakteru jednotlivých izolovaných momentů v západním umění. Přece však jistá stadia a stupně cyklu jsou asi dosti časté, aby byly právem studovány jako typické procesy, odděleně od teorie uzavřených cyklických vývojových forem.

Někteří historikové proto zúžili rozsah cyklů z dlouhodobého vývoje na historii jednoho či dvou stylových period. V románském umění, které patří k prvnímu stadiu delšího západního cyklu a má mnoho společných rysů s raně řeckým a čínským uměním, bylo zaznamenáno v poměrně krátkém období několik

fází, jež se podobají archaické, klasické a barokní fázi cyklického schématu; totéž bylo zjištěno v gotickém umění. V karolínském umění je pořadí jiné; baroknější a impresionističtější fáze jsou rané, klasické a archaické jsou pozdější. Je to snad částečně způsobeno charakterem starších děl, byla kopírována potom; ale z toho je vidět, jak obtížné je systematizovat dějiny umění podle cyklů. V nepřetržité linii západního umění byly mnohé slohy vytvořeny bez přerušení nebo nových začátků, způsobených vyčerpáním nebo odúmrtím předchozího stylu. Na druhé straně ve starém Egyptě se latence stylů dá stěží vysvětlit pomalým vývojovým tempem; zavedený styl zde trvá jen s malými obměnami v základní struktuře po několik tisíc let, tedy v časovém rozmezí, kdy řecké a západní umění proběhlo dvakrát celým cyklem stylových typů.

Vděčí-li výjimečný průběh karolínského umění zvláštním podmínkám, závisí pravděpodobně autonomní vývojový proces také na mimouměleckých okolnostech. Avšak teoretikové cyklického vývoje neprozkoumali mechanismus a podmínky růstu, jak to udělali biologové. Ti vědí, že podmínky mohou pouze způsobit zrychlení nebo zpomalení, nikoli tvorbu samu. Aby vysvětlili individualitu umění každého cyklu, viditelný rozdíl mezi řeckým, západoevropským a čínským stylem téhož stadia, uchylují se vesměs ke kmenové teorii, že prý nositelem každého cyklu je národ se svými jedinečnými rysy.

Proti cyklicky organické vývojové šabloně postavil dokonalejší model Heinrich Wölfflin; vyloučil kritiku hodnoty a biologickou analogii s narozením zralostí a zánikem. V překrásné analýze vrcholné renesance a 18. století vymyslel pět párů pólových termínů, jimiž definoval protikladné styly dvou období. Tyto termíny byly aplikovány na architekturu, sochařství a malířství a tzv. dekorativní umění. Lineární kontrastuje s pitoreskním nebo malebným (*malerisch*), paralelní plocha s diagonální hloubkou, uzavřený (tektonický) s otevřeným (nebo atektonickým), sevřený s uvolněným, jasný s poměrně nejasným. První termíny z této pětice charakterizují klasické renesanční stadium, druhé patří baroku. Wölfflin byl přesvědčen,

že přechod od první skupiny kvalit k druhé nebyl vývojovou zvláštností té které periody, nýbrž že to byl nutný proces, který se vyskytoval ve většině historických epoch. Adam van Scheltema aplikoval tyto kategorie na postupná stadia severoevropského umění od předhistorického období až po stěhování národů. Wölfflinovy teorie bylo použito při studiu několika jiných období, posloužila i historikům literatury a hudby, ba dokonce historikům hospodářského vývoje. Wölfflin však poznal, že toto schéma se nehodí stejnou měrou na německé a italské umění. Aby tuto nesrovnalost vysvětlil, prostudoval zvláštnosti těchto dvou národních umění, jež mu byla "konstantami" - výsledky kmenových dispozic, které do jisté míry modifikovaly vrozené normální vývojové tendence. Německá konstanta, dynamičtější a nestálější, se podobala druhé skupině kvalit, a italská, ochablější a uzavřenější, se podobala první. Wölfflin měl za to, že tímto způsobem může vysvětlit předčasně malerisch a barokní charakter německého umění v jeho klasické renesanční fázi a přetrvávající klasicismus v italském baroku.

Chybnost Wölfflinova systému je většinou uměnovědců zjevná. Nejenže je obtížné vtěsnat do jeho schématu důležitý styl zvaný manýrismus, který vzniká mezi vrcholnou renesancí a barokem, ale i předklasické umění 15. století je pro něho nehotový, nezralý styl, protože se na něj nehodí jeho termíny. Ani moderní umění nelze charakterizovat některou dvojicí jeho termínů - ačkoli některé moderní slohy vykazují rysy obou skupin - jsou v nich lineární kompozice, které jsou otevřené a kompozice malebné, které jsou zavřené. Je zřejmé, že lineární a malebné jsou ryzí stylové typy, jejichž příklady se vyskytují s větší či menší podobností s Wölfflinovým schématem v jiných obdobích. Obzvláštní jednota každé skupiny termínů však není nutná (ačkoli se dá dokázat, že klasičnost a barokovost renesance jsou "čisté" slohy, v nichž se základní umělecké procesy objevují v ideální úplné a zřetelné podobě). Dovedeme si představit a v dějinách najít jiné kombinace pěti z těchto desíti termínů. Manýrismus, který byl ignorován jako úpadkový jev, je teď považován za umělecký typ, vyskytující se i v jiných obdobích.

Wölfflin nemůže mít pravdu, domnívá-li se, že je-li dán první typ umění - klasická fáze - druhý bude následovat. To závisí na zvláštních okolnostech, které byly účinné v některých epochách, ale ne ve všech. Wölfflin se však domnívá, že vývoj je určen vnitřně, vnější podmínky mohou proces jen zpomalit nebo usnadnit, ale nepatří k jeho příčinám. Popíral, že jeho termíny mají jiný význam než umělecký; představují prý dva typické způsoby vidění a jsou nezávislé na výslovném obsahu, formy nevznikají jako výrazové prostředky, i když mnozí umělci si volí náměty podle forem. Je proto pozoruhodné, že kvality spojené s těmito čistými formami bývají přisuzovány i psychologickým dispozicím italského a německého národa.

Jak by se tento proces mohl opakovat po 16. století v Evropě, je záhada, protože to by vyžadovalo jako při přechodu od neoklasicismu k romantickému malířství - zpětný vývoj od baroka k neoklasicismu.

V pozdější knize Wölfflin některé své názory odvolal, připustil, že tyto čisté formy asi odpovídají světovému názoru a že historické okolnosti, jako náboženství, politika atd., asi ovlivňují vývoj. Ale nebyl s to svá schemata a interpretace podle toho upravit. Přes tyto nesprávnosti můžeme Wölfflina jen obdivovat, že se pokusil povznést nad jednotlivosti stylu k celkové konstrukci, která tu oblast zjednodušuje a organizuje.

Paul Frankl, aby odstranil závady Wölfflinova schématu, vymyslel vývojový model, který je kombinací dvoupólové struktury se šablonou cyklů. Žádá opakovaný pohyb mezi dvěma póly stylu - stylu jsoucího a stylu budoucího. Avšak v každém tomto stylu jsou tři studia: předklasické, klasické a poklasické. V prvním a třetím předpokládá tendence, které odpovídají historickým momentům, jako manýrismus, považovaným ve Wölfflinově schématu za anomální. Nejoriginálnější ve Franklově konstrukci - nemůžeme se tu zabývat jejím bohatě odstíněným a složitým členěním - je to, že se snaží odvodit tento vývoj a jeho fáze (i mnohé stylové typy zahrnuté do svého systému) z rozboru elementárních forem a z omezeného počtu možných kombinací, jež velmi pečlivě

prostudoval. Jeho schéma nechce zachycovat nynější historický vývoj - to je proces velmi nepravidelný - nýbrž vytvořit vzor nebo ideální plán inherentních nebo normálních vývojových tendencí vycházejících z přirozenosti forem. Četné faktory sociální a psychologické svazují nebo uvolňují vrozené tendence a určují jiné směry, ty jsou však, podle Frankla, neinteligibilní a nemají žádný vztah k jeho modelu a jeho dedukci formálních možností.

Franklova kniha - má přes tisíc stran - vyšla v nevhodné době (1938), kdy nemohla vzbudit pozornost, jak si zasluhovala, a od té doby byla v literatuře prakticky ignorována, ačkoli je to v posledních letech jistě nejvážnější pokus o systematický základ pro studium uměleckých forem. Žádný jiný autor neanalyzoval stylové typy tak důkladně.

Přestože teoretikové prokázali rozhled a důmyslnost v sestavování vývojových schémat, mají poměrně malý vliv na zkoumání speciálních problémů, snad proto, že postavili nevhodný most od modelu k jedinečnému historickému stylu a jeho rozmanitým vývojem. Principy, jimiž jsou vysvětlovány rozsáhlé podobnosti ve vývoji, jsou jiného řádu než ty, jimiž jsou vykládána jednotlivá fakta. Normální pohyb a pohyb způsobený domněle rušivými faktory patří dvěma různým světům; první je uvnitř morfologie stylů, druhý má původ psychologický nebo společenský. Je to jako kdyby mechanika měla dva druhy zákonů, jeden pro nepravidelný pohyb a druhý pro pravidelný; čili jiný pro první, jiný pro druhý přístup, máme-li co dělat s týmž jevem. Tak tedy ti, co se nejvíce přičiňovali o jednotný přístup ke studiu umění, rozštěpili dějiny slohu na dva aspekty, které se nedají odvodit od sebe navzájem ani od nějakého společného principu.

Souběžně s teoretiky cyklického vývoje vykládali jiní vědci vývoj stylů jako nepřetržitý, dlouhodobý evoluční proces. I zde jsou póly a stadia a jisté zmínky o univerzálním, i když nikoli cyklickém procesu; ale póly jsou tu nejranější a nejpozdnější stadia a jsou odvozeny od umělcova cíle nebo od povahy z umění nebo od psychologické teorie.

První vědci, aby mohli studovat dějiny primitivního umění,

vymysleli tuto teorii jako vývoj mezi dvěma póly, geometrickým a naturalistickým. Pomáhale jim studium rozsáhlého růstu umění v historických kulturách od forem geometrických nebo prostých, stylizovaných, k přirozenějším; byli také podporováni myšlenkou, že nejnaturalističtější styly vůbec patří k vrcholnému typu kultury, nejpokročilejšímu ve vědeckém poznání, který byl nejschopnější, aby znázornil svět v přesných obrazech. Proces umění se shodoval s obdobným vývojem v přírodě od jednoduchého k složitému a měl paralelu v růstu dětské kresby v naší kultuře od schematických nebo geometrických forem k naturalistickým. Jejich názor byl také podporován původem některých geometrických forem v primitivní průmyslové technice.

Je provokující a zábavné, uvážíme-li ve světle těchto argumentů skutečnost, že paleolitické jeskynní kresby, nejstarší známé umění, jsou výtvarné zázraky (ačkoli prvky schematické formy v těchto dílech jsou naturalističtější než pozdější umění mladší doby kamenné a bronzové) a že naturalistické formy ve 20. století připravily cestu "abstrakci" a tzv. "subjektivním" stylům. Avšak bez ohledu na tyto paradoxní výjimky můžeme v historickém umění - například v pozdně klasickém a raně křesťanském období - vidět, jak volné naturalistické formy byly progresivně stylizovány a redukovány na ornament. Koncem 19. století byl ornament často označován jako stylizační metoda, jako geometrizace přírodních motivů, a ten, kdo zná současné umění, snadno najde v geometrických stylech stopy starší, naturalističtější předlohy. Studium ukazuje, že v dějinách se vyskytují oba procesy, a je málo důvodů považovat jeden nebo druhý za typičtější nebo primitivnější. Geometrické a naturalistické formy mohou vznikat nezávisle v různých kontextech a existovat vedle sebe v téže kultuře. Zkušenost s uměním za posledních padesát let dále ukazuje, že stupeň naturalismu v umění není spolehlivým ukazatelem technologické nebo intelektuální úrovně kultury. To neznamená, že styl na této úrovni nezávisí; uvažujeme-li o tomto příbuzenském vztahu, musíme použít jiných pojmů než naturalistický a geometrický. Zásadní rozpor není v protikladu přírodního a geometrického motivu, nýbrž v protikladu jistých způsobů jejich kompozice. Z tohoto hlediska

je moderní abstraktní umění se svou zálibou pro otevřené, asymetrické, nahodilé, spletné a neúplné formy mnohem bližší kompozičním principům realistického nebo impresionistického malířství a sochařství než primitivnímu umění s geometrickými prvky. Ačkoli povaha námětů, ať už abstraktních nebo naturalistických, je pro konkrétní pohled na umělecké dílo důležitá, historikové nepracují tolik s kategoriemi naturalistickými a geometrickými, jako spíše s jemnějšími strukturálními pojmy, které se hodí také na architekturu, kde problém znázornění se zdá nezávažný. S takovými pojmy zkonstruovali tedy Wölfflin a Frankl své modely.

Nicméně znázornění přírodních forem je cílem umění v mnohých kulturách. Ať v tom vidíme spontánní společnou myšlenku nebo ideu, která se z jednoho prehistorického centra rozšířila na všechny strany, o problém, jak znázornit lidskou a zvířecí figuru se pokusily, nezávisle na sobě různé kultury. Jejich řešení mají nejen podobné rysy v konečném provedení, ale jsou i pozoruhodně paralelní v postupech těchto řešení. Je zajímavé srovnání, jak se mění znázornění očí nebo řasení roucha v posloupných stylech řeckého, čínského a středověkého evropského sochařství. Vývoj těchto detailů v čínském a středověkém evropském sochařství od způsobu naprosto schematického k naturalistickému můžeme sotva odkazovat na přímý vliv řeckých vzorů, neboť podobné si tu nejsou jenom styly, zeměpisně velmi vzdálené, a i časově odlišné. Chceme-li považovat čínské a románské formy za kopie starších řeckých, musíme přijmout názor, že v každém stadiu v pořeckých stylech se umělci vraceli k řeckým dílům téhož stadia a v téměř pořadí. Některá ta cyklická schémata, o nichž jsme hovořili, zachycují ovšem stadia ve vývoji znázorňování; mohla by padnout otázka, zda formální schémata, jako třeba Wölfflinovo, nejsou zastřené kategorie znázorňování, i když se hodí stejně dobře na sochařství jako na malířství; vždyť znázorňovací formy v malířství mohou pochopitelně působit i na obecnou normu plastičnosti a struktury pro všechna zraková umění.

Tento pohled na styl - zobrazování přírodních forem - studoval klasický archeolog Emanuel Löwy; jeho útlá knížka *The Rendering of Nature in early Greek Art* (Znázorňování přírody v raně řeckém umění), vydaná roku 1900, je dosud pro moderní

bádání významná a má použitelnost širší, než se myslelo. Löwy analyzoval obecné zásady zobrazování v raných uměních a interpretoval jejich stadia jako pokročilé stupně při stálé změně od znázorňování pojmového, vycházejícího z pamětné představy, k znázorňování perspektivnímu podle bezprostředního vjemu předmětů. Protože struktura pamětné představy je ve všech kulturách stejná, zobrazování vycházející z tohoto psychologického procesu vykazuje společné rysy: 1. Tvar a pohyb figur a jejich částí je omezen na několik typických forem; 2. jednotlivé formy jsou schematizovány podle pravidelných lineárních šablon; 3. zobrazování postupuje od vnějšího obrysu, ať je to samostatná kontura nebo silueta jednotné barevné plochy; 4. kde je použito barev, nemají gradaci světla a stínu; 5. části figury jsou divákovi představovány ve svém nejširším pohledu; 6. v kompozicích, až na malé výjimky, se hlavní části figur přesahují co nejméně; skutečný sled figur do hloubky je na obraze podán tak, že figury jsou vedle sebe v témž plánu; 7. znázorňování trojrozměrného prostoru, v němž se děje nějaká akce, víceméně chybí.

Ať byl Löwyho pojem pamětné představy jako zdroje těchto jednotlivostí jakkoli kritizován, jeho výklad archaického zobrazení jako univerzálního typu s charakteristickou strukturou je mimořádně cenný; hodí se vesměs na dětské kresby, na díla moderních dospělých amatérů a primitivní umění. Tato analýza se nedotýká individuality archaických stylů, ani nám nepomáhá pochopit, proč se některé kultury vyvíjejí mimo ně a jiné, například egyptská, si podržují archaické rysy po několik století. Löwy, omezen evolučním názorem a naturalistickou normou hodnoty, ignoroval dekonalost a výrazovost archaických děl. Protože tento přístup nedbá specifického obsahu díla, nezná úlohu obsahu a úlohu emočních faktorů, členění a zdůraznění částí. Tyto nedostatky však nezmenšují důležitost Löwyho knihy, protože tak názorně vyložil velmi rozšířený typ archaického znázorňování a narysoval stadia jeho vývoje k naturalističtějšímu umění.

Chtěli bychom zde připomenout, že zpětný proces zvratu naturalistických forem v archaické, jak to vidíme všude tam,

kde díla pokročilého naturalistického stylu kopírují primitivové, domorodci v koleních, venkované a amatéři ve vyspělých kulturách, lze rovněž formulovat podle zásad Löwyho.

Musíme se konečně zmínit o nejkonstruktivnějším a nejnapaditějším historikovi, který se pokusil obsáhnout celý vývoj, umění jako jeden nepřetržitý proces, o Aloisu Rieglovi, autoru knih *Stilfragen* a *Die spätromische Kunstindustrie* (Otázky stylu, Pozdně římský umělecký průmysl).

Riegl se zabýval hlavně přechody, které znamenají počátek světové historické epochy (přechod epochy starého Orientu k epoše helénské, staré epochy k středověké). Opustil nejen normativní názor, který vidí v pozdějších fázích cyklu úpadek, nýbrž i koncepci uzavřených cyklů. Ve stadiu pozdně římském, jež bylo v jeho době považováno za úpadkové, našel nutný tvůrčí spojovací článek mezi dvěma velkými stadii otevřeného vývoje. Vykládá proces jako Wölfflin, ale je na něm patrně nezávislý; za póly dlouhé evoluce považuje dva typy stylu: "haptický" (hmatový) a "optický" (malířský, impresionistický), jež se zhruba shodují s póly Wölfflinových kratších cyklů. Vývojový proces od haptického stylu k optickému je viditelný v každé epoše, ale jen jako část delšího procesu, jehož velká stadia jsou tisíciletá a odpovídají celým kulturám. Dějiny umění jsou Rieglovi nekonečným, nutným pohybem od znázorňování vycházejícího z vidění předmětu (a jeho částí) jakožto věci nejbližší, hmatné, jednotlivé a samostatné k znázorňování celého vnímaného pole jako přímo daného, ale vzdálenějšího souvislého celku s mizejícími částmi, s rostoucí úlohou prázdných prostorů a s patrnějším vztahem k poznávajícímu subjektu jakožto základnímu faktoru při vnímání. Tento umělecký proces Riegl také popisuje dominanty při formování našich vztahů k světu; ve filosofii to odpovídá změně od dominantně objektivního názoru k subjektivnímu.

Riegl nestuduje tento proces prostě jako vývoj naturalismu od stadia archaického k impresionistickému, každá fáze má své speciální formální a výrazové problémy. Riegl napsal pozo-

ruhodně pronikavé stránky o vnitřní struktuře stylů, o kompozičních zásadách a o vztahu figury k pozadí. Ve své systematické interpretaci starého umění a umění raně křesťanské peridy se vyjádřil o společných zásadách v architektuře, sochařství a malířství někdy s překvapující jasností. On také úspěšně ukázal na nečekané příbuznosti mezi různými aspekty stylu. V díle o holandské skupinové podobizně v 16. a 17. století, což je téma, které spadá do umění a společenských dějin, provedl nejcitlivější analýzu měnicích se vztahů mezi objektivními a subjektivními prvky v portrétu a podle toho se měnicího způsobu sjednocení znázorněné skupiny, která je k divákovi daleko pokornější. Rieglova motivace procesu a výklad jeho změn v čase a prostoru jsou nejasné a často fantastické. Každá velká fáze odpovídá kmenové dispozici. Historie západního člověka od doby staororientálního království až po naše časy je rozdělena do tří velkých period, charakterizovaných postupným převládáním vůle, citu a myšlení v orientálním, klasickém a západním člověku. Každý kmen hraje předepsanou úlohu, zúčastňuje se tak symfonie světových dějin, a když ji dohraje, odchází. Teorie zpětného účelového pohybu, který připravuje národ pro jeho pokročilou úlohu, zachránila systém před zjevnými odchylkami od očekávaných souvislostí. O sociálních a náboženských faktorech, které jsou v umění viditelné, Riegl soudí, že je to spíše souběžný projev shodného procesu v těchto jiných oblastech než možná příčina. Základní imanentní vývoj od objektivního hlediska k subjektivnímu ovládá dějiny jako celek, takže všechny současné oblasti jsou s tímto společným řídícím procesem hluboce spojeny.

Toto stručné shrnutí Rieglových myšlenek sotva může vyzvednout pozitivní stránky jeho díla a hlavně jeho koncepci umění, které je aktivním tvůrčím procesem, při němž se nové formy rodí z umělceva rozhodnutí řešit specificky umělecké problémy. I jeho kmenové teorie a podivné názory na historickou situaci umění jsou nesený snahou pochopit velké spojitosti, i když je znetvořena nevhodnou psychologickou a sociální teorií. Toto hledání širokého pohledu je od jeho doby při studiu umění řídkým

zjevem. Ještě vzácnější je kombinace širokého pohledu s detailním bádáním, tuto schopnost měl Riegl ve vysoké míře.

Shrňme výsledky moderního bádání o cyklických a evolučních teoriích:

1. Z hlediska historiků, kteří se pokusili rekonstruovat přesný vývojový řád bez předpokladu cyklů, je na Blízkém východě a v Evropě souvislost od mladší doby kamenné až po přítomnost - kterou by snad lépe vystihl obraz stromu s četnými větvemi - kde nejpokročilejší formy každé kultury přetrvávají do jisté míry v raných formách kultury následující.

2. Na druhé straně jsou v této nepřetržité spojitosti nejméně dva dlouhé vývoje - starořecký - západoevropský středověký a moderní - které v sobě zahrnují rozsáhlé stylové typy, popsané v různých cyklických teoriích. Ale i tyto dva cykly jsou spojeny; umělci druhého cyklu často kopírovali přežívající díla prvního a není jisté, zda některé vedoucí principy v západním umění nepocházejí od Řeků.

3. V těchto dvou cyklech a několika jiných kulturách (asijských a amerických) se vyskytují případy podobných krátkých vývojů, zvláště od archaického lineárního zobrazovacího typu k "malířštějšímu" stylu.

4. Všude, kde je pokročilé naturalistické umění, tj. takové, jemuž naturalismus přibývá, nacházíme stadia procesu odpovídající úplně linii archaického, klasického, barokního a impresionistického stylu v západním umění. Ačkoli tyto styly na Západě nejsou výstižně zachyceny pojmy svých zobrazovacích metod, obsahují specifický pokrok v rozsahu či metodě zobrazení od prvního stadia schematizovaného, tzv. "pojmového" zobrazování jednotlivých předmětů k pozdějšímu stadiu perspektivního zobrazení, v němž spojitost prostoru, pohybu, světla a stínu a atmosféry nabyly na důležitosti.

5. Při výkladu o západním vývoji, který je vzorem cyklických teorií, historikové vyčleňují různé aspekty umění pro stanovení stylových typů. V některých teoriích je hlavním zdrojem pojmů vývoj zobrazování; v jiných jsou formální rysy, jež může-

me najít i v architektuře, ornamentu a hrnčířských výrobcích, vyčleněny a v některých knihách jsou výrazové a obsahové kvality normami. Není vždy jasné, které formální rysy jsou skutečně nezávislé na zobrazení. Možná, že způsob, jak jsou viděny předměty v přírodě - perspektivní vidění se liší od archaického pojmového způsobu - má také vliv na ornament na sloupu nebo na hrnci. Avšak případ islámského umění, kde zobrazení je důležitější, napovídá, že vývoj periodických stylů v architektuře a ornamentu nemusí být závislý na zobrazení. Co se týče výrazu, existují v barokním umění v 17. století intimní díla velké tragické senzibility, jako u Rembrandta, a monumentální díla nadměrně velkolepá; každý z těchto dvou rysů může mít paralelu v jiných periodách ve formách nebarokního typu. Avšak skutečný protějšek Rembrandtova šerosvitu nenajdeme v řeckém ani v čínském malířství, ačkoli o obou se říká, že mají barokní fáze.

6. Budeme se teď zabývat výkladem o stylu bez ohledu na cyklický a pólový vývoj.

Dřívější badatelé, vysvětlující vznik stylu, kladli velký důraz na techniku, materiál a praktickou funkci umění. Řezáním do dřeva se získávají reliéfy hluboké nebo vysoké a nízké, kmen stromu dává soše její válcový tvar, tvrdý kámen poskytuje pevné a hranaté formy, tkání plodí stupňovité a symetrické vzorky, hrnčířský kruh vede k dokonalé okrouhlosti, kotouč drátu je pramenem spirály atd. To byl názor Semperův a jeho stoupenců v minulém století. Boas mezi jiným ztotožňuje styl, nebo aspoň jeho formální aspekt, s pohybovým zvykem při zacházení s nářadím. V moderním umění se toto hledisko objevuje v programu funkcionalistické architektury a kresby. Je také překonán starší výklad gotického slohu v architektuře, že je to racionální systém, odvozený od žebrové konstrukce klenby. Moderní sochaři, kteří vycházejí z bloku, využívají vazby a zrnitosti materiálu a ponechávají stopy dřáta, tuto teorii stylu podporují. Ta souvisí s ohromnou úlohou technologie v naší společnosti; moderní normy produktivity práce se staly normou v umění.

Není pochyby, že těmito praktickými okolnostmi se vysvětlují některé zvláštnosti stylu. Ony jsou také důležité pro výk-

lad podobností v primitivním a lidovém umění, které se zdá nezávislé na rozšíření nebo napodobení stylů. Ale pro vysoce vyvinuté umění jsou méně důležité. Dřevo snad určuje sochařské formy, ale přesto známe velkou rozmanitost stylů ve dřevě, některé dokonce zastírají jeho podstatu. Riegl zjistil už dávno, že tytéž formy se vyskytují v kultuře v dílech různé techniky, materiálu a použití; právě tento společný styl uvedená teorie nevysvětlila. Gotický sloh je, zhruba řečeno, ve stavbách, v sochách dřevěných, kamenných i ze slonoviny, v tabulovém malířství, v barevném skle, v miniaturách, v kovových a emailových výtvorech i v textilních stále týž. Je možné, že v některých případech styl vytvořený v jednom umění pod vlivem techniky materiálu a funkce jednotlivých předmětů byl generalizován aplikací na všechny předměty, techniky a materiály. Materiál však není vždycky prius pro styl, je volen pro své ideální výrazové a umělecké kvality nebo kvůli symbolismu. Tvrdé materiály staroegyptského umění, používání zlata a jiných drahých lehkých kovů v umění určeném vládnoucím osobám, záliba v oceli, betonu a skle v moderním výtvarnictví nestojí mimo první umělcův záměr, naopak, jsou částmi jeho původní koncepce. Kompaktnost skulptury vytesané z kamene stromu je kvalita, kterou má umělec v hlavě, ještě než začne tesat. Vždyť jednoduché kompaktní formy se objevují i v hliněných soškách, v kresbách a malbách, kde výtvarná práce není omezována materiálem. Kompaktnost můžeme považovat za nutný charakteristický rys archaického nebo "haptického" stylu podle Löwyho nebo Riegla.

Někteří historikové se odvracejí od materiálních faktorů a zdroj stylu nacházejí v obsahu uměleckého díla. V zobrazovacím umění styl často souvisí se zvláštním obsahem tématu, který je plodem buďto myšlenkové sféry, nebo smyslového zážitku. Tak v západním umění 14. století když se vytvořila nová ikonografie života Kristova a Panny Marie, v níž byly oblíbeny náměty utrpení, pozorujeme nové šablony čáry a barvy, jež mají lyričtější a patetičtější ráz než předchozí umění. V naší době sklon ke konstruktivnosti a racionalitě v průmyslu vedl k pou-

žívání mechanických motivů a stylu forem charakterizovaných chladem, přesností, objektivitou a silou.

Mnozí autoři uznávají, že styl v těchto případech je objektivním nositelem tématu nebo jeho vedoucí myšlenky. Styl je tedy sdělovací prostředek, jazyk, nejen jako systém znaků pro vyjádření určité zprávy zobrazováním a symbolikováním předmětů a akcí, nýbrž i jako kvalitativní celek, který je s to napovědět spoustu jiných významů a zintenzívnit asociované nebo vnitřní stavy mysli. Úsilím představivosti, vycházející ze zážitku svého média, odhaluje umělec prvky a formální vztahy, jež budou výrazem obsahových hodnot a budou vypadat opravdu umělecky. Nejúspěšnější ze všech pokusů provedených v tomto směru bude opakován a vyvinut jako norma.

Vztah obsahu a stylu je složitější, než jak podle této teorie vypadá. Jsou styly, v nichž shoda výrazu a hodnot typických námětů není zcela patrná. Vykládá-li se rozdíl mezi pohanským a křesťanským uměním zhruba jako rozdíl v náboženském obsahu, existuje nicméně dlouhé období - několik století - v němž byly křesťanské náměty zobrazovány ve stylu umění pohanského. Ještě roku 800 mluví Libri Carolini o tom, jak těžko se rozeznají obrazy Panny Marie a Venuše, chybí-li označení. Bylo to proto, že křesťané dosud měli obecné povědomí pozdního pohanství, jež mělo hlubší základy než jejich náboženské nauky, nebo že nové náboženství, i když důležité, nezměnilo dosud jejich základní názory a způsob myšlení. Je ovšem také možné, že funkce umění v náboženství už byla příliš slabá, neboť všechny náboženské koncepce nenacházejí svou cestu k umění. Ale i později, když se vytvořil křesťanský styl, směřoval umělecký vývoj k naturalističtější formě a k napodobení prvků starého pohanského umění, jež byly s hlavními myšlenkami křesťanského náboženství neslučitelné.

Styl, který vzniká ve spojitosti s neobyčejným obsahem, se často stává uznávanou formou, ovládající všechno zobrazování té doby. Gotický sloh je aplikován jak v sakrálních, tak profánních dílech; a je-li pravda, že žádná soukromá nebo občanská budova postavená v tomto slohu není tak výrazná jako katedrála,

pak v malířství a sochařství se náboženské a světské náměty formou skoro neliší. Na druhé straně v období stylu méně pro-
nikavého, než byl gotický, se různých zvláštností a způsobů
formy používalo pro různé druhy obsahu. Bylo to zajištěno při
diskusi o pojetí stylové jednoty.

Některá bádání vedla vědce k tomu, že upravili jednodu-
chou rovnici slohu a výrazových hodnot námětu. Podle nich je
sloh nositelem hlavního významu uměleckého díla. Byl tedy roz-
šířen význam obsahu a pozornost se zaměřila na širší hlediska
nebo na obecné způsoby myšlení a cítění, o nichž se soudilo,
že formují styl. Ve stylu bylo spatřováno konkrétní ztělesnění
nebo promítnutí citových dispozic a zvyklostí myšlení společ-
ných celé kultuře. Obsah jako souběžný produkt téhož hlediska
proto často projevuje kvality a struktury stejné jako ve stylu.

Tyto světové názory nebo způsoby myšlení a cítění jsou
zpravidla odvozeny z historických forem filosofických systémů
a metafyziky toho kterého období nebo z teologie a literatury,
a dokonce i z vědy. Témata jako vztah subjektu a objektu, du-
cha a hmoty, duše a těla, člověka a přírody nebo Boha, koncepce
 času a prostoru, já a vesmíru jsou typické oblasti, z nichž se
 tvoří světový názor (nebo Denkweise) nějakého období nebo kultu-
ry. Kultura je dokumentována z několika stran, ale někteří auto-
ři se ji pokusili odvodit z uměleckých děl samých. Ve stylu se
hledají kvality a struktury, které se k sobě hodí nějakým aspek-
tem myšlení nebo světového názoru. Někdy se to vyvozovalo z apri-
orních možných světových názorů, které poskytovaly omezený počet
řešení metafyzických problémů; nebo typologie možných postojů
jednotlivce k světu a jeho existence se přirovnávala k typolo-
gii stylů. Viděli jsme, jak Riegel rozdělil tři mohutnosti, tj.
vůli, cit a myšlení, mezi tři rasy a tři velké slohy.

Pokusy odvodit sloh z myšlení jsou často příliš pochybné,
aby mohly přinést víc než sugestivní aperçus, tato metoda rodí
analogické spekulace, které neobstojí před podrobným kritickým
studiem. Dějiny analogie vedené mezi gotickou katedrálou a scho-
lastickou teologií jsou toho příkladem. Společný prvek těchto
dvou současných výtvorů byl nalezen v jejich racionalismu a ira-
cionalitě, v jejich idealismu a jejich naturalismu, v jejich

encyklopedické úplnosti a v jejich úsilí o nekonečno a nejnověji v jejich dialektické metodě. A přece váháme v principu tyto analogie zavrhnout, protože katedrála patří do téže náboženské sféry jako současná teologie.

Když tyto způsoby myšlení a cítění nebo světových názorů byly formulovány jako výplod náboženství nebo vládnoucí instituce nebo třídy, jejíž mýty a hodnoty jsou ilustrovány nebo symbolizovány v uměleckém díle, zdálo se, že celkový intelektuální obsah je slibným polem pro výklad stylu. Avšak obsah uměleckého díla často náleží do jiné zkušenostní oblasti, než je ta, v níž se formovalo období stylu i vládnoucí způsob myšlení; příkladem je světské umění nějaké periody, kdy náboženské myšlenky a ritus jsou primární, a zase obráceně výskyt náboženského umění ve světské kultuře. V těchto případech vidíme, jak důležitý pro umělecký styl je charakter dominant v kultuře, zvláště charakter veřejných institucí. Nikoli obsah jako takový, nýbrž obsah jako část dominantního souhrnu víry, myšlenek a zájmů, podporovaných institucemi a formami každodenního života, tvoří společný styl.

Ačkoli pokusy vysvětlit slohy jako umělecký výraz světového názoru nebo způsobu myšlení jsou často drastickou redukcí konkrétnosti a bohatství umění, pomáhají objevovat netušené roviny významu v umění. Dosáhly toho, že styl se prakticky interpretuje jako vnitřní obsah umění, zvláště v umění nezobrazovacím. Odpovídají přesvědčení moderních umělců, že formální prvky a struktura jsou hluboce významový celek mající vztah k metafyzickým názorům.

7

Teorie, že světový názor nebo způsob myšlení a cítění je pramenem dlouhodobých konstant ve stylu, je často formulována jako teorie rasového a národního charakteru. Už jsem tady hovořil o podobných názorech v díle Wölfflinově a Rieglově. Ti byli v evropských knihách o umění přes sto let citováni a hráli významnou úlohu při podněcování národního vědomí a kmenového

cítění; umělecká díla jsou hlavním konkrétním svědectvím a o duševním světě předků. Trvalé zdůrazňování, že německé umění je svou povahou strnulé a iracionální, že jeho velikost závisí na věrnosti rasovému charakteru, přispělo k tomu, že tyto příznačné rysy byly přijaty jako osudové určení národa.

Chybnost kmenového (rasového) pojetí stylu je patrná z historického a zeměpisného rozboru stylů, aniž sáhneme k biologii. Takzvaná "konstanta" je konstantou méně, než se historikové rasově (nebo národnostně) orientovaní domnívali. Německé umění v sobě zahrnuje klasicismus a biedermeier stejně jako dílo Grünewaldovo a dílo moderních expresionistů. V dobách nejvyhraněnějšího německého charakteru se rozpětí domácího stylu sotva kryje s hranicemi vládnoucího fyzického typu nebo s dnešními národnostními hranicemi. Tato nerovnatelnost platí i o umění italském, jež tvoří s německým dvojici jako jeho protipól.

Nicméně jsou v umění některé země nebo národů nápadné zpětné pohyby, které nebyly vysvětleny. Je překvapující pozorovat podobnosti mezi německým uměním z doby stěhování národů a styly období karolínského, ottonského a pozdně gotického, dále styly německé rokokové architektury a konečně moderního expresionismu. Mezi těmito slohy jsou velké časové mezery, během nichž sotva lze formy zachytit tradičními německými termíny. Němečtí autoři, aby zachránili zdání konstanty, tvrdili, že meziúdobí byla ovládána cizími vlivy nebo že to byla údobí přípravy pro konečné uvolnění, nebo považovali odchylné kvality za jinou stránku německého charakteru: Němci jsou iracionální a ukáznění.

Omezíme-li se na nejobvyklejší historické vztahy stylů k vládnoucím osobnostním typům v kulturách nebo skupinách, jež styly vytvořily, narazíme na několik obtíží: některé jsme anticipovali v diskusi o celkovém problému stylové jednoty.

1. V témž období je často značná stylová různost v kultuře nebo skupině.

2. Umělci, kteří tvoří styl, mají celkově jiný způsob

života než ti, jimž je umění určeno a jejichž hledisko, zájmy a životní kvalita jsou v umění patrné. Nejlepším příkladem je umění velkých monarchií, aristokracií a privilegovaných institucí.

3. To, co je v celém umění nějakého údobí (nebo několika údobí) konstantní, může být pro charakterizování slohu méně podstatné než proměnlivé rysy; trvalá francouzská kvalita v řadě stylů mezi 1770-1870 je odstín, který pro určení stylu tohoto období je sotva tak důležitý jako prvky, z nichž se skládají styly rokokový, neoklasický, romantický, realistický a impresionistický.

Historikové a kritici, aby vysvětlili měnící se dobové styly, cítili potřebu teorie, která by vztahovala jednotlivé formy k tendencím charakteru a citění. Taková teorie, zabývající se výrazovými a strukturálními prvky, by nám řekla, jaké dnešní stavy a dispozice určují volbu forem. Historikové nečekali na experimentální psychologii, aby podporovala jejich fyziognomickou interpretaci stylu, nýbrž jako mysliví umělci uchýlili se k intuitivním soudům, spoléhajícím na přímý zážitek umění. Budujíce na nesystematickém, empirickém poznání forem, výrazů, duševních stavů a kvalit, snažili se kontrolovat tyto soudy neustálým srovnáváním děl a nahlížením do pramenů informací o obsahu v umění a domnívali se, že stanovisko, jímž je tento obsah ovládán, se musí promítnout do stylu. Výklad klasického stylu nenajdeme hned při prvním zážitku z řeckých staveb a soch; ten předpokládá poznání řeckého jazyka, literatury, náboženství, mytologie, filosofie a historie, což všechno nám dá nezávislý obraz řeckého světa. A tento obraz je naopak zdokonalen a obohacen prožitkem zřakového umění a náš pohled je zostřen poznáním umění velmi odlišného od umění sousedních národů, od kopií řeckých vzorů v pozdější době a za jiných podmínek. Dnes, kdy známe dílo téměř dvou stovek vědců, vnímavý rozum může i při poměrně malé znalosti řecké kultury odpovědět přímo na "řecké myšlení" v oněch starých stavbách a sochách.

Ve fyziognomických interpretacích skupinových stylů je

společná myšlenka, která je dosud problematická: že totiž psychologický výklad jedinečných rysů v moderním umění jednotlivce lze aplikovat na celou kulturu, v níž jsou tytéž nebo podobné rysy charakterizovány znaky stylevé skupiny nebo periody.

Když schizofrenik zaplní list papíru hustě namačkaným opakováním motivem, můžeme podobné tendence v umění historické nebo primitivní kultury vysvětlovat schizofrenickou tendencí nebo převládajícím schizoidním typem lidí v té kultuře? Jsme ochotni pochybovat o takovém výkladu ze dvou důvodů. Za prvé si nejsme jisti, že ten motiv je u moderních jedinců vyloženě schizoidní, může to být složka psychotické osobnosti, existující také u jiných povah jako povahový sklon spojený se zvláštními emočními obsahy nebo problémy. Za druhé tento vzorek, který původně vznikl u jednoho umělce schizoidního typu, může vykryštalizovat jako společná konvence, již přijali druzí umělci i veřejnost, protože vyhovuje jejich potřebě a nejlíp se hodí pro zvláštní problém dekorace nebo zobrazení, aniž způsobuje viditelnou změnu v obecných zvyklostech a chování skupiny. Tu to konvenci mohou přijmout umělci různých povahových typů, kteří ji použijí různým způsobem a naplní ji svým individuálním obsahem a výrazem.

Dobrým příkladem tohoto vztahu mezi psychotikem, normálním jedincem a skupinou je čtení objektivních forem v poměrně beztvarych skvrnách - jako při halucinaci nebo psychologických testech. Leonardo da Vinci nabízí tuto metodu umělcům jako prostředek invence. To se dělalo v Číně a později v západním umění; dnes je to standardní metoda pro umělce různých charakterů. U malíře, který první zavedl tuto praxi, to asi odpovídalo jeho osobním dispozicím, kdežto pro druhé je to ustálená technika. Osobně významná není praxe sama nýbrž druhy volených skvrn a co se v nich vidí; to druhé otevírá velkou rozmanitost individuálních reakcí.

Je-li umění považováno za projekční techniku - a někteří dnešní umělci o svých dílech uvažují v tomto smyslu - dá interpretace díla též výsledek jako projekční test. Testy jsou rozvrženy tak, že redukuje počet prvků závislých na výchově, po-

volání a prostředí. Ale umělecké dílo je podmíněno právě těmito faktory. Proto když hledáme v uměleckém díle osobní výraz, musíme rozlišovat mezi aspekty konvenčními a čistě individuálními. Zabýváme-li se stylem skupiny, uvažujeme jen o těchto nadindividuálních aspektech a odvozujeme je z osobních variant. Jak tedy lze použít pro interpretaci stylu pojmů z psychologie jednotlivce?

Někdo ovšem může říci, že zavedené normy skupinového stylu jsou přirozené části umělcova pohledu a odpovědi a mohou být vykládány jako prvky podmíněné osobnosti. Stejně tak zvyklosti a chování vědců, jak je vyžaduje jejich povolání, mohou být důležitou složkou jejich charakteru. Jsou však těmito charakteristickými rysy vytvářeny také typické rysy kultury nebo společnosti jako celku? Je umělecký sloh, který vykrystalizoval jako výsledek speciálních problémů, nutně výrazem celé skupiny? Nebo je to jen ve zvláštním případě, kde umění je otevřeno společné perspektivě a každodenním zájmům celé skupiny, aby jeho obsah a sloh byl představitelem skupiny?

Běžná tendence fyziognomického přístupu ke skupinovému stylu je považovat všechny zobrazovací prvky za výrazy. O prázdném pozadí nebo negativních rysech, jako je chybějící horizont nebo nevhodná perspektiva, se soudí, že je to známka obdobného postoje k prostoru a času ve skutečném životě. Omezený prostor v řeckém umění se vykládá jako základní rys řeckého člověka. Avšak prázdné pozadí, jak jsme viděli, je společné několika stylům; je i v prehistorickém a staroorientálním umění, na Dálném východě, ve středověku a v nejprimitivnějším malířství a reliéfech. Fakt, že se vyskytuje v kresbách dnešních dětí i v kresbách dospělých amatérů, napovídá, že prázdné pozadí patří k obecné primitivní rovině zobrazování. Musíme však poznamenat, že je to také ilustrační metoda v nejpokročilejším vědeckém díle v minulosti i dnes.

Tento fakt však neznámá, že zobrazování naprosto postrádá osobních výrazových rysů. Některé pojednání "prázdného" pozadí může se stát silným výrazovým faktorem. Pečlivé studium systematické zobrazovací metody a geometrické perspektivy ukazuje,

že v tomto vědeckém systému je několik možných voleb; poloha úrovně očí, intenzita sbíhání, vzdálenost diváka od pomalované plochy - to všechno jsou výrazové možnosti v podmínkách systému. Kromě toho existence samotného systému předpokládá stupeň zájmu o prostředí, který už je kulturním rysem s dlouhou historií.

Skutečnost, že umění představuje zmenšený svět, nám ovšem nedovoluje zavádět podobnou restriktci zájmů a vjemů do denního života. Kdyby to bylo pravda, museli bychom se domnívat, že moslimové se nezajímali o lidské tělo a že dnešní přechodná záliba v "abstraktním" umění znamená celkovou lhostejnost k životu.

Zajímavé svědectví o omezení předpokládané identity prostorových a časových struktur se zážitkem prostoru a času u jedince je způsob, jak malíř 20. století znázorňoval nové katedrály. Tyto ohromné stavby s vysokými klenbami a nekonečnými hloubkovými pohledy jsou znázorňovány jako mělké struktury, jen o málo větší než lidé, kteří jsou v nich. Zobrazovací konvence neměly prostředky k obnovení prožitku architektonického prostoru, prožitku, který byl určitě faktorem při koncepci katedrály a byl zachycen v současných náčrtech. (Mohli bychom uvažovat o vztahu architektonického a malířského prostoru, ale tento pokus by se vymykal problémům tohoto článku). Prostor katedrál je silně expresivní, ale je to prostor zkonstruovaný, ideální, dovolávající se představitosti, není to pokus o přenesení prostoru denního života. Chápeme ho spíše jako výtvar odpovídající náboženské koncepci než jako architektonické zhmotnění každodenního pocitu prostoru. Je to také ideologický prostor, a vyjadřuje-li city většiny náboženských lidí, není to vzor pro průměrný, kolektivní postoj k prostoru vůbec, ačkoli do katedrál chodí kdekdo.

Pojem osobnosti je nejdůležitější pro teorii, že velký umělec je bezprostředním zdrojem dobového stylu. Tento málo prostudovaný názor, vyplývající z mnoha historických bádání a kritik, považuje skupinový styl za napodobení stylu originál-

ního umělce. Studium linie vývoje vede často k pozorování, že jedinec je odpovědný za změnu dobové formy. Osobnost velkého umělce a problémy zděděné po předchozí generaci jsou dva studované faktory. Někdy se místo osobnosti jako celku klade tělesná ochablost nebo chorobný zážitek, co podněcuje vůli jedince k tvoření. Tento názor málo přispívá k pochopení těch kultur nebo historických epoch, která nám zanechaly nepodepsaná díla nebo životopisy umělců; je to však favorizovaný názor četných uměnovědců o posledních čtyřech stoletích v Evropě. Ptejme se, zda se hodí i na kultury, kde jedinec má méně pohyblivosti a menší rozsah osobní činnosti a kde umělec není úchylový typ. Nicméně největší potíží je v tom, že v téže době a v různých uměních se často nezávisle vyskytují podobné stylové směry; velcí umělci stejné oblasti - Leonardo, Michelangelo, Rafael - vykazují paralelní stylovou tendenci, ačkoli každý z nich má osobní formu; nová perspektiva vyjádřená géníem je anticipována nebo připravena v předchozích dílech a myšlenkách. Velký umělec gotiky a renesance zakládá skupiny se společným dědictvím a sklonem. Rozhodující změny jsou nejčastěji spojeny s originálními díly mimořádné kvality; avšak nový směr slohu a jeho přijetí nepochopíme bez odkazu k podmínkám působivé síly a společné půdy umění.

Tyto nesnáze o složitosti nedonutily vědce, aby se vzdali psychologického přístupu. Dlouhá zkušenost s uměním ustálila jako přijatelnou zásadu hledisko, že individuální sloh je osobní výraz, a nepřetržité bádání to mnohokrát potvrdilo: všude se našla v díle zpráva o osobnosti, všude byla skutečná informace o umělci. Podobně se společné rysy v umění kultury nebo národa dají srovnat s některými rysy společenského života, myšlenek, zvyklostí a celkových dispozic. Ale to jsou vzájemné vztahy jednotlivých stylových prvků a aspektů a jednotlivých zvláštností národa, zřídka je to otázka celků. V naší kultuře se slohy změnily velmi prudce, ale běžné představy o skupinových zvláštnostech neberou dostatečně v úvahu patřičné změny v šabloně chování nebo neformulují skupinovou osobnost tak, abychom mohli odvodit, jak se ta osobnost změní v nových podmínkách.

Zdá se, že pro vysvětlení stylů ve vyšších kulturách s jejich velkou proměnlivostí a prudkým vývojem jsou dnešní představy o skupinové osobnosti příliš strnulé. Podceňují specializované funkce umění, určované příznačnými rysy nad-osobními. Můžeme však položit otázku, zda jisté obtíže s aplikací charakterologických pojmů na národní nebo dobové styly nejsou i v interpretaci primitivního umění. Mohl by nám například psychologický přístup k umění Siouxů dát stejný obraz člověka Siouxe, jak nám ho ukazuje rozbor rodinného života, ceremonií a lovů Siouxů?

8

Konečně se dostáváme k tomu, abychom vyložili styl formami společenského života. Myšlenka souvislosti těchto forem se slohy byla už v rámci dějin umění nadhozena. Její hlavní dělicí čáry, uznávané všemi vědci, jsou zároveň hranicemi společenských jednotek - kultur, států, dynastií, měst, tříd, církví atd. - a údobí, která znamenají významná studia společenského vývoje. Velké historické epochy umění, jako je starověk, středověk a moderní doba, jsou zároveň epochami hospodářských dějin; odpovídají velkým systémům, jako je feudalismus a kapitalismus. Důležité hospodářské a politické vrstvy těchto systémů jsou často doprovázeny nebo vystřídány vrstvami v centrech umění a jejich stylech. Náboženství a většina světových názorů mají mnoho styčných bodů s těmito érami sociálních dějin.

V mnohých otázkách se všeobecně uznává důležitost hospodářské, politické a ideologické situace pro tvorbu skupinového stylu (nebo světového názoru, jímž je styl ovlivněn). Význačné rysy, jimiž řecké umění vyniká nad umění starého světa, lze sotva oddělit od forem řecké společnosti a městských států. Důležitost městské třídy s jejím sociálním postavením ve společnosti a jejím způsobem života pro středověké a raně renesanční umění ve Florencii a pro holandské umění v 17. století je všeobecně známá. Při výkladu barokního umění jsou jako prameny některých slohových rysů neustále citovány protireformace a

absolutní monarchie. Máme zajímavé studie o spoustě problémů týkajících se vztahu jednotlivých slohů a obsahů umění k institucím a historickým situacím. V těchto studiích myšlenky, zvláštnosti a hodnoty pramenící z podmínek hospodářského, politického a občanského života jsou v souladu s novými zvláštnostmi umění. A přece, přes všechnu tuto zkušenost, obecné zásady použité při výkladu a souvislosti typů umění s typy společenské struktury nebyly dosud systematicky prostudovány. Mnozí vědci, kteří tu a tam uvádějí politická nebo ekonomická fakta, aby vysvětlili jednotlivé stránky stylu nebo námětu, se málo přičinili, aby vytvořili vhodnou obsáhlou teorii. Vědci pracující s těmito údaji často popírají, že by "zevní" vztahy mohly vrhnout světlo na umělecký jev jako takový. Bojí se "materialismu" jakožto redukce duchovna a ideálu na špinavý praktický život.

Marxističtí autoři jsou z mála těch, kteří se pokusili o aplikaci obecné teorie. Ta vychází z Marxova názoru, že vyšší formy kulturního života odpovídají hospodářské struktuře společnosti; ta je tu určena třídními vztahy ve výrobním procesu a technologické úrovni. Mezi hospodářskými vztahy a uměleckými slohy probíhá proces ideologické konstrukce, složitá imaginativní transpozice třídních úkolů a potřeb, která ovlivňuje speciální oblast - náboženství, mytologii a občanský život - jako dodavatelku hlavních námětů pro umění.

Velká závažnost marxistického přístupu nespočívá jen v pokusu interpretovat historicky se měnící vztahy umění a hospodářského života ve světle obecné společenské teorie, nýbrž v tom, jaká váha se tu přikládá rozdílům a konfliktům ve společenské skupině jakožto hybným vývojovým silám a jejich vlivu na duševní rozhled, náboženství, morálku a filosofické myšlenky.

Teorie, v Marxových dílech načrtnutá jen zhruba, byla jen málo systematicky použita v pravém badatelském smyslu tak, jak to vidíme v Marxových spisech ekonomických. Marxistické spisy o umění trpí schematickými a unáhlenými formulacemi a

nepromyšlenými hypotézami, jež byly ovlivněny loajalitou k politické linii.

Teorie stylu, odpovídající psychologickým a historickým problémům, čeká teprve na svou realizaci. Čeká na hlubší poznání zásad konstrukce a výrazu formy a na jednotnou teorii procesů společenského života, které v sobě zahrnuje praktické prostředky k životu i emoční chování.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

H L E D I S K O V U M Ě N Í

Studie vyšla v anglickém překladu Paula Snodgresse a Josefa Franka v srpnovém čísle Parzisan Review 1949. Autor se narodil roku 1883 v Madridu a tam také v roce 1955 zemřel. Studoval filosofii ve svém rodném městě a na několika německých universitách. Po návratu do Madridu (1910) se stal vedoucím profesorem filosofie a významným novinářem. Protože obhajoval republikánské zřízení, musil v roce 1936 opustit Španělsko a žil pak ve Francii a v Argentině. Do vlasti se vrátil roku 1949. Z jeho četných knih, které si získaly světovou pověst, uvádíme alespoň: The Revolt of Masses (1932, vyšla též česky), The Dehumanization of Atr (1944).

Ú v o d n í p o z n á m k a Nacionále José Ortegy y Gasseta říkají, že se narodil roku 1883 a zemřel roku 1955, že to byl španělský filosof, že přednášel filosofii a literaturu na madridské universitě, že v roce 1936 emigroval do Argentiny a tam se rovněž věnoval filosofii a literatuře. Dále se z jeho životopisu dovídáme, že ve filosofii navazoval na německou "životní filosofii" (Lebensphilosophie), která se zabývá podstatou a hodnotou života a zdůrazňuje zároveň normativní a praktický charakter filosofie (filosofie jako umění žít, jako etika života) a že je počítán k představitelům existencialismu.

Jeho filosofické zájmy ponejvíce sociologického charakteru (klade si filosoficko-společenské problémy moderní průmyslové společnosti, odosobnění a odcizení člověka uprostřed systému zbyrokratizovaných institucí, kritizuje odlidšťující vliv

kapitalismu, ale také životní racionalismus) i jeho profese literárního vědce ho nemohla nepřivést i k otázkám umění (knihy Dehumanizace umění, Myšlenky o románu), kde se projevuje jeho pronikavý analytický pohled stejně jako při rozboru společenských problémů. Stať Hledisko v umění, zařazená do našeho sborníku, je takovou exkursí do jednoho ze speciálních problémů malířství.

U filosefa Ortegy bychom čekali pojednání o hledisku názorovém nebo filosofickém. Je to však hledisko v lokálním, prostorovém smyslu, je to stanoviště, odkud vidí malíř svůj předmět, stanoviště, které se přibližuje nebo vzdaluje (podobně může měnit své místo pozorovaný předmět) a způsobuje vidění zblízka nebo zdaleka (což však pro malířovo hledisko není tak důležité jako optická kvalita předmětu). Výtvarné umění je umění optické (a malířství zvlášť), takže vztah oka k předmětu je dán zcela přirozeně, ale je zajímavé, jak tento prostorový vztah (tedy objektivně daný) rodmýchal v autorovi podnětnou diskusi o funkci prostoru v malířském díle a kolik důmyslných postřehů se z této diskuse zrodilo.

Vidění zblízka charakterizuje Ortega jako haptické (otcem této myšlenky je Alois Riegl), při němž se strukturální prvky objektu hierarchizují, objekt je konvexní, kdežto při vidění zdaleky předmět ztrácí svou objemovost, hierarchie strukturálních prvků přestává, předmět se stává nehmatným, iluzorním - je konkávní.

Z této skutečnosti studuje autor problémy různého vidění v západním malířství a jeho rezultáty v průběhu šesti století. V dějinách toho umění vidí právě vývojový proces směřující od vidění zblízka, od malířství povrchové plochy (Giotto) k vidění zdaleky, k malířství prázdného prostoru. Vystopoval tu tři vývojové fáze: znázorňování předmětů (objemové malířství), zážitků (impresionismus) a myšlenek (malířství kubistické, stereometrické) a ty jsou mu analogickou cestou, již se dala západní filosofie.

Malování předmětu odpovídají ve filosofii individuální substance (tento dům, tento strom, tento kůň). Malování prázdného prostoru jde souběžně s descartevskou kosmickou realitou

(četné nezávislé substance, rozdělené na součástky - Leibnitzovy monády). Malování myšlenek má obdobu ve filosofii, která se rozhoduje pro systém založený na ideálním, vysněném subjektu (Husserlova fenomenologie).

Z Ortegova výkladu plyne, že hledisko (stanovisko) v umění se z objektivní prostorové situace (malířství objemové) posunuje napřed zčásti (zachycení zážitku) a pak úplně (malířství reflexivní) do malířova nitra, kde vzdálenost pozorovaného objektu od pozorujícího subjektu je prostorově anulována a předmět (teď už reflexe) je zcela lokalizován do malířova subjektu, protože je jeho produktem.

Ortegova stať vyniká jasným uchopením problému (i když v ní postrádáme hlubší nejen prostorový a optický vztah pozorujícího a pozorovaného), skvělou esejistickou formou a optický vztah pozorujícího a pozorovaného, skvělou esejistickou formou a vtipným srovnáním malířských a filosofických směrů. Tento poslední aspekt statí se nám přiblíží, uvážíme-li, že vliv filosofického myšlení na malířské umění je nesporný už z toho prostého důvodu, že malíř nemůže uniknout z ovzduší, v němž vládne určité filosofické myšlení a že v mnohých případech malířské znázornění představuje svéráznou filosofickou interpretaci viděného nebo myšleného světa (nefigurativní malířství nebo sochařství).

I

Je-li historie, jak má být, je to film. Nespokojí se s tím, aby se sama sestavila do posloupných faktů a podívala se na morální krajinu, již lze odsud vidět; místo této série statických obrazů, které jsou samy v sobě uzavřené, nabízí historie obraz pohybový. "Vistas", které byly nesouvislé, se vynořují jeden z druhého, jeden je plynulým pokračováním druhého. Realita, která se na okamžik zdála jako nekonečnost krystalizovaných faktů, zamrzlých v jisté situaci, zkapalňuje, vytryskne a teče. Pravá historická realita není datum, fakt, věc, nýbrž evoluce utvořená tehdy, když se tyto materiály taví a zkapalňují.

Historie se hýbe, ze stojatých vod jsou vody prudké.

2

V muzeu najdeme nalakovanou mrtvolu evoluce. Je tam proud malířské snahy, které tryskaly z člověka po celá staletí. Aby se tato evoluce zachovala, musela být zničena, přerušena, proměněna opět ve fragmenty a zmrazena jako v mrazírně. Každý obraz je krystal s nezměnitelnými pevnými okraji, separevaný od druhých, uzavřený ostrov.

Nicméně je to mrtvola, kterou můžeme snadno oživit. Jen bychom museli sestavit obrazy podle určitého pořádku a rychle přecházet očima - duševními očima - z jednoho na druhý. Pak by nám bylo jasné, že vývoj malířství od Giotta po dnešní dobu je jedinečný a jednoduchý proces, který má začátek a konec. Je překvapující, že změny malířského umění v našem západním světě byly řízeny tak jednoduchým zákonem. A ještě zajímavější a znepokojivější je analogie tohoto zákona s jiným, který řídil dráhu evropské filosofie. Tato paralela dvou zcela oddělených kulturních disciplín nám dává tušit existenci obecnějšího principu, který se uplatňoval v celé evoluci evropského myšlení. Nehodlám však prodlužovat naše dobrodružství na cestě za tímto odlehlým tajemstvím a pro dnešek se spokojím s interpretací tvářnosti šesti století v západním malířství.

3

Pohyb předpokládá hybatele. Co je hybatelem ve vývoji malířství? Každé plátno je okamžik, v němž je znehybněn hybatel. Co je to? Nehledejte nic příliš složitého. Věc, která se mění, která se v malířství posouvá, která svým posunem vytváří různost aspektů a stylů, je prostě malířovo hledisko.

Je to přirozené. Abstraktní myšlenka je všudypřítomná. Rovnostranný trojúhelník vypadá stejně na Zemi i na Sírui. Na druhé straně smyslový obraz nese v sobě nesmazatelnou známku své lokalizace, tj. obraz znázorňuje něco, co je viděno z určitého hlediska. Tato lokalizace smyslové věci může být přesná nebo neurčitá, ale je nutná. Kostelní špičatá věž, loď na moři

se nám ukazuje ze vzdálenosti, již z praktických důvodů odhadujeme s jistou přesností. Měsíc nebo modrá obloha jsou na vzdálenost podstatně nepřesná, ale jsou ve své nepřesnosti charakteristické. Nemůžeme říci, že jsou od nás tolik a tolik mil vzdáleny; jejich lokalizace na vzdálenost je nejasná, ale tato nejasnost není neurčitost.

Malířovo hledisko však není rozhodujícím způsobem ovlivněno geodetickou kvantitou vzdálenosti, nýbrž optickou kvalitou. "Blízko" a "daleko" jsou relativní měřítka, ale pro oko mohou mít absolutní cenu. Vidění "zblízka" a "zdaleka", o němž mluví fyziologie, nejsou pojmy závisející hlavně na měřitelných faktorech, nýbrž spíše dva rozdílné způsoby vidění.

Zvedneme-li předmět, například hliněnou nádobu, a přiblížíme ji k očím, sbíhají se k ní. Zorné pole dostává zvláštní strukturu. V jeho středu je zvolený předmět, fixovaný naším pohledem; jeho tvar je jasný, ve všech podrobnostech dokonale zřetelný. Kolem něho, kam sahají hranice zorného pole, je pásmo, na něž se nedíváme, jež však přesto vidíme nepřímou, matně, nepozorně. Všechno v tomto pásmu jako by leželo za oním předmětem, proto mu říkáme "pozadí". Mimoto je celé toto pozadí rozplzlé, těžko identifikovatelné, bez určité formy, je to nejasná barevná hmota. Není to nic, nač jsme zvyklí, nemůžeme říci, co to je, přesně řečeno, co v tomto nepřímém vidění vidíme.

Nejbližší vidění organizuje celé zorné pole, podrobuje je optické hierarchii, proti okolnímu prostoru se shlukuje privilegované ústřední jádro. Ústřední předmět je světélkující hrdina, protagonista stojí proti "mase", viditelnému p l e b s, obklopen kosmickým chórem.

Srovnáme to s viděním na dálku. Místo upřeného pohledu na nejbližší předmět dovolíme očím, aby bezděčně nebo úmyslně prodloužily svou zornou přímkou k okraji zorného pole. Co zjistíme? Struktura našich hierarchizovaných prvků zmizí. Zorné pole je homogenní. Nevidíme jednu věc jasně a druhou nejasně, všechno je ponořeno do jakési zrakové demokracie. Nic nemá ostrý profil; všechno je pozadí, mlhavé, skoro beztvaré. Na dru-

hé straně dualita nejbližšího vidění je vystřídána dokonalou jednotou celého zorného pole.

4

K těmto odlišným způsobům vidění musíme přidat ještě jeden důležitější.

Díváme-li se upřeně na náš hliněný džbán, paprsek oka naráží na jeho nejvypuklejší část. Pak jako by se v místě dotyku roztránil na četné křivky, které klouzají po stranách nádoby, jako by ji objímaly, aby se jí zmocnily a zdůraznily její oblast. Takto viděný předmět má nepatrnou vzdálenost, nabývá nepopsatelné hmotnosti a solidní objemovosti. Vidíme ho "prostorově", konvexně. Avšak týž předmět postavený dál, abychom ho viděli zdálky, ztrácí svou hmotnost, solidnost a tvarovou plnost. Už to není kompaktní hmota, viditelně oblá, se svou vypouklostí a zakřivenými boky, ztrácí svou "prostorovost" a stává se spíše nehmotnou plochou, odhmotněným preludem, složeným jenom ze světla.

Blízké vidění má hmatovou kvalitu. Kolik tajemné rezonance dotyku uchovává zrak, když se upře na blízký předmět? Nepokusíme se toto tajemství porušit. Dost na tom, že známe tuto quasi haptickou hutnost zrakového paprsku a to, co mu umožňuje ve skutečnosti obejmout hliněnou nádobu, dotknout se jí. Když je předmět odstraněn, pohled ztrácí svou haptickou sílu a postupně se stává čistým viděním. Podobně věci samy, když se vzdalují, přestávají mít objemovost, pevnou a kompaktní a stávají se čistě barevnými entitami neschopnými klást odpor, nehmotnými nekonvexními. Prastarý zvyk, založený na životní nutnosti, vede lidi k tomu, aby za "věci" považovali jen takové předměty, které jsou tak pevné, že mohou klást odpor jejich rukám. Přecházíme-li od vidění zcela blízkého k vidění na dálku, stává se předmět iluzorním. A je-li vzdálenost velká, pak na hranicích vzdáleného obzoru - strom, hrad, pohoří - všechno dostává zpola skutečnou podobu přízračného vidění.

5

Poslední a nejzávažnější pozorování.

Postavíme-li proti vidění zblízka vidění na dálku, ne-
znamená to, že při vidění na dálku je předmět hodně dál. Dí-
vat se znamená tu, přesně řečeno, soustředit oba zrakové pa-
prsky na bod, který je takto favorizován, opticky privilego-
ván. Při dívání na dálku nezaměřujeme pohled na žádný bod, po-
koušíme se obsáhnout celé zorné pole i s jeho hranicemi. Pro-
to se pokud možná vyhýbáme tomu, abychom s oči na něco soustře-
ďovali. A najednou jsme překvapeni, že právě vnímaný předmět -
naše celé zorné pole - je konkávní. Jsme-li v domě, je tato
dutost omezena okraji: stěnami, střechou, podlahou. Tento
okraj nebo hranice je plocha, která se snaží nabýt formy po-
lokoule, viděné zevnitř. Kde však ta dutost začíná? O tom ne-
ní pochyb: u našich očí. Výsledkem je to, co vidíme na dálku:
dutý prostor končí, nýbrž celý dutý prostor samotný, od oční
bulvy ke stěně nebo horizontu.

Tento fakt nás nutí uznat paradox, že předmět vidění ne-
ní prostorově dál než při vidění zblízka, naopak je blíže, pro-
tože začíná u naší rohovky. Při čistém vidění na dálku se na-
še pozornost, místo aby se zaměřila do dálky, stáhne se k nej-
bližšímu předmětu a paprsek z oka, místo aby narazil na kon-
vexnost pevného tělesa a zůstal upřen na něm, proniká konkáv-
ní předmět, sklouzne do jeho vnitřku.

V dějinách umění v Evropě se malířovo hledisko změnilo z vidě-
ní zblízka na vidění na dálku a malířství, které začíná Giottem
jako malířství povrchové plochy, se mění v malířství dutého
prostoru.

To znamená, že se nedá mluvit o malířově rozmaru, jestli-
že se po této cestě pustila jeho změněná pozornost. Zprvu byla
upřena na hmotu nebo objem předmětu, potom na to, co leží mezi
hmotou objektu a okem, tj. na prázdný prostor. A protože tento
prostor je před předmětem, plyne z toho, že cesta malířova poh-
ledu je zpětný postup ze vzdálenosti - i když blízké - k tomu,
co je oku nejblíže.

Podle toho tedy spočívá vývoj západního malířství v ústu-
pu od objektu k subjektu, k malíři.

Čtenář si může ověřit tento zákon, který řídí pohyb ma-
lířského umění, v chronologickém přehledu dějin malířství.
V dalším výkladu se omezím na několik příkladů, které jsou

takřka etapami této cesty.

7

Quattrocento. - Vlámové a Italové nadšeně pěstují objemové malířství. Řekli bychom, že malují rukama. Každý předmět je jednoznačně pevný, hmotný, hmatatelný. Povrch je hladký, bez trhlin a výběžků, jako by s radostí vyhlašoval svůj obilý objem. Předměty v pozadí jsou pojednány stejně jako v popředí. Malíř maluje vzdálený předmět menší než blízký, ale obojí stejným způsobem. Rozlišování plánů je tedy čistě abstraktní a dosahuje se ho čistou geometrickou perspektivou. Malířsky je na těchto obrazech všechno v jednom plánu, tj. všechno je malováno z těsné blízkosti. Nejmenší postavy, ty vzdálené, jsou tak úplné, trojrozměrné a určité jako postavy nejdůležitější. Jako by malíř šel až k těm vzdáleným skvrnám a maloval je zblízka jako vzdálené.

Je však nemožné vidět několik předmětů z těsné blízkosti zároveň. Pohled zblízka se musí posouvat z jednoho na druhý, aby se postupně každý stal středem jeho vidění. To znamená, že hledisko na primitivním obraze není jedno, že je hledisek mnoho, jako je mnoho znázorňovaných předmětů. Obraz není malován jako singularita, nýbrž jako pluralita. Žádná část nemá vztah k druhé; každá je dokonalá a samostatná. Proto nejlepší způsob, jak rozeznat dvě tendence v malířství - v malování objemovém a v malování prázdného prostoru - je vzít si část obrazu a dívat se bez ohledu na celek, zda je na ní všechno dokonale provedeno. Na obraze Velásquezově každý úsek obsahuje nejasné a obrovské formy.

Primitivní obraz je v jistém smyslu souhrn několika malých obrazů, z nichž každý je samostatný a každý je malován zblízka. Malíř zaměřil výlučný, analytický pohled na každý předmět. Tím se vysvětluje poutavá bohatost katalogů quattrocenta. Nikdy nejsme hotovi s podívanou. Vždycky objevíme nějaké nové zobrazení interiéru, kterého jsme si ještě nevšimli. Panenka našeho oka musí putovat krok za krokem po obraze a

zastavit se u každého hlediska, které malíř postupně zaujímal.

8

Renesance. - Umění zblízka je výlučné, vnímá každý předmět o sobě, odděleně od druhých. Raffael toto hledisko nemodifikuje, ale uvádí do obrazu abstraktní prvek, který mu dává jistou jednotu; je to kompozice nebo architektura. I on maluje jeden předmět po druhém jako primitiv, jeho zrakový aparát funguje podle stejné zásady. Neomezuje se však - stejně jako primitiv - na to, že maluje co vidí a jak to vidí, nýbrž podřizuje všechno vnější síle: geometrické myšlenky jednoty. Analytické formě předmětů je imperativně vtisknuta syntetická forma kompozice, což ovšem není viditelná forma předmětu, nýbrž čistě racionální schéma. (Leonardo na svých obrazech dělá totéž ve schématech trojúhelníku.)

Raffaelovy obrazy tedy nejsou odvozeny od sjednoceného zorného pole a ani nemohou tam být viděny. Je v nich už racionální jednotící základna.

9

Přechod. - Přecházíme-li od primitivů a renesance k Velásquevi, najdeme v Benátčanech, ale zvláště v Tintorettovi a El Grecovi, přechodné stadium. Jak to dokážeme?

V Tintorettovi a El Grecovi se setkávají dvě epochy, odtud ta úzkost, ten neklid, kterými se vyznačuje dílo obou. Jsou to poslední představitelé malování objemového a už cítí budoucí problémy malování prázdného prostoru, ačkoli se s ním ještě nesetkali.

Benátské umění směřuje od začátku k vidění věcí zdálky. U Giorgiona a Tiziana jako by si hmotné předměty přály ztratit první obrysy a vznášet se jako oblaka nebo průsvitný výtvar. Avšak ještě tu chybí vůle zbavit se analytického hlediska. Vždyť po celé století trvá boj mezi dvěma principy, a žádný nevítězí. Tintoretto je extrémní příklad tohoto napětí, v němž vidění zdálky je na pokraji vítězství. Na obrazech v Escorialu konstruuje velké prázdné prostory.

Ale při tomto úkolu je nucen se opírat jako o berlu o architektonickou perspektivu. Bez sloupů a říms, které ubíhají do pozadí, by Tintoretův štětec spadl do propasti prázdného prostoru, který chtěl vytvořit.

El Greco představuje jistý krok zpět. Myslím, že jeho modernost a jeho blízkost Velásquezovi jsou přehnané. El Greco je dosud zaměstnán hlavně objemem. Měl by být považován za posledního velkého mistra zkratky. Nesnaží se o prázdný prostor; má stále vůli zachytit fyzický, plný objem. Zatímco Velásquez v Čekajících ženách a v Přadlenách seskupuje figury vpravo a vlevo a střední prostor nechává víceméně prázdný - jako by to byl hlavní herec - El Greco zaplňuje pevnou hmotou celý obraz, takže i vzduch je z něho vytlačen. Jeho díla jsou zpravidla přecpána figurami.

Avšak jeho obrazy Zmrtvýchvstání, Ukřižovaný (Prado) a Letnice kladou už problém hloubkového malování se vzácnou silou.

Bylo by však chyba směřovat malování v hloubce s malováním prázdného prostoru nebo prázdné konkávnosti. To první je vlastně jen dokonalejší způsob uplatnění objemu. To druhé je však úplný zvrát malířského záměru.

Že u El Greca vidíme, že architektonický princip úplně překonává zobrazované předměty, s bezpříkladným násilím je nutí, aby se podřídily jeho ideálnímu schématu. Tímto způsobem je analytické vidění, jež se snaží zdůraznit každou figuru pro ni samotnou, zmírněno a takřka neutralizováno syntetickým záměrem. Formální dynamické schéma, které na obraze převládá, ho určitým způsobem sjednocuje a podporuje iluzi jednoho hlediska.

Dále se v El Grecově díle už projevuje jiný jednotící prvek: šerosvit (chiaroscuro).

10

Malíři šerosvitu (chiaroscuro). - Raffaelova kompozice, El Grecovo dynamické schéma jsou požadavky jednoty, jež malíř vnáší do svého obrazu - ale nic víc. Každý předmět na obraze dál uplatňuje nárok na svůj objem, a tedy i na svou nezávislost

a singularitu. Tyto jednotky jsou pak stejného rodu jako geometrická perspektiva primitivů. Protože jsou odvozeny z čistého rozumu, ukazují svou neschopnost dát formu materiálů obrazu jako celku; jinými slovy, nejsou to malířské principy. Každý úsek obrazu je malován bez jejich zásahu.

Naproti tomu chiaroscuro znamená zásadní a hlubší obnovu.

Když malířovo oko hledá hmotu věcí, předměty umístěné na pomalované ploše žádají každý pro sebe výlučně a privilegované hledisko. Obraz chce mít feudální zřízení, v němž každý prvek chce podržet svá osobní práva. A teď mezi ně vklouzne nový předmět, nadaný magickou silou, která mu dovoluje - ba víc - která ho nutí, aby byl všudypřítomný, aby zabral celý obraz, ale druhé tam ponechal. Tento magický předmět je světlo. V celé kompozici je všude jedno a jednotné. Zde máme princip jednoty, která není abstraktní, nýbrž skutečná, jedna z věcí, nikoli idea nebo schéma. Jednota osvětlení nebo chiaroscuro si vynucuje jednotné hledisko. Malíř teď musí vidět celé dílo ponořeno do bohatého světelného živlu.

To platí o Ribeřovi, Caravaggiovi a mladém Velásquezovi (Klanění tří králů). Dosud sice hledají podle zavedené praxe hmotnost, ale ta je už nezajímá primárně. Tento prvek se pomalu pouští ze zřetele a slouží už jen jako podpora a pozadí pro světlo, které na něm hraje. Studuje se dráha světla, zdůrazňující jeho rozplývavost na povrchu předmětů, na jeho objemovosti.

Není jasné, jaká změna v malířově hledisku se to stala? Velásquez obrazu Klanění tří králů už neupírá pozornost na předmět jako takový, nýbrž na jeho povrch, kam dopadá světlo a odráží se. Pak se vidění omezilo, a toto omezení zastavilo ruku a uvolnilo její zachycení okrouhlého tělesa. Teď se zrakový paprsek zastaví v místě, kde těleso začíná a kam padá zářivé světlo; pak se hledá jiný bod na jiném předmětu, kde světlo vibruje se stejnou intenzitou. Malíř dosáhl malířské solidarity a sjednocení všech světových prvků jako prvků stínových. Věci zcela různých forem a podmínek se stávají - ekvivalentními. Individualistický primát předmětů skončil. Už se nezajímají

o sebe, začínají být pouhou záminkou něčeho dalšího.

II

Velásquez - Díky šerosvitu (chiaroscuro) stává se jednota obrazu vnitřní záležitostí a nelze jí dosáhnout čistě vnějšími prostředky. Avšak i pod světlem se tají objemy, jejich malování tedy trvá i pod zářivým závojem světla.

K překonání tohoto dualismu potřebovalo umění muže pohrdavého génia, který by byl rozhodnut nezajímat se o tělesa, popřít jejich nároky na pevnost, zplošnit jejich přílišnou plastičnost. Tento pohrdavý génius byl Velásquez.

Primitiv, zamilovaný do objektivních tvarů, hledá je horlivě svým haptickým pohledem, dotýká se jich, zmocňuje se jich. Malíř šerosvitu, méně zaujatý jejich hmotností, nechá svůj zrakový paprsek cestovat, jako podél železnice, se světelným paprskem, který se stěhuje z jedné plochy na druhou. Velásquez se strašnou odvahou udělá svrchované, pohrdavé gesto, jímž vyvolává k životu celé nové malířství: zastavuje oční panenku. Nic víc. V tom je ta obrovská revoluce.

Dosud se malířovo oko točilo prolemaiovsky v servilním okruhu kolem každého předmětu. Velásquez se despoticky rozhodne fixovat jedno hledisko. Celý obraz se narodí z jednoho aktu vidění a věci se musí umět co nejlíp vměstnat do směru vidění. Je to kopernikovská revoluce, srovnatelná s revolucí, kterou vyhlásili Descartes, Hume a Kant ve filosofickém myšlení. Umělcovo oko je středem plastického kosmu, kolem něhož se točí formy předmětu. Zrakový aparát vrhá svůj paprsek přímo dopředu, bez úchytky do stran, bez preferování nějakého předmětu. Když na něco svítí, nevybírá si určité místo, ten předmět se tedy změní, nikoli však v oblé těleso, nýbrž v pouhou plochu, která je vnímána viděním.

Hledisko se posune zpět, dál od předmětu, a my přecházíme od vidění zblízka k vidění zdaleka, které je přesně řečeno bližší než vidění zblízka. Mezi okem a předměty vznikne nejbezprostřednější předmět - prázdný prostor. Věci se vznášejí ve vzduchu, proměňují se v barevný plyn, v beztvorné vlaječky, ztrácejí svou kompaktnost a obrysy. Malíř zvrátí hlavu dozadu, přivře víčka a mezi nimi se mu rozdrobí vlastní forma každého

předmětu, redukuje ho na světelné molekuly, na pouhé barevné jiskry. Na druhé straně může být jeho obraz viděn z jednoho hlediska jako celek a na první pohled.

Vidění zblízka rozděljuje, analyzuje, rozlišuje - je feudální. Vidění zdaleka syntetizuje, kombinuje, spojuje - je dramatické. Hledisko se stává synopsí. Malování předmětné se úplně změnilo v malování prázdného prostoru.

12

Impresionismus. - Není třeba připomínat, že u Velásqueze přetrvávaly usměrňující principy renesance. Obnova se v celém svém radikalismu projevila až u impresionistů a poimpresionistů.

Premisy formulované v našich předchozích *prágárá* paragrafech by snad mohly obsahovat tvrzení, že vývoj se ukončil, když jsme došli k malování prázdného prostoru, když se členitě a blízké hledisko přeměnilo na jednotné a vzdálené, že už vyčerpalo možnost další cesty. Naprosto ne. Uvidíme, že se dokonce těsněji vrátilo k subjektu. Od roku 1870 až po dnešek posun hlediska pokračuje a jeho poslední stadia pro svůj překvapující a paradoxní charakter potvrzuje neblahý zákon, na nějž jsem narazil na začátku. Malíř, který začínal světem kolem sebe, končí tím, že svět vtahuje do sebe.

Řekl jsem, že Velásquezův pohled, když padne na předmět, ho mění v plochu. Mezitím zrakový paprsek jde svou cestou a s rozkoší proráží vzduch mezi rohovkou a vzdálenými věcmi. V Čekajících ženách a Přadlenách vidíme uspokojení, s jakým malíř zdůrazňuje prázdný prostor jako takový. Velásquez se dívá přímo k pozadí; tak se setkává s obrovskou masou vzduchu mezi pozadím a hranicí svého oka. Dívat se na něho ústředním paprskem oka je jev známý jako přímé vidění nebo vidění in recto modo. Ale kromě osového paprsku vysílá panenka ještě mnoho jiných paprsků pod šikmými úhly a umožňuje nám vidění šikmé neboli in modo obliquo. Dojem dutosti pochází z modo recto. Když toto vidění vyloučíme - například přimhouřením očí - máme jenom vidění šikmé, postranní pohledy, "po očku",

jež znamenají jisté pohrdání. Třetí rozměr mizí a zorné pole se snaží úplně se proměnit v plochu.

To úspěšně provedl impresionismus. Velásquezovo pozadí se posunulo dopředu a přestalo být pozadím, protože už nemůže být opakem popředí. Obraz se snaží být planimetrický jako plátno, na něž je malován. Dochází se pak k vyloučení jakékoli haptické a hmotné rezonance. Zároveň atomizace věcí je při šikmém vidění taková, že z nich téměř nic nezůstane. Figury začínají být nepoznatelné. Malíř místo předmětů, jak je vidí, maluje zážitek z viděného. Místo předmětu nastupuje dojem, tj. spousta smyslových senzací. Umění se takto úplně stáhlo ze světa a začíná se zabývat činností subjektu. Senzace v žádném smyslu nejsou věcmi; jsou to subjektivní stavy, skrze něž a pomocí nichž se věci malíři jeví.

Budme jisti, že rozsah této změny pochopíme právě se změny hlediska. Zdálo by se, že zvolíme-li předmět nejblíže rohovky, je hledisko subjektu nejblíže a od věcí nejdál. Avšak není tomu tak - postup neúprosně pokračuje. Hledisko se nezastaví ani u rohovky, překročí poslední hranici a pronikne do vidění přímo, do samotného subjektu.

13

Kubismus. - Cézanne uprostřed své impresionistické tradice objevuje objem. Na jeho obrazech se začínají objevovat krychle, válce, kužely. Povrchní pozorovatel by se mohl domnívat, že malířské umění vyčerpalo svůj vývoj a začalo znovu, že jsme se vrátili zpátky k hledisku Giottovu. Naprosto ne. V dějinách umění vždycky byla excentrická hnutí, směřující k archaismu. Nicméně hlavní proud se valí přes ně a pokračuje ve své nezměnitelné cestě.

Kubismus Cézanna a skutečných kubistů, tj. malířů stereometrických, je jen dalším krokem ke zvnitřnění malířství. Smyslové senzace, impresionistické téma, jsou subjektivní stavy; jako takové jsou účinné modifikace subjektu. Ale v subjektu jsou pořád myšlenky. A myšlenky jsou reality v člověku existující, od senzací se však liší svým obsahem, který - jako produkt myšlenek - je vnějškově neskutečný a někdy i ne-

možný. Když si představím přísně geometrický válec, je mé myšlení účinný akt, který se uskutečňuje ve mně; ale geometrický válec, na který já myslím, je neskutečný. Myšlenky jsou subjektivní reality, jejichž obsahem jsou myšlené předměty, celý zvláštní svět nového druhu, odlišný od světa objeveného očima, který se zázračně vynořuje z psychických hloubek.

Je jasné, že hmoty vyvolávané Cézannem a Giottem spolu nijak nesouvisejí, naopak, že je mezi nimi antagonický vztah. Giotto se snaží vytvořit skutečný objem každé věci, její bezprostřední haptickou tělesovost. Před ním byly známy jen byzantské dvojrozměrné obrazy. Cézanne naopak nahrazuje hmotu věcí neexistujícími objemy vlastní invence, k nimž skutečná tělesa mají pouze metaforický vztah. Po Cézannovi malířství maluje pouze myšlenky, jež jsou zajisté také předměty, ale předměty ideální, imanentní v subjektu čili intrasubjektivní.

Tím si vysvětlujeme zmatek, který přes mylné interpretace byl vepsán na špinavý prapor tzv. kubismu. Spolu s objemy, které jako by velmi zdůrazňovaly oblast těles, Picasso ve svých nejtýpističtějších a nejvíce pobuřujících obrazech rozbíjí pevnou formu objektu a v čistě euklidovských rovinách ukazuje jeho fragmenty - obočí, knír, nos - s jediným účelem, aby mu sloužily jako symbolické cifry pro myšlenky.

Tento obojetný kubismus je jenom zvláštní manýra současného impresionismu. V dojmu dosahujeme minima z vnější skutečnosti. Nový posun hlediska byl možný jen proto, že malířství přeskočilo sítnici - jemnou přepážku mezi vnějškem a nitrem - a úplně zvrátilo svou funkci. Místo aby nám ukázalo, co je venku, snažilo se vylít na plátno, co je uvnitř: ideálně vymyšlené objekty. Všimněme si, jak pouhým posunem po stejné dráze, po níž kráčelo od začátku, dochází k opačnému výsledku. Oči místo aby pohlcovaly věci, se změnily v promítače vlastní flóry a fauny. Předtím se skutečný svět přeléval do nich; teď jsou zásobníky ireality.

Je možné, že dnešní umění má málo estetických hodnot,

ale ten, kdo v něm vidí jenom rozmary, zcela jistě nepochopil ani nové umění ani staré. Vývoj vedl malířství - a umění vůbec - neúprosně, osudově k tomu, co je dnes.

14

Vedoucí zákon velkých změn v malířství je až povážlivě jednoduchý. Napřed jsou malovány věci, potom smyslové senzace a konečně myšlenky. To znamená, že zpočátku se malířova pozornost upřela na vnější, potom na subjektivní a nakonec na intrasubjektivní realitu. Tato tři stadia jsou tři body na přímce.

Západní filosofie se dala touž cestou a tato shoda činí náš zákon ještě povážlivější.

Všimněme si krátce tohoto podivného paralelismu.

Malíř začíná tím, že se ptá sám sebe, které prvky světa by měly být přeneseny na obraz, tj. jakého druhu jevy jsou malířsky závažné. Filosof se zase ptá, jaké druhy předmětů jsou základní. Filosofický systém spočívá v úsilí rekonstruovat svět pojmově a za východisko si volí jistý typ faktu považovaného za nejpevnější a nejspolehlivější. Každá filosofická epocha dávala přednost jinému typu a na ní pak stavěla další konstrukci. V době Giottové, který byl malířem pevných a samostatných těles, filosofie věřila, že poslední a konečné reality jsou individuální substance. Příklady těchto substancí, předkládané ve školách, byly: tento kůň, tento člověk. Proč se věřilo, že v nich byla objevena poslední metafyzická hodnota? Prostě pro praktickou a přírodní ideu světa, každý kůň a každý člověk má svou existenci, nezávislou na jiných věcech a na mozku, který o něm uvažuje. Kůň žije sám sebou, dokonale a úplně, podle své tajemné vnitřní energie; chceme-li ho poznat, naše smysly, naše chápání musí jít za ním a pohybovat se pokorně, takřka v jeho okruhu. To je pak substancialistický realismus Dantův, blíženeц předmětného malířství, jehož původcem je Giotto.

Skočme do roku 1600, kdy začalo malování prázdného prostoru. Filosofii má v moci Descartes. Co je pro něho kosmická

realita? Přechetné a nezávislé substance, rozdělené na součástky. V popředí metafyziky stojí jedna substance - prázdná substance - jakýsi druh metafyzického prázdného prostoru, který teď nabývá na magické tvůrčí síle. Pro Descarta reálné je prostor, jako pro Velásqueze je to prázdný prostor.

Po Descartovi se pluralita substance na chvíli vynořuje u Leibnize. Tyto substance už nejsou hmotné principy, naopak: monády jsou subjekty a jejich úkolem - podivný symptom - je představovat "point de vue". Poprvé v dějinách filosofie slyšíme formální požadavek, že věda má být systémem, který podřizuje svět hledisku. Monáda nedělá nic, než vytváří metafyzický situs pro jednotu vědění.

Ve dvou dalších stoletích subjektivismu nabývá na radikálnosti a kolem roku 1880, kdy impresionismus klade na plátno pouhé senzace, filosofové extrémního pozitivismu redukuji univerzální realitu na pouhé senzace.

Pokročilé odrealizování světa, které začalo v renesanční filosofii, dosahuje svých extrémních důsledků v senzacionalismu Avenariově a Machově. Jak to může pokračovat? Jaká nová filosofie je možná? Návrat k primitivnímu realismu je nemyslitelný; čtyři století kritiky, pochybností, podezření způsobily, že tento postoj je neudržitelný. Zůstat v našem subjektivismu je stejně nemožné. Kde najdeme materiál k rekonstrukci světa?

Filosof stahuje svou pozornost dokonce víc, a místo aby ji zaměřil na subjekt jako takový, rozhoduje se pro to, co se nazývá "obsah vědomí", tj. intrasubjektivno. Neexistuje totiž realita, která by odpovídala tomu, co projektují naše myšlenky a co myslí naše myšlení; ale to je nedělá čistě subjektivním. Svět halucinace není reálný, není to svět, objektivní skutečnost plná smyslu a dokonalosti. Ačkoli pomyslný kentaur doopravdy neběží s hřívou a ocasem vlajícím ve větru přes skutečné stepi, má vlastní nezávislost vzhledem k subjektu, který si ho vysnil. Je to pomyslný objekt, nebo jak to vyjadřuje nejnovější filosofie, je to ideální objekt (narážka na Husserlovu fenomenologii, pozn. překl.). Toto je typ fenoménu, jež dnešní myslitel považuje za nejvhodnější základnu pro svůj univerzální systém. Ne-

jsme právem překvapeni shodou mezi touto filosofií a současným uměním, známým jako expresionismus a kubismus?

RUDOLF ARNHEIM

V Ý R A Z

Tato studie je jedna z kapitol autorovy knihy Art and Visual Perception, vydané Kalifornskou universitou v Los Angeles roku 1957. Rudolf Arnheim, předseda Americké společnosti pro estetiku, se narodil roku 1904 v Berlíně. Je členem psychologické fakulty na Sarah Lawrence Collesea hostujícím profesorem na New School for Social Research v New Yorku. V letech 1956-60 přednášel estetiku v Japonsku.

Ú V O D N Í P O Z N Á M K A Výraz v umění je projevem subjektivních vztahů umělce k námětu a objektu uměleckého díla. Je nositelem informace o umělcových názorech, o jeho sympatiích a antipatiích, o jeho postoji k životu a jeho etice. Výraz je realizován v díle nepřímou, deformacemi, vynechávkami, nadsázkami detailů v zobrazení čili odchylkami od věrné podoby skutečného předmětu. Výraz má tedy jasný charakter významový, a protože umělecké dílo je angažováno společensky, potřebuje lidskou odpověď, tedy diváka, aby se mohlo plně realizovat.

A to se dostáváme k velmi častým otázkám, jež si divák klade před uměleckým dílem. Vyjadřuje umělecké dílo totéž, nebo něco jiného než znázorněný předmět? Co chce umělec svým dílem říci?

Divák schopný estetické spekulace si položí tyto otázky před obrazem znázorňujícím zcela jednoduchý předmět. Napadá mi Van Goghův obraz staré židle. Může se ptát do nekonečna, co tou židlí chtěl malíř říci. Ptá-li se takto, podkládá obrazu alegorický nebo symbolický význam, protože se mu nezdá možné, že by velký Van Gogh namaloval starou židli "jen tak". Pouze umělec sám by mu řekl, proč ji namaloval a co tím chtěl říci. Velmi pravděpodobně jen to, že ho zaujala. Židle je tedy výrazem malířova zaujetí.

Divák se zrakem méně kultivovaným si tuto otázku určitě položí před obrazem méně srozumitelným (surrealistickým, kubistickým, abstraktním), protože se mu nezdá, že by znázorněné předměty, které mu obraz třeba vzdáleně připomíná, někdy v takové formě či v takové souvislosti někdy viděl ve skutečnosti. Je na rozpacích, co obraz vyjadřuje.

Profesor Markalous říkával v estetickém semináři Palackého university v Olomouci, že člověk se zpovídá gesty, výrazem tváře, očí, grimasami, ústním i písemným projevem, oblečením, osobní hygienou a pořádkem. K této myšlence svého učitele bych dodal: tato zpověď (tento výraz) je složitá nebo prostá, ukázněná, kultivovaná nebo primitivní podle povahy člověka, podle jeho duševní, intelektuální úrovně, povahové ukázněnosti, společenské konvence atd.

Tak je to *mutatis mutandis* i s výrazem (či zpovědí, chceme-li) v uměleckém díle.

Profesor Rudolf Arnheim začíná svou studii o výrazu zcela pochopitelným zjištěním, že každé umělecké dílo něco vyjadřuje. Když posoudil různé teorie výrazu (neboť zabývat se nějakým problémem vede zároveň k zájmu o jeho historii), dochází k názorům svým, že výraz se neomezuje pouze na umělecké dílo nebo na živý organismus, že výraz mají i neživé přírodní předměty; že mimolidské objekty mají výrazové fyziognomické vlastnosti; že jako výraz vnímáme určité napětí (dynamiku) či pohyb zprostředkovaný viditelnou předlohou, že tyto síly jsou v předmětu, že je tam nevkládáme, že ony útočí na náš nervový systém. Dokumentuje to na křivkách Michelangelovy kupole římského chrámu sv. Petra a na křivkách Giottova obrazu Oplakávání Krista.

Ve světle tohoto názoru, který je zcela poplatný Gestalt-psychologii (ta kladé důraz na celistvou funkci celku, struktury jako dominanty), vysvětluje autor symbolismus v umění a kritizuje příliš jednoznačný psychoanalytický výklad symbolu. Sám považuje všechno umění za symbolické.

Důslednou aplikací principů Gestaltpsychologie je také Arnheimova kniha *Art and Visual Perception*, jejíž částí je tato studie.

Výklad výrazu z tohoto hlediska má jistě svou důležitost a váhu, ale je to jenom dílčí pohled na tento problém. Myslím, že je dost problematické domnívat se, že neživé věci mají svůj autonomní výraz, že jejich fyziognomické vlastnosti naprosto nejsou produktem naší antropomorfizace. Ovšem, habeat sibi. Umění jako projev lidského duševna je oblast tak složitá, že ačkoli je už tak dlouho předmětem lidského zkoumání, snese klidně další výzkumné expedice, které se z badatelské výpravy vrátí ne-li s novým nálezem, tedy aspoň s novým pohledem.

Každé umělecké dílo musí něco vyjadřovat. To znamená především, že obsah díla musí přesahovat zobrazení předmětů, z nichž se skládá. Ale tato definice je pro naše účely příliš široká. Rozšiřuje pojem "výraz" tak, že v sobě zahrnuje každé sdělení. Obvykle říkám, že člověk "vyjadřuje své mínění", to je pravda, ale umělecký výraz je myslím něco specifitějšího. Žádá, aby sdělení danosti působilo "zážitek", aktivní přítomnost sil, jež doplňují vnímanou předlohu. Jak tohoto zážitku dosáhneme?

Z V N I T Ř K U N A P O V R C H

V jistém smyslu se výraz týká příznačných rysů vnějšího zjevu a chování osoby, jež nám umožňují poznat, co si člověk myslí, co cítí, oč usiluje. Takové informace se získávají z výrazu tváře, gest, způsobu řeči, oblečení, úpravy bytu a dále z toho, jak kdo zachází s perem nebo štětcem, jaké má názory a jak si vykládá různé události. To je méně, ale také více, co zde myslím výrazem: méně proto, že se o výrazu musí uvažovat i bez vztahu k vědomí, které se navenek projevuje; více proto, že nelze přikládat velkou důležitost tomu, co je z vnějších klubek odvozeno intelektuálně a nepřímě. Nicméně tento známější význam slova tu musíme stručně probrat.

Díváme se na přítelovu tvář a mohou nastat dva případy: chápeme, čím se v mysli zabývá, a nacházíme v sobě duplikát jeho zážitku. Tradiční výklad tohoto významu najdeme v žertovném rozboru Lavaterových Physiognomic Fragments for the Advancement of the Knowledge and Love of Our Fellow Man, který na-

psal básník Matthias Claudius kolem roku 1775.

"Fyziognomika je věda o lidském obličejí. Obličej je jsou concreta, protože se generaliter (obecně - pozn. překl.), týkají přírodní reality a specialiter (zvláště - pozn. překl.), se pevně přimykají k lidem. Je tedy otázka, zda tu nelze použít známého triku s pojmy "abstractio" a "methodus analytica", tj. máme-li dávat pozor, zda písmeno i, kdekoli se vyskytuje, je opatřeno tečkou, a zda bychom nenašli tečku i nad jiným písmenem; v kterémžto případě můžeme být jisti, že tečka a písmeno jsou bliženci, takže když narazíme na Castora, můžeme se nadít, že Pollux nebude daleko. Dejme tomu, že máme sto pánů, všichni mají velmi hbité nohy, o čemž podali svědectví a důkaz, a celá stovka pánů má na nose bradavici. Neříkám, že pánové s bradavicí na nose jsou zbabělci, беру to čistě jen jako příklad... Teď, panamus (dejme tomu - pozn. překl.), přijde k mému domu nějaký chlapík, vynadá mi ničemných pisálků a plivne mi do obličej. Dejme tomu, že váhám, mám-li se s ním pustit do křížku, a ani se nedá říci, jak by to dopadlo; tak stojím a uvažuji o výsledku. V tom u něho objevím bradavici na nose, tu už se neudržím, kurážně se do něho pustím a beze vší pochyby vyvážnu bez pohromy. Počínal bych si v tomto případě jako na královské cestě. Postup může být pomalý, ale tak bezpečný jako na jiných královských cestách."

Váženějším způsobem vyložil teorii na počátku 18. století filosof Berkeley. Ve své stati o vidění mluví o způsobu, jak pozorovatel vidí ve výrazu lidské tváře stud nebo hněv. "Tato hnutí mysli jsou sama o sobě ~~žijí~~ neviditelná, jsou však nicméně prozrazována okem, zároveň barvou a změnou tváře, jež jsou oznamovateli oněch hnutí jen proto, že jsou jejich průvodci. Bez této zkušenosti bychom mohli ostých považovat spíše za známku radosti než studu." Charles Darwin ve své knize o výrazu emocí věnuje tomuto problému několik stránek. Domníval se, že vnější projevy a jejich psychické protějšky spojuje pozorovatel buďto na základě vrozeného instinktu, nebo na základě učení. "Mimoto, když dítě pláče nebo se směje, ví celkem, co dělá a co cítí; takže malá rozumová námaha by mu řekla,

co znamená pláč a smích u druhých. Je však otázka: docházejí naše děti k poznání výrazu jenom zkušeností s pomocí asociace a rozumu? Protože většina výrazových hnutí musela být získávána postupně a teprve pak se stala instinktivními, zdá se, že existuje jistý stupeň apriorní pravděpodobnosti, že jejich poznání se rovněž stalo instinktivním."

V poslední době se vyvinula nová verze tradiční teorie z podivné tendence četných sociologů, kteří tvrdí, že když lidé souhlasí s nějakým faktem, vychází to pravděpodobně z bezdůvodné konvence. Podle tohoto názoru se výklad výrazu opírá o "stereotypy", jež jedinci přijímají hotové od své společenské skupiny. Říká se například, že orličí nos znamená odvahu a odulé rty prozrazují smyslnost. Autoři teorie obecně soudí, že tyto domněnky jsou mylné, že prý informace nepocházejí z bezprostřední zkušenosti jedince nemůže být nikdy spolehlivá. Skutečné nebezpečí není ve společenském původu informace, nýbrž ve skutečnosti, že lidé mají sklon získat jednoduché představy na základě nedostatečného svědectví, jež dostávají přímo, nebo z druhé ruky, a podržet si tyto představy boze změny i při zkušenosti opačné. Protože to pro mnohé lidi znamená jednostranně nebo úplně mylné hodnocení jedinců a skupin lidí, existence stereotypů nevysvětluje původ fyziognomických domněnek. Pramení-li tyto domněnky v tradici, co je pramenem tradice? Jsou správné, nebo špatné? Tradiční interpretace fyzického vzezření a chování, i když se jich používá často špatně, vycházejí dosud z řádného pozorování. Možná proto jsou tak obtížné, že jsou tak správné.

V rámci asociacionistického myšlení udělal krok dopředu Lipps, který zdůraznil, že vnímání výrazu zahrnuje v sobě aktivitu sil. Jeho teorie "vcítění" (Einfühlung) měla vysvětlit, proč nacházíme výraz i v neživých předmětech, jako jsou chrámové sloupy. Uvažoval takto: Když se dívám na sloup, znám z dávné zkušenosti mechanický tlak a protitlak, které v něm působí. Rovněž ze staré zkušenosti vím, jak by mi bylo, kdybych byl na místě těch sloupů a kdyby ty fyzikální síly působily na mé tělo a v něm. Promítám své kinestetické pocity do slou-

pů. Kromě toho tlaky a tahy vyvolané pohledem ze zásobníku paměti provokují odpovědi i v jiných oblastech myšlení. "Když promítám své snahy a síly do přírody, dělám to podle toho, jaké city ve mně mé snahy a síly vzbuzují, tj. promítám do ní svou hrdost, obsahu, nepoddajnost, lehkost, žertovnou troufalost, své klidné uspokojení. Jedině tak se mé vcítění do přírody stává pravým estetickým vcítěním."

Charakteristickým rysem tradičního teoretizování ve všech jeho obměnách je přesvědčení, že výraz předmětu nespočívá ve zrakové předloze samotné. Co vidíme, je pro nás jen klíčem ke všemu poznání a citům, jež si vyvoláváme z paměti a promítáme do předmětu. Zraková předloha má málo co dělat s výrazem, který jí propůjčujeme; jako slova mají málo společného s obsahem, který zprostředkují. Písmena "pain" znamenají v angličtině "bolest" a ve franštině "chléb". V tomto slově nic nenapovídá jeden nebo druhý význam. Prostředkují sdělení jen o tom, co o tom slovu víme.

V Ý R A Z V E S T R U K T U Ř E

William James si nebyl tak jist, že tělo a duch nemají vnitřně nic společného. "Musím poznamenat, že rozdíl mezi vzruchy a city, na něžž tito autoři kladou tak velkou váhu, je poněkud méně absolutní, než se na první pohled zdá. Nejen časová posloupnost, nýbrž i přívlastky jako intenzita, obsah, jednoduchost nebo složitost, hladká změna nebo změna s překážkami, klid nebo vzrušení jsou přisuzovány oběma faktům, duševnímu i fyzickému." James zřejmě soudí, že ačkoli tělo a duch jsou rozdílná prostředí - jedno hmotné, druhé nikoli - určitými strukturálními vlastnostmi se sobě podobají.

Tento bod byl velmi zdůrazňován v Gestaltpsychologii. Zvláště Wertheimer tvrdil, že vnímání výrazu je příliš bezprostřední a naléhavé, aby se dalo vykládat jako produkt učení. Když pozorujeme tanečníka, smutná nebo veselá nálada jako by byla přímo obsažena v pohybech samých. Wertheimer uzavírá, že to je pravda, protože formální faktory tance reprodukují identické faktory nálady. Význam této teorie může být ilustrován pokusem Binneyovým, při němž členové vysokoškolské taneční skupiny

byli požádáni, aby individuálně improvizovali náměty jako: smutek, síla, noc. Produkce tanečníků vykazaly mnoho podobností. Například při znázornění smutku byly pohyby pomalé, rozsahově úzce omezené. Tělo bylo většinou skleslé a projevovalo malé napětí. Směr pohybu byl neurčitý, proměnlivý, kolísavý, tělo jako by se spíše pasívně podvolovalo gravitační síle, než aby bylo poháněno vlastní iniciativou. Musíme připustit, že tělesný stav při smutku vypadá podobně. U skleslého člověka jsou duševní procesy pomalé a málokdy překračují to, co se bezprostředně netýká přímého zážitku a potřeb okamžiku. Všechno jeho myšlení a snažení trpí nedostatkem energie a je malomyslné. Je málo rozhodný a jeho aktivita je pod vlivem vnějších sil.

Existuje přirozeně tradiční způsob pohybového znázornění smutku, a produkce studentů jím asi byly ovlivněny. Nicméně je důležité, že pohyby, ať spontánně původní nebo podle jiných tanečníků okopírované, předvedly formální strukturu tak nápadně podobnou struktuře příslušného duševního stavu. A protože zrakové kvality, jako rychlost pohybu, jeho tvar nebo směr, jsou bezprostředně přístupné oku, jsme myslím oprávněni uznat, že jsou nositeli výrazu pochopitelného pro oko přímo.

Když tento fakt probereme podrobněji, zjistíme, že výraz není tak vyjádřen "geometricko-technickými" vlastnostmi vnímaného, jako spíše silami, které asi vznikají v nervovém systému pozorovatelově. Bez ohledu na to, zda se předmět pohybuje (tanečník, herec), nebo je nehybný (obraz, socha), je jako výraz vnímáno určité napětí nebo "hnutí" - jeho síla, místo a rozdělení - zprostředkované viditelnou předlohou.

Citované příklady dostatečně ilustrovaly výrazový význam zrakových sil. V Giottově Oplakávání mohutná vlna diagonály vyjadřuje dynamický motiv vzkříšení, a klesající a stoupající křivka, tvořená řadou oplakávajících, vyjadřuje strach a beznaději. Stojí snad za to přidat dva příklady abstraktní formy, aby se ukázalo, že obsah je už v předloze samé, aniž to nutně musí být přírodní objekty.

Srovnáme-li dvě křivky - jedna je část kruhu, druhá paraboly - zjistíme, že kruhová křivka vypadá strnule, parabolická měkce. Co je příčinou tohoto rozdílu? Nehledejme přírodní předměty, s nimiž tyto dvě křivky souvisejí, nýbrž zkoumejme strukturu křivek samých. Geometricky je konstantní zakřivení kruhu výsledkem jediné strukturální podmínky: je to místo všech bodů, které mají stejnou vzdálenost od středu. Parabola vyhovuje dvěma takovým podmínkám, a proto má zakřivení proměnlivé. Je to místo všech bodů, které mají stejnou vzdálenost od jednoho bodu a jedné přímky. Parabolu nazvěme kompromisem mezi dvěma strukturálními požadavky. Jedna strukturální podmínka se podřizuje druhé. Jinými slovy: strnulá tvrdost kruhové křivky a měkká ohebnost paraboly se dá odvodit z přirozeného charakteru těch dvou křivek.

Teď ještě podobný příklad z architektury. V plánu dómu, který Michelangelo nakreslil pro chrám sv. Petra v Římě, se obdivujeme syntéze masivní těžkosti a volné lehkosti. Tento výrazový účín spočívá v tomto postupu: Dvě kontury tvořící úsek vnější kopule (obr. 1) jsou oblouky kruhu, a proto mají

----- obr. 1

pevnost kruhových křivek. Nejsou to však části téhož kruhu. Netvoří polokouli. Pravá kontura je opsána středem a, levá středem b. U gotického oblouku je křížení křivek vidět v jeho vrcholu. Kopule jej nahoře skrývá pod galerií a lucernou. Proto obě kontury vypadají jako části téže křivky, která však nemá strnulost polokoule. Je to kompromis mezi dvojím zakřivením, proto vypadá ohebně a zároveň zachovává kruhovou pevnost svých prvků. Celková kontura chrámu vypadá jako odchylka od polokoule, která je protáhlá směrem vzhůru. Odtud ten účinek vertikální tendence. Je také vidět, že přímka A má horizontální průměry kruhů obou kontur úseku. Proto kontury v průsečíku s A dosahují vertikality. To by dodalo kopuli stabilitu a orientaci spíše statickou. Tato vertikality je však zakryta tamburem mezi B a A. Kopule spočívá více na B než na A. To znamená, že kontury se setkávají spíše v šikmém úhlu než v pravém. Místo aby kopule směřovala přímo vzhůru, naklá-

ní se dovnitř, což působí jako šikmý sklon, tj. dojmem těžkosti. Citlivé vyrovnaní všech těchto dynamických faktorů vytváří složitý a zároveň jednotný výraz celku. "Symbolický obraz tíže," říká Wölfflin, "je zachován, avšak překonán výrazem duchovní svobody." Michelangelův dóm takto ztělesňuje "obecný paradox barokního ducha".

PŘEDNOST VÝRAZU

Náraz sil zprostředkovaný zrakovou předlohou je vnitřní částí vnímání právě jako tvar nebo barva. Výraz lze v podstatě definovat jako primární obsah vidění. Jsme zvyklí považovat vnímání za záznam tvarů, vzdáleností, barev, pohybů. Uvědomění si těchto měřitelných význačných rysů je opravdu dosti pozdní práce lidského myšlení. I u západního člověka 20. století to předpokládá zvláštní podmínky. To je situace vědce nebo inženýra nebo obchodního cestujícího, který odhaduje, kolik má zákazník kolem pasu, odstín rtěnky nebo váhu cestovního kufříku. Ale když sedím před krbem a dívám se do plamenů, nevšímám si normálně různých odstínů červeně, různých stupňů jasnosti, geometricky přesných tvarů, které se pohybují takovou a takovou rychlostí. Vidím půvabnou hru útočných jazyků, proměnlivou, živou barvu. Lidskou tvář vnímáme rychleji a zapamatujeme si spíš, že je bdělá, napjatá a soustředěná, než že má trojúhelníkový tvar, šikmé obočí, rovné rty atd. Tato priorita výrazu, i když u dospělých poněkud modifikovaná vědecky orientovanou výchovou, je nápadná u dětí a primitivů, jak ukázali Werner a Köhler. Obrys hory je měkký nebo hrozivě přísný, přikrývka přehozená přes židli je zmuchlaná, smutná, unavená.

Priorita fyziognomických vlastností by neměla překvapovat. Naše smysly nejsou uzavřená registrační zařízení pracující jen pro sebe. Vyvinuly se s organismem jako pomoc pro vhodnou reakci na okolí. Organismus má primární zájem na silách, které působí kolem něho - na jejich místě, síle, směru. Síly jsou přátelské a nepřátelské. A vnímaný náraz těchto sil nazýváme výrazem.

Je-li výraz primárním obsahem vidění v denním životě, měl by být tím pravděvějnější, dívá-li se na svět umělec. Výrazové kvality jsou jeho sdělovací prostředky. Zmocňují se jeho pozornosti, jimi chápe a vykládá své zážitky, ony určují formu díla, jež on tvoří. Dalo by se tedy předpokládat, že cvičení adeptů umění má být založeno na tom, že se jejich smysly ostří v těchto kvalitách, že mají být vedeni k tomu, aby se dívali na výraz jako na kritické vodítko pro každý tah tužky, štětce nebo dláta. A mnoho dobrých učitelů to tak opravdu dělá. Ale velmi často se spontánní citlivost studentů k výrazu dále nevyvíjí, dokonce je narušována a potlačována. Existuje například zastaralá, ale dosud užívaná metoda kreslení podle předlohy, kdy se po žácích žádá, aby zachytili přesnou délku a směr kontur, vzájemné vzdálenosti bodů, tvar předmětů. Jinými slovy, žáci se mají soustředit na geometricko-technické kvality toho, co vidí. Tato metoda ve své moderní podobě nutí mladé umělce, aby považovali model nebo svobodně zvolený předmět za seskupení hmot, plánů, směrů. Zájem je tu opět soustředěn na geometricko-technické kvality.

Tato didaktická metoda vyhovuje spíše zásadám vědeckého určení než spontánního vidění. Jsou však také učitelé, kteří postupují jinak. Když sedí model na podlaze ve zkroucené poloze, nezačnou upozorněním, že jej mají žáci nakreslit do trojúhelníku. Ptají se napřed po výrazu figury; řeknou například, že ta figura vypadá strnule, jako spoutaná, že je plná potenciální energie. Mají žáky k tomu, aby vyjádřili tuto kvalitu. Žák tedy pozoruje proporce a směry linií, nikoli však jako geometrické vlastnosti samy o sobě. Tyto formální vlastnosti vnímá jako funkčně závislé na výrazu pozorovaném bezprostředně a správnost či nesprávnost každého tahu štětce posuzuje podle toho, zda zachycuje, či nezachycuje dynamický "stav" předmětu. Rovněž při vyučování kresbě vysvětlují učitelé žákům, že pro malíře, jako pro každého nezkaženého člověka, kruh není čára s konstantním zakřivením, jejíž body jsou stejně vzdáleny od středu, nýbrž především kompaktní, pevná a klidná věc. Jakmile žák pochopí, že oválnost není totéž co kruhovitost, může se pokusit o kresbu, jejíž strukturální logika bude

podřízena primárnímu pojmu toho, co má být vyjádřeno. Zatímco soustředění na formální kvality nechá žáka na rozpácích, kterou z nesčetných a stejně přijatelných předloh si má zvolit, výrazové téma mu bude přirozeným vůdcem k formám, jež pro ten účel jsou vhodné.

Je jasné, že to, co tu hájíme, není tzv. vnitřní výraz. Metoda vlastního vnitřního výrazu máří nebo i ničí funkci tématu, jež má být znázorněno. Doporučuje pasivní "projekční" vylití vnitřního citu. Naše metoda si naopak žádá aktivní ukázněnou koncentraci všech organizujících sil na výraz, který je v předmětu znázornění.

Může se namítat, že umělec musí napřed zvládnout čistě formální techniku, než se pustí do úspěšného výrazu. To však je názor, který zvrací přirozený pořádek uměleckého procesu. Ve skutečnosti každá dobrá umělecká praxe je vysoce výrazová. To mi napadlo před několika lety, když jsem se díval na produkci tanečnice Greta Palukky v jednom z jejích nejpopulárnějších čísel, které sama nazvala "Technické improvizace". Nebylo to nic jiného než systematické cviky, jež tanečnice dělala denně ve svém studiu, aby si uvolnila klouby. Začínala otáčením hlavy, pak pohybovala krkem, krčila ramena a skončila krčením prstů na nohou. Tyto čistě technické cviky měly u obecnosti velký úspěch, protože byly naprosto výrazové. Působivě přesné a rytmické pohyby znázorňovaly zcela přirozeným způsobem celou škálu lidské pantomimy. Byl to průřez všemi náladami, od líného štěstí až k arogantní satíře.

Schopný učitel tance, aby dosáhl technicky přesných pohybů, nebude po žácích chtít, aby předváděli "geometricky" přesné pozice, nýbrž aby usilovali o svalový prožitek vzpoury nebo útoku nebo vzdání, jež má být znázorněno správně provedenými pohyby. (Podobných metod se dnes užívá terapeuticky při rehabilitační praxi. Po pacientovi se například nežadá, aby se soustředil na bezvýznamné, čistě formální cvičné natahování a ohýbání paže, nýbrž na hru nebo na práci, při níž se dělají patřičné pohyby údů, jako na prostředky vedoucí k rozumnému konci).

FYZIOGNOMIKA V PŘÍRODĚ

Vnímání výrazu nemusí proto nutně - ani ne primárně - odhalovat vnitřní stav jiné osoby pomocí zevně pozorovatelných projevů. Köhler zdůraznil, že lidé raději reagují na výrazové fyzické chování, než aby si uvědomili fyzický zážitek podobným chováním odražený. Vnímáme pomalé, malátné, ochablé pohyby jednoho člověka jako opak rychlých, pohotových, energických pohybů druhého, nejdeme však nutně za význam těchto jevů, nemyslíme výslovně na psychickou malátnost nebo živost, která se pod nimi skrývá. Unavenost a život je už obsažena ve fyzickém chování samém, neliší se podstatně od malátnosti pomalu tekoucího dehtu nebo energického zařínění telefonního zvonku. Je ovšem pravda, že při obchodním jednání může jedné osobě velmi záležet na tom, aby z tváře a gest druhé osoby vyčetla její myšlenky a city. "Co chce udělat? Jak se zachová?" V takových případech jasně jdeme dál za to, co vnímáme jako samotný výraz, a sekundárně aplikujeme vidění na duševní procesy, které se snad skrývají "pod" zevnějškem.

Zvlášť obsah uměleckého díla nespočívá v duševních stavech, jejichž zážitek tanečník možná předstírá nebo jež naše představivost propůjčuje namalované Marii Magdaleně nebo sv. Šebestianovi. Podstata díla je v tom, co je patrné na viditelné předloze samé. Výraz se zřejmě neomezuje na živý organismus, který má, jak se domníváme, vědomí. Strmá skála, vrba, barvy západu slunce, trhlina ve zdi, padající list, tekoucí pramen, i pouhá čára nebo barva nebo tanec abstraktního rázu na promítacím plátně mají tolik výrazu jako lidské tělo a slouží umělcům stejně dobře. Do jisté míry mu slouží dokonce lépe, protože lidské tělo je zvlášť složitý model, který se těžko převádí na jednoduchý tvar nebo pohyb, jímž se prostředkuje nutkavý výraz. Je také přetížen mimozrakovými asociacemi. Lidská postava není nejsnadnější, nýbrž nejobtížnější nositel uměleckého výrazu.

Skutečnost, že mimolidské objevy mají pravé fyziognomické vlastnosti, byla zakryta rozšířeným názorem, že jsou do lidského výrazu pouze oblečeny: iluzorním "patetickým podvo-

dem", vcítěním, autopomorfismem, primitivním animismem. Je-li však výraz inherentním příznačným rysem vnímané předlohy, její projevy v lidské postavě jsou jen speciálním případem obecnějšího jevu. Srovnávání výrazu předmětu s lidským duševním stavem je druhotný proces. Smuteční vrba nevypadá smutně, protože vypadá jako smutný člověk. Vystihneme to líp, když řekneme, že tvar, směr a ohebnost vrbových větviček prozrazují výraz pasivního visení; srovnání se strukturální podobností duševního a tělesného stavu, jež nazýváme smutkem, se tedy uplatňuje až sekundárně. Chrámové sloupy se nepnou vzhůru a nenesou tíhu střechy tak dramaticky proto, že my se stavíme na jejich místo, nýbrž proto, že jejich umístění, proporce a tvar jsou pečlivě voleny tak, aby jejich vzhled obsahoval žádaný výraz. Jenom proto jsme schopni "sympatizovat" se sloupy, chceme-li. Nevhodně rozvržený chrám nevzbudí žádné vcítění.

Definovat jevový výraz jako odraz lidského citění se mi zdá nesprávné ze dvou důvodů: za prvé protože ignorujeme skutečnost, že výraz má původ ve vnímaném předmětu a v reakci rozumového zorného pole na tento předmět; za druhé toto určení nevhodně omezuje výraz toho, co se vyjadřuje. Pro nás je základnou výrazu seskupení sil. Toto seskupení nás zajímá, protože je významné nejen pro předmět, v jehož zevnějšku se projevuje, nýbrž pro fyzický a duševní svět vůbec. Motivy jako vzestup a pád, nadvláda a poroba, slabost a síla, soulad a nesoulad, boj a smíření jsou obsaženy v každé existenci. Najdeme je ve svém myšlení, ve svých vztazích k druhým lidem, v lidském společenství a v přírodních událostech. Vnímání výrazu plní své duchovní poslání jen tehdy, prožíváme-li v něm víc než ozvěnu svých citů. Jen tak si dovedeme představit, že síly, které hýbají našim nitrem, jsou jen jednotlivé příklady těchž sil, jež působí ve světě. Proto si uvědomujeme své místo v celku a jeho vnitřní jednotu.

Některé předměty a síly se navzájem podobají silám, jež leží pod nimi, jiné ne. Proto na základě jejich expresivního projevu si naše oko spontánně tvoří jakousi linnéovskou klasi-

fikaci všech existujících věcí. Tato vjemová klasifikace je škrt přes řád navozený jinými kategoriemi. Zvláště v naší moderní západní civilizaci jsme zvyklí rozlišovat mezi živými a neživými věcmi, lidskými a zvířecími tvory, mezi světem duševním a fyzickým. Ale co se týče výrazových kvalit, může se charakter dané osoby podobat víc charakteru nějakého stromu než charakteru jiné osoby. Situace veřejných záležitostí v lidské společnosti se může podobat napětí na obloze před bouří. Dále naše vědecké a ekonomické myšlení nás vede k tomu, abychom určovali věci spíše měřením než dynamikou jejich vzhledu. Naše kritéria pro to, co je užitečné a zbytečné, přátelské a nepřátelské, mají tendenci zpřetrhat pojítka s vnějším výrazem, jež jsou v mysli dětí a primitivů. Vyhovuje-li dům nebo židle našim praktickým účelům, můžeme se ještě ptát, zda jejich vzhled vyjadřuje náš životní styl. V úředním styku určujeme člověka podle jeho statistických údajů, podle původu, věku, povolání, národnosti nebo rasy, tj. podle kategorií, které nehledí na vnitřní charakter člověka, jak se projevuje v jeho vnějším výrazu.

Primitivní jazyky nás přivádějí na myšlenku, že existuje svět pocházející z klasifikace založené na vnímání. Místo co by se omezily na sloveso "kráčet", které dost abstraktně vystihuje změny místa, jazyk afrického kmene Ewe si dá práci a specifikuje v každém druhu chůze zvláštní výrazové kvality pohybu. Existují tedy výrazy pro "chůzi malého muže, jemuž se hodně třesou údy, takže se rovnou vleče jako slabý člověk, chůzi člověka s dlouhýma nohama, který jimi mrská dopředu, chůzi tlustého člověka, který jde ztěžka rázným a pevným krokem a nedívá se dopředu",¹ a mnoho dalších. Tyto rozdíly se nedělají z pouhé estetické citlivosti, nýbrž proto, že výrazové vlastnosti chůze poskytují důležitou praktickou informaci, jaký je ten jdoucí člověk a co v tu chvíli zamýšlí.

Ačkoli nás primitivní jazyky často překvapují bohatstvím pododdělení, pro něž my necítíme potřebu, mají na druhé straně generalizace, které se nám zdají bezvýznamné nebo absurdní. Například jazyk Indiánů Klamatů má předpony pro slova znamenající předměty s podobným tvarem nebo pohybem. Taková předpona

může znamenat "zevnějšek oválného nebo kulového, diskovitěho nebo cibulovitěho předmětu nebo prsten; také něco obsáhlého; nebo zase akt provedený předmětem takové formy; nebo kruhový nebo polokruhový nebo vlnivý pohyb těla, paží, rukou nebo jiných částí těla. Proto tuto předponu najdeme ve spojení s mračny, nebeskými tělesy, zaoblenými svahy na zemském povrchu, s ovocem oválného nebo hlízovitěho tvaru, s kameny a příbytky (mají obvykle kruhovou podobu). Používá se jí také pro spoustu zvířat, pro ohrady, společenská shromáždění (protože to mívá obvykle podobu kruhu) atd."²

Takové klasifikace seskupuje věci, které podle našeho způsobu myšlení patří k velmi odlišným kategoriím a mají společného málo nebo nic. Zároveň nám tyto příznačné rysy primitivního jazyka připomínají, že poetický zvyk spojovat prakticky nestejné předměty metaforou není svévolný nápad umělců, neboť pochází z všeobecného a spontánního způsobu, jak si přiblížit svět empirie.

George Braque radí malíři, aby hledal společné v nepodobném: "Básník může říci: vlaštovka rozřezává nožem nebe a tím spojuje nůž a vlaštovku." Metafora je k tomu, aby pomohla čtenáři proniknout konkrétní slupku věcí kombinací předmětů, které mají málo společného, kromě něčeho, co leží vespod, pod nimi. Tento vtíp ovšem působí jen tenkrát, je-li čtenář poezie ve své denní zkušenosti dosud citlivý k symbolickému a metaforickému označení všech jevů a činností. Například rozbíjení a lámání věci vyvolává běžně, i když jen slabě, horní tón útoku a destrukce. Odstín výboje a hrdinského činu doprovází každý pohyb směrem nahoru - dokonce při stoupání po schodišti. Když ráno vytáhneme rolety a pokoj je zaplaven světlem, cítíme něco víc než prostou změnu osvětlení. Jistá moudrost, která patří pravé kultuře, je trvalé vědomí symbolického významu vyjádřeného v konkrétní události, v cítění obecného ve zvláštním. To dodává významu a důstojnosti celé denní činnosti a připravuje půdu, na níž roste umění. Tento spontánní symbolismus se ve svém patologickém extrému projevuje tím, co psychiatri znají jako "organ speech" psychosomatických a jiných neurotických sympto-

mů. Jsou lidé, kteří nemohou polykat, protože mají ve svém životě něco, co "nemohou spolknout", nebo které podvědomý pocit viny nutí, aby každý den několik hodin strávili mytím a čištěním.

SYMBOLY V UMĚNÍ

V běžnějším slova smyslu nenazýváme umělecké dílo symbolickým, ledaže jednotlivá fakta, jež znázorňuje, mohou být pochopena jen ve vztahu k myšlence, která je v něm skryta. Holandské žánrové malířství, které ukazuje skupinu sedláků kolem hospodských stolů, je prostě symbolismu. Když však Tizian namaluje obraz, na němž jsou dvě ženy, jedna oblečená a druhá skoro nahá, umístěny symetricky u studny, nebo když na Dürerově rytině okřídlená žena s pohárem v ruce stojí na kouli, která prochází mračny, jsme přesvědčeni, že záhadná scéna prozrazuje nějakou myšlenku. Tento symbolismus lze přirovnat k malířskému jazyku, který nacházíme například v alegoriích náboženského umění. Lilie znázorňuje Mariino panenství, ovečky jsou učeďníci, nebo dva jeleni pijící z rybníka představují posilování věřícího.

Avšak symbolický význam je vyjádřen pouze nepřímo tím, co nám vlastní úvaha nebo poučení říká o předloze. V největších uměleckých dílech je obsah zprostředkován oku s působivou bezprostředností zvláštními vjemovými rysy kompozičních schémat. Příběhu Michelangelova Stvoření Adama, na stropě Sixtinské kaple v Římě (obr. 2) rozumí každý čtenář Genese. Ale i tento příběh je upraven tak, aby byl srozumitelnější a působivější pro oko. Bůh místo aby vdechl nesmrtelnou duši do hliněného těla - motiv je ve výrazové podobě těžko znázornitelný - se vyklání k Adamově paži, jako by Stvořitel přenášel na tvora oživující jiskru, přeskakující ze špičky jeho prstu na špičku prstu tvora. Most paže viditelně spojuje dva oddělené světy: uzavřený, dokonale ovál pláště, který obklopuje Boha, s pohybem dopředu, daným tu diagonálou jeho těla, a nehotový, plochý kus hlíny, jehož pasivita je tu vyjádřena sklonem obrysů zvráceným dozadu. Pasivita je i v konkávní křivce, kolem níž je zformováno Adamovo tělo. Leží na zemi a jen maličko se nadzvedá přitažlivou silou blížícího se Stvořitele. Snaha a potenciální schop-

nost zvednout se a jít je naznačena jako podřízené téma v levé noze, která má také funkci pro Adamovu paži; ta totiž není schopna držet se ve volné poloze jako paže Boha, nabitá energií.

Rozbor ukazuje, že strukturální kostra malířské kompozice odhaluje dynamickou předlohu události. Je tu aktivní síla v dotyku s pasívním objektem, který je oživen přijatou energií. Základ události je v tom, co diváka udeří do očí na první pohled: dominantní vjemové schéma díla. A protože toto schéma není prostě zaznamenáno nervovým systémem, nýbrž pravděpodobně vyvolává patřičnou sestavu sil, je divákova reakce něčím víc než poznáváním vnějšího objektu. Síly, jež charakterizují význam příběhu, se zaktivňují a u diváka vzbuzují živou účast, která odlišuje umělecký zážitek od pouhého přijetí informace.

Ale je tu ještě víc. Strukturální schéma neobjasňuje pouze význam jednotlivé události znázorněné dílem. Dynamický námět odhalený touto předlohou není omezen na tento biblický příběh, nýbrž platí také pro jisté množství situací, které se mohou vyskytnout v duševním i hmotném světě. Vjemová předloha není jen prostředkem, který umožňuje pochopení příběhu o stvoření člověka, nýbrž tento příběh se stává ilustračním prostředkem podobné obecné, a proto abstraktní události, která musí být přiroděna masem a krví, aby ji oko vidělo.

Vjemová podoba uměleckého díla není libovolná ani čistě formální hra tvarů a barev. Je nepostradatelná jako pozorný vykladač myšlenky díla, který ji má vyjádřit. Podobně ani předmět není libovolný nebo nedůležitý. Je spojen přesnými vzájemnými vztahy s formálním modelem, aby posloužil konkrétní aplikaci abstraktního tématu. Znalec, který hledá jen model, stačí na umělecké dílo tak málo jako laik, který hledá jen námět. Když Whistler nazval portrét své matky Kompozice v šedé a černé, pojednal svůj obraz tak jednostranně jako člověk, který na něm vidí jen důstojnou dámu sedící na židli. Ani formální zpracování ani námět není konečným obsahem díla. Obojí je znakem umělecké formy. Slouží k tomu, aby ztělesňovalo neviditelné obecné.

PSYCHOANALYTICKÝ ZPŮSOB

Chceme ukázat, proč se zdráháme přijmout výklad uměleckých symbolů, jak jej podávají někteří psychoanalytičtí autoři. V jejich rozbořech nacházíme především tendenci pochopit umělecký předmět jako znázornění jiných předmětů, například dělohy, genitálií nebo umělcova otce či matky. Extrémní příklady jsou obsaženy v Groddeckově knize *Man a s Symbol* (Člověk jako symbol). On například tvrdí, že postoje postav na Rembrandtově *Anatomii*, čteny odzadu dopředu, a římský *Laokoon*, čten zprava doleva, jsou znázorněné mužské pohlavní údy ve stavu vzrušení a ochablosti. Nejběžnější námitka proti takové interpretaci poukazuje na její jednostrannost, tj. na předpoklad, že sexus je nejzákladnější a nejdůležitější zážitek, na němž je všechno bezděčně závislé. Psychologové poznamenávají, že toto tvrzení není dokázáno. V nejlepším případě platí tato teorie pro jisté psychoneurotické jedince nebo i kulturní periody, v nichž "se přehnaná sexualita nahromadila za hrází přísných morálních zábran a v nichž druhé cíle lidského života byly zbaveny závažnosti prázdňným existováním v nepříznivých společenských podmínkách. Jak Jung v této souvislosti poznamenal: "Je dobře známo, že když nás bolí zuby, nemyslíme na nic jiného."

Avšak druhá námitka se zdá oprávněnější. Psychoanalytická teorie popisuje viditelná fakta uměleckého díla jako znázornění jiných, stejně konkrétních a individuálních faktů. Jestliže po proniknutí do díla nějakého mistra nám zbude jen to, co se týká orgánů a funkcí lidského těla nebo něčeho velmi příbuzného, pak se ptáme, co dělá umění tak všeobecný a zřejmě důležitý výtvar lidského ducha. Mluva těla je politováníhodně srozumitelná. Malé zamyšlení ukazuje, že sexus není ani rozhodnější ani méně symbolický než jiné lidské zážitky. Je pravda, že v umění i v běžné praxi jsou "neutrální" situace často vykládány jako náznak skrytého sexuálního významu. Rabelais například varuje manžely, aby si dali pozor na mnichy, protože "stín věže opatství je plodný". Stejně často však najdeme méně jemný výklad "neutrálních" situací barvitými sexuálními obrazy. Tak Cé-

zanne rád rozlišoval podstatné a nepodstatné umění epitety "bien couillard" a "pas couillard" (dobrý samec, špatný samec - pozn. překl.). Pro naše účely je zvlášť důležité, že sexus často nahrazuje vysoce abstraktní sílu. Podle Junga: "Primitivní národy dosud běžně používají falických symbolů, což bylo ve starověku obvyklé, a přece jim nenapadne zaměňovat falus jako rituální symbol penisem. Ve falu vždycky vidí tvořivé mana, hojivou a plodivou sílu "neobyčejné potence", abychom užili Lehmannova výrazu."

Dnes už někteří psychoanalytici interpretují epické zápletky méně výlučně. Například Fromm mluví o biblickém příběhu Jonášově takto: "Nacházíme posloupnost symbolů, které jdou po sobě: vstupuje na loď, vstupuje do břicha lodi, usne, je v moři, je v břichu velryby. Všechny tyto symboly zastupují též vnitřní zážitek: stav člověka, který je pod něčí ochranou a je izolován, stav člověka, který se živ a zdráv zbavil styku s jinými lidmi."

Symbolické výklady, podle nichž jeden konkrétní předmět zastupuje jiný, stejně konkrétní, jsou téměř vždycky libovolné a nedokazatelné. Nemůžeme říci, zda je nějaká asociace u umělce nebo diváka vědomá nebo bezděčná, dokud nezískáme přímou informaci, která může vyžadovat hlubokou analýzu. Umělecké dílo samo informací neposkytuje, kromě případu, kdy jsou symboly standardizovány konvencí, nebo v těch několika jednotlivých případech, kdy se zřejmý obsah díla jeví jako podivný a nepravděpodobný, ale je považován za znázornění různých předmětů podobného zevnějšku. Přestože základní téma uměleckého díla je tak obecné, že se může hodit na nekonečný počet konkrétních situací, dovede je divák bez potíží spojit s jednou z nich, kterou má právě na mysli. Zatímco něčí asociace; vzniklé jako reakce na jeho sen, platí, protože sen je jeho spontánní výtvor, asociace spojené s uměleckým dílem jsou často čistě osobní odpovědi, které spíše odvádějí od významu díla, než je objasňují. To platí i pro umělce. První koncept díla je asi tak spontánně soukromý jako koncept snu. Avšak během tvářčeho procesu prochází dílo zpracováním, které žádá, aby umělec velmi přísně

rozlišoval mezi tím, co patří k přirozenosti jeho předmětu, a tím, co je případkový impuls.

Psychoanalytický přístup je poněkud příliš omezen, i když definuje, jako Fromm nedávno, symbolický jazyk jako jazyk, "kde vnější svět je symbolem vnitřního, symbolem pro naše duše a naše mysl". Není pochyby, že umělec často znázorňuje poměrně abstraktní psychickou situaci konkrétními vnějšími tématy; a Freud se například pokusil o zajímavý rozbor Shakespeara, oidipovské legendy a Leonardova obrazu Svatá Anna samotářka. Nicméně nemůžeme vidět v umění pouhou projekci lidských osob bez omezení jejího nevhodného záměru.

Zašlo se konečně až za Freudův původní názor, že symbol slouží jako kamufláž problematičtějšího obsahu. V rané práci Básník a fantazie Freud tvrdí, že umělec činí své "vidiny" přijatelné zásadně dvěma zásahy: "zeslabuje charakter egoistické vidiny modifikacemi a zatajením a svádí nás čistě formálním, tj. estetickým zážitkem, který nám poskytuje znázorněním svých představ". Jinými slovy, umělecká forma slouží k tomu, aby vnější "krásou" byl zakryt pravý obsah díla a odporné ingredience pilulky byly jí obaleny jako cukrem. Proti Freudovu názoru na snové symboly tvrdil Jung, že symboly zvěst uměleckého díla spíše odhalují než zakrývají? "Jestliže Freud mluví o snové fasádě, nemluví vlastně o snu samotném, nýbrž o jeho nejasnosti, a tím promítá do snu svůj nedostatek porozumění. Říkáme, že sen má falešné průčelí jen proto, že do něho nevidíme."

Tato reinterpretační nám otevírá oči na podobnost mezi jazykem snu a jazykem uměleckého díla. Zdá se, že ve spánku sestupuje lidské vědomí na elementárnější rovinu, na níž jsou životní situace zachyceny nikoli v abstraktních pojmech, nýbrž ve významných obrazech. Musíme se obdivovat tvůrčí imaginační probuzení v nás všech spánkem. Je to právě tato spící síla malířského jazyka, z něhož umělec těží své nápady.

VŠECHNO UMĚNÍ JE SYMBOLICKÉ

Kdyby umění nedělalo víc než jen reprodukovalo přírodní předměty buď přímo nebo per analogiam nebo k potěšení smyslu, mělo by malé právo na čestné místo, které je mu vyhrazeno v každé kulturní společnosti. Dobrá pověst umění musí odpovídat skutečnosti, že pomáhá rozumět světu i sobě samému a předkládá jeho očím to, co pochopilo a co považuje za pravdivé. Všechno na tomto světě je jedinečně individuální; ani dvě věci nejsou stejné. Ale všechno může být pochopeno jen proto, že to bylo vytvořeno ze součástí, jež neexistují jen pro sebe, nýbrž jsou společné mnohým nebo všem jiným věcem. Ve vědě se dosáhne nejvyššího poznání, když všechny existující jevy jsou převedeny na společný zákon. To platí i pro umění. Zralé umělecké dílo je úspěšné proto, že podřizuje všechno dominantnímu zákonu struktury. Rozmanitost existujících věcí není zkomolena na uniformitu. Naopak, tím, že umělecké dílo je všechny srovnává, vysvětluje jejich rozdíly. Braque řekl: "Položíme-li citron vedle pomeranče, přestanou být citronem a pomerančem a stanou se ovocem. Matematik tento zákon dodržuje. My také." Zapomíná, že působení takové korelace je dvojí. Ukazuje způsob, jak jsou věci podobné, a tím určuje jejich individualitu. Tím, že umělec zavádí společný "styl" pro všechny předměty, vytváří celek, kde místo a funkce každého předmětu jsou jasně určeny. Goethe pravil: "Krásno je projevem tajných přírodních zákonů, které by zůstaly skryty navždycky, nebýt krásna."

Každý prvek uměleckého díla je nepostradatelný pro zdůraznění tématu, jímž je pro umělce ztělesněna skutečnost. V tomto smyslu nacházíme symbolismus i v dílech, která na první pohled vypadají jen jako uspořádání poměrně neutrálních předmětů. Stačí pohled na pouhé skici dvou zátiší načtených na obrázku 3, abychom poznali dvě různé koncepce reality. Cézannův obraz (a) je ovládán stabilní konstrukcí vertikál a horizontál v pozadí stolu a os láhví a sklenice. Tato kostra je dost silná, aby podepřela bohaté záhyby látky. Pros-

tý řád je vyjádřen kolmou symetrií každé láhve a sklenice. Je tam hodně vypouklých předmětů a důraz na oválnost a měkčnost i anorganické látky. Srovnajme tento obraz šťastného poklidu s tragickým rozruchem Picassova díla (b). Zde je málo stability. Vertikální a horizontální orientace chybí. Světnice je nakloněna, pravé úhly stolu, který je převrácen, jsou buďto zakryty šikmou plochou, nebo zkomoleny. Nohy stolu nejsou rovnoběžné, láhev se kymácí, zoufale roztažené tělo ptáka užuž padá se stolu. Kontury mají tendenci tvrdosti, ostrosti, neživotnosti i na zvířecím těle.

Protože základní vjemové schéma je nositelem tématu, nesmíme být překvapeni, když zjistíme, že umění plní dál svou funkci, i když přestává znázorňovat přírodní objekty. "Abstraktní" umění dělá svým způsobem totéž, co umění vždycy dělalo. Není lepší než zobrazovací umění, které také nezakrývá, nýbrž odhaluje významnou kostru sil. Je neméně dobré, protože obsahuje to podstatné. Není to "čistá forma", protože i nejjednodušší čára vyjadřuje viditelný význam, a je proto symbolická. Nenabízí intelektuální abstrakci, protože nic není konkrétnějšího než barva, tvar a pohyb. Neomezuje se na vnitřní život člověka ani na podvědomí, protože rozdíl mezi vnějším a vnitřním světem a mezi vědomím a podvědomím jsou pro umění umělé. Lidské vědomí přijímá tvary a interpretuje svůj obraz vnějšího světa se všemi vědomými a podvědomými silami a doména podvědomí nikdy nemůže vstoupit do naší zkušenosti bez odrazu vnímatelných věcí. Nelze zobrazovat jedno bez druhého. Avšak přirozenost vnějšího a vnitřního světa lze redukovat na hru sil a o tento "hudební" přístup se pokoušejí malíři nevhodně nazvaní "abstraktní".

Nevíme, jak bude umění vypadat v budoucnosti, víme však, že "abstrakce" není jeho poslední slovo. Žádný styl jím nebude. Je to jeden z platných způsobů, jak se dívat na svět, je to pohled na posvátnou horu, která poskytuje z každého místa jiný obraz, ale všude vidíme tutéž horu.

JACQUES MARITAIN

O BÁSNICKÉM POZNÁNÍ

Kapitola z knihy autora a jeho manželky Raisy *The Sitation of Poetry*, vydané *Philosophical Library*, New York 1955. Jacques Maritain se narodil roku 1882 v Paříži. Studoval nejprve v rodném městě, pak v Heidelbergu a v Římě. Roku 1906 konvertoval ke katolictví.

Učil na Institut Cathlique v Paříži, přednášel na universitách v Lovani, Ženevě, Oxfordu, Chicagu. V letech 1945-48 byl francouzským velvyslancem ve Vatikánu, v letech 1948-53 profesorem na universitě v Princetonu v USA. Z dlouhé řady jeho filosofických knih uvádíme: *Existence and the Existent* (1948), *Man and the State* (1950), *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953), *L'humanisme integrale* (vyšel česky 1948, Vyšehrad, Praha).

Úvodní poznámka Má umění poznávací hodnotu? Jestliže ano, čím a jak se liší umělecké poznání od vědeckého?

Tato dvojice noetických otázek je a ještě dlouho bude v uměnovědě živá. Pozitivisté a logičtí empirikové velmi narušili myšlenku, že v umění jsou poznávací hodnoty, odlišné ovšem od poznávacích hodnot vědeckých. Nemám-li možnost ověřit si smyslové poznání objektivních skutečností, jež navodí opakovatelný logický poznávací proces, nemohu mluvit o vědeckém poznání. Aplikujme empirickou (smyslovou) složku vědeckého poznání (vjem, počitek, představa) a složku logickou (pojmem, soud, úsudek) na poznání básnické, aby lépe vynikl rozdíl mezi těmito dvěma oblastmi.

U uměleckého poznání můžeme beze zbytku aplikovat první fázi vědeckého poznání, složku empirickou. Umělec vidí, má počitek a fixuje ho představou. V druhé poznávací fázi (logické, kontemplativní) však umění není závislé na logickém zobecnění a logické abstrakci, ono zobecňuje pomocí typických představ a konkrétních obrazů. Umění vyjadřuje (odhaluje) subjektivní city, nálady (obecně duševní stavy), kdežto

věda odhaluje objektivně platnou pravdu. V této platnosti (objektivní - subjektivní) je jeden ze základních rozdílů mezi uměleckým a vědeckým poznáním.

Básnické poznání, jemuž věnuje Maritain svou úvahu, je nutno zařadit pod poznání umělecké. Básnictví má tedy poznávací hodnoty; to platí. Ovšem charakter tohoto poznání může být viděn různě. Jak ho tedy vidí Maritain?

Než se dočkáme odpovědi, sledujme jeho zamyšlení nad několika vývojovými etapami světové, hlavně francouzské poezie, které vyústily ve skutečnost, že poezie si uvědomila sebe jako poezii. Stalo se tak v 19. století, kdy si poezie zásluhou Baudelairovou a Rimbaudovou uvědomila svou quasi "teologickou hodnotu".

Proces uvědomování si poezie jako poezie má tři modalities: 1. vytvoření svébytného světa poezie, 2. podstatu poetického stavu, 3. básnické poznání.

Své složité filosofické spekulace shrnuje autor do tří závěrů:

1. Básnické poznání je něco jako instinkt, rezonance v subjektu a směřuje k vytvoření díla. Je svou povahou podvědomé, nikoli však ve smyslu podvědomí freudovského.

2. Básnického poznání na rozdíl od poznání rozumového a kontemplativního je nepřeveditelné do pojmů, končí pouze v díle ad extra. Nedá se srovnávat s poznáním empirickým.

3. V poezii se ve chvíli sebeuvědomování odhaluje snaha přejít z řádu přirozeného do řádu nadpřirozeného. Tato snaha směřuje k čisté tvorbě. Je to snaha v podstatě marná, protože básnický zážitek nelze odtrhnout od jeho přirozených cílů.

Maritain je tomista (označení novotomista je podle mého neopodstatněné, protože on není zastáncem nějakého nového tomismu, ten neexistuje). Všechny jeho spisy, tedy i tato studie, jsou nesené duchem scholastické filosofie. Samozřejmě i jeho terminologie je scholastická (tomistická): actus purus, habitus, appetitus, actus ad extra, intelligibile,

factibile, species, genus aj. Je velmi obtížné sledovat jeho myšlenkové procesy. Jeho stanovisko je jasně spiritualistické. Nemůže poezii a celé umění vidět jinak než pod zorným úhlem své náboženské víry a svého filosofického tomistického přesvědčení, které je touto vírou nutně ovlivněno.

Klíčem k jeho uměnovědným názorům jsou knihy Art and Scholasticism (česky Umění a scholastika, Olomouc 1933), The Situation of Poetry (Postavení poezie, odtud je přetištěna naše stať) a Creative Intuition in Art and Poetry (Tvořivá intuice v u m ě n í a poezii). Problémem poznání (tedy i básnického) se Maritain zabývá v knize The Degree of Knowledge (Stupeň poznání).

Životní dráha slova "poezie" mi připadá velmi instruktivní. Teprve poměrně nedávno označuje toto slovo poezii, dříve to znamenalo umění, činnost aktivního rozumu; v tomto smyslu pojednávali o poetice Aristoteles i starověcí autoři - i náš klasický věk. Někdo by mohl říci, že slovo poezie, prorážející a provrtávající metafyzické vrstvy, proniklo tělo básnického díla a dostalo se k jeho duši, kde si otevřelo cestu do království ducha. Tento jev nebude tak překvapující, připustíme-li že poezie si teprve nedávno začala (totiž básníci s tím teprve nedávno začali) uvědomovat sebe způsobem výslovným a úmyslným (a tento proces nikdy neskončí).

Zákon progresivního uvědomování sebe je jeden z velkých vývojových zákonů lidské existence a souvisí se zvláštní aktivitou duchovního řádu. Tato vynikající zvláštnost ducha dává možnost, jak říkají staří autoři, obrátit se úplně do sebe, dokonale se nad sebou zamyslet, přičemž podstatné tu není obrát do sebe, nýbrž uchopení sebe, proniknutí sebe sebou, což tvoří celek. Reflexivnost je podstatná vlastnost ducha, který takto uchopuje sebe prostředky svého já a proniká sebe. Proto je jev uvědomování sebe tak celkově důležitý pro všechno, co se týká kultury.

Protože člověk je jedna substance ducha a těla, jinými slovy hmotou obtížený duch, realizuje se tento jev pomalu a s obtížemi, s neobyčejnými průtahy, a není prost omylů.

A jeho realizace se neobejde bez nepříznivých případků.

Jako v každém případě, kdy zdolává nesnadný úkol, začíná myšlení při dobývání nových oblastí, zvláště vnitřních oblastí vlastního duchovního světa, nesnázemi a pohromami. Vypadá to, jako by lidské bytí dezorganizovalo samo sebe, a někdy se stává, že tyto růstové krize končí špatně. Nicméně jsou.

Francouzská poezie jich několik zažila. Jedna z našich epoch se mi zdá obzvlášť významná a nikdy si nepřipouštěla poznání, že poezii tolik ubližuje. V takových chvílích musí poezie plnit dvojí úkol: pokračovat ve svém tvůrčím zpěvu a vracet se myšlenkově ke své substanci. Myslím, že podle toho můžeme rozlišovat - ovšem jen velmi zhruba a snadno by někdo mohl upadnout do naivity, kdyby na tom příliš trval - dva druhy básníků. (Nemyslím ty, a mohou to být velcí básníci, kteří ve svém díle přivádějí minulost v životě poezie k vyššímu stupni dokonalosti - což je obecně případ v e l k ý c h l i d í .)

S touto výhradou můžeme říci, že v epochách, jako je naše, existuje druh básníků, kteří jsou více (neříkám výhradně) zaujati objevováním sebe a procesem, při němž si poezie uvědomuje sebe; tito básníci jsou těsněji spjati s aktivitou a experimentem, jimiž poezie působí na sebe, obnovuje sebe a snaží se růst v čase, ale právě proto jsou také více spjati s typickým úsilím své doby. Je ještě jiný druh básníků, kteří jsou více spjati s trvajícím básnickou činností samou a s tím vyléváním hlasu, o němž mluví David a které trvá od věku do věku. Protože jsou méně angažovaní v historickém růstu poezie, jsou také svobodnější co se týče jednotlivých příznačných rysů své epochy. Jen pro závažnost věci samé o tom tady mluvím, a má to tisíc obměn, neboť i druhá skupina básníků se na tom nějak podílí, obě se podílejí na pokusech a objevech poezie své doby a jejího růstu a obě pokračují něja-

kým způsobem v díle tvářčeho zpěvu.

Uzavřeme však tuto vsuvku. Rád bych zdůraznil, že jev uvědomování sebe, o němž jsme mluvili, není zdaleka jednoduchý. Vyskytuje se ve velmi spleť podobě, v množství sekundárních jevů zrychlení, zhuštění, zpětného pohybu, přežívání, mezi nimiž se čas od času objeví génius, aby komplikoval věci ještě dál; je to jev diskontinuitní, při němž jednotlivé momenty mohou být od sebe postupně odděleny dlouhými přestávkami.

Určitě i mezi lidmi doby ledové (některé kresby a sošky z té doby prozrazují profesionální ruku) si byl umělec vždycky určitým způsobem vědom svého umění, avšak ve srovnání s "vysloveným" vědomím, které se probouzí až reflexí, zůstává "soubytné" nebo samozřejmé vědomí v jakémsi spánku. Tak přichází ve velkých literaturách chvíle, kdy poezie po vytvoření nesmrtelných děl takřka ve stavu spánku, nejsouc si vědoma sebe, tak jako běžec, který v jistém okamžiku nepatrně otočí hlavu, přechází do stavu vysloveného uvědomení sebe, do stavu reflexivního poznání oné tajemné účinné duchovní síly, již nazýváme umění. Je to prchavý, úžasně privilegovaný okamžik. Ten se nesmí propást; předpokládá normální a dostatečně civilizační vývoj, spoustu sociálních a kulturních podmínek a - velkého básníka, andělé dějin si žádají pro takový okamžik velkého básníka. A je-li jim dán, pak se ta chvíle jmenuje chvíle Aischylova a Sofoklova, chvíle Vergilova, chvíle Dantova. Ta otevírá velké klasické epochy. Po ní, a někdy s ní, přichází gramatika, stylistika, předpisy.

V literaturách křesťanské Evropy (kromě první italské renesance, zázraku Dantova, který korunoval středověk slávou ve chvílích, kdy se středověk rozpadl a proměnil, a kromě Petrarky, který už je literátem v tom smyslu slova, jak mu rozumíme dnes) se zdá, že okamžik, o němž jsme právě mluvili, byl víceméně zatemněn cizími jevy, pocházejícími z druhé renesance. V Anglii to byl okamžik Shakespearův. Ve Francii je okamžik, který nás v této souvislosti zajímá, roztroušen v dlouhém období. Byla to doba Ronsarda a Pleiady a potom -

po mezidobí plném kontrastů - doba Racinova.

Kdy byla francouzská poezie bohatší na vymyšlení forem, na poctivá a solidní veršovaná dramata než v době Karla Orleánského, v době Marotově, Mesnardově a Ronsardově? Bylo to století rondelu a sonetu, balady, virelaie, rime royale; vědomí, jež o sobě poezie měla, bylo vědomí umělce - o století později to mělo být vědomí gramatika.

Co se týče Pleiady, měly křivdy na poezii, spojené s postupem sebeuvědomování, svůj původ v archeologii, nadbytku vědy a verbalismu, který je dosud naivní, avšak způsobuje už, že přecházíme mlčením Villona. Potom co francouzský duch pocítil š nebezpečí přejemného umění a reagoval ve jménu přírody a rozumu, rozumu právníckého a karteziánského, nikoli ve jménu poezie, zažila poezie největší nebezpečí, jež Francie poznala. Na obranu proti vpádu baroka, jež vytvořilo ve světě tolik mistrovských děl, se prohlašovalo: "Teď neopustíme přírodu ani jedním iota!" A současně vědomí gramatika, o němž jsem před chvílí mluvil, vydechující nenávist k poezii s velkou hrubostí a sebejistotou svého poslání, obětovalo poezii umění, které pod pohledem tohoto racionalisty pokleslo na pouhé řemeslo. A právě tuto chvíli největšího nebezpečí přežila poezie navzdory gramatice, navzdory všem svým lékařům, jako dítě nebes, s pružnou a skvělou jistotou, která měla vést k největší slávě velkého věku prózy, což bylo naše 17. století.

Po Racinovi a La Fontainovi přišel vertikální pokles. "Žádný člověk," píše abbé Terrasson, "který nemyslí v literárních pojmech, podobně jako Descartes žádá, aby každý myslel v pojmech fyzikálních, není hoden této doby." Avšak uprostřed všeobecné pohromy bylo něco získáno a toto něco se nemělo ztratit: poezie získala vědomí sebe jako umění, i když žáci abbého Terrassona ten zisk pochopili velmi špatně.

Otázka co je umění? Je od té chvíle ranou v jeho boku. Klasikiséus 18. století ji zodpověděl velmi špatně: podle

logiky jasných idejí denatureoval starý pojem umění jako správnost myslícího rozumu, jako produktivní inteligenci předmětů.

Francouzský romantismus odpověděl způsobem, který měl primární charakter instinktivní reakce, odmítl úlohu činného intelektu i absurdní ideu, kterou o umění zformovala předchozí doba. Zároveň se však vědomí umění úžasně prohloubilo. Německá romantika přišla do vlastního království básnických realit pod pláštíkem filosofie a metafyzických hádanek.

V době Gérarda de Nerval a Delacroixe se stalo toto: básníci, hledající v sobě vědomí umění násilím, skončili tím, že vložili ruku na žravou věc, krčící se hluboko v nich, věc, která umění obklopuje stejně jako svět boha a která se vás zmocní tak, že už nevíte, kam jdete. Ta chvíle přichází v 19. století, kdy si poezie začíná uvědomovat sebe jako poezii. Pak, v několika desetiletích, následuje řada objevů, porážek, odhalení, jejichž důležitost podle mého názoru sotva kdo může přehánět. A to je teprve začátek. Bylo třeba kontaktu s uvědomením sebe, s reflexivní spiritualitou, aby se poezie ve Francii konečně osvobodila. Podle mého názoru to, co se stalo s francouzskou poezií od Baudelaira, je v oblasti umění historicky stejně důležité jako největší revoluční a obrodné epochy ve fyzice a astronomii v oblasti vědy.

Myslím, že Baudelairova situace by se dala dosti přesně vystihnout, kdybychom řekli, že prostřednictvím prohloubeného vědomí umění, na něž jsem právě narazil, je jakoby v kontinuitě s tím nejlepším, co bylo v romantismu, že však ve skutečnosti znamená diskontinuitu, strašnou změnu, protože u něho se poezie zároveň stává vědomou si poezie, stává se vědomou si sebe jako poezie.

Důležitost tohoto uvědomování je u něho ohromná a on sám to často zdůrazňoval. "Byl by to zázrak, kdyby se kritik stal básníkem," píše, "ale je nemožné, aby básník v sobě neměl kritika." A vědomí poezie ho neustále znepokojovalo; mystické poznání poezie byla jeho propast chodící s ním; to přispělo k úžasně magické síle jeho řádek (někdy prozaických). Je známo,

jak mnohokrát o tom mluví, hlavně v první básni Květů zla:

"Když mocnost nejvyšší svůj přísný rozkaz dala
a v tomto světě béd se básník objevil,
tu jeho rodička se v hrůze zarouhala,
pěst zvednouc na Boha, jenž cit k ní projevil."

(Překlad Šv. Kadlece)

nebo v oné slavné pasáži téměř okopírované od Edgara Allana Poea (Baudelaire měl však právo se domnívat, že on a Poe mají všechno společné):

"Je to nesmrtelný instinkt krásy, který nás vede k tomu, abychom považovali zemi a její podívanou za záblesk nebe, za spojení s ním. Neuhasitelná žízeň po všem, co je za hranicemi, jež nám život odhaluje, je nejpádňější důkaz naší nesmrtelnosti. Poezie a to, co je nad ní, hudba a to, co je nad ní, vede duši k tomu, že zahlédne jas ležící za hrobem, a když nám vynikající básník přivede slzy do očí, ty slzy nejsou důkazem přemíry radosti, jsou spíše svědectvím podrážděné melancholie, popuzeného př požadavku nervů, přirozenosti, která je vyhnána do nedokonalosti a touží se usadit v té pravé zemi, v tom objeveném ráji."

Právě Baudelairovi vděčí moderní poezie za uvědomení si quasi teologické kvality, despotické duchovnosti poezie, která pro něho má jméno Krása.

"Hlavní zásluha Baudelairova a Rimbaudova," jak jsme poznamenali v dřívější stati¹, "je v tom, že převedli moderní poezii přes hranice ducha. To jsou však krajiny svrchovaně nebezpečné, kde na poezii padají nejtěžší metafyzické problémy, kde se svádí boj mezi dobrými a zlými anděly."

Myslím, že Lautréamont není dobrý anděl, nemá v sobě nic ze svého Anděla strážce. Jeho vynesla magie pýchy; později přistoupila nenávist a zlá vůle nebo spíše duch, duchovní kvintesence, aktivní výtažek zlé vůle. Ani Rimbaud nebyl dobrý anděl ani Baudelaire, ačkoli Baudelaire byl daleko křesťanštější než ti dva, křesťan jansenista a skoro manicheista.

Ale poezii je to jedno - té jde jenom o poznání sebe.

Pokusíme se rozlišit, přirozeně velmi schematicky, různé momenty ve zkoumání, jímž je poezie od nynějška (a i nadále) obležena a které se už neptá co je umění?, nýbrž co je poezie? - ta poezie, která se má k umění jako milost k morálním hodnotám a která není zvláštní výsadou básníků ani jiných umělců - můžeme ji najít i u chlapce, který se jenom umí dívat a říkat ach, ach, ach, jako Jeremiáš, nebo který se jí opíjí až k šílenství či sebevraždě, aniž sám v celém životě něco řekl nebo udělal.

Jeden z prvních aspektů sebeuvědomování poezie jako poezie se týká, jak se mi zdá, toho, co je dosud vlastní funkcí umění, totiž vytvoření nějakého předmětu. Avšak poezie brzy tuto funkci a tento požadavek proměňuje: nemá být vytvořen umělecký předmět, jak se tomu snad rozumělo v době parnasistů, nýbrž svět-báseň bude sama sebou soběstačným světem, aniž potřebuje znamenat něco jiného než samu sebe, a duše musí dovolit, aby v něm byla uzavřena se zavázanýma očima, aby přijímala jakoby kůží, celým povrchem těla výparry noci, jež pronikají k srdci, aniž se ví jak. Jsem záhadný jako cit, napsal Pierre Reverdy a jeho básně jsou rovněž záhadné. Abychom prožili jejich krásu, která je velká, musíme s touto záhadností souhlasit. Je pravda, že tento souhlas, myslím souhlas s umělcovými záměry, se vždycky požaduje pro pochopení uměleckého díla a pro jeho sdělnost, jež takové pochopení předpokládá.

Druhý hlavní moment v postupném sebeuvědomování poezie se týká, po mém soudu, podstaty poetického stavu; zde vidíme poezii ponořenou do nekonečnosti podvědomého a nadvědomého tajemství, aby bylo odhaleno a poznáno.

V přednášce v Buenos Aires v létě roku 1936 Henry Michaux znamenitě popsal svlékání, požadované tímto potrhým bádáním a nemilosrdným úkolem, k němuž se poezie takto cítí připoutána, aby byla odhalena, obnažena pravda její čisté

substance a její inspirace. Rytmus, rým, řádek, strofa, všechno to šatstvo slov, hudby, lidské onteligibility, od čeho básně asi odvozuje svou konzistenci, z toho se nehledá nic, to všechno je překážkou bádání. Chceme redukovat do nemožnosti, abychom vyzkoušeli její odpor a dovolili jenom poslednímu klíčku in articulo mortis, aby přežil? Nemáme se raději uchýlit k jakési negativní teologii, v níž by skrytá esence poezie dosáhla nesdělitelného zážitku, od něhož bychom se později vrátili mezi lidi, když by všechny výrazové prostředky byly změněny a očištěny, jako by byly spáleny ohněm zevnitř, který by je zdánlivě zničil, ale který by v nich uvolnil neznámou energii?

Pokud dílo vyjadřuje ono úsilí dosáhnout uvědomění, jímž se tu zabýváme, je podřízeno jistým podmínkám asketismu; přestává být zpěvem, jímž má přirozeně být, aby se stalo spíše odhalením - tajemstvím v sobě, jemuž nezbývá nic jiného, než aby se snažilo dotknout našich srdcí zakázaným způsobem - tajemného vlivu poetických sil v bytosti básníkův.

Odklidit slova, celou tu zátěž podvodu a víceméně příživnických asociativních označení, jež jsou v nich zahrnuta, sprovodit ze světa slova nebo vytvořit nová či předstatnit stará znamená opustit běžnou hru idejí a pojmů, ale i racionální, společenský a lidský život, znamená vstoupit do divošského světa, kde není nic, co by nás chránilo, a konečně, to znamená opustit jistým způsobem lidský rod - aber ich will kein Mensch sein, ale já nechci být člověkem.

Existuje velká noc, která vzrušuje, a touha ztratit bytí.

Právě jsme mluvili o druhém aspektu či momentu v uvědomování si poezie jako poezie, který se týká především poetického stavu. Myslím, že lze, aspoň abstraktně, rozlišovat ještě třetí aspekt, hlubší než jsou ony dva, který by se měl týkat spíše básnického poznání, totiž poznání reality, vnitřku věcí nebo jejich rubu, které je v poezii nebo jejím duchu.

Hlubší poezie si uvědomuje sebe, hlubší poezie si uvědomuje svou poznávací sílu a tajemný pohyb, jímž se, jak nedávno řekl Jules Supervielle, přibližuje ke zdrojům bytí.

Zde se dostáváme ke kritickému bodu diskuse, k filosofickým obzvlášť obtížným otázkám, ale o otázkách, jímž chybí odvaha, není třeba uvažovat. Než o nich pojednám, rád bych poznamenal, že tři momenty, o nichž jsem mluvil, se týkají různých modalit uvědomování poezie, nikoli různých chronologických momentů; mohou se dít současně, ale například Rimbaud byl stržen k poslednímu momentu, k momentu básnického poznání, hned na začátku, hned na začátku ho spálilo jádro plamene.

2

Když o poezii uvažuje filosof, všimne si především, jak jsme už poznamenali, že je situována v řádu umění nebo tvůrčí aktivity. Cílem umění jako takového není znát, nýbrž produkovat nebo tvořit - nikoli po způsobu přírody, jako rádiu produkuje hélium nebo jako jedna živá bytost plodí druhou, nýbrž po způsobu ducha a svobody; zde jde o produktivitu intelektu ad extra.²

Aktivita inteligence o sobě je druh manifestace; vytváří v sobě mentální slova, která jsou jejími poznávacími prostředky, ale jsou také výsledkem jejího duchovního nadbytku, vnitřním výrazem nebo manifestací toho, co ona poznává.

Přirozeným nadbytkem tíhne sama sebou k výrazu nebo projevu mimo sebe, ke zpěvu: neoplývá jenom slovem, žádá si oplývat činem, přirozenou touhou, která chce překročit hranice samotné inteligence, nemůže proto být realizována bez pohybu, k němuž láká vůli a apetitivní síly. Ty způsobují, že intelekt překračuje své hranice, jak ho pudí přirozené přání, vymezují jeho původní podnět k pohybu a tím, velmi obecně, básnivost (v aristotelském smyslu) nebo účinnou prakticitu intelektu. Po tomto původním vymezení se činnost umění bude vyvíjet v řádu, který je ještě výlučněji intelektuální a v němž lidská vůle se svými záměry bude obsažena mnohem méně než

řád morální činnosti (etické prakticity).

Chápeme tedy, že obecně v celé prakticitě ducha má jistý podíl vůle nebo žádostivost (appatitus), ovšem je to podíl proměnlivý a ve zvláštním případě prakticity, která končí v tvorbě předmětů, je menší než v případě prakticity mravní, protože "idea" zamýšleného díla je už sama sebou a v sobě praktická idea (vždyť ona předpokládá takový primitivní pohyb intelektu k nějakému bytí, které má být vytvořeno, do něhož zasáhla vůle).

Takový je, jak se domníváme, prvotní kořen básnické aktivity ve smyslu aktivity umění redukovaný na své čisté a bytostně metafyzické potřeby. Tento metafyzický kořen může být zatemněn ohromnou zkušeností, psychologickou a sociologickou podmíněností a zjevnějšími účely užitkovými, ať jsou to například magické účely nejprimitivnějších malířů nebo potřeba zdobnosti, která je člověku vrozena; tento metafyzický kořen je těmito účely a touto podmíněností předpokládán.

Takto chápaná aktivita umění sama o sobě nemá potřebu sdělování druhým (tato potřeba skutečně existuje a nevyhnutelně do umělecké činnosti zasahuje, ale neurčuje ji); má bytostnou potřebu mluvit a projevit se v zamýšleném díle - vlivem duchovního nadbytku, a dokonce i tehdy, když není nikoho, kdo by se díval nebo poslouchal (což by jinak bylo krutě nepřírozené). Je pravda, že se někdy stane, že umělec mnohem více utrpí od obecenstva, s nímž si přál dostat se do styku, když je jím "pochopen", než když je "nepochopen"; pochopení ho snižuje, vypuzuje ho z jeho živlu; umělec si není jist, zda jeho dílo nepostrádá hlubší kvalitu, která by nebyla sdělitelná, kdyby v něm byla. Netvoří své dílo pro člověka, nebo je tvoří přinejmenším pro budoucí generace, jež si představuje do jisté míry nehmotné, protože zatím neexistují. Chce přetrvat v dějinách, nikoli být pochopen.

Co z toho všeho plyne z hlediska poznání?

Aktivita umění není sama o sobě aktivitou poznání, ný-

brž tvoření; usiluje vytvořit předmět podle vnitřních požadavků a dobra vlastního tomu objektu.

Aktivita tvoření ovšem předpokládá předchozí poznání a využívá ho: protože je to rozumová nebo duchovní produktivita, nemůže se spokojit s předmětem samotným, k němuž tíhne jako prostá produktivní aktivita, s předmětem, který je uprostřed genus. Jako intelektuální aktivita tíhne jistým způsobem i ve svém tvůrčím aktu k bytí, které překračuje všechna genera. Je pak nutné, aby tento předmět, který ona formuje, ať je to hliněná nádoba nebo rybářský člun, znamenal ještě něco víc než sám sebe, aby byl zároveň znakem jako předmět; je nutné, aby ho oživil nějaký smysl a udělal z něho víc, než je. Z toho plyne, že umění, ve své podstatě produktivní, vždycky předpokládá moment kontemplace a umělecké dílo předpokládá melodii, která je takřka smyslem oživujícím formu.³ Na tomto faktu založil Aristoteles své prohlášení, že napodobování tkví v umění, a to, jak už slovo samo jasně napovídá, se primárně a na nejzjevnější (nikoli nejhlubší)⁴ viditelné rovině vztahuje k (spekulativnímu) poznání, jež uměleckou činnost předchází, je jí předpokládáno, ale existuje mimo ni; k poznání, nejběžnějšímu lidskému poznání, jež umělec získává, když otevře oči a svou inteligenci pro věci tohoto světa a pro kulturu. Umělecká činnost začíná po tom, protože je to činnost tvůrčí a protože sama o sobě nežádá, aby vědomí bylo formováno poznávaným předmětem, nýbrž aby ona formovala předmět a tím mu nabízela život.

Těmito úvahami jsme však došli jenom k vnější stránce tajemství. Pojďme dále.

Co je to ten akt myšlení, který je svou podstatou tvůrčí, který formuje něco v království jsoucna, místo aby byl sám formován věcmi, který se vyjadřuje a projevuje při vytváření svého díla, není-li to právě jsoucno a podstata toho, kdo tvoří? Avšak podstata člověka je člověku samému nejasná; ta se probouzí sama pro sebe tím, že přijímá a snaší vědět,

že se probouzí pro svět. Básník, jak už jsme někde řekli, nemůže vyjádřit svou podstatu v díle leč pod podmínkou, že věci v něm rezonují a že při jednotlivém probuzení v němž tyto věci i jeho podstata povstávají ze spánku. Jako by všechno, co rozeznává a tuší ve věcech, rozeznával a tušil jako neoddělitelné od sebe a své emoce, tedy jako sám sebe, a tím nejasně chápe své vlastní bytí poznáním, jež může být zážitkováno, jen když je tvořivé.⁵ Proto ukazuje svatý Grál jiným a sám ho nevidí.⁶ Jeho intuice, tvůrčí intuice nebo amoce je nejasné chápání svého já i věcí v poznání skrze jednotu nebo společný původ, které není dokonalé, nepřináší ovoce, nedosahuje svého slova leda v díle a které celou svou životní energií směřuje k tvorbě a produkci. Je to poznání, které se liší od toho, co obecně nazýváme poznáním, poznání, které nelze vyjádřit v myšlenkách a soudech, které je spíše zážitkem než poznáním, a to zážitkem tvůrčím, jenž chce být vyjádřen a dá se vyjádřit jenom dílem. Toto poznání nepředchází tvůrčí činnost a není jí předpokládáno, je v ní obsaženo, má stejnou podstatu jako pohyb k dílu, a tomu já říkám básnické poznání, i když chápu, že slovo poznání je tu analogický termín, který zde označuje poznání, při němž rozum netáhne, jako ke svému klidu, k tomu, "aby se stal věcmi", jež poznává, nýbrž k tomu, "aby vytvořil věc v bytí". Básnické poznání je tedy skrytá životní síla toho duchovního zárodku, kterému staří říkali idea díla, činná idea nebo idea řemeslníka.

Uvědomila si sebe zároveň s poezií, nebo lépe, ono věštecké ponoření je poezie sama, je to duch, který ve smyslovém poznání a skrze ně, v nadšeném zaujetí a skrze ně, v hlubokém prožitku a skrze něj uhaduje skrytý význam věcí i sebe, aby je ztělesnil v díle; týž význam, který konstituuje význam takto vnímaný v bytí, a význam, který oživuje vytvořené dílo, nebo to, co jsem před chvílí nazval melodií každého autentického díla, takže v tomto významu či melodii dílo a hloubka existence a básníka, označující a označené, splynou, existují jako dva v jednom zpěvu a v jedné intencionalitě.

Staří i moderní filosofové velmi mnoho uvažovali o poezii, ale nutně z vnější stránky. Uznáváme - proč, pokusil jsem se říci před chvílí - že v 19. století si poezie mezi básníky začala rozvážně a systematicky uvědomovat sebe; bylo to ovšem připraveno romantiky, a především Baudelairem a Rimbaudem. Každé nové sebevědomí je doprovázeno rizikem zvratu. Riziko bylo v tom, že poezie by mohla uniknout z řádu vytvářeného díla, aby se zase vrátila k samotné duši s úmyslem naplnit ji čistým poznáním a stát se svým absolutnem.

Je pravda, že někdo může být básníkem, aniž tvoří - aniž kdy vytvořil - nějaké umělecké dílo, ale je-li někdo básníkem, je efektivně zaměřen k činnosti. Patří k podstatě poezie mít operativní poslání, jako strom má poslání, aby plodil ovoce. Avšak sebeuvědomováním se poezie do jisté míry uvolňuje od tvorby díla, tak jako někdo, kdo se chce poznat, obrací se do sebe.

Poezie zároveň uvolňuje svůj aktivní princip v čistém stavu, myslím básnické poznání samotné, ten nepopsatelný a plodný zážitek, ježž Plato nazval entuziasmem a ježž jsem se zde už pokusil charakterizovat. A v tom okamžiku se v poezii probouzí touha skrytá v jejím transcendentálním charakteru, v její pravé spiritualitě, metafyzické aspiraci jít dál, překročit hranice, které ji obklopují v přírodě, na jistém stupni na škále bytostí. Tak se dostává do konfliktu s uměním, s tím uměním, jehož cestou je její přirozenost odsouzena jít: je-li požadavek umění tvořit rozumově, podle tvůrčí myšlenky, požadavek poezie je trpět, poslouchat, sestoupit ke kořenům bytí, k neznámu, jež žádná myšlenka nemůže zachytit. "Neboť Já je někdo jiný," pravil Rimbaud⁷, a dovedl by někdo lépe definovat ono pohlčení v obydleném subjektu, což je básnické poznání? Pak postačí okamžik závratí. Ztratí-li poezie svou oporu, je odtržena od svých operativních cílů. Stává se prostředkem poznání; nechce už tvořit, nýbrž poznávat. Žádá-li umění tvorbu, poezie zbavená svých přirozených pout chce poznávat.

Ale poznání - jaké to pokušení, jaká to svrchovanost! Takové poznání, které si žádá celého člověka! Které svět člověku dává a nutí ho, aby ho strpěl! Najde-li poezie zbavená (nebo myslící si, že je zbavena) relativit umění duši, která nic nemá, která nic nemá před sebou, rozvine hroznou touhu po poznání jež chce vyřídidsky vydržet všechno, co je v člověku metafyzického i tělesného.

Rimbaudova zkušenost je zde rozhodující. Zatímco surrealisté, odvolávající se na Rimbauda, se později pokusili použít poezie jako nástroje pro svou quasivědeckou kuriozitu, on sám poslechl, vědomě a dobrovolně se podrobil konečným tyranským požadavkům básnického poznání puštěného z uzdy ve stavu vrcholného bujení - a to ho přimělo hledat všechny poklady ducha na zakázaných odlehlých cestách hrdinského i "zhýralého" banditství.

Před chvílí jsem citoval z *Lettres du voyant* (Dopisy vizionáře), kde Rimbaud sice vysvětluje, že se věnuje poznání, ale jedním dechem prohlašuje, že "vede zhýralý život".⁸ Omezíme se na tento hlavní text a svědectví, jež nám poskytuje. Ničí komentář nemůže jeho význam vyčerpat.

"První studium člověka, který chce být básníkem" - Rimbaud říká, který chce být básníkem, který vědomě a dobrovolně na sebe bere závazek, a už v tom je skryta léčka - "je úplné poznání sebe samého. Člověk hledá svou duši, zkoumá ji, zkouší ji, učí se jí. Jakmile ji zná, musí ji kultivovat; to se zdá jednoduché: v každém mozku se odehrál přirozený vývoj; tak mnoho egoistů se prohlašuje za autory; mnohem více je těch, kteří si přivlastňují jejich intelektuální pokrok! Ale to znamená zmrzačit si duši: po způsobu *comprachicos*! Představte si člověka, který si na obličej nasadí bradavice a pěstuje si je. Říkám, že je nutné být vizionářem, udělat ze sebe vizionáře.

Básník ze sebe dělá vizionáře dlouhým, ohromným a odůvodněným zmatením všech smyslů. Všechny formy lásky, utrpení, bláznovství; člověk v sobě pátrá, odvádí za sebe všechny je-
dy, aby mohl uchovat jen jejich tresty. Nevýslovné mučení,

při němž potřebuje všechnu sílu, všechnu nadlidskou sílu, při němž se stává kritickým případem, velkým zločincem, velkým vyvrhelem - a největším učencem! Neboť přichází k neznámu - protože kultivuje svou duši, bohatší už, než je kterákoli jiná. Přichází k neznámu, a když chce, ten pošetilec, skončit ztrátou pochopení svých vizí, spatří je. Ať chvástavě skřehotá o neslýchaných a nepojmenovatelných věcech; přijdou jiní strašní dělníci a ti začnou na horizontech, odkud druzí ustoupili!"⁹

Závěr vyslovený s překvapující jasností v Pobytu v pekle byl nevyhnutelný. Poezie usilující, aby se uskutecnila v naprosté plnosti, aby se osvobodila od každé existenční podmínky, básnické poznání povyšující se až k nároku na absolutní život, obojí se zaplétá do dialektiky, která je zabíjí. Poezie chce být vším a dávat vše, zákon, svatost, předpodstatnění, zázrak; je zatížena humanitou. A cokoli dělá, je omezeno přírodou, realitou, jenom v jednom směru, v jednom a velmi skromném směru, ve směru umění a zamýšleného díla. Nakonec nezbývá než pád do mlčení, zřící se díla i poezie zároveň. Rimbaud přestal psát, pomstil se poezii, odhodil ji od sebe jako monstrum.

Dosavadní úvahy nás přivádějí k tomu, že poezie jako taková se nerovná ničemu leč sobě, ani víře, ani metafyzice, ani svatosti; zkrátka ničemu, čeho dosahuje v nekonečné shodě s čímkoli. Je bláhové, jak jsme právě viděli, chtít ji v duši samotnou. Ale s ostatním - se všemi ostatními přednostmi a silami ducha - se jí daří dobře. Je pravda, že všechny tyto síly, pokud patří k transcendentálnímu světu, usilují, jako poezie, překonat svou přirozenost a učinit se nekonečnými. Jedna pro druhou vytvářejí existenční podmínky, pomáhají si v životě, ale zároveň se nenávidí (v tom smyslu, pro nějž se také milují), vzájemně se omezují a usilují navzájem se redukovat k neschopnosti. Jedině v tomto konfliktu mohou existovat a růst. Umění, poezie, metafyzika,

modlitba, kontemplace, každá z nich je zraňována, zákeřně bita do svého nejvzrostléjšího místa, ale to je ta pravá podmínka k jejímu životu. Člověk je spojuje násilím, tím, že vypláče všechny své slzy, že každý den umírá a tak získává mír pro sebe i pro ně.

3

Rimbaudova zkušenost byla příliš úplná a příliš tvrdá, abychom si z ní vzali poučení. Navzdory Rimbaudovi, navzdory Pohybu v pekle se básníci dosud pokoušejí pouhou silou proniknout dále do vědomí poezie, dosud setrvávají při této práci a co víc, dělají si z toho slávu, ačkoli se dopustili stejné chyby - zvolili špatný směr. Ale tentokrát si nalhávají, že pokračují v cestě slepou uličkou, že jdou na konec světa a za jeho hranice v nehybném voze. Nedá se to provést nějakou iluzí a pomocí jistých čarů a kouzel?

V tom pokusu použít poezie k tomu, aby uspokojila touhy člověka a jeho žízně po poznání a jeho potřebu vidět tvář absolutna, existuje přesvědčení, že surrealismus má pro nás výjimečnou historickou důležitost.

Podle poznámky M. Marcela Raymonda "dokázat, že hra ještě není v pořádku, že všechno se snad dá zachránit - to byla podstata surrealistické zvěsti". Zkrátka surrealisté byli také oběti básnického poznání. Na počátku byla pro ně objevem prvořadým, jak píše Raisa Maritainová, "ta řeka ducha, která teče pod vší naší běžnou činností, ta hluboká, autentická realita, cizí všem formulám, vnímaná v oněch chvílích vzdání skrytým životodárným silám".¹⁰ Nepochybuji, že opravdu znali tyto výsadní momenty přirozené extáze, při níž se duše "znovu noří tak říkajíc do svého zdroje, z něhož vychází obnovená a posílená" básnickým zážitkem. Ten zážitek měli, neupírejme jim to štěstí. To přispívá k významu i tragédii jejich dobrodružství. Odvrátili se současně myšlením od básnického díla i od zpěvu, aby se bezhlavě zapletli do závitů vědomí. Ale chytili se do pastí. Vytrhujíce poezii

téměř úplně z jejich přirozených cílů, chtěli z ní udělat prostředek spekulativního poznání, nástroj vědy, metodu metafyzického objevu.

Nejenže popletli poezii s metafyzikou, popletli ji i s morálkou a se svatostí. Zatížili ji břemenem, jež nemohla unést. K čemu mohla sloužit jejich svůdná síla než k tomu, aby nás ohromila triky a otevřela nám svět pouhého zdání a pozlátka?

Nakonec, protože surrealisté si spletli pasivitu básnického zážitku s pasivitou psychického automatismu, věřili, že prostředkem par excellence, nebo spíše jediným zdrojem poezie je plodit obrazy, osvobozovat naše živočišné podvědomí, plné přání a představ, od zátěže citů a snů tam nahromaděných. Mezi básníky oné generace se pak vyvinul pozoruhodně silný pud zametat stopy a uvádět mysl do zmatku prostředky překvapení a podnětných ran obrazotvornosti; oč významnější je tato prudkost, plná narážek, než klasický discursus! Ale samo o sobě, zůstane-li někdo u tohoto bodu, je to jen jiná technika, záležitost vkusu a talentu.

Z toho všeho a z historie zklamání surrealistického pokusu soudím, že v procesu uvědomování poezie mohou se jako v každém vědomém lidském činu vyskytnout omyly; je to jedno z nevyhnutelných nebezpečí, jak jsme poznamenali na začátku tohoto článku, které s sebou nese život a duchovní vývoj v člověku.

Domnívat se, že proces uvědomování sám o sobě nebo pokročilé myšlení je věc špatná, která svou povahou vede k deformaci, by znamenalo upadnout do jakéhosi ~~máglí~~ manichejského pesimismu, který je stejně falešný jako možný, je-li pravda, že reflexivnost, jak jsem řekl, je typická vlastnost ducha. V omylech procesu uvědomování jsou vždycky zároveň objevy.

Může se stát, že někdo neví, co dělá - zvláště když jde o sebezapomnění z vyšších pohnutek - a přitom dělá nejkrásnější věci a nejšlechetnější skutky. Může se však také

stát, že někdo neví, co dělá, a přitom se dopouští těch nejtěžších zločinů (a má nejlepší naději být zproštěn viny). Zkrátka, rebus sic stantibus, je lepší vědět, co kdo dělá, i když je to nebezpečné a člověk se vystavuje lecjakým sankcím.

V této věci v žádném případě nemáme výběr. Jsou-li naivní doby pryč, jsou pryč nadobro. Jediná možnost, která nám zbývá, je lepší a čistější vědomí sebe.

Mohu zde zdůraznit nebezpečí, které se mi nezdá docela imaginární, nebezpečí jiného možného omylu v opačném směru? U normálních reakcí, které odporují zkušenostem těchto posledních let, by se mohlo stát - kdybychom měli co dělat s prostým fenoménem, jako je kyvadlo: akce a reakce - že by si někdo napřed přál dát všechno podzemním mocnostem světa přeludů, a pak by se obrátil opět příliš exkluzivním způsobem k silám někdy neméně temným a k plodnosti, jež je vlastní světu inteligence a soudnosti. Bůh chraň, abych mluvil špatně o inteligenci! Ale nesmí být prostřední a v poezii je daleka toho, aby byla vším: Pascal řekl, že omyl pochází z výlučnosti - a to právě chci zdůraznit.

A dodávám, že když někdo vzývá primát inteligence nikoli proto, aby hledal vnitřní hierarchie duše, nýbrž aby dával hesla a kolektivní instrukce, opravdu to není inteligence jako hledačka moudrosti, pravá inteligence (s níž se zřídka setkáváme), která získává z každé činnosti, nýbrž je to snadná, společenská inteligence, protimetafyzická, empirická a racionalizující, kterou lze najít všude. A pro takovouto inteligenci může poezie příležitostně velmi dobře vyjadřovat filosofické myšlenky a zpívat de natura rerum - základ autority takové inteligence není ani metafyzický ani mystický, nýbrž pouze psychologický nebo dokonce sociologický.

Kdyby věci šly, jak jsem právě naznačil, cestou prosté reakce na povrch, riskovali bychom zapomnění, že ačkoli poezie nemůže být směšována s metafyzikou, přece odpovídá metafyzické potřebě lidského ducha a je metafyzicky oprávněná.

něna. A ačkoli nemůže být směšována se svatostí, ani není zatížena povinnostmi svatosti, přece ve svém řádu, což není řád dobra lidského, nýbrž dobra díla, zahrnuje jistý druh svatosti, žádá očišťování a sliby, jež jsou v jistém smyslu symboly tohoto očišťování a slibů u duší, které krácejí k dokonalosti lásky. A riskovali bychom zapomnění, že zdrojem poezie není intelligence sama, ať u některých lidí stoupá z hloubek jakýchkoli.

Zkrátka mohlo by se stát, že pod záminkou latinské tradice a primátu rozumu (víceméně racionalistického) a ve jménu, dá-li se tak říci, středozevního katolictví neoklasická reakce by mohla po básnictví chtít, aby projevovalo ideje a city, aby se zatížilo brakem lidských pojmů, jejich mnohomluvnosti a jejich přirozené vý zábavu formální intelligence. Viděli bychom pak poetiku "hojnosti" slovní hojnost a intelektuální reduplikace. A slovo by se opět stalo místem, slávou slova, nekonečným a bzučícím hrdinstvím jazyka a vší lidskou hloupostí.

Poezie je ontologie, zajisté, a dokonce - podle velkého výroku Boccaciova - poezie je teologie. Jenže v tom smyslu, že má svůj zrod v duši, v tajemných zdrojích jsoucna, a do jisté míry je svým tvůrčím pohybem odhaluje. Ačkoli podvědomí, z něhož vychází, není, leda snad sekundárně, freudovským podvědomím instinktů a obrazů, je to přece podvědomí životnější a hlubší, je to podvědomí ducha u jejího zdroje - skryté před rozumovou inteligencí v té hutnosti duše, kde všechny duševní mohutnosti mají svůj společný původ.

Zkrátka básník je veden zpět k totalitě svého bytí, je-li vnímavý k daru, který dostal, a je-li ochoten vstoupit do hloubek a dát se obnažit. Domníváme se, že tato poetika integrality nebo spíše integrace, ponechaná své přirozenosti nikoli úsilím dobrovolného soustředění, nýbrž klidem tvůrčího útočiště a básnického poznání, je to, věc nám dnešní situace poezie dovoluje doufat, protože odpovídá nejlepšímu a nejčistšímu výsledku uvědomení sebe, jaký lze od dneš-

ní poezie očekávat.

Opišme zde svědectví básnířky Raisy Maritainové:

"Poezie zrozená ve vitálním zážitku, v životě samotném, žádá, aby byla vyjádřena životodárnými znaky, znaky, jež toho, kdo je vnímá, vedou zpět k nevyslovitelnosti původního zážitku. Protože v tomto dotyku jsou dotčeny všechny zdroje našich schopností, měla by být jeho ozvěna totální...

Zpěv, poezie ve všech svých formách se snaží osvobodit základní zážitek... Přemýšlivý klid, který je takovým zážitkem umožněn, působí jako osvěžující lázeň, omlazení, očištění ducha... Nemůžeme dost vysoko ocenit hloubku klidu, z něhož se těší všechny naše schopnosti. Je to koncentrace vši duševní energie, poklidná, tichá koncentrace, v níž není napětí; duše vstupuje do svého klidu, do tohoto místa osvětlení a míru, povzneseného nad každý cit. Umírá... ale jen aby ožila v exaltaci a entuziasmu v tom stavu, který je mylně nazýván "inspirace", do něhož duše uniká před zraky. Vědomí znovu oživené a posílené vstupuje do šťastné aktivity tak lehce, že se zdá, že všechno je mu dáno hned a takřka z vnějšku. Ve skutečnosti bylo všechno ve stínu, skryto v duchu a krvi; všechno, co mělo být projevono v činnosti, tam bylo, ale my jsme to nevěděli. Než jsme se znovu ponořili do těch klidných hloubek, nevěděli jsme ani, jak to objevit, ani jak toho použít."¹¹

Rozhodně to není snižování úlohy inteligence ani důležitosti inteligibility, lidské zkušenosti, vědomé metafyziky obsažené v básnickém díle, zvláště je-li to dílo například tragédie, drama nebo epos. Říkám jen, že oheň tvůrčí intuice musí být dostatečně žhavý, aby tyto materiály strávil a nebyl jimi uhašen. Rozumová jasnost je sama integrální částí poezie Shakespearovy, avšak jasnost a celá logika, celá racionalita a všechno získané poznání tu bylo přivedeno zpátky k skrytému zdroji osvětlení a míru, o němž jsme před chvílí mluvili, aby tam byly proměněny a oživeny a přivedeny, smím-li se tak vyjádřit, k tvůrčímu stavu, protože tam se to všechno stalo

básnickým poznáním. V tom vnitřním zdroji slova lidského rodu a lidské pojmy ztrácejí tu verbozitu a přirozenou významovost, o níž jsme mluvili před chvílí, protože tam prožívají, smím-li se tak vyjádřit, své druhé zrození.

Pak, pak básník sám nesmí uniknout z jazyka ani se mu podřídít, protože jazyk je podruhé zrozen v něm a z něho, jako v prvním jitru pozemského ráje.

Všechny tyto úvahy nás vedou k závěru, že "aby život tvůrčího ducha rostl bez přerušení, podle svého zákona, je nutné, aby neustále prohluboval střed subjektivity, kde, snášeje věci světa a věci duše, si uvědomuje sám sebe... Tvorba se děje v různých rovinách v substanti duše - a tím každý ukazuje, co je - a čím více básník roste, tím více rovina tvůrčí intuice sestupuje do hloubky duše".¹² Čím více se básník zároveň zjednodušuje, tím více odhazuje masky, říká, co je, cítí cenu lidského společenství. Celá otázka pro něho zní mít - spolu s dostatečně přísným uměním (kterému se lze naučit) - dostatečně hlubokou duši, již se naučit nelze. Bolest sama nestačí.

V důležité stati o melodii napsal před několika lety Arthur Lourié: "Moderní hudba ztratila melodický prvek ve stejné míře jako poezie ztratila prvek lyrický." Co Lourié nazval melodií, je zde prvek řádu hodně odlišného, který se vyvinul v čase; není však časový, a který se zrodil ve zlomu časových spojů. "Melodie sama," píše dále, "není spojena se žádnou akcí a k akci nevede. Je jako cit sám v sobě. Motiv slouží k oprávnění akce; téma je prostředek k rozvinutí myšlenky. Melodie sama neslouží žádnému účelu. Ta dává svobodu."¹³ Melodie je tedy pravým duchem hudby a zjevení intimního bytí hudebníka. V poezii je prvek téže povahy, který je duchem poezie a zjevením v aktu intimní osobnosti básníka, což je totéž jako básnické poznání. Nevěřím, že moderní poezie ten prvek ztratila. Víceméně ho zakrývala, styděla se hlasitě se k němu hlásit, ale právě tohoto prvku se především snažila zmocnit při uvědomování sebe.

V této době se ve Francii projevuje mimořádný vzestup poezie. Znáám několik mladých básníků, kteří mě naplňují vel-

kou nadějí. Myslím, že jejich úkolem bude osvobodit ten prvek, o němž mluvíme, ten pramen živé vody zrozený v duchovních hloubkách osobnosti, odhalující jako melodie, "čeho je nezmrzačenou esencí", a nikoli "lež vymyšlenou jeho autorem".

Vypadá to tak - a je dost nebezpečné poranit nebo zabít hledače - že vody tohoto pramene jsou pravé a vyvěrají z postačující hloubky, aby mohly odnést a proměnit úžasnou vegetaci obrazů, jejichž tajným ritům se poezie učila dvacet let a které jsou samy o sobě dosud surová hmota. Musí-li se moderní poezie stát ontologičtější, přijít do těsnějšího styku se jsoucnem, s lidskou a pozemskou realitou (a snad i s božskou realitou), není to cizí její povaze a dobře a správně zaměřené horlivosti, aby to dokázala, avšak jen skrze onen lyrický prvek, který je téměř tak neviditelný jako milost, je skrytý v nejhlubším z tvářích zdrojů.

TŘI FILOSOFICKÉ ZÁVĚRY

Po této metafyzické úvaze bychom rádi stručně navrhli tři systematictější závěry:

Za prvé: básnické poznání je poznání skrze stejnou afektivní přirozenost operativního typu nebo poznání směřující k vyjádření sebe v díle. Není to poznání "na způsob poznání", je to poznání na způsob instinktu nebo náklonnosti, na způsob rezonance v subjektu, poznání směřující k vytvoření díla.

V tomto poznání vytvořený předmět, hotové dílo, báseň, obraz, symfonie, hraje úlohu mentálního slova a soudu ve spekulativním poznání.¹⁴

Z toho plyne, že básnické poznání je plně vědomé teprve v hotovém díle; dosahuje úplného uvědomení teprve v díle - v díle, které je jinými způsoby zhmotňuje a v jistém smyslu rozptyluje, aby je přivedlo zpět k nové jednotě, jednotě věcí v jsoucnu.

Jako poznání nebo zkušenost (více zkušenost než poznání) a bez ohledu na tvorbu díla je básnické poznání ve svém bytostném charakteru podvědomé - a řádnému vědomí je signalizováno nárazem, který je zároveň emotivní i intelektuální, nebo praménkem zpěvu, který na jeho přítomnost upozorňuje, ale vůbec ji nevyjadřuje.

Stojíme tu před podvědomím zvláštního typu. Jak jsme se už zmínili, je to podvědomí ducha u jeho pramene, něco zcela jiného, než je freudovské podvědomí obrazů a pudů.

Jestliže se na druhé straně říká, že myšlenka jako taková (pokud je rozlišena od soudu) není nutně vědomá, chápeme, že staří autoři měli dobrý důvod označovat intencionální formu básnického poznání nikoli jako soud, nýbrž jako myšlenku, jako faktivní nebo formativní myšlenku, která pokud je živena básnickým poznáním a oživena milostí poezie, je zároveň intuicí i emocí.¹⁵

Náš druhý závěr se týká vztahu básnického poznání k jiným druhům poznání podle soupřirozenosti (connaturalitas).

Ponecháme stranou poznání podle soupřirozenosti snahového napětí a afektu, jež končí v lidské akci a které je jádrem rozumového poznání, a budeme rozlišovat tři druhy poznání podle soupřirozenosti:

1. Poznání podle intelektuální soupřirozenosti s realitou jako poznání převeditelné do pojmů a podávané v aktu lidskému intelektu. To jde ruku v ruce s vývojem habitus a intelligence; a právě z tohoto poznání pochází intuice - intelektuální a vyjádřitelná v mentálním díle - filosofa, vědce, toho, kdo poznává na způsob poznání.

2. Poznání podle intelektuální nebo afektivní soupřirozenosti s realitou jako poznání do pojmů nepřeveritelné a zároveň kontemplerované, jinými slovy jako poznání neobjektivizovatelné v pojmech, a přece jako terminus objektivní jednoty. To je poznání kontemplativní: ať už jde o přirozenou kontemplaci dosahující, kdyby to bylo možné, transcendentní reality, jako takové nezachytitelné lidským mentálním slovem,

prostředky nadpojmového nebo mimopojmového chápání, nebo ať jde o nadpřirozenou kontemplaci dosahující jako objektu božské reality, nezachytitelné žádným stvořeným slovem, prostředky jednoty lásky (amor transit in conditionem objecti) a rezonancí v subjektu, kontemplace se stává prostředkem poznání.

3. Poznání podle afektivní soupřirozenosti s realitou jako poznání nepřeveditelné do pojmů, protože probouzí tvůrčí hloubky subjektu k vědomí sebe - myslím soupřirozenost s realitou podle toho, jak je realita v subjektivitě samotné, v její intelektuálně tvořivé existenci, a podle toho, jak je reality dosaženo v jejím konkrétním a existenčním souladu se subjektem jako subjektem. To je básnické poznání: zásadně faktivní nebo operativní, protože jsouc neoddělitelné od produktivity ducha (vděčíc faktu, že soupřirozenost, která je probouzí, uvádí do pohybu subjekt jako subjekt nebo jako střed tvůrčí vitality a duchovní emanace), a nicméně neschopné končit v pojmu ad intra, může pouze končit v díle ad extra.¹⁶

Zdá se pravděpodobné, že u všech těch, kteří mají velké intuitivní dary, je prvek básnického poznání v tom smyslu, že je základem filosofické a vědecké intuice a působí spolu s ní a že v podobě jakési nevyhnutelné psychologické rezonance také doprovází jen svým působením, přirozenou i nadpřirozenou kontemplaci, jejíž je obdobou. Ale mezi oběma je zásadní rozdíl.

Poznání nadpřirozeně kontemplativní, jsouc poznáním podle afektivní soupřirozenosti, samo probouzí v duši básnický instinkt, i když zcela nevyslovně a virtuálně. Proto je pro mystický zážitek přirozené vyjádřit se lyricky. Pokud je však vyjádřen a vyleje se do zpěvu, je to proto, že mystický zážitek sám - když kontemplující je zároveň básníkem - vyvolal básnické poznání skutečností mysticky prožitých, existujících v hloubkách subjektivity; nebo se také může stát, že se z přebytku dokonalé hnací síly vylévá bezdůvodně, bez nejmenšího operativního napětí do slov, jež mohou být básnic-

ky bohatší než dílo básníka, a které přece jen v tomto případě nepocházejí z básnického poznání, nýbrž z přebytku vyššího zážitku.

Je také nutno poznamenat, že básnické poznání, jakož i poznání kontemplativní (vyjadřuje-li samo sebe) používá podobností a symbolů - aby svedlo rozum, jak říká sv. Tomáš;¹⁷ protože oba tyto druhy poznání mají různým způsobem co dělat s něčím, co se nedá převést do pojmů.

Především však nesmíme zapomenout, že básnické poznání, které je samo o sobě zásadně operativní a orientováno na tvorbu díla, se neosvobozuje ve způsobu poznání, leda když se vrátí k sobě v reflexivním vědomí, v němž je jistým způsobem odtržena (čistě virtuálně, když všechno je normální) od své přirozené účelovosti. Neodhaluje se samo sobě jako poznání a jako snaha o poznání bez rizika (do jisté míry) "zvratu" nebo špatného směru, o němž jsme mluvili. A jestliže se tento špatný směr vyskytne, jestliže se toto odtržení od přirozeného cíle skutečně a účinně projeví, vyvolá básnické poznání nekonečnou chtivost vědění - nekonečnou pro odchýlení od přirozených cílů, jež je výsledkem této chtivosti.

A protože je takové poznání neschopné skončit v díle (které odmítá a od něhož se odvrací) nebo ve spekulativním tvoření pojmů (které je mu protivné a pro něž nemá prostředky), zavleče ducha do tragédie, která je podivně instruktivní a plodná na objevy, ale sama v sobě obłudná.

Zkrátka poezie je poznání nesrovnatelné s poznáním zkušenostním, poznáním emočním, poznáním existenčním, poznáním, které je zárodkem díla (a které nepoznává sebe a které není pro poznávání). Dělat z ní prostředek poznání, nástroj poznání, zbavit ji způsobu bytí jí vlastního, aby se získalo to, co ona je, znamená převrátit ji. V tomto smyslu je pro básníka hříchem jíst ovoce ze stromu poznání. Dodejme na adresu básníků, kteří nejvíce utrpěli tímto zlem, že jejich dílo, pokud díla vytvořili, je vítězstvím nad tím a je ještě vzácnější.

Třetí a poslední závěr se týká přechodu, o němž jsme před chvílí mluvili a podle něhož všechny energie transcendentálního řádu marně usilují překročit přirozenost uzavřenou v genus, tj. v člověku, aby uposlechly sklonu ke své transcendentalitě a konečně tíhly k čirému konu a nekonečnosti.

Dokonalost transcendentálního řádu chápána jako transcendentální a v jejím analogickém mnohomocenství (polyvalenčnost) není esence, specifická přirozenost; nalézáme ji v podstatně odlišné podobě v řadě různých specifických esencí. Jestliže se tu a tam snaží o svou transcendentalitu jako takovou, snaží se uniknout z těchto přirozeností, snaží se neúčinným způsobem překročit jejich hranice, aby se jistým způsobem stala čirým konem (actus parus).¹⁸

Energie metafyzického řádu jako energie metafyzická usiluje takto o vidění Boha; každá energie jako energie mystické kontemplace usiluje o boží svobodu. Poezie odhaluje tuto snahu v sobě jenom ve chvíli sebeuvědomování, když odhaluje sebe reflexívně. Ta snaha směřuje k čisté tvorbě (tvořit, jak tvoří Bůh, to jsou muka některých velkých umělců, kteří nakonec z touhy být čistými tvůrci a nebýt nijak poplatní vidění bytostí, jež Bůh indiskrétně stvořil před jejich očima, nevidí jiné pomoci než umělecky znásilňovat a pustošit své umění); nebo naopak, jestliže se poezie odtrhne od svých operativních cílů, jak jsme před chvílí naznačili, jestliže se při sebeuvědomování dá špatným směrem, bude tato snaha směřovat k jakési božské intuici nebo božskému zážitku světa a duše, poznávaných, jak je poznává Bůh, zvnitřku a v bytosti jejich Básníka. A ten bude násilnější podle toho, jak se básnický zážitek opravdu a skutečně odtrhl od svých přirozených cílů.

KENNETH BURKE

FREUD A ANALÝZA BÁSNICTVÍ

Studie vyšla původně v časopise *The Philosophy of Literary Form*, 1941, vydávaném universitou ve státě Louisiana. Autor se narodil roku 1897 v Pittsbughu v Pensylvánii, studoval na universitách v Ohiu a Columbi. Od poloviny dvacátých let publikoval romány, překlady, hudební, literární a uměnovědné rozборы a kritiky. Přednášel na New School for Social Research, na Bennington College, na universitě v Chicagu. Za významné služby, jež prokázal americké literatuře, byl několikrát odměněn cenami. V seznamu jeho publikací jsou mj. *Center Statement* (1931), *Permanence and Change* (1935), *The Philosophy of Literary Form* (1941), *A Grammar of Motives* (1945), *Rhetoric of Motives* (1950).

ÚVODNÍ POZNÁMKA Psychologie a estetika. Obě jsou to filosofické disciplíny, obě se zabývají projevem lidského duševna. Psychologie zkoumá a analyzuje všechny stránky lidského chování, jež je výsledkem myšlení a cítění, aby vysvětlila jeho motivaci a přispěla tak k usměrnění a začlenění jedince do společenské souvislosti. Estetika si všímá jen specifického chování ozvláštněného jedince-umělce, jeho specifického projevu: uměleckého díla. Obě disciplíny se tedy zabývají projevem jedince; v tom je jejich *tertium comparationis*. Umění je projevem specifického jedince. Estetika j se jím zabývá výlučně, psychologie pouze v rámci ostatních projevů jedince, ale přece natolik, že mohlo vzniknout odvětví psychologie, které se nazývá psychologie umění, uměním se zabývá a v plynulé polovině mělo pro estetiku fascinující přitažlivost.

Douglas N. Morgan ve své studii z roku 1950 uvádí tři skupiny psychologů, kteří se vážně zabývali psychologií umění. Byli to psychoanalytici, gestalt-psychologové a experimentalisté. A konstatuje, že žádná z těchto škol nijak nepřišla k normativnímu problému umění, tj. k určení, co je

v umění dobrého nebo špatného. Hodnotící aspekt tedy podle Morgana psychologům umění naprosto chybí, on však uznává, že na druhé straně tito psychologové přinesli několik užitečných myšlenek k problému znaku, symbolu, integrace vědomí a nevědomí apod. Burkeho stať o freudovské analýze básnictví potvrzuje v otázce estetického hodnocení Morganův názor.

Jejím jádrem je výklad tří freudovských kategorií důležitých při rozboru básně: je to sen, modlitba a schéma. Burke při rozvádění těchto tří aspektů reviduje Freudovu patriarchální emfázi při výkladu snu tím, že ji doplňuje matriarchální variantou (první na ni poukázal Malinovský), ale plně akceptuje freudovské pojmy zhuštění a přenosu. Snovému aspektu při výkladu básně věnuje zvýšenou pozornost, ale pomíjí skutečnost, že k freudovské teorii snu a nevědomí se například hlásí surrealisté, ačkoli Freud sám je po té stránce bez přímé viny, protože jeho vkus je orientován spíše na umění klasické a realistické než na svět romantických subjektivistů a dekadentních symboliků. Nicméně symbolika je pro něho v umění velmi důležitá jako prostředek pro vyjádření specifické pravdy. Další dvě kategorie výkladové, modlitba a schéma, jsou vyloženy mnohem stručněji, ačkoli v konečném hodnocení jsou kladeny nad výklad snový, protože pro literárního teoretika a kritika mají větší význam.

Freud sám samozřejmě není školeným estetikem nebo literárním kritikem. Vztah uměleckého díla k zobrazované skutečnosti ho zajímal mnohem méně, on se soustředil na hotové dílo jako výraz určité osobnosti. Umělec je pro Freuda nadaný potenciální neurotik, který své neurozy uspokojuje oklikou přes uměleckou tvorbu, kdežto běžný neurotik tak činí tvorbou destruktivních neurotických příznaků. Jinak řečeno, umělecké dílo je Freudovi jakousi terapií uměním, artterapií, která umělci pomáhá odreagovat obtížné duševní stavy.

Podle toho, co víme o vzniku a motivaci uměleckého díla, o tvůrčím procesu, můžeme dát Freudovi za pravdu jenom částečně. Nelze generalizovat ani tvrzení, že umělecké dílo je produktem ventilované neurozy sui generis, ani pra-

lelu umělecké dílo - denní sen. A musíme je považovat za hrubé zjednodušení problému. Ani další Freudova myšlenka z oblasti geneze uměleckého díla o integraci vědomí a nevědomí, které je také hodně blízká umělecké tvorbě, neplatí všeobecně.

Nicméně tyto freudovské exkurse do teorie umění rozšiřují uměnovědné perspektivy o nové pohledy.

Čtení Freuda považuji za tak sugestivní, že je s to člověku poplést hlavu. Nejraději bych si dělal výpisky významných míst z jeho díla a psal k nim poznámky. Ty by byly často přímým rozvedením jeho myšlenky. Jindy by to byly pokusy o charakterizaci jeho způsobu podání, pokud jde o povšechně interpretační metodu. A konečně se freudovská perspektiva přednostně rozvinula proto, aby zmapovala oblast spíše psychiatrickou než estetickou; protože tu však uvažujeme víc o obdobných rysech těchto dvou oborů než o jejich závažných rozdílech, pokusil bych se v těchto poznámkách naznačit, jak daleko by měl literární kritik jít s Freudem a jaký mimofreudovský materiál by měl přidat. Takové přání napsat článek o Freudovi na okraj jeho knih musí tu z praktických důvodů zůstat marné. Tento článek musí generalizovat a zhušťovat, což znamená, že musím pominout faktor nejzajímavější - zevrubné rozvedení myšlenek, v nichž Freud projevuje neobyčejnou upřímnost.

Tato upřímnost je tím pozoruhodnější, že Freud vytvořil metodu pro upřímnost. Dovedl říci o sobě i o nás věci důvěrné, až ponižující, protože změnil pravidla a dovedl vytěžit kapitál z pozorování, jež druzí, s nezadatelnými právy různého druhu, se cítili povoláni potlačit diktátorským příkazem. Nebo můžeme říci, že co pro něho spadalo do benigní kategorie pozorování, spadalo pro ně jen do jeho maligního protějšku, vyzvídání.

Ačkoli mravnost je u Freuda metodologicky usnadněna, rozhodně není snadná. A Freudovy výpovědi o jeho vlastních snech ukazují, jak bolestně někdy cítil "potupu" své práce. Je nepochybně mnoho myslitelů, jejichž podivná devíza zní

ecclesia super cloacam (kostel nad stokou - pozn. překl.). Které místo je vhodnější ke stavbě kostela než nad stokou! Ale obvykle se to dělá proto, aby se položil všechen důraz na kostel a jeho krásu. Takže i když lidské dílo není podle mínění jeho skupiny dokonalé jako společenský čin, on je přesvědčen o jeho vnitřní kráse a to mu dodává odvahu a útěchu.

Myslet na Freuda v letech, kdy se formovalo jeho učení, čelit něčemu, jako byl odpor jeho kolegů, a dokonce, jak ukazují jeho sny, i odpor ve vlastních očích, znamená myslet na takový heroismus, jaký našel Unamuno v Donu Quijotovi. A jestliže Don Quijot riskoval, že bude ve společnosti považován za směšného, měl potěšující myšlenku, že jeho představy jsou krásné, protože zdůrazňují náboženské hledisko, kdežto Freuda odsoudily jeho teorie k drastičtějšímu sebeostrakizování - k popisu vztahů mezi kostelem a stokou, které ho přinutily analyzovat stoku samotnou. Jeho dílo bylo katartické, očistné jako zpovědnice; toto haruspictví vyžadovalo pohled do vnitřnosti. Bylo to, hrubě řečeno, interpretativní modelování výkalů, kde krása byla nahrazena vědou o grotesknu.

Freud přesto, že to vidí, jde dál a buduje strukturu, která má ohromující vtip a fantazii, i když nemá krásu. Je plna paradoxů, skoků přes díry, průhledů - mnohem víc než dílo leckterého moderního básníka, který šel jen za těmito věcmi, ale nehledal přesnost, aby motivoval své dílo. Tyto kvality samy by to dílo činily pochybným, takže čtenáři je mu doslova naklonění by jím nebyli přitahováni, nýbrž odpuzováni. Ani v něm nikdo nemůže postrádat hlubokou ušlechtilost, již postrádá u tolika moderních autorů, kteří se, podobně jako Freud, zabývají kloakou, ale nestarají se už o nic jiného a ze svého díla dělají pouhou obžalobu, pouhou kletbu, pouhé srážení, pouhou nenávist, pouhé zabíjení.

Je pravda, že člověk, který nám tolik pověděl o odmítání otce a který se ironicky stal tak často odmítaným otcem v dílech svých schizmatických žáků, se sám snižuje

k hašteření, když podává zevrubnou zprávu o historii psychoanalytického hnutí. Ale v celém svém díle myslí spíše na pomoc než na pomstu. V několika málo případech, řekněme, byl přistižen při pomstychtivosti, ale skutečným základem jeho bádání i v těchto nejodpornějších momentech (a vlastně právě v těch) je shovívavost a péče o uzdravení. Vypůjčíme-li si skvělou a vystižnou slovní hříčku od Trīganta Burrowa, toto uzdravení není prováděno prostředky náboženské hospitality, nýbrž prostředky světské hospitalizace. A to je Freudův duch, k tomu směřuje Freudova odvaha.

Proto snad to nejlepší, co může spisovatele udělat zvláště dnes, kdy Freud patří k nejčestnější třídě - třídě vyhnanců z nacistického Německa (jak byli ti pánové přesní, zdá se, že se téměř stoprocentně zbavili svých nejlepších lidí), je pokusit se o článek, něco jako "k poctě Freudovi", a jednou ho veřejně přečíst.

Můj úkol však je jiný. Byl jsem pověřen, abych uvažoval o významu Freudových teorií pro literární kritiku. Tyto teorie však původně nebyly určeny pro literární kritiku, bylo spíše ve výhledu, že teorie určené k zachycení neestetické oblasti jsou schopny (při svém rozsahu) se přestěhovat do oblasti estetické. Překrývají se v tomto: Činy neurotiků jsou symbolické. Protože však neurotický a básnický čin mají tuto vlastnost společnou, mohou mít společnou i terminologickou výbavu. A jsou-li odchýlné ony, musí být odchýlná i terminologie. A tato odchylka je skutečnost, o níž musí literární kritika důkladně uvažovat.

Co se týče poznámek o výkladové strategii obecně, jsou asi tyto: Za prvé se týkají rozdílu mezi tím, čemu říkám esencIALIZUJÍCÍ způsob výkladu, a způsobem, který zdůrazňuje poměr složek. Freudova tendence se nese k tomu prvnímu. To znamená, že najdeme-li souhrn řekněme sedmi složek v lidské motivaci, freudovská tendence vezme jednu z nich jako základ motivace a dalších šest považuje za sublimované varianty. Představme si například projevy pohlavní impotence doprovázející konflikt ve vztazích onoho člověka k jeho rodinným přís-

lušníkům a v jeho vztazích v zaměstnání. Proporční strategie by shrnula při zkoumání tyto tři složky do jednoho klubka. Motivace by pak byla totéž co jejich vzájemné vztahy. Avšak esencionalizující postup by ve Freudově případě položil důraz na sexuální manifestaci jakožto příčinného předchůdce těch druhých dvou.

Tento esencionalizující postup souvisí s ideálem vědy: vysvětlit "složitost pojmy něčeho jednoduchého". Tento ideál nás téměř zavazuje, abychom vybrali jeden nebo druhý motiv z klubka a interpretovali druhé jeho pojmy. Naivní zastánce hospodářského determinismu by například vybral hádku v zaměstnání jako základní motiv a na hádku v rodině a pohlavní impotenci by se díval jako na pouhé její rezultáty. Nevím však, jak můžeme vysvětlit složitost pojmy jednoduchosti, aby se našeho zřejmého úspěchu nepoužilo proti nám. Když skončíme, stačí, když nám protivník řekne: "Vy vysvětlujete složitost pojmy jednoduchosti, ale jednoduché je právě to, co není složité."

Možná, že iracionalističtí filosofové jakožto filosofové kontrafacionalističtí se s tímto paradoxem neutkali. Ne že by se paradoxům vyhýbali, myslím si totiž, že musí vždycky fixlovat, když se snaží vysvětlit, jak to, že existuje zlo na světě, který je stvořen všemohoucím a absolutně dobrým Bohem, ale aspoň nemuseli stát tváří v tvář před obtížným problémem složitost-jednoduchost, protože jejich teologické redukce se uchylovaly k příčině v Bohu, který je zároveň nejvyšší složitý i nejvyšší jednoduchý. Naturalistické postupy postrádají tuto blahodárnou "opozici" - proto jejich výklady jsou zjednodušené a každé zjednodušení je víc než zjednodušení.¹

Je možné, že literární kritik, považující sdělení za svou základní kategorii, se vůči tomuto zvláštnímu paradoxu vyhýbá (sdělení je takto jakýmsi zřetuzujícím pojmem Boha). Všechno můžeme redukovat na sdělení - ale sdělení je neobyčejně složité. Rozhodně to však není základní kategorie Freudova. Hlavní jeho kategorie je pohlavní touha neboli

libido, a komplexní sdělovací formy, které vidíme ve vysoce destilované filosofii, jsou pouhé její sublimace.

Spisovatel bez Freudovy klinické zkušenosti by byl bláhový, kdyby viděl význam jeho kategorie ve způsobu, jak analyzovat motivy těch neutotiků, s nimiž se Freud setkal. V každé technice léčení je vysloveně individualistický prvek (mé bolení zubů je má soukromá věc) a pacienti, postižení epidemií hříchů nebo epidemií mikrobů, chtějí vstoupit do nebe nebo být propuštěni z nemocnice. A speciálně vypracovaný diagnostický proces obsažený ve Freudově analýze jej činí do dneška upotřebitelnějším pro ty, kteří trpí nemocemi z dlouhé chvíle a zahálky, než pro ty, kteří trpí nemocemi z práce a nezaměstnanosti (neboť obecně lidé mají sklon k duševním chorobám podle toho, jak si to mohou dovolit). Při tomto stavu věcí je tím pravděpodobnější, že typický psychoanalytický pacient má své potíže v primárně soukromých sexuálních motivacích. (Neřekl Henry James, že sex je něco, nač většinou myslíme, když nemyslíme na nic?)² Dále si myslím, že zkoumání umělecké představivosti mimo přísnou ohradu psychoanalytické emfáze potvrdí skvělé Freudovy teorie týkající se sexuálních slovních hříček, dvojsmyslností, double-entendres, číhajících za nejnepravděpodobnějšími fasádami. Když si člověk zvykne myslet na cokoli jiného (než na sex), například v době sexuálního odříkání a nesmělosti v dospívání, může tato léčba dobře převzít kvality nemoci; a pokud v této metodě pokračuje v dospělém věku, ačkoli jeho život je sexuálně už méně výkonný, mohou být v přízi jeho myšlenek velmi dobře zapleteny takové formy sexuálního života jako počínající homosexualita nebo masturbace a lze je odhalit zkoumáním představivosti nebo šablon v tomto myšlení, z nichž vychází.

Je ovšem jenom několik málo základních tělesných idiomů - a proč by nemělo být pravděpodobné, že chování bez ohledu na složitost jeho ideačního výrazu může být jen doplněno kanalizací pohybů jemu odpovídajících? To znamená, že podrobnosti zážitku deprese u A mohou být úplně jiné než podrobnosti

zážitku deprese u B, a přece A i B mohou mít stejné držení těla, když svou depresi vyjadřují. A v naší době, která se blíží ke konci dlouhé individualistické emfáze, často nacházíme chování naprosté nezávislosti, úplného, nekompromisního spoléhání na sebe; tento výraz by mohl být choreograficky vyjádřen jen formou "praktického narcismu" (tj. jediný zcela nezávislý člověk by byl ten, kdo praktikuje masturbaci jako jediné ukájení sexu).

Musíme však podotknout, že zde chceme uvažovat o vztazích duch - hmota z hlediska jejich vzájemného působení, nikoli z hlediska materialistického (které považuje hmotu za základ jednání a myšlení za její sublimaci).

Je dosti zajímavé, že Freud byl tomuto názoru (potřebnému, jak ukážu dále, pro specificky literární účely) původně blíže, než tomu bylo později. Byl výslovně proti tomu, aby se motivace vykládala symbolicky. Svůj způsob analýzy odlišoval od symbolické tím, že zdůrazňoval volnou asociaci. To znamená, že začínal analýzu neurózy bez předem připraveného absolutního významu nějakého obrazu, který mu pacient prozradil při vyprávění o snu. Jeho postup záležel v tom, že rozložil sen na řadu útržků; analytik pak přivedl pacienta k tomu, aby po řadě improvizoval asociace na každý ten útržek. Teprve zachycením vracejících se témat docházel k jádru pacientova konfliktu.

Jiní (hlavně Stekel) zde navrhovali krátký řez. Navrhovali absolutní obsah pro různé body představivosti. Například ve Stekelově slovníku symbolů, který se vyznačuje absolutností starodávných snářů, cesta zatáčející doprava znamená cestu správnou, cesta zatáčející doleva cestu ke zločinu ve snech kohokoli (u Lenina jako u papeže). Sestry jsou nádraží, bratři - zadnice. "Zavazadla cestujících jsou břemeno hříchu, jímž je někdo zatížen" atd. Freud to kritizuje na základě své klinické zkušenosti, a přestože má proti těmto přirovnáním výhrady a správně vidí v této metodě opak svého přínosu, uznává, že vysoké procento Stekelových čistě intuitivních nápadů bylo potvrzeno. Upozorňuje sice, že takový

talent, jako má Stekel, bývá často svědectvím paranoie, ale přiznává, že i normální lidé jsou toho příležitostně schopni.

Lákavost této metody je pro její účinnost pochopitelná. Co se týče těch zavazadel, nedává nám nepřímo nahlédnout do poznámky André Gida, odborníka v portrétování skrupulóz-ních zločinců, který rozvinul stylistický trik, aby lákal ke kouzlu obsaženému v poezii evangelia, a který radil, aby se člověk naučil "chodit ve světle"?

Ale potíž s krátkými řezy je v tom, že nám upírají možnost dát se dalšími cestami. Na nich esencionalizující postup dělá závažný krok kupředu. Musíme napřed po řadě esencionalizovat své krátké řezy a dostaneme Freudovu sexuální emfázi. Adlerovu všeobjímající kompenzaci svého já nebo Rankovu emfázi na trauma zrození atd.

Freud sám kolísá v hledání základu. Na jednom místě vidíme, jak hlásá absolutní závažnost sexuality, na druhém, jak rozhořčeně popírá, že jeho psychologie je pansexuální vůbec, a na dalším místě vidíme jakousi střední cestu mezi tím dvojím, pojem libido, který obsahuje stupnici od falu až po filantropii.

Pro naše účely je důležité připomenout, že zkoumání vnitřní organizace básnického díla nás více přiblíží k jedné variantě typicky freudovské metody volné asociace než k čistě symbolické metodě, k níž potom tíhne.³

Kritik asi přijme variantu metody volné asociace. Nikdo zřejmě nemůže vyzvat spisovatele, zvláště ne mrtvého, aby mu řekl, co si myslí o tom, když kritik vyčlení nějaký detail kvůli improvizaci. Ale kritik může postřehnout kontext líčení a myšlenek, v němž obraz zaujímá své místo. Při takové analýze si také může všimnout, jaké hodnocení doprovází obraz křížovanky; například je to únik ze zla nebo dobra, či návrat k nim?, atd. A tak když si všimneme, jak se toto rozhodování chová, jaké vedlejší obrazy je doprovázejí, při jaké situaci vzniká, jaká situace vzniká při něm, jaké změněné rytmické a zvukové efekty je charakterizují, konečně pochopíme jeho význam jako motivace. Žádný základní motiv

se zde nenabízí. Motiv díla se rovná struktuře vzájemných vztahů v díle samém.

"Ale v uměleckém díle je víc než to." Slyším tuto námitku a souhlasím s ní. A nevím, zda budeme s to náležitě uvážit problém tímto způsobem:

Z důvodů konvence použijme slova "báseň" pro vyjádření hotového uměleckého produktu a rozdělme si tento artefakt (invenci, tvorbu, formu, poetickou konstrukci) podle tří způsobů analýzy: sen, modlitba, schéma.

Psychoanalýza S. Freuda a škol z něho vycházejících přinesla úžasně plodnou sbírku postřehů, které nám dávají nahlédnout do básně jako snu. Otřevfel se před námi pohled, někdy skoro děsivý, na to, jak jednu věc děláme tajně a současně druhou veřejně. V tom ovšem není nic mystického ani neobvyčejného. Položím například vědomě loket na stůl, ale přitom si neuvědomuji přesnou vzdálenost mezi loktem a nosem. Nebo, vypadá-li tato analogie nevážně, zvolme si jinou: neuvědomuji si, jakým způsobem můj přítel malíř, pozorující postoj mého těla, přijde na to, že zvláštní poloha mé paže je pro mne charakteristická.

Podobně se pokusme odstranit hrůzu z regrese do dětství. Pokud mluvím stejným jazykem, jak jsem se mu naučil jako dítě, vždycky, když mluvím, je v mé řeči složka regrese na dětskou úroveň. Regrese je, můžeme říci, funkcí progresu. Kde je progres záležitostí klidného vývoje a kontinuity růstu (jako u člověka, který se jako dítě naučil mluvit a myslet anglicky a dosud tak mluví a myslí), nikoli záležitostí revoluce a diskontinuity růstu (jako u člověka, který se v dětství naučil německy, pak se v raném dětství musel přestěhovat a zdomácněl v angličtině tak, že už ani nerozumí konverzaci v jazyku svého dětství), je staré totožné s novým. Je lhostejné, řekneme-li, že řeč je regrese, nebo není. Kdyby však člověk, který zapomněl jazyk svého dětství a začal jím zase mluvit (při náhlém rozrušení nebo pod vlivem trvalého tlaku), měli bychom druh regrese, která pod tímto názvem spadá do psychoanalytické nomenklatury.

V ideálním růstu, myslím růst bez prvků odcizení, diskontinuity, ztráty domova, je regrese zcela přirozená. Můžeme to označit větou: "Dospělý je velké dítě". Zde je růst prostě postupné množení buněk - růst loděnky v uliti. Je však také růst dospělého, který "když se stal mužem, odložil co je dětské". To je růst kraba, který roste tak, že opustí jeden příbytek a vezme si jiný. To vytváří krizové momenty. To mívá k emancipační a osvícenské filozofii, kde člověk dostane štulec a "probudí se z dogmatického spánku (ale běda! opustí svůj hluboký "asijský spánek" a riskuje, že získá výměnou víc než pouhé bdění, víc než věčnou bdělost, což je cena svobody - získá bdění a navíc - nespavost).

To jsou ve stručnosti kritické body (nebo podle hegelevsko-marxistického slovníku změna kvantity vedoucí ke změně kvality), kde proces růstu nebo změny mění kruh ochranný v kruh vězenský. První taková revoluce může být pro lidského jedince čistě biologická - změna při narození, když fetus, který se dosud těšil z existence larvy v děloze a živil se placentou, vyrostl z kruhu ochrany, a tento benigní kruh ochrany se stal maligním kruhem vězení, když musí vyrazit do jiného světa - světa agrese, závodění, štvánice. Matka sice už v tomto světě žila, ale fetus žil ve světě uvnitř tohoto světa - v klášteře - uvnitř světa, kde žijí "střihací kupony", kteří dostávají své dividendy jako výsledek tvrdého hospodářského boje, avšak mohou se, pokud jsou platební podmínky regulérní, oddávat myšlenkám a chřobám, které jsou zcela "mimo" tyto hrubé hmotafské operace.

V soukromém životě jednotlivce může být mnoho dalších impulsů méně biologické povahy, jako smrt nějakého člověka, který se stal osou duševní ekonomie tohoto jedince. Ať jsou však tyto jedinečné varianty jakékoli, je opět univerzální varianta v dospívání, kdy základní změny v žlázové struktuře těla činí z tohoto těla patřičně změněnou ochránku pro rozum, vyžadující patřičnou změnu v naší perspektivě, v naší struktuře výkladů, významů, hodnot, účelů a zábran, máme-li s ním správně počítat.

V informačním období dětství jsou naše zkušenosti přísně personalizovány. Naše chování se formuje s ohledem na význačné lidi, kteří mají "funkce", a dokonce na zvířata a předměty, protože jsou nositeli jistého charakteru. Postupně začínáme nahlížet do světa abstraktních vztahů, funkcí, chápaného osamoceně prostřednictvím symbolů v knihách. I tak reálné věci, jako je Tibet, Eskymáci a Napoleon, jsou pro nás, kteří jsme nebyli v Tibetě, nežili mezi Eskymáky a nebojovali pod Napoleonem, jenom strukturami znaků. V jistém smyslu lze říci, že se těmito znakům učíme jenom povrchně. Musíme začínat z ničeho. Ty věci nemají tradici; je to holá přítomnost. Ačkoli nám je zprostředkovala tradice, vidíme v nich význam jen potud, pokud je můžeme promítnout do naší zkušenosti nebo je podle ní rozšířit. Přestože jsme málo ošlehaní, můžeme rozumět znakům, které jsou ošlehané hodně, a právě v tomto smyslu můžeme toto vtlačování výkladu do hlavy nazvat tradičním. Nemůžeme však rozumět znakům ošlehaným hodně, dokud nejsme ve své malé zkušenosti tu a tam ošlehaní málo.

Přibývání znaků se tedy táhne od informačních let dětství. Psychoanalýza mluví o účelném zapomínání. Avšak zapomínání je jenom způsob vzpomínání. Učíme se významům: stůl, kniha, otec, matka, nesměti tak, že zapomínáme na kontext, v němž bylo těchto slov použito. Darwinský rodokmen (umísťující jedince do rodové linie pocházející z opice) má u Freuda soupeře v pozoruhodnějším příčinném rodokmenu, který bychom mohli vyjádřit heslem "dítě je otcem člověka".⁴

Když rosteme, musí být nové významy naroubovány na staré (protože jsou v tom rozsahu *d o u b l e - e n t e n - d r e s*), nebo se musí začít znovu (odtud problémy dispozice).

Při zkoumání básně jako snu nacházíme cesty, na nichž se básnická organizace formuje pod vlivem těchto nutností. Revidujeme Freudovy termíny, chceme-li. Ale nic nedokážeme, pokusíme-li se je popřít nebo svázat do uzlu. Někdo může mít námitky proti tomuto postupu. Například Freud charakterizuje sen jako splnění přání; oponent mu poukáže na zkla-

mání snem a on odpoví: "Vždyť ten člověk si přeje být zklamán". Můžete namítnout, že Freud takto diskutuje podle pořekadla: hlavu mám já, ty ztrácíš patu. Já však tvrdím, že tím byste nic nedokázali. Neboť jsou lidé, jejichž hodnoty jsou pokřiveny, pro něž zklamání je jakási groteskní ambice. Chcete-li tedy zmapovat tuto oblast navržením lepších termínů, rozhodně to udělejte. Lepší termíny jsou jediným popřením (Freudových), které stojí za námahu. Podobně může být někdo nešťasten pro pojem ambivalence, který si žádá hodně volného času na vysvětlení (ačkoli určité jeho doložení by mohlo být lepším předpokladem pro vysvětlení, než je v tomto klíčovém termínu samotném). A zase jen alternativní vysvětlení by tu stálo za diskusi. Freudova terminologie je slovník, lexikon, pro zmapování obrovské, složité a dosud většinou nezmapované oblasti. Nemůžete popřít slovník. Jediná užitečná odpověď na slovník je jiný slovník.

Užitečná odpověď na Freudův oidipovský komplex byla například Malinovského studie o jeho variantách v matriarchální společnosti.⁵ Zde máme potvrzení a zároveň vyvrácení freudovského učení. Bylo potvrzeno v tom, že byla objevena stejná schémata nepřátelství; bylo vyvráceno v tom, že tato schémata nejsou vrozená, nýbrž že se formují podle různé rodinné struktury, podle různých úloh v rodině.

Freudův velký důraz na patriarchální schéma (domněnka o jeho absolutnosti, která odpovídá freudovské tendenci podceňovat většinou hospodářské faktory ovlivňující vztahy osob a jejich úloh) je předsudkový faktor, který musíme přijímat opatrně i při uvažování o básni jako snu. Ačkoli totemistické náboženství kvetlo například za matriarchálního zřízení, Freud o něm mluví i v patriarchálních podmínkách. Připouštím, že tato emfáze nám do značné míry zakrývá, co se děje v umění. (Stále se omezujeme na rovinu snu - na rovinu, na níž se freudovské souřadnice nejvíc přibližují k postižení logiky básnické struktury.)

V literatuře přechodných období například nacházíme zvláštní rozšíření palingenetických rituálů, kde básník dělá

symbolické kroky, které ho vybavují novou identitou. Představme si, že se snaží dělat tuto reidentifikaci velmi důkladně. Aby se dokonale znovu narodil, musel by změnit svůj rodový původ. Musel by revidovat nejen svou přítomnost, ale i minulost. (Rodokmen a příčina jsou navždy promíchány - věc je to, z čeho on pochází - příčina je Ur-sache atd.) A je možné personalizovanou minulost omezit právem jen na původ od otce, když jenom m a t e r e s t s e m p e r c e r t a ?⁺ Totemismus, není-li interpretován Freudovým patriarchálním předsudkem, nám zde

+ Jen matka je vždy jistá (pozn. překl.)

může poskytnout potřebný klíč. Totemismus, jak nám Freud sám připomíná, bylo magické zařízení, podle něhož členové nějaké skupiny poznávali, že mají podíl na téměř majetku (proces byl často doplňován rituálním pojídáním tohoto majetku, ačkoli z tohoto důvodu to bylo při méně slavnostních příležitostech zakázáno). A právě k matce se vztahuje základní informační zkušenost s pojídáním.

A nebyla celkem i v přísně patriarchálních společnostech (mnohem víc ve společnosti, jako je naše, kde teorie o sexuální rovnosti s patričním zmatkem v sexuální diferenciaci následkem zaměstnaneckých odvětví zásadně porušily symetrii čistého patriarchalismu) tendence, aby palingenetické rituály byly doplněny symbolizací matkovraždy a neodvozovaly se od soutěžních, monopolistických sležek vůbec?⁶

Uvážíme-li důkladně i určité politické snění, není Hitlerova doktrína o arijství obdobná s adopcí nové totemické linie? Nevyhlásil veřejně novou identitu, a doprovázejí zručnou variantu materialistické vědy, nezaokrouhlil ji vyslovením požadavku čisté krve? Co říká papež in mellius, když prohlašuje židovské proroky za duchovní předchůdce katolicismu, říká Hitler in deterius, když prohlašuje požadavek čistého rodokmenu.

Freud, pracující s patriarchální perspektivou, vysvětlil, jak je pro tuto myšlenku odsouzen k pronásledování. Paranoik, říká, přisuzuje svému pomyslnému pronásledovateli

úlohu odmítnutého otce. Tento pronásledovatel je všemohoucí, jak se otec jeví dítěti. Je odpovědný za každou pomyslnou machinaci (jako Židé v Hitlerově plánu byli univerzální funkcí zla, vedoucím mozkiem v každém spiknutí). Vycházejíce z této skvělé myšlenky, snadno pochopíme, proč, když Hitlerovy fantazie byly podepřeny obrovskou pomocí národa, se z "pronásledovatele" stává pronásledovaný.

Věc, kterou se tu snažím vyložit, je to, že přiřknutí nového vlastního původu (jak by bylo nutné při určení nové vlastní identity) by nebylo úplné, kdyby se omezovalo na symbolickou otcovraždu. Musí v tom být i prvky symbolické matkovraždy (totemické fenomény nám totiž dávají důvod se domnívat, že rituální zabití příbuznosti s matkou může mít hlubší význam než rituální zabití příbuznosti s otcem). Rodokmen sám je nakreslen podle obrazu rodinného stromu, který je v západní heraldice patriarchalizován, ačkoli docházíme k jiné kvalitě na stromu života. MacLeish ve svém období estetického negativismu přirovnává zvuk dobrého verše k zvonivým ranám sekery do stromu, a mohli se zmínit o své starší povídce Hledání Olympu, fantazie znovuzrození začíná kácením stromu, které je doprovázeno rychlou proměnou dítěte v dospělého nebo, podle románových konvencí, proměnou slaboučkého "Treepa" v obrovitého "Arjka"; a ačkoli jsem dlouho pod vlivem freudovského zdůrazňování patriarchátu považoval tyto stromy za otce, cítil jsem se později nucen udělat z nich rodiče. Symbolická struktura obrazu Petra Bluma Věčné město mě skoro nutí připsat strom v tom případě čistě mateřské kategorii, kdežto zapuzený otec je namalován ve falusovité postavě Mussoliniho, ponechávaje ženskou úlohu bujněmu stromu, který podle mého výkladu zaokrouhluje rodokmen (Potupený Kristus a žebračka jsou představiteli starého rodokmenu, rozmařilý Mussolini a neosobní strom jsou nositeli nového, který bych neinterpretovat na politické rovině a neřikal bych, že sexualita je vítána, nýbrž jako problém domova degradovaného na svět neosobní, abstraktní, pozorovaný.)

Z jiného hlediska můžeme považovat oběi bohů nebo

králů za stylistický způsob povýšení lidských vztahů (jakýsi neoeuhemerismus). Lord Raglan ve své podnětné studii o rituálním dramatu *The Hero* (Hrdina) podle mého příliš zdůrazňuje názor, že tato dramata působila čistě jako podívaná. Není však pravděpodobnější, že osud obětního krále byl také osudem diváků ve stylizované formě, vznešeným "nejvyšším rozkazem"? Jejich zaujetí dramatem není pouhé zaujetí podívanou na nějakou slavnost nebo zaujetí prospěchářské víry, že obřad zajistí déšť, žně, úrodu, dobrý rok atd.; vždyť stadia hrdinovy životní pouti pro ně znamenají také stadia jejich pouti (jako alžbětínská hra o králích nebyla jen příležitostí pro divadelní parter, aby se podívala na život vysoké společnosti, nebyly to jen živé noviny pišící o společenském dění, nýbrž povýšení nebo zvěčnění jejich vztahů, přenesených do idolu, který se běžně uznával za přiměřený jazyk vznešenosti).

Ačkoli bychom zde chtěli Freudovu perspektivu poněkud revidovat, konstatuji, že bychom měli uznat jeho klíčové termíny "zhuštění" a "přesun" za výsostné kategorie pro analýzu básně, jako snu. Tyto termíny představují dva různé vztahy k témuž jevu. Zhuštění, abychom tak řekli, se týká případu, kdy dům ve snu je víc než dům, nebo je to dům plus něco. Přesun se týká případu, kdy dům je něco jiného než dům, nebo dům minus něco. Snad bychom měli přesněji říci minus dům.)

Zcela chápeme odpor k těmto dvěma výrazům. Neponechávají totiž domu žádnou možnost, aby byl jenom a prostě domem - a ať si o tom vzhledem ke snům myslíme cokoli, je to velmi rušivé, přeneseme-li to do oblasti umění. Musíme však uznat, že dům v básni, vezmeme-li ho čistě a prostě jako dům, je velmi slabá struktura na ochranu proti dešti a větru. Zdá se tedy, že freudovské termíny jsou do jisté míry oprávněné, když se snaží rozhodnout, co se děje v poezii. A když je Freud doloží, je oprávnění ještě větší. Způsoby, jak jsou porušována gramatická pravidla; snové způsoby zavádění spojek, řešení sporů o vzájemně si odporující tvrzení; důležitost kontinuit a diskontinuit pro interpretační účely (jevy asociace nebo

disociace, jak chcete, jsou jasně patrný v lapsus linguae - přeřeknutí; změna výrazu v patřičnou činnost (kdysi bylo v módě říkat "za plotem to neplatí", tato poznámka se aplikovala ve snu, kdy se někomu zdálo, že mič přelítá přes plot); a především poznatek, že práci způsob je ve snu, jako často i v poezii - nahrazován způsobem oznamovacím (freudovský poznatek vítaný pro neopozitivistickou kritiku jazyka) - z toho všeho pružnost a duchaplnost Freudova bádání činí strhující četbu a neustále nabízí hluboké pohledy, jež lze mutatis metandis⁺ přenést na působení poezie. Snad bychom

+ Zaměním-li, co se má zaměnit (pozn. překl.)

mohli tu věc shrnout takto: pokud umění obsahuje surrealistický prvek (a každé umění ho obsahuje), žádá se pro psychoanalytických souřadnicích, aby vysvětlil logiku jeho struktury.

Snad sejmeme trochu bolesti z pojmů zhuštění a přesunu (jedna událost má tendenci stát se synekdochickým znázorněním jiné události v téměř snovém klubku), když si představíme hypotetický případ autorství. Řekněme, že romanopisec se nám snaží zkonstruovat nějaké tajemství. Líčí nám spiknutí, ale on sám nikdy spiklencem nebyl. Nemohl by nakreslit nějaké spiknutí, které sám ze zkušenosti poznal (například kdyby pro tyto účely napsal vzpomínku, jak se zúčastnil nějakého dětského spiknutí)? Kdyby ano, objektivní vsuvka v líčení, kterým obklopil spiklenecké události, by ukázala tento nový prvek. Nemuseli bychom do toho vkládat svou interpretaci. Byla by tam objektivně, stavebně a analýzou by se na ni přišlo. Například spisovatel výslovně říká, že hrdina, když se přidal ke spiknutí, si vzpomněl na jednu příhodu ze svého dětství. Nebo dospělé spiklence ve strategických okamžicích spisovatel výslovně přirovnává k dětem atd. Výklad o motivačních složkách díla bude pak týž jako výklad o jeho struktuře - výklad, pokud jde o vnitřní souvislost v díle samotném. Tak v Coleridgeově Aiolské harfě si nesmíme básníkův styk s celým světem vysvětlovat jako urážku jeho ženy; básník se jí za to výslovně omlouvá. Je objektivně doložitelným

faktem, že líčení poledne se hodí k této apologii. Když si všimneme v jiné Goleridgeově básni, jakou úlohu hraje slunce v poledne při trestu provinilého starého námořníka, dále faktu, že vypravěčova zpověď obsahuje zdržení svatebního hosta od svatební hostiny, a dalšího faktu, že o přednosti kostela před svatbou se výslovně mluví až na konci básně, pak poznenáhlu vidíme, jak se tu vynořuje motivační klubko. Je zřejmé, že takové strukturální vzájemné souvislosti nemohou být plně vědomé, protože to je zobecnění činů, které lze induktivně a statisticky provést teprve tehdy, když se nahromadila řada činů. (To se hodí na činy jedné básně jako na činy mnohých básní. Můžeme najít téma vyskytující se v nějakém díle, které najde uplatnění v témž díle - dvojí smysl jeho závěrů je vysvětlen v témž celku. Nebo plný charakter tohoto tématu se rozvine až v dalším díle. Ve své dvojsmyslné formě je synekdochickým znázorněním té formy, kterou dostává později, když dojde uplatnění buď v témž, nebo v jiném díle.)

Nicméně synekdochický proces (čímž dělá jakousi službu jiným členům svého klubka nebo je předzvěstí sebe samého v dalším vývoji) nemůže být plně vědomý, a sen není plně snem. Můžeme opravdu říci, že freudovská analýza umění byla podporována dobovou estetikou - estetikou, již pěstovali i ti, kteří se považovali za velké Freudovy odpůrce a kteří byli na rozdíl od jeho nekrásna zaujati pouze krásou. Byla to estetika, která kladla důraz jen na funkci vyjádření sebe. Umělec měl své já - jakýsi jedinečný charakter nebo identitu - a jeho umění byla objektivace tohoto vnitřku. Obecně: schopenhauerovské zaměření tomu napomáhalo. Hartmannova Filosofie podvědomí posilovala totéž schéma. Tento obraz voluntaristických procesů ve spojení s běžnými teoriemi emancipačními vyústil v obraz temné, podvědomé cesty, která volala na umělce "ven s tím!". Potřebná funkce freudovské světské zpovědnice, jako přípravný krok k vykoupení, dodala tomuto obrazu další síly. Přidejme strategii "složitě v podmínkách jednoduchého" (s jejími variantami - vyšší v podmínkách nižšího, normální jako pouhé zjemnění abnormálního, civilizované

jako sublimované primitivno); přidejme generační boj (který byl chápán jako nějaké absolutno, nikoli jako vedlejší produkt jiných faktorů; pro ty, kteří nenávidí myšlenku třídního boje, se ujal buď boj generací, nebo boj pohlaví) - a máme obraz, který téměř automaticky klade důraz na umění jako projev, jako pojmenování něčího já, jako nějaké vybleptnutí, jako očištění vyměšováním.

Uvedl jsem ještě dvě rozsáhlé kategorie pro analýzu básnické organizace: modlitbu a schéma.

Modlitba vstupuje do freudovského obrazu jako přání. Tím se však nevyčerpává. Modlitba je také akt sdělení. Proto je pojem modlitby rozšířen, aby zahrnul i světskou formu žádosti, a uvádí nás do patřičné sdělovací oblasti vůbec. Můžeme říci, že zatímco důraz na expresi nám odhaluje způsoby, jimiž ji básník ztělesňuje vhodnými gesty, sdělování má co dělat s volbou gest pro navození patřičného chování. Smyslové v líčení má touž sdělovací funkci a zve čtenáře, aspoň v mezích románu, aby se svěřil obrazu v líčení.

Uvažujíc o básni z tohoto hlediska, začneme se zařícími prvky v umění, se způsoby, jež vedou k hypotetickému publiku X (nebo je lákají), jemuž je báseň jako médium adresována (ačkoli toto hypotetické publikum X není konkrétnější, pokud jde o společenské vztahy než kritický aspekt básnickovy osobnosti). I Freudův sen má cenzora; avšak básníkův cenzor je přísnější, protože básník tvoří a reviduje svou tvorbu už za tím účelem, aby předem mařil odpor (ať je to odpor čtenáře článků k argumentům a svědectví, nebo odpor čtenáře románu k vývoji děje nebo charakteru). Dostáváme se tu do oblasti stylu (vztah čtenář - spisovatel, aspekt umění, na nějž Freud výslovně naráží jen do jisté míry ve své analýze vtipu) s pojmem adresnosti, která je nejpatrnější ve veřejném proslavu a dopisu, méně v dramatu a nejméně v lyrice. Zhruba řečeno myslím, že nejslabší revize je indikace per se básníkova pocitu, že jeho dílo se na někoho obrací (i když, jak by řekl Mead, "Já" oslovuje "Mne").

Sem patří úvaha o formálních plánech, způsobech, jak vzbudit a splnit naděje, jak se řídit smlouvou se čtenářem (jak by řekli Wordsworth a Coleridge), jak ho ukonejšit klidným postupem a oživit elipsou; zkrátka všechno, co spadá do sféry zařikávání, zaklínání, napomínání, návodu, spřádání a rozvazování, čarů a kouzel; záležitosti stylu a formy, metra a rytmu jako příspěvky k básnickým závěrům; pak konvence a společenské hodnoty, jež básník vytváří, když formuje přiměřené předpisy pro úlohy protagonisty a antagonisty, na něž se celý agón analyticky rozpadá, s vedlejšími úlohami, které se točí kolem jednoho nebo druhého ze dvou herců a zužují se, aby vytvořily prostor, kde se dva principy překrývají - základ agónu. Sem, jako opak modlitby, patří také urážka, obvinění, nadávka. A gesta mohou být dobře vystopována například až k výběru mnohem bližšímu tělesné pantomimě, než se ukázalo na rovině společenského využití (básník hledající vhodná gesta pro vyjádření společensky negativních jevů vybere si k vylíčení svého zhnusení taková slova a s takovými hláskami, které nejvýstižněji vyjadřují jeho postoj).

Co se týče básně jako schématu, freudovský důraz na slovní hříčku dokazuje, že něco může existovat potud, pokud je to ještě něco jiného. Ale kromě toho dvojího smyslu je tu také jeho skutečná hodnota. Snad bychom mohli lépe naznačit, co tím myslíme, mluvíme-li o básni jako schématu, kdybychom to nazvali básnickým příspěvkem k neobvyklému slovníku. Pokud jde o přísloví, zjišťuje, že jistá zkušenost nebo vztah jsou pro něho dostatečně typické, opakující se nebo významné, že by pro ně potřeboval slovo. Kromě toho jeho určování slova není k tomu, aby užíval čistě pojmových termínů jako v běžném slovníku, nýbrž aby ukázal, jak přitom vypadá jeho vidění, jak se chová. Přitom opět, jako v přísloví, to nejsou jen pouhá jména, nýbrž jména mstivá, nařikavá, slibující, potěšitelná atd. Jeho jména nemusí být nová. Často jsou to v paměti uchované výrazy pro zkušenost dlouho známou.

Ale v podstatě jsou to hry se vší formou výrazu, s nimiž lze zacházet jako s účinným rozšířením jednoho nebo dru-

hého aspektu rituálního dramatu (takže i vědecký článek by měl svou míru choreografie, kdyby jeho pozemský mír byl analyzován jako gesto nebo zařikávání, kdyby jeho mnohoslabičná slova byla analyzována jako herecké napodobení zvláštního mnišství atd.). A toto pozorování, jímž jsme chtěli nechtě sklouzli zpátky do dřívějšího předmětu, do symbolického aktu modlitby, nás vede ke zjištění, že tři zde uvedené aspekty básně nejsou prvky, které by v básni bylo možno izolovat tak, aby jedna část prozrazovala sen, druhá modlitbu a třetí schéma. Ony pouze naznačují vhodné způsoby, jak přistupovat k analytické práci.⁷

Zdá se mi, že primární kategorie pro výslovné účely literární kritiky je spíše kategorie sdělení než kategorie přání, s jeho přetvořením, zklamáním a splněním. Přání samotná lze z tohoto hlediska analyzovat jako účely, jež svou podobu dostávají obecně z básnickovy perspektivy (tato perspektiva je zároveň formována kolektivním sdělovacím prostředkem). Volba sdělení má ze sociologického hlediska také tu přednost, že brání freudovské tendenci, aby příliš zdůrazňovala psychologický faktor (neboť sdělovací prostředky nejsou jen slova, barvy, formy atd. nebo prostředky hodnot a konvencí, jimiž jsou ty předchozí vybaveny, nýbrž i výrobní materiály, kooperativní pomocné zdroje, vlastnická práva, úřady a jejich různé odnože, které figurují v celkovém lidském dění).⁸

Abych shrnul: chci říci, že pro výslovné účely literární kritiky požadujeme více důrazu, než dává freudovská struktura, předně na doporučení postup proti strategii esencializující, dále na matriarchální symbolizaci proti freudovské tendenci patriarchální a konečně na báseň jako modlitbu a dvojsmysl na rozdíl od básně prostě jako snu. Ale plně uznávám, že jakmile byla vytvořena duchaplná a složitá struktura, skoro každý může přijít s námitkou, že je v ní trochu víc tohoto, trochu méně onoho, špetka něčeho třetího atd. A uznávám, že především jsem zavázán ohromným díkem muži, který svým pronikavým pohledem, energií a pozoruhodně ostrou silou tu strukturu skloubil a dal dohromady. Je báječné, pomyslíme-li si, že po tolika

stoletích rodiny teprve teď tento ústřední faktor naší společenské organizace dostal svůj protějšek v organizované kritice rodiny a způsobů, jak přenášet nebo "metaforevat" informační zkušenosti s úlohami v rovině na zkušenost s úlohami mimo rodinu, která je ukládána, pokud jsou nebo se cítí být, jako jejich analogie, interpretační strukturou a strukturou chování vypůjčenou od těch prvních. Protože básníci, jako každý jiný, jsou normálně zahrnuti do tohoto informačního rodinného vztahu, dávno se pro sdělovací potřebu používá pohybů těla, i když jen základních (jejich první použití je zcela nepochybně vyjádřením sebe), dítě je tedy otcem dospělého básníka, jako je otcem nás všech (ne-li ve skutečnosti, tedy aspoň důležitým predisponujícím faktorem "čekání na to"). Odkud se dostáváme k Freudově skvělé dokumentaci tohoto rodokmenu, když působí na udržování kontinuity rostoucí osobnosti.

Jenom když zcela vyloučíme životopis jako důležitou věc při básnickém díle, můžeme eliminovat důležitost psychoanalytického bádání pro celkové schéma životopisu (objevené při studiu základních mýtů, které se vracejí v nových podobách jako téma s variacemi); životopis jako věc důležitou pro básnické dílo můžeme vyloučit jen tenkrát, uvažujeme-li o uměleckém díle, jako by nebylo psáno lidmi ani pro lidi, a nezahrnujeme-li do něho ani zájem ani odpor.⁹ To lze udělat, ale za strašnou cenu, považuje-li kritik za svůj úkol ukázat, co všechno se děje v básni.

To ovšem rozhodně není totéž jako říci, že nemůžeme zhodnotit báseň, neznáme-li její vztah k životu básníka jako jedince. Spíše bychom měli říci: "Nemůžeme pochopit strukturu básně, nechápeme-li funkci oné struktury." Zajisté jsou v ní aspekty, kvůli nimž má báseň pro básníka takový význam, jaký nemá pro nikoho jiného. Můžeme to například ukázat rozborem Coleridgeových Tajemných básní: jedna z bitev, které jsou zde bojovány, je líčena jako pokus o sebevykoupení, kde se básník snaží o prostředecní nebo ritualistické vykoupení svým lékem. Je zřejmé, že tento aspekt průměrové struktury

je zcela soukromý a zasloužil by si diskuse, uvažuje-li se o strategii člověka v jejích zvláštnostech. Čtenáři se obecně shodují jen v otázce viny, jež byla pro Coleridge zostřena zvláštním břemenem chorobného sklonu, avšak pro každého čtenáře může být zostřena zcela jiným zvláštním zážitkem. Nechápeme-li však strukturu básně jako funkci symbolického vykoupení obecně (něco jako soukromou mši s důležitými prvky černé mše), výsledky vašeho studia její struktury budou velmi pravděpodobně neodůvodněné a svévolné (tak jako by ani nejpopovolanější divák nemohl závažně popsat rozdělení hráčů a jejich pohyby při fotbalu, kdyby neznal účel hry, neuvažoval o jejích formacích jako o taktice protivníka k dosažení toho účelu a viděl by v této podívané prostě projev přání někoho poučovat a bavit).

Tak v případě Starého námořníka znalost Coleridgeových osobních problémů nám může objasnit ono zvláštní břemeno, jež lodníkův hoch ("který v tu ránu zešilel") vzal na sebe jako obětní beránek místo básníka samého. Ale jeho přítomnost v básni může být chápána jen povrchně, jen jako něco zajímavého nebo pitoreskního, nepochopíme-li jeho funkci obětního beránka - osoby obětované na odvrácení těch nejzlobnějších prvků kletby, postihujících "šedobradého námořníka", který byl vyléčen pod pochybnou ochranou měsíčního světla. Myslím, že tento funkční přístup je jediný, který může vést k úspěšné analýze struktury básně i v rovině čistě technické.

Vzpomínám si například, jak jsem po léta uvažoval o "blažených vědrech" naplněných léčivým deštěm. Všiml jsem si, že epiteton je překvapující, malebné a zajímavé. Věděl jsem, že se něco dělo, ale nevěděl jsem jistě co. Jakmile jsem však pochopil lodníkovu hochu jako obětního beránka, viděl jsem, že slovo "blažený" je technická předzvěst osudu, který tuto postavu v básni postihl. Struktura mi už byla jasnější: ná-"měsíčný" námořník začíná své léčení vyprahlosti pod ochranou měsíce, který dává blažený déšť, proto tedy

synekdochicky "blažená vědra", a nejzřejmější stránky tohoto problematického léku, jsou přeneseny na loďníka hecha, který "v tu ránu zešílel". Chcete-li omezit své studium na jednu báseň, máte strukturálně funkčně technickou analýzu některých důležitých vztahů v básni samotné. Chcete-li jít za touto věcí dále, za průměrovou strukturou jiného Coleridgeova díla, můžete podepřít svou interpretaci měsíce odkazem na "náměsíčnictví", jež vám dává zvýšené právo vidět prvky šílenství u náměsíčníka. Jeho dopisy, kde mluví o svém sklonu k líčení jako v Tajemných básních a uvažuje, že půjde do léčebného ústavu, vás opravňují hledat stopy léku jako složky vykupitelského problému. Jeho dopisy výslovně kladou lék do jednoho klubka s hadem; proto začínáme rozumět, co se děje, když námořník přepodstatňuje vodní hady, přendává je z kategorie věcí odporných a prokletých do kategorie věcí krásných a blahodárných. Tolik by prozatím stačilo. Protože báseň je stavěna na protikladu mezi trestem pod ochranou slunce a vyléčením pod ochranou měsíce, mohl by někdo podobně v jiných dílech hledat dvě skupiny příjmů, shrnutých kolem těchto dvou principů. Ovšem i ve Starém námořníku máme důležitou narážku, protože o slunci se tu výslovně říká, že je "jako boží tvář".¹⁰ Chtěl bych tvrdit, že kdybychom měli od Coleridge jen tuto jedinou báseň a nic jiného o něm nevěděli, nedovedli bychom prohlédnout její strukturu, dokud bychom si neuvědomili její funkci jako symbolický vykupitelský proces.

Dovedu si představit dobu, kdy psychologický obraz bude tak dobře znám a do té míry se bude k němu přihlížet - až se dostaneme tak daleko za Freudovy začátky - že mluvení o polymorfní zvratnosti u dítěte se bude zdát příliš obecné, pouhým prvním krokem k problému. Každý mívá okamžik polymorfní zvratnosti - v mírnější formě - ve chvílích váhání; když je chycen v bezvýchodném bludišti nevyřešeného, nebo dokonce nejasného konfliktu, vrací se hned tou, hned ohou cestičkou a bezhlavým experimentováním "zkouší něco a všechno, cokoli". A jsou-li jeho rozpaky vyřešeny klidně a je obnoven stálý rytmus další cesty kupředu, je vždycky pravděpodobné, že toto řešení podrží kontinuitu s minulostí

básnickovy osoby vytvořením analogií s touto minulostí. Preto básník nebo myslitel bez ohledu na to, jak nové jsou charaktery, jimiž se teď zabývá, jim dává úlohy minulých charakterů; já přitom nevidím nic neobvyklého v myšlence, že zralá a vysoce složitá filosofie by mohla být organizována tak, aby byla řečneme jakýmsi kojením dospělého - nebo aby u těch, kteří nesnášejí odcizení, byla jakýmsi odstavením od prsu. Tyto kategorie rozhodně neobsahují celkovost sdělovací struktury, ale jsou její částí, a obrazné líčení a děj básně sám nemůže ukázat jejich plnou logiku, dokud tyto faktory nebudou vzaty v úvahu.

Mluvil jsem o klidu. Snad bych mohl skončit několika slovy o vztahu, jež má k otázce klidu freudovská technika. Freudovský postup má primární poslání porušit vymezený rytmus, proti systematické bezohlednosti klinické postavit systematickou ohleduplnost k pacientovým potížím.¹¹ Ale klade se tu větší důraz na odstranění zhoubného rytmu než na vybudování benigního. V této technice nelze zkoumat použitelné prostředky, s jejichž pomocí by převzetí celé dramatické hry mohlo vést k příslušnému chování. Nemluví se o hrách, o tanci, o manuální a fyzické práci jako o cestě vedoucí k této nové stavbě. Sedavý pacient je léčen sedavou kúrou. Teorie rytmu - pracovní rytmus, taneční rytmus, pochodový rytmus - výslovně není částí tohoto schématu, které je určeno spíše k tomu, aby zrušilo starý rytmus, než aby zavedlo nový.

Zavedení nového klidu po rozbití starého zmatku by v sobě zahrnovalo celou filosofii dramatu. Freud, protože jeho předmětem je konflikt, se neustále pohybuje na okraji této filosofie, která však není dostatečně dialektická. Preto se marxisté na jeho teorie horší, i když jedna z nich by po vyplnění příslušných myšlenek z jeho děl mohla být pro marxistickou perspektivu přijatelná. Ale myslím, že se marxisté mýlí, když ho odmítají jako iracionalistu, protože nic není racionálnější než systematické poznávání iracionálních a neracionálních faktorů. A řekl bych, že marxisté i freudovci

dělají chybu, když své teorie nespojí nadteoríí dramatu (což by mohli udělat, protože Freud nám podává drama ukryté a Marx materiál k problému hry, jeden mluví o konfliktu osobním, druhý o veřejném).

Přístup by si výslovně vyžadoval analýzu úloh: uzdravení změnou nebo očistou identity (očistou ve smyslu morálním nebo chemickém): různých typických vztahů mezi jedincem a skupinou (jsou zachyceny v příslovích a složitých dílech považovaných za pokažené varianty); způsobů přijetí, odmítnutí, sebepřijetí, odmítnutí ("nepřátelé mých nepřátel jsou moji přátelé"); přechodného odhmotnění jako mezistupně mezi starým a novým já (Shelleyho spiritualita a spiritualita freudovské léčby samé); mnišství ve vývoji metod, které fixují stádium přechodu nebo druhého světa, a tím je - mizející - přivádějí k jakémusi stálému trvání - analýzu všech těchto způsobů hry, kterých používá jako části pohybových zvláštností, reakcí těla jako herce. (Kdyby někdo chtěl použít Freuda, jak je, pro analýzu básně, nenašel by téměř nic z poetické situace nebo pantomimy, tonality, rozdílů různých stylů a rytmických schémat, nic z toho behaviorismu!) A to by podle mého bylo nutné, ba v tom směru ještě víc, než bychom mohli rozšířit Freudův systém tak, aby odhalil většinu z toho, co se děje v umění.

A taková revize by rozhodně nebyla protifreudovská. Bylo by to jisté rozšíření, potřebné proto, že symbolický akt umění se přes své analogie se symbolickým aktem neurózy značně od něho liší. Bylo by to rozšíření, které by mělo za úkol vzít v úvahu celou hru sdělovacích a realistických složek, zabírajících tak velkou část básnické struktury.

ROBERT CUMMING

L I T E R A T U R A M E Z N Í C H S I T U A C Í

Samostatná autorova stať z roku 1961.

Robert Cumming, vydavatel časopisu *The Journal of Philosophy*, se narodil roku 1917 v Sidney v New Scottlandu. Studoval na Harvardské universitě, na universitě v Chicagu a na oxfordské New College. Jako styčný důstojník mezi francouzskou a americkou armádou v druhé světové válce byl několikrát vyznamenán oběma státy. V roce 1961 se stal vedoucím katedry filosofie na Columbijské universitě.

ÚVODNÍ POZNÁMKA Cummingova stať o literatuře mezních situací je v podstatě srovnávací studie dvou spisovatelů myslitelů: Dána Sörena Kierkegaarda a Francouze Jeana Paula Sartra, tj. jejich díla filosofického a spisovatelského. První je považován za předchůdce existencialismu, druhý je jednou z vedoucích osobností této filosofie po druhé světové válce. Historikové filosofie uvádějí, že Kierkegaard je blízký existencialistů pro svou snahu vybudovat subjektivní filosofii života a pro svůj záporný postoj k objektivitě poznání, protože v podstatě existuje jen to, co je intenzívně zakoušeno ve vnitřní subjektivní prožité skutečnosti.

To je také obecná rovina, na níž Cumming srovnává tyto dvě postavy, řekl bych rovina vnitřní. Ta vnější je představována skutečností, že oba psali díla filosofická i beletristická, v nichž vykládali svou filosofii. Tato stať je proto také rozbohem povahy a funkce literatury a filosofie. Kierkegaarda a Sartra si autor zvolil také proto, aby ukázal, jak existencionalistické sebezkoumání prvního se změnilo v sociální perspektivu druhého.

Kapitoly *Myšlení a jednání*, *Myšlení a sdělení* jsou věnovány hlavně výkladu o Kierkegaardově filosofii jednání (etické), o jeho rozlišování tří stadií lidského života (estetického, etického, náboženského), o jeho kritice He-

gelovy filosofie jako filosofie myšlení (tedy estetické), o jeho adopci estetických (literárních) děl jako sdělovacích médií jeho filosofie.

Když Cumming vyložil Sartrovu filosofii a její zdroje (vliv Heideggerovy a Husserlovy), vymezuje, v čem se liší od Kierkegaardovy. Každý z nich jinak pojímá existenci, myšlení a jednání a právě pro tyto difference mohou vést k zajímavému prohození funkčnosti těchto kategorií v literárním a filosofickém díle obou. "... zatímco Kierkegaardova filosofie jednání je vyloženě existenciální vzhledem k jeho čistě reflexivnímu literárnímu dílu, Sartrovy romány a dramata jsou vyloženě existenciální (řeč, slovo je akce, čin, který je realizován proto, aby něco změnil, jinak nemá smyslu - Sartrova slova z roku 1945, vsuvka moje - V.G.) vzhledem k jeho čistě reflexivní filosofii (Cumming)."

Analýzou filosofických a literárních děl (ten druh jsou ilustrací prvních) obou myslitelů zjišťuje Cumming další difference, jako jsou pojetí literárního díla, problémy existence a sdělení, různé vztahy mezi úzkostí a zoufalstvím (mezní situace), analýza vědomí, aplikace jazyka aj.

Přestože Kierkegaardova dialektika je silně protispoločenská (jedinec je osamělý) a náboženská (individuum existuje jen ve vztahu k transcendenci), kdežto Sartrova je ateistická a sociologická, dopadá jejich jedinec, kolem něhož se točí literatura i filosofie obou, stejně: je odcizen společností.

Cumming ostře kritizuje existencialismus pro pokroucenost vztahů mezi myšlením a jednáním, a tudíž i mezi jedincem a společností, nicméně si myslím, že Sartre zasluhuje poněkud mírnější odsouzení právě pro sociologický závěr své filosofie a literatury.

Poslední etapa Sartrovy představy o působení literatury a kultury vůbec je defétistická. Když roku 1964 vydal u Gallimarda v Paříži svá Slova, najdeme na posledních dvou stránkách (čes. překlad, MF, 1965, str. 164-5) tyto věty: "Dlouho jsem pokládal pero za meč; nyní znám naši bezmocnost..."

dělám a budu dělat knihy, je to přece jen k něčemu dobré. Kultura nic a nikoho nezachrání... Je to však lidský výtvar; člověk se do ní promítá a poznává se v ní." Že Sartre k této skepsi došel, není divné, divnější je, že z ní nenachází východiško.

P O V Á L E Č N Á N Á L A D A

Filosofie s vinětou obyčejně už není filosofie. Filosofie předkládá jistý souvislý způsob pojednávání problémů, který vyvrací jejich dosavadní uspořádání. Avšak běžné uznání viněty neznamena, že všechny myšlenky oné filosofie mají působivý vliv. Její ostří je stupeno, když naráží na starší nepoddajné a s ní neslučitelné způsoby myšlení, které napravují nebo znova pořádají své problémy. Otázku, která se nám vtírá do hlavy, kladu specificky na adresu filosofie označené vinětou "existencialismus": Je existencialismus tím, čím se většinou stal - různorodým souborem bolestí a strastí lidského ducha?

Abychom se dostali k této otázce, musíme napřed probrat dvě rozšířené interpretace existencialismu, teologickou a sociologickou, které kladou problémy jinak než existencialismus. Podle jedné interpretace existencialismus měří své síly s hluboce novým duchovním problémem: Co si počít s duší, když Bůh je mrtev? Avšak toto prohlášení, dříve Nietzscheovo, bylo luterským hymnem a momentem v křesťanském zjevení (nemluvě o starších vírách), takže sotva může překvapit, zdá-li se, že existencialista hledající duši podrývá lidskou víru "starým zoufalstvím". Podle druhé interpretace novinka, již obsahuje existencialismus, může vést k různé intimaci smrtelnosti, která nachází výraz v méně dvojsmyslném prohlášení: "My druzí, my civilizace, teď víme, že jsme smrtelní."¹ Existencialismus se pak stává relativně novým zoufalstvím; k vinětě se může přidat datum označující existencialismus za poválečnou náladu. Přijmout toto zařazení však znamená interpretovat existencialismus jako přechodnou emoční reakci, která nikdy nedosáhla opodstatněné průkaznosti

a skloubení filosofie a kterou lze vysvětlit společenskými okolnostmi její módy - rozpadem buržoazní společnosti.

Mimoto uspořádání problémů, které tato sociologická interpretace s sebou přináší, je neslučitelné s interpretací teologickou. Historik společnosti není ochoten akceptovat hloubky duše jako základ; co se děje ve struktuře společnosti. Hledání duše bude pravděpodobně považovat za svědectví společenského rozpadu; v celistvější společnosti lidé vědí, i bez hledání, co mají dělat se svou duší, dávají ji k dispozici svým spoluobčanům.

Kam nás však vede toto sociologické snižování a odmítání existencialismu? Existencialismus nejprve dosáhl popularity v Německu po první světové válce. Interpretujeme-li Heideggerovo zoufalé zamyšlení nad smrtí a nicotou jako myšlení německé buržoazie, jejíž smysl její společenské reality byl podkopán válkou a inflací, po níž jí nic nezbylo - interpretujeme-li podobně Sartrův existencialismus jako morální odraz (jako černý trh) francouzského zážitku inváze a odporu za druhé světové války - můžeme čekat, že existencialismus bude náladou Ameriky po třetí světové válce, kdy smrtelnost naší civilizace bude dostatečně patrná. Jinými slovy, sociologický rámec výkladu, který obsahuje přesvědčení, o něž se opíráme, když odmítáme existencialismus jako fenomén společenského rozkladu, asi nepřežije hromadný rozklad struktury naší společnosti. Místo toho může získat popularitu hledání duše jako metoda sociálního bádání.

To, že sociální historik odmítá existencialismus jako poválečnou náladu, je ještě poněkud pošetilejší než předtucha, která by mohla narušit naši dnešní jistotu, že se to nemůže stát zde. I když pomineme možnou úlohu boha při hledání duše, musíme uznat, že existencialismus nebyl původně poválečnou náladou. To, co se stalo po první světové válce v Německu, když si Heidegger pohrával s termíny *S t i m m u n g* a *b e s t i m m e n* a zjišťoval, že duševní stavy, jako je úzkost a zoufalství, určují lidské *S e i n z u m*. *T o d e*, bylo částečně vzkříšení velmi zanedbávaného myslí-

tele Kierkegaarda, jehož myšlenky nevznikly pod tlakem poválečné situace, nebo aspoň nikoli v souvislosti se společenskými podmínkami. Když se po druhé válce vynořil existencialismus z francouzského hnutí odporu, analyzuje Sartre tento všeobecný zážitek s použitím terminologie, jíž původně použil Kierkegaard pro svůj soukromý zážitek. Kierkegaardův pocit zoufalství nad úpadkem člověka, když analyzuje nesnáze lidské duše v Nemoci k smrti (*Sickness Unto Death*), se stává zoufalstvím nad pádem Francie v Sartrově *La Mort dans l'ame* (*Smrt v duši*). Kierkegaard se setkává se svým zoufalstvím ve svém úzkostném zápase, aby dosáhl konečného rozsudku nad sebou v *Buď-anebo* (*Guilty Not Guilty*). A popisuje tento západ metaforicky jako proces "sebemučení", neboť onomu trýznění se podrobil sám. Tento zápas o vnitřní jasnost ho odtrhl mimoto od kontaktu s veřejností a toto odtržení označuje další metaforou "sebeuvěznění". Tak byl Kierkegaard svým vlastním mučitelem, svým vlastním trýznitelem a svým vlastním žalářníkem. Nikdy nebyl ohrožen skutečným trýzněním, skutečným mučením, skutečným vězením. Společenské historii to trvalo skoro století, než podchytila Kierkegaardovy soukromé duševní stavy a jeho metafory nahradila veřejnými literárními zmínkami, jež nacházíme v Sartrových spisech o mučení, týrání a vězení, jež skutečně v okupované Francii zavedlo gestapo a francouzská armáda v Alžírsku. To, co byly původně Kierkegaardovy metaforické výrazy pro jeho vnitřní odtržení, vytáhl na povrch nenadálý vývoj směr, jímž se daly dějiny. Život napodobil své umění.

Avšak Sartrova přeměna existencialismu ze sebetrýznění v sociální komentář není zcela jednoznačná. Neboť veřejné drama sociálního smrtelného západu u Sartra se do jisté míry odvozuje od soukromých divadelních rekvizit Kierkegaardova vnitřního západu. Když Sartre například píše o "mučení ve 20. století", jeho rozhořčení obsahuje hodně oprávnění z onoho introspektivního morálního závěru, který si zachovávají původní existencialistické metafory, i když byly částečně de-

šifrovány pro psaní činnosti alžírského koncentračního tábora.

Protože existencialismus provedl tuto přeměnu ze soukromého duševního stavu v poválečnou náladu, ze sebezkoumání v sociální komentář, staví se příznivě k oběma interpretacím, jimiž jsme začali. Avšak žádná z nich neupoutává patřičně naši pozornost k procesu přeměny samé, která není jen příznačným rysem dlouhého vývoje existencialismu od Kierkegaarda k Sartrovi, ale objevuje se také (i když v méně vyslovené formě) ve spisech obou myslitelů. Kierkegaardovo vnitřní odtržení přijalo původně formu osobního deníku. Na počátku roku 1837 považuje Kierkegaard možnost publikovat své myšlenky za "vzpouru". Ale v tomto deníku říká sám sobě: "Mohu dovolit, aby mé myšlenky vyšly s pupeční šňůrou své původní podoby."² Nicméně jeho duševní stav se stal později jeho poválečnou náladou.

Za šlesvicko-holštýnské války hukot sociální revoluce roku 1848 zasáhl klidné Dánsko a na začátku roku 1849 uvažuje Kierkegaard o možnosti, že deník "může vyjít po mé smrti pod názvem K n i h a s o u d c e (The Book of the Judge). To už nebude otázka jedince jako v Buď-anebo, který se sám podrobí mučivé zkoušce. Kierkegaardův soukromý odvolací soud - jeho deník - se posmrtně musí stát knihou soudce vyhlášujícího rozsudky nad společností a Kierkegaard skutečně přijímá tuto veřejnou úlohu v knihách Ú t o k n a k ř e s - ť a n s t v í (Attack on Christendom) a N a š e s t o l e - t í (The Present Age).

Takový byl i předválečný a poválečný Sartre. Jeho první román H n u s (La Nausée) vyšel před začátkem druhé světové války, ostentativně ve formě osobního deníku, který (jako u Kierkegaarda) neměl nikdy vyjít. Neboť tento deník si vedl "pouhý soukromník bez společenského významu" a jeho záchvaty hnusu jsou prudké změny nálad, které ho přepadnou, kdykoli si dělá nároky na významnost. Ale po druhé světové válce se Sartre stane novinářem a bojuje proti lidem

společensky významným. Osobní změna pouhého soukromníka v Hnusu se stává revolučním protestem proti buržoazní společnosti; v Altonských vězních (Les Séquestrés d'Altona) se tato prudká změna stává nepříjemnou "chutí", již celá naše epocha zanechává v ústech protagonisty, když předvídá svou mučivou zkoušku a náhodný rozsudek dějin.

EXISTENCE A SDĚLENÍ

To, že jsem si vybral Kierkegaarda a Sartra, abych ukázal přeměnu existencialismu ze sebezkoumání v sociální komentář, ztížilo náš původní úmysl uvažovat o existencialismu jako o filosofii, jako o souvislé metodě pojednání o celé řadě problémů. Ti dva jsou totiž nejvýznamnější představitelé dvou velkých stran, na něž se existencialismus rozštěpil. Neschopnost převládající interpretace existencialismu vyspravit tuto trhlinu je dobře ilustrována Lowrieho popřením jakékoli filosofické příbuznosti mezi nimi. Lowrie se zlobí, že stejná viněta "existencialistická" má být připíchuta na obě jejich filosofie. Je přesvědčen, že když někdo "slyšel přímo od Kierkegaarda, co on rozumí existencí, musí být na rozpacích při tvrzení, že Sartre je jeho legitimní nástupce". Podobně tuší "ohavný podvod", když uzavírá, že "mezi těmito dvěma muži je sotva taková podobnost, aby umožnila stanovit rozdíl mezi nimi".⁴

Nehodlám rehabilitovat známou vinětu "existencialistický". Balení a značkování intelektuálního výrobku a posílání na místo určení, stanovené spíše vládnoucími intelektuálními otřepanými frázemi než vlastními autorovými slovy - tento ohavný podvod, jak už jsem řekl, se hraje téměř s každou filosofií, která dojde obecného uznání. Ale intelektuální pocit uspokojení tímto podvodem je sotva srovnatelný s existencialisty samými, kteří zjišťují, že sdělování je velmi obtížný problém.

Potíž začíná, když myšlenky jsou pěstovány, pokud jsou omotány pupeční šňůrou své první formy a samozřejmě nejsou promyšleny tak, jako kdyby se s nimi původně počítalo

pro uveřejnění. Avšak novost existencialismu nezáleží v tomto momentu sebezkoumání, což je romantický způsob účtyhodné teologické a filosofické tradice, s níž se Kierkegaard sám ztotožňuje jako "křesťanský Sokrates". Ani se nehonosí existencialistickým sociálním komentářem; mimo jiné jsou Sartrovy poznámky o společnosti většinou marxistické. A smělý pokus propůjčit sebezkoumání účelům sociálního komentáře není také jen věcí existencialismu. Novost existencialismu musíme hledat spíše ve způsobu, jak Kierkegaard a Sartre řeší problém sdělení, který vzniká, když oni tento pokus dělají. Aspekty, v nichž jsou oba existencialisty, můžeme podle mého najít, když prozkoumáme způsoby, jak jsou oba svými jinak odlišnými filosofiemi nuceni přijmout literární dílo K jako prostředek k vyjádření těchto filosofií.

Často už bylo konstatováno, že skutečný intelektuální vliv existencialistů se nedá vysvětlit jejich filosofickými spisy bez odkazu k jejich literární činnosti, lze ho vysvětlit jen tím, že použitím jednoho žánru se zvyšuje celková přitažlivost druhého. Tato skutečnost by mohla svědčit o lehkomyšlnosti intelektuální módy. Lowrie sám připouští, že "Sartre vykazuje určitou podobnost s Kierkegaardem v tom smyslu, že se snažil popularizovat své názory i psaním románů". Tato podobnost však zbarvuje jakéhokoli filosofického významu. Nevidí v tom jejich snahu vyřešit problém sdělení termíny jejich názorů; místo toho nabízí zcela nevhodnou poznámku o charakteristických, filosoficky bezvýznamných rysech běžné mentality, jako je její romantická pohotovost nechat se v 19. století vzrušovat podřadným napětím Kierkegaardova Svůdcova zápisníku (*Seducer's Diary*) a jako v je ve 20. století její dráždivá, zvrhlá záliba v nakažlivých necudnostech Sartrových románů. Nepřátelský vykladač existencialismu, který dává přednost zdravému rozumu a myslí si o sobě, že je schopnější filosof než Kierkegaard nebo Sartre, má asi nelichotivé podezření, že se snížili k literatuře proto, aby získali popularitu. Asi se domnívá, že jejich filosofie jsou pouhá literární gesta, intelektuálním obsahem neodlišitelná

od jejich literárního díla. Tak třeba De Ruggiero soudí, že Sartrova filosofie je jenom mávání praporem, aby se šířila jeho dramata.⁵ Pokusím se jít dál než Lowrie a De Ruggiero, kteří o existencialismu soudí, že je to jen běžná literární móda, abych ukázal, že Kierkegaardovy a Sartrovy literární snahy jsou sice neodmyslitelné, ale odlišitelné od jejich filosofii. Tento důkaz mi umožní zabývat se i jinými nadhozenými otázkami týkajícími se existencialismu, včetně požadavků zdravého rozumu.

M Y Š L E N Í A J E D N Á N Í

To nejmenší, co by měl souhrnný výklad Kierkegaardových vlastních slov objasnit, je jeho matoucí terminologie a tituly knih. Každé své literární dílo, o němž sám mluví jako o své "estetické produkci", vydává pod pseudonymem, kdežto eticko-náboženské dílo pod vlastním jménem. Avšak poměr těchto pseudonymních estetických děl k etické a náboženské filosofii, již považuje za vlastní, je komplikován rozlišováním tří s t a d i í l i d s k é h o ž i v o t a v těchto estetických dílech. Zvlášť ostrý rozdíl dělá mezi prvním stadiem, které označuje jako "estetické", a dvěma dalšími, "etickým" a "náboženským". Tak v jeho prvním estetickém díle Buď-anebo jsou hlediska estetického a etického stadia rozlišena termíny principu kontradikce, jež tento titul dramatizuje. Rozdíl však není stejnoměrně vyvážen. Ačkoli titul B u ě - a n e b o vybízí k volbě mezi těmito dvěma hledisky, vedoucí rys estetického hlediska v knize je vlídným smířením jiných hledisek a únikem z této volby mezi hlediskem estetickým a etickým, kdežto nekompromisní volba má převládající rys etického hlediska a konečná volba etická je odmítnutím kompromisu s estetickým hlediskem. Přestože rozdíl těchto hledisek je rozdíl etický, nikoli estetický, přispívá k objasnění děl, jež Kierkegaard charakterizuje jako estetická.

Tyto paradoxy podporovaly názor, že existencialismus je příliš nesoudržný, aby mohl být považován za filosofii. Neboť pro Kierkegaarda problém existence samotné je její

základní inkoherece - "dvojakost je charakteristickým rysem existence". Sám to vysvětluje: "Život musíme chápat dozadu ... a žít ho dopředu."⁶ Tento paradox má pro nás navíc význam jako první existencialistická poučka, která zaujala anglosaského filosofa. Cituje ji William James, který ji našel v Höffdingovi.⁷ To se rozumí, že James spoléhá na vědeckou předpověď jako na způsob chápání dopředu, a to mu umožňuje si s tím paradoxem rychle poradit. Avšak u Kierkegaarda je v té poučce obsaženo, že reflexivní pohyb sebezkoumání je přirozeně introspektivní a extrospektivní a v tom může nerušeně trvat tak dlouho, dokud někdo abstrahuje od skutečných "objektivních podmínek" svého života, které se neustále mění.⁸

Pro Kierkegaarda je jasně estetický tento pohyb, kdy myšlení "odhazuje" skutečné "objektivní podmínky" v tom smyslu, že se rozpouštějí v pouhé imaginární, ideální možnosti, jakmile se o nich přemýšlí.⁹

Příznačným rysem každého jedince, který zůstává na estetickém stadiu existence, je "iluze", že pokud myslí, také skutečně "existuje". Pokud "fušuje" do těchto imaginárních možností, používá myšlení jako prostředku, aby "držel existenci od sebe".¹⁰ Naopak jedinec, který "volí" a má na tu volbu vliv, je "existující jedinec". Má "dvojí tvář jako existence sama", protože respektuje její "dvojakost" tím, že dělá dvojí pohyb: estetický pohyb myšlení a "kontradiktorní", etický pohyb volby a jednání, což je jeho "trvalá snaha" o "zdvojení" sebe - aby dosáhl "historického rozhodnutí", obnovujícího - při uspořádání skutečných objektivních podmínek života, který on sám žije dopředu - abstraktní, imaginární možnost, vytvořenou jeho myšlením.¹¹

Přestože příchod jedince k etickému stadiu předpokládá takto jeho předchozí imaginativní průchod stadiem estetickým, ono Buď - a neb o etické volby, které rozděluje tato dvě stadia, není nejasné. Na jedné straně regre-

sívní pohyb myšlení je přirozeně nepřesvědčivý; volba, která je myšlena, místo aby byla provedena, zůstává volbou možnou a podléhá, pokud myšlení pokračuje, imaginativnímu rozplynutí v dalších možnostech. Mezitím také pokračuje pohyb jedinceva života dopředu: "Loď jede stále kupředu". Jeho život je poháněn dál, protože on podlehl společenskému tlaku, pokud se mu možnost volby nevyhne. "Pustí-li ze zřetele cestu kupředu, přijde nakonec chvíle, kdy už nebude existovat otázka buď - anebo... protože jiní volili místo něho, protože jiní volili místo něho, protože on ztratil sám sebe."¹² Na druhé straně pohyb etického jednání tento regresivní pohyb myšlení zastavuje a obrací nazpět. Aby jedinec získal sám sebe, musí "volit sebe" tím, že se obrátí a "vtiskne" se "zpátky" do "nejužšího styku a nejtěsnější souvislosti" se skutečnými historickými podmínkami svého života, od něhož se odtrhl v průběhu svého myšlení.¹³ To je ten tlak, z něhož pochází jeho "trvalá snaha" dosáhnout historického rozhodnutí "které propůjčí souvislost jeho životu. On se stane sám sebou - existujícím jedincem".

Rozdíl těchto dvou pohybů dosahuje důrazných filosofických závěrů v Kirkegaardově velkém filosofickém spise Závěrečný nevědecký dodatek k filosofickým fragmentům (Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Fragments), kde má svůj "Pohled na současné úsilí v dánské literatuře". Úsilí, jehož se týká název této kapitoly, je úsilí reprezentované jeho vlastními pseudonymními estetickými spisy. V této kapitole pohlíží na Buď-anebo, aby ponížil Hegelův reflexivní filosofický systém, jako na věc čistě "estetickou". V něm není místa pro vyložený etický pohyb k dosažení historického rozhodnutí, protože to je ostentativně filosofie dějin - progresivní realizace skrze přemýšlení o jejich ideálních možnostech jakožto historických podmínkách. Etický princip kontradikce je potlačen estetickým principem syntézy. Reflexivní pohyb Hegelovy filosofie rozpouští spolu se všemi ostatními antitezami základní protiklad "buď" myšlení, "nebo" jednání ve smířlivém "obojím", v myšlení "i" v jednání. Protože však toto smíření je čistě reflexivní,

soudržnost Hegelova filosofického systému je čistě abstraktní. Proti tomu je Kierkegaardova filosofie fragmentární, protože dotěrnost onoho Buď - anebo rozbíjí každý reflexivní filosofický systém a jeho abstraktní soudržnost nahrazuje konkrétní soudržností života existujícího jedince.

Z hlediska Kierkegaardovy filosofie jednání ukazuje Hegelova reflexivní filosofie všechny nedostatky reflexe. Podle tohoto hlediska je reflexe reflexivní a nepřesvědčující pohyb, který nemůže jít kupředu s dějinami; Hegelova reflexivní filosofie se tedy "obrací zpátky k sobě" a znovu se "obrací zpět", takže když Hegel okázale dosáhne historického rozhodnutí, je vlastně "moudrý až po účinku".¹⁴ Dále aby Hegel uchoval toto retrospektivní hledisko neporušené, musí konstruovat svůj reflexivní systém abstrahováním od historie svého života, směřující dopředu. Je "jako člověk, který staví obrovský hrad a bydlí v chatrči blízko něho".¹⁵ Jeho systém "nevyjadřuje situaci poznávajícího subjektu v existenci", který musí jednat, aby přivedl své myšlení k nějakému závěru; místo toho vyjadřuje iluzorní estetický stav "imaginárního subjektu", který se od existence odtrhl "rozpomínáním" (recollection).¹⁶

Stejně charakteristické rysy reflexe, jež má, podle Kierkegaardova etického hlediska, Hegelova filosofie, mají také Kierkegaardovy estetické spisy. Jejich charakteristická forma je forma "rekolekce". Proto Kierkegaard musí na sebe vzít existenciální problém, tj. přivést svou "estetickou produkci" k závěru tím, že napsal Závěrečný nevědecký dodatek ne jako jiné estetické dílo, přes zpětný "pohled" tohoto spisu na jeho estetická díla, nýbrž jako zkonkrétnění etické volby, což znamená "kritický bod v jeho autorství".¹⁷ Tímto dílem zastavuje regresivní pohyb svého myšlení a tím také psaní estetických děl. Mimoto se na tyto estetické spisy nedívá jako na svá díla, nýbrž jako na "Současné úsilí v dánské literatuře", protože on je "jejich autorem pouze imaginativním".¹⁸ Při psaní těchto děl abstrahoval od svého života, a proto je napsal pod pseudonymem, jako by je napsala "imaginativní osoba".

Právě ze Závěrečného nevědeckého dodatku cituje Lowrie, abychom slyšeli "z vlastních Kierkegaardových úst, co on rozumí existenci", a cítili se "dotčeni, že Sartre má být považován za jeho legitimního nástupce." Když Lowrie studuje Sartrovu filosofii, zjišťuje, že Kierkegaardova kritika Hegelovy filosofie jako "estetické" se stejně hodí na Sartrovo Bytí a nicotu (L'Être et le néant). Ale na rozdíl od Hegela a podobně jako Kierkegaard píše Sartre beletrii i filosofické knihy. Lowrieho rozšíření Kierkegaardovy etické kritiky estetická nevidí paradox, že Kierkegaard původně provádí tuto kritiku v literárních dílech, jež sám charakterizuje jako estetická. Mají-li být Kierkegaardovy estetické spisy uchráněny před podobným rozšířením jeho etické kritiky na díla o estetickém úniku z problému existence, musíme se zaměřit na druhý problém - na problém sdělení.

M Y Š L E N Í A S D Ě L E N Í

Přes svou kritiku estetická z etického hlediska své filosofie, adoptuje Kierkegaard právě z tohoto etického hlediska estetická díla jako sdělovací prostředky své filosofie. Situace, která klade problém sdělení, je složitější než kontradiční vztah mezi myšlením pohybujícím se dozadu a životem pohybujícím se dopředu, jak ho klade problém existence. Teď budeme pracovat se dvěma jedinci:

Zastavit člověka na ulici a mluvit s ním není tak těžké jako říkat mimojdoucím něco při chůzi, nezastavit ho, nezdržovat ho, nesnažit se ho přemluvit, aby šel stejnou cestou jako my, nýbrž ho vyzvat, aby šel svou cestou.¹⁹

Existenciální situace prvního jedince byla už načrtnuta. Jeho zastavení je existenciálně nemožné, protože respektuje-li on pohyb svého života dopředu, usiluje trvale o rozhodnutí, které souvisí s jeho zvláštními omezujícími podmínkami. Protože toto etické jednání trvalého úsilí je sebeodlišující (self-differentiating), je "existenciální realita", které jím dosahuje, "subjektivní" a "nesdělitelná".²⁰ Do okruhu Kierkegaardova zájmu vstupuje druhý jedinec. Kierkegaardovo

"nezdržování" druhého je existenciální takt, který on musí při sdělování své subjektivní etické filosofie ukázat druhému jedinci, jehož život se také pohybuje dopředu. Snažit se o "přímé" sdělení své "existenciální reality" by znamenalo snažit se přemluvit druhého jedince, "aby šel stejnou cestou jako my". Například v běžném románu jedna z postav je znázorněna jako zjednodušení spisovatelovy zvláštní etické volby a jako spisovatel sám, který "už realizoval možnost" a usiluje o svůj život. Pokouší-li se však spisovatel nahradit tímto způsobem společenský tlak, je čtenář zproštěn provedení svého subjektivního aktu sebeodlišující volby. Někdo volil místo něho a on ztratil svou individualitu - naději na etickou soudržnost. Kierkegaard místo aby čtenáře "vyzval, aby šel svou cestou", klade ve svých estetických spisech "možnost mezi příkladem (zvláštní osoba v románu, která představuje tuto možnost) a pozorovatelem jako něco, co (spisovatel i pozorující čtenář) mají společného". Tento způsob sdělení je "nepřímý", protože "pracuje s termíny ideálu, nikoli ideálu zvláštního, nýbrž obecného".²¹ Spisovatel a čtenář mohou tedy uvažovat o této ideální možnosti společně, i když musí jednat odděleně a každý diferencuje ideální možnost svou subjektivní volbou. Ideální možnost je pouze univerzální pravidlo v beztlížném vzduchoprázdnu imaginace. Její "povznesečnost" nad zvláštními podmínkami obou jejich životů dovoluje čtenáři, aby si "zvolil sebe" tím, že nahradí tlak realizace ideální možnosti omezenými podmínkami vlastního života.

Kierkegaardovo literární dílo je estetické v tom, že jeho postavy představují abstraktně možné ideální hledisko. On imaginativně abstrahoval od zvláštních závěrů, jichž mohly vůči sobě dosáhnout v průběhu svých životů. Žádné konkrétní historické meze nezužují imaginární rozsah jejich možností. Kierkegaard výslovně kontrastuje Buď-anebo s technikou běžného románu:

"Někdy přijdeme na romány, v nichž některé postavy představují opačné životní názory. Tyto romány obvykle končí tím, že jeden přemlouvá druhého. Místo aby tyto názory mohly mluvit za sebe, je čtenář obohacen vyslove-

ním historického rozhodnutí. Považuji za šťastné, že v tomto pojednání nic takového není... Když čteme knihu, na A i B zapomínáme. Jenom jejich názory stojí proti sobě."²²

Jejich názory stojí proti sobě jako ono "buď - anebo", které čeká na čtenářův akt sebeodlišující volby zvláštních podmínek života jeho, nikoli jejich.

Tím, že Kierkegaard přijímá estetické sdělovací prostředky, nepopírá svou etickou kritiku Hegelovy filosofie jako estetické. V podstatě spíše kritizuje Hegela, že místo literárních děl psal filosofii dějin. Jako Kierkegaardovo literární dílo, i Hegelova f i l o s o f i e je estetická v tom, že je to abstraktní proces myšlení, z něhož se vynořují obecné ideály. Ale jako filosofie dějin nepřiznává místo etice, protože předkládá tento abstraktní proces myšlení zároveň jako konkrétní historickou realizaci těchto obecných ideálů ze zvláštních podmínek. Protože Hegel za prvé nerozlišuje, mezi abstraktním estetickým pohybem myšlení a konkrétním etickým pohybem jednání, nerozlišuje za druhé ani abstraktní estetický proces reflexivního sdělení od konkrétního etického procesu sebeodlišování, skrze nějž jedinec nabývá "subjektivní reality". Hegel však nerozlišuje, za třetí, ani mezi různými jedinci, kteří jsou zahrnuti do sdělovacího procesu. On tedy ve své filosofii nejen neabstrahuje (jako Kierkegaard ve svém literárním díle) od diferencujících podmínek svého života jako jedinec, nýbrž se "směšuje s lidstvem jako celkem"²³, včetně svých čtenářů, protože chápe "objektivní realitu" jako bybnou sílu myšlení i historického jednání. Ve svém literárním díle zůstává Kierkegaard pseudonymní "imaginární osobou". Jako jeho filosofie respektuje "dvojakost", nesoudržnost existence tím, že rozlišuje pohyb myšlení od pohybu jednání, tak jeho čistě reflexivní prostředek pro sdělení této filosofie respektuje rozdíl dvou různých jedinců, kteří působí tak, že "drží" spisovatele a čtenáře "uctivě od sebe". Není jim "dovoleno spojit se a splynout s objektivitou"²⁴, protože uvažují jenom společně. Každý, aby dosáhl "subjektivní reality" a na-

byl soudržnosti "existujícího jedince", musí jednat nezávisle na druhém a "realizovat" konkrétně imaginativní možnost, kterou promyslí společně.

L I T E R A T U R A A Ž I V O T

Sartre - jako i Kierkegaard - vidí problémy, o nichž uspokojivě nepojednal ani filosoficky ani s použitím běžných literárních technik:

"O problémech, jež klade dnešní doba... lze pojednat abstraktně, filosofickým myšlením, ale my, jejichž účelem je tyto problémy *žít* - tj. udržovat své myšlení těmi imaginativními a konkrétními zážitky, což jsou romány - máme na začátku k dispozici jenom techniky... které jsou v zásadním rozporu s naším účelem."²⁵

Sartrovo pojetí filosofie jako abstraktního myšlení pochází od Husserlovy metody "podpírání" skutečných podmínek existence, aby byla provedena analýza struktury vědomí. Avšak Sartre odmítá "transcendentální ego", k němuž je struktura vědomí u Husserlově fenomenologii pevně připoutána, takže metoda podpírání se u Sartra stává dialektickým pohybem vědomí samotného, jak je analyzováno v Husserlově fenomenologii.²⁶ Ačkoli Sartre podle toho připouští, že "reflexivní vědomí je hegelovské", zdůrazňuje také, že "to je jeho největší iluze".²⁷ Neboť privilegia skutečných podmínek existence jsou posílena, jako proti nárokům filosofického myšlení, tím, že Sartre odvozuje z Heideggerovy reakce proti Husserlovi pojetí historické struktury lidské existence a z Marxovy reakce proti Hegelovi odvozuje sociologickou koncepci skutečného pohybu historie. Sartrova filosofie jako výsledek spíše smíšeného dědictví než pozoruhodné spřízněnosti s Kierkegaardem prozrazuje nepřiměřenost své reflexivní metody podpírání skutečných podmínek existence, stejně jako Kierkegaardovo literární dílo, kde myšlení "odkazuje" své "objektivní podmínky".

Ještě zbývá existenciální požadavek setkat se s "živými problémy", o nichž filosofie uvažuje čistě abstraktně. Tento požadavek nacházíme v Sartrově románě, pokud není čistě "imaginativním", nýbrž "konkrétním" zážitkem "progresivního

jednání". (Později se dovíme, kdo jedná a má tento zážitek.) Právě Kierkegaardova filosofie, nikoli jeho literární dílo, ztělesnila zážitek "existujícího jedince", který v průběhu svého života nejenom myslí, ale i jedná, aby přivedl své myšlení k nějakému závěru. Tyto charakteristické rysy zkušenosti existujícího jedince v Kierkegaardově filosofii přenesl Sartre do románu, aby v něm charakterizoval zkušenost. Tento zajímavý přenos kontrastních rysů prozrazuje, že zatímco Kierkegaardova filosofie jednání je vyloženě existenciální na rozdíl od jeho čistě reflexivního literárního díla, Sartrovy romány jednání jsou vyloženě existenciální ve srovnání s jeho čistě reflexivní filosofii. Kierkegaardovo "buď - anebo" postavilo proti abstraktnímu pohybu myšlení pohyb jednání, které je konkrétní reprodukcí imaginativního produktu myšlení. Když přenesl tuto kontradikci do své kritiky reflexivní soudržnosti Hegelovy filosofie, kritizoval Hegela, že "neuznává charakteristickou dvojakost existence". Na rozdíl od Hegela, Kierkegaard i Sartre respektují tuto nesoudržnost existence tím, že pro jeden žánr rezervují svou abstraktní reflexivní analýzu, takže se jím v druhém žánru nevtírá do pojednání vyloženě existenciálního problému, jak zajistit činem koherenci myšlení, již nemohou poskytnout naše životy.

Když se Lowrie pokoušel interpretovat jejich existencialismus, našel "mezi těmito dvěma muži sotva takovou podobnost, aby umožnila stanovit rozdíl mezi nimi", i když věděl, že oba psali literární i filosofické knihy. Udělal jsem tedy poněkud schematický pokus připravit srovnání, které on popírá jako neproveditelné. Vypadá-li jako zvrácené kejklířství, že se uchylují k podobnostem mezi Sartrovými filosofickými a Kierkegaardovými literárními díly na jedné straně a mezi Sartrovými literárními a Kierkegaardovými filosofickými díly na druhé, pak to lze částečně přičíst našemu tradičnímu předsudku o tom, co je filosofie a co je literatura a co se pravděpodobně stane, když se tyto dva žánry spojí u jednoho spisovatele. Jsme ochotni sice uznávat beletristickou filosofii nebo filosofický román, ale tyto žánry jsou pouhé směsi, které

lze interpretovat v domněnku, že myšlení a život snad nejsou tak daleko od sebe. Tyto interpretace existenciálních spisů zaplavily trh a podporovaly zjednodušený názor, že existencialismus je životní filosofie, i když rušivá filosofie zmateného života. Avšak jedním z nejvýznamnějších vlivů existencialismu je asi porušení našich tradičních předsudků o možných vztazích mezi filosofií a literaturou. Ačkoli jsme ochotni uznat směr, nejsme už tak ochotni uznat manévr, který, jak neznají, se stal ve vývoji existencialismu: filosofie a literatura si podržely odlišné intelektuální funkce, a nadto si prohodily místa, takže jeden žánr plní v Sartrově intelektuálním schématu to, co se významně podobá funkci jiného žánru u Kierkegaarda. Zdá-li se má připomínka zvrácená, není o nic zvrácenější než Kierkegaardovo a Sartrovo použití literárního díla ke kritice Hegelovy filosofie a já doufám, že tato má připomínka přispěje k vysvětlení jejich zvrácenosti.

MEZNÍ SITUACE

Je-li má připomínka správná, můžeme čekat, že Sartrovo pojednání problému existence bude ilustrováno literárními technikami, jichž on používá spíše při zacházení s osobami ve svých románech než při svém filosofickém postupu abstraktního myšlení. Dále můžeme čekat, že podobnosti s Kierkegaardovým pojednáním tohoto problému lze zjistit srovnáváním Sartrových osob spíše s "existujícím jedincem" Kierkegaardovy filosofie než s osobami v jeho literárních dílech. Nicméně dejme nejdřív průchod prostému rozumu, akceptujme na chvíli tradiční rozdíl žánrů a pokusme se o srovnání jejich literárních technik.

Tradiční literární techniky, jimiž pohrdá jako "zásadními opaky" existenciálního požadavku "žít... problémy, jež klade dnešní doba", přisuzuje Sartre tomu, co nazývá "retrospektivní román", kde se události obvykle dějí v minulosti, jako by se už staly a spisovatel si na ně pouze vzpomínal.²⁸ Sartre připouští, že retrospektivní román je s to obsáhnout "průměrné situace", a náročnější techniky, jichž sám používá, ospravedlňuje jako úsilí "vytvořit literaturu mezních situa-

ci".²⁹ Vhodnost tohoto úsilí vidí v tom, že dnešní doba "donutila nás i sebe dosáhnout mezní hranice".³⁰ Kierkegaard také dělá rozdíl mezi tradičním románovým zpracováním postav a neobvyklým jejich pojednáním, jak je má ve svém literárním díle:

"Oni (čtenáři psychologických románů) chtějí mít trochu psychologie, trochu pozorování tzv. reálných lidí, ale když tato věda nebo umění jde za svým záměrem, když se odvrací od různých výrazů psychologických stavů, jež skutečnost nabízí... pak se to mnohým lidem nelíbí. Psychologické stavy jako skutečnost reálných životních emocí směřují pouze k určitému bodu. I z toho má psycholog radost, ale jinou radost má z toho, když vidí, že směřují ke své abstraktní hranici."³¹

Emoce Kierkegaardových osob ovšem dosahují jiných hranic než osoby Sartrovy, a jiným pohybem. "Abstraktní hranice", o nichž tu Kierkegaard mluví, nejsou historické hranice, jichž dosáhnout nás přinutila - podle Sartrova názoru - dnešní doba. Mezních situací Kierkegaarda lze skutečně dosáhnout, jenom když spisovatel abstrahuje od toho, co by bylo konkrétním historickým závěrem života jeho osob, kdyby skutečně existovaly. Kierkegaardův základní příklad pohybu, jímž se dosahuje abstraktních hranic mezní situace, je "psychologický pokus" provedený "sebemučitelem", jehož neúnavná představivost ho žene - ať chce, nebo ne - do nekonečné regrese myšlení, aniž toto "buď - anebo" konfrontuje způsobem požadovaným pro jednání. On nikdy nedejde k rozsudku, který by jeho představovanou mučivou zkoušku přivedl k nějakému závěru. Tento psychologický pokus, protože "nechává čtenáře na suchu a nedovoluje mu žádný závěr, uspokojuje Kierkegaardův požadavek reflexivního sdělení tím, že dělá z čtenáře "člověka současnějšího" (tj. v psychologickém smyslu účasti na myšlení sebemučitele), než by byl při skutečné současné události".³² Uvidíme však, že u Sartra jsou vztahy jeho čtenářů k jeho postavám ovládány skutečnými současnými událostmi. Tyto pos-

tavy budou ve skutečnosti mezi sebou současné a tato současnost bude důsledkem společné orientace jejich životů stejnými událostmi.

Teď jenom poznamenáme, že zatímco Kierkegaard je vždycky pohotový k falešné apologii, že s postavami v jeho literárních dílech "se nic neděje", Sartre definuje svou "literaturu mezních situací" jako "literaturu velkých událostí".³³ Místo aby abstrahoval od historických životních závěrů svých postav, takže jejich myšlení zůstává nepřesvědčivým pohybem k abstraktním možnostem, dovoluje, aby tento pohyb byl zastaven v konkrétních mezích daných historickými situacemi. Jak jsme poznamenali na začátku této stati, rozhodující příklady těchto situací u Sartra není imaginární introspektivní utrpení a mučení, jež si člověk působí sám, nýbrž utrpení a mučení prováděné gestapem v obsazené Francii. Sartrův požadavek, že román nemá být jen "imaginativním", nýbrž i "konkrétním" zážitkem, je do jisté míry opodstatněn zkušeností jeho románových postav. Protože jeho romány "se odvíjejí v předvečer velkých událostí, jež překonávají předpovědi, maří naděje a hatí plány"³⁴, jsou jeho postavy nakonec viděny nejen v podmínkách imaginativní evoluce možností, jež předpovídají, očekávají a plánují, nýbrž také (podle Kierkegaardových slov) jako "žijící kupředu" směrem k těmto událostem. Přiblížení k nim je nutí jednat, ovládá jejich jednání. Jejich myšlení interpretující průběh jejich jednání v románu je proto "v e v l e k u samotného jednání, které je interpretováno".³⁵ Abychom našli podobnou existenciální situaci u Kierkegaarda, musíme se od jeho čistě reflexivních literárních děl, která se odvíjejí jako nerušený pohyb imaginace jeho postav, obrátit k "existujícímu jedinci" jeho filosofických děl, která respektují skutečný pohyb dopředu jeho života, způsobený jeho jednáním, jímž je zastavován abstraktní a nepřesvědčivý pohyb jeho myšlení.

Nicméně dosud trvá rozdíl mezi Kierkegaardem a Sartrem, který nemůže být prozkoumán, dokud vládne neoprávněné mínění, že termín "existenciální" obsahuje stejné závěry, použijeme-li ho, v Sartrově případě, pro zkušenost jednotlivých postav

v jeho románech i rezervujeme-li ho, v případě Kierkegaardově, pro zkušenost "existujícího jedince" z jeho filosofie. Ačkoli ten termín slouží v obou případech k rozlišování dvojího pohybu imaginativního myšlení a konkrétního jednání od jednoho abstraktního pohybu imaginativního myšlení, nemají ty dva pohyby pro oba spisovatele stejný příbuzenský vztah. Kierkegaardův jedinec zastavuje regresivní pohyb svého myšlení, protože už není v životě "hnán" kupředu, protože už podlehl společenskému tlaku, a místo toho se vytrvale "snaží" dosáhnout "historického závěru". Ale právě jsme řekli, že myšlení Sartrových postav je "vlečeno" kupředu jednáním románu, protože ten se odehrává v předvečer ohromující události. U Kierkegaarda pohyb myšlení a jednání má svůj počátek v jedinci samém, jsou prostě jeho pohybem v opačných směrech. Pohyb jeho myšlení začíná ve vnějších historických podmínkách jeho života - ale "odhazuje je" - v tom smyslu, že tyto podmínky se stávají čistě imaginárními v retrospekci, jakmile se o nich přemýšlí. Tento introspektivní pohyb není jen zastaven, nýbrž i obrácen pohybem jeho jednání, jež začíná jeho volbou myšleného já, vytvořeného jeho myšlením jako možnost, a "zatlačuje" toto já "zpět" do "nejexaktnější souvislosti" se skutečnými podmínkami jeho života. Tlak jednání takto vychází přímo z jedince, je jeho "trvalým úsilím" dosáhnout historického závěru. Ačkoli by se také dalo říci, že jednání tlačí Sartrovy postavy do nejexaktnější souvislosti se skutečnými historickými podmínkami, pochází jeho tlak neméně vytrvale z neúchylného přibližování k vnější události. Ony dva pohyby nejsou prostě opačné jako protikladné pohyby jedince otáčejícího se kolem osy napřed v jednom směru, potom v opačném. Pohyb jednání je konečně orientován přibližováním se k vnější události nezávisle na pohybu jedinceva myšlení, orientovaném vnitřně a regresivně, a proto prostě nezastavuje a neobrací tento reflexivní pohyb, nýbrž jej překrývá a vleče kupředu. Protože každá Sartrova postava je překrývána a vlečena v myšlení, není schopna si volit imaginativní já, což je výsadním právem Kierkegaardova jedince. Sartrovy postavy jsou ve skutečnosti "neschopné rozhodnout v sobě, zda

změny jejich osudu pocházejí z jejich vlastního úsilí, z jejich vlastních opomenutí, nebo z průběhu vnějších událostí".³⁶

Dále je v sázce právě "jejich osud", a ne jako u Kierkegaarda historické určení jednoho jedince. Myšlení všech Sartrových osob je překrýváno a vlečeno kupředu jednáním, protože různý vztah mezi myšlením a jednáním u Sartra obsahuje různý vztah mezi jedinci, kteří myslí a jednají. Ačkoli pro Kierkegaarda i Sartra jedinec "existuje" jen potud, pokud jedná a myslí, jednání je pro Kierkegaarda prostředkem seberozlišení, kdežto pro Sartra je to nakonec společné jednání. Když jedná Kierkegaardův jedinec, uniká společenskému tlaku a odlišuje se od druhých, takže "realita", již nabývá svým jednáním, je "subjektivní" a "nesdělitelná". Když jedná postava Sartrova, nejedná už pouze pod tlakem vlastní volby a úsilí dosáhnout historického určení jiného než druhé postavy, nýbrž po způsobu Kierkegaardova jedince "volí sama sebe" a připravuje se pro svůj zvláštní historický závěr. "Tlak plynu na stěny nádoby, "připomíná Sartre," nezávisí na individuální historii molekul, z nichž se plyn skládá."³⁷ Protože různá jednání Sartrových jednotlivých postav jsou vesměs orientována hrozcí historickou událostí, mají tyto postavy nakonec společný osud.

Myšlení je pro Kierkegaarda důsledně sdělovacím prostředkem, kdežto pro Sartra je to úsilí o sebeodlišení. Každá Sartrova postava, když přemýšlí o sobě, se snaží abstrahovat od běhu vnějších událostí, na nichž se podílí společně s ostatními postavami, aby odlišila své hledisko od jejich. Nicméně je sama - jako oni - v téže existenciální situaci, kterou sama poznává, když přemýšlí, o jednání, interpretuje je a snaží se udržet hledisko své interpretace proti faktu, že jednání je vlečeno kupředu. Nemůže stanovisko k sobě oprostít od jejich stanoviska úspěšněji, než může oprostít své stanovisko ke společnému jednání od jeho pohybu, který vleče všechna jejich hlediska společně k hrozcí události. "Realita" kterékoli Sartrovy postavy není takto jen "subjektivní realitou", již Kierkegaardův jedinec nabývá svým sebeodlišujícím jednáním.

Sartre se však nestává hegelovcem, jak ho Lowrie podezřívá. Zůstává existencialistou, dokud každá jeho postava zůstává jedinec. I když blíží se událost je sama objektivní, "realita" jeho postav se proto nestává objektivní v tom smyslu, jaký měl tento termín v Kierkegaardově kritice "objektivní reality" společnosti, již Hegel přijímá jako historické agens svého filosofického myšlení. Kdyby jejich "realita" byla "objektivní" v tomto smyslu, byl by odstraněn rozdíl mezi procesem myšlení a procesem historického jednání a Sartre by místo historických románů psal - jako Hegel - filosofii dějin. "Realita" Sartrových postav, jak on sám vysvětluje, "je popletený a protimluvný výplod interpretací, z nichž každá potírá všechny ostatní včetně sebe a všechny potírají každou."³⁸ Ačkoli jednání Sartrových osob dostává od objektivní historické události společnou orientaci, jejich reflexivní hlediska na jejich jednání nepřijímají kolektivní smíření, "nesplývají, nemísí se s objektivitou" (podle Kierkegaardova výroku kritizujícího Hegela), nýbrž zůstávají "protimluvné" a jsou "spleteny dohromady" jako důsledek dialektického zákona, podle něhož společný průběh jednání v románu se odvíjí a vleče myšlení jedné osoby spolu s myšlením druhých osob k téže historické události.³⁹

MYŠLENÍ A SDĚLENÍ

Protože Kierkegaard i Sartre používají literárních děl jako sdělovacích prostředků, rozdíly mezi pojednáním vzájemných vztahů jejich postav se mění v zásadnější rozdíly mezi pojednáním jejich vztahů jako spisovatelů ke čtenářům. Když Kierkegaard píše estetická literární díla, dívá se na sebe jako na myslícího. Protože pohyb myšlení je introspektivní, postupně, jak píše, se uzavírá do sebe a vzdaluje se od jiných jedinců, jejichž skutečná já jeho myšlení "odhazuje" i se zbytkem "vnějších podmínek" svého skutečného vlastního já. Ti jedinci se tedy, když vstupují do jeho literárního díla jako jednající osoby, stávají pouhými imaginárními možnostmi jeho jako spisovatele; a jejich vzájemné vztahy se stávají podle toho imaginárními vztahy mezi posloupnými fázemi jeho vlastního introspektivního procesu uzavření sebe.

Tak hlavní postavy v Buď - anebo jsou v imaginativním vzájemném vztahu jako jedna možnost uzavřená do druhé a spisovatel se přistihne, že on sám v sobě uzavírá každou z těchto možností "jako přihrádky" - podotýká Kierkegaard - "v kouzelné čínské skřínce".⁴⁰ Když je položen existenciální problém jednání, estetické spisy osoby v Buď - anebo jsou příkladem možnosti, která je opakem možnosti představované etickými spisy osoby A, a proto musí být napsány jiným jedincem; obojí spisy mohou "být také viděny z nového hlediska a považovány za dílo jednoho jedince... který přemýšlel o obou možnostech".⁴¹ Tento jedinec, spisovatel, nejenže v sobě uzavírá všechny možnosti, jež jsou představovány jeho postavami, ale aby to mohl udělat, musí se sám stát imaginární možností - pouhým pseudonymem, který je dokonce imaginárnější, protože uzavřenější a odloučenější od skutečných podmínek číhokoli života než všechny tyto jiné možnosti.

Sartre však napadá spisovatele, který předstírá, že se mu líbí imaginární stav odtržení. "Kde potom je - ve vzduchu?" ptá se Sartre retrospektivního romanopisce, který abstrahuje od existenciálního problému jednání, když píše román odehrávající se v minulosti, jako by to byly jeho vzpomínky. Taková nepřesvědčivost románu pro čtenáře, který musí vidět problém jednání, jak se jeho život pohybuje kupředu, je Sartrovi svědectvím, že spisovatel nevidí problém sdělování: jeho román je "pouze liknavý vůdce, který se zastaví na půl cesty a nechá čtenáře, aby dál šel sám".⁴² Ačkoli se Sartrova kritika retrospektivního románu podobá Kierkegaardově kritice - z hlediska jeho existenciální filosofie jednání, pouhého imaginárního stavu estetického jedince - Kierkegaardova kritika se nevztahovala na Sartrova estetická literární díla jako na prostředky řešení sdělovacího problému. Kierkegaard přijal retrospektivní hledisko myšlení v těchto dílech výhradně k tomu, aby abstrahoval od problému jednání. Tím, že myslel jenom jako spisovatel, zastavil se na půl cesty ve svém životě, tj. nestačil na existenciální problém jednání. Nechal-li ho tento problém ve vzduchu v pouhém imaginárním stavu pseu-

donymního spisovatele, jeho povznešenost umožnila čtenáři, aby dál šel svou cestou sám a nezávisle dosáhl svého závěru. Neboť dokud je čtenář v pohybu, nesmí být "zdržován" ve svém konkrétním jednání, které je určováno ~~z~~ zvláštními podmínkami jeho života, protože obrátil pozornost k "historickému závěru", jehož se druhý také snaží dosáhnout, ale za jiných podmínek. Sdělování poskytuje spisovateli i čtenáři pouhou abstraktní možnost, o níž oba přemýšlejí. Nejednají však společně. "Existenciální realita je nesdělitelná"; společenství myšlení, navozené sdělením, je pouze přechodné a přestává, jakmile je před očima existenciální problém jednání, myšlení se zastaví samo. Proto když se Kierkegaard považuje za "existujícího jedince", tím, že se nechává zastupovat jejich pseudonymními autory, nejenže popírá, že je spisovatelem svých literárních děl, trvá dokonce na paradoxu, že je pouze jejich "čtenářem".⁴³ Jako spisovatel se v procesu sdělování stává řadou imaginárních možností, představovaných jeho románovými postavami. Aby se stal "existujícím jedincem", musí si uchovat vůči reflexívnímu sdělovacímu procesu - což měl tento proces umožnit i čtenáři - svou existenciální iniciativu v jednání.

Už jsem řekl, že Sartre považuje román za "progresivní jednání", nikoli za abstraktní myšlení, a pojednává své postavy jako jednající, nikoli pouze myslící. Jako Kierkegaard i Sartre modeluje svůj postoj ke čtenářům podle postoje k problému existence a v podmínkách tohoto modelu rozlišuje svůj status jako spisovatel od statusu svého čtenáře. Protože však Sartrův problém existence je utkáán z jiného vztahu mezi myšlením a jednáním, je také jiný vztah mezi spisovatelem a čtenářem a stejně i mezi jeho románovými postavami. Sartre tedy bojuje s jiným paradoxem - že totiž "spisovatel nemůže číst, co píše", protože "zná slova, jež píše, než je napsal".⁴⁴ V tomto smyslu Sartrův i Kierkegaardův spisovatel pouze vzpomíná. Jako Kierkegaardův i Sartrův čtenář existuje v pohybu. A to nejen v průběhu svého života, nýbrž i při čtení románu,

v němž "žijí" jeho problémy. Neboť čtenáři neznají slova, jež čtou, než je čtou. Jsou v napjatém očekávání - "jsou stále vpředu, před větou, již právě čtou". Neboť jejich myšlení, jako i myšlení románových postav, "může být vždycky zklamáno, místo aby bylo potvrzeno" blízcími se událostmi románu.⁴⁵ Dokud je literární dílo pouze tím, čím je pro Kierkegaarda, totiž imaginárním produktem spisovatele myšlení, pro Sartra skutečným literárním dílem není, ani když je snad přeneseno na papír. Spisovatelovo myšlení o sobě je "pouze nepřesvědčivým abstraktním momentem produkce literárního díla; kdyby spisovatel existoval sám, mohl by psát, kolik by chtěl, román by z toho nebyl... Literární dílo je zvláštní druh vrcholného výkonu, který existuje pouze v pohybu; neboť ten je nutný, aby vzniklo konkrétní jednání, známé jako čtení".⁴⁶ Toto jednání Sartrových čtenářů, stejně jako Kierkegaardova čtenáře, je nezávislé na jeho čtení konkrétní realizací možnosti, již měl napřed spisovatel v představě. Pro Sartra je však realizovaná možnost román sám. Čtení čtenářů není pouze imaginativní myšlení, nýbrž "konkrétní jednání", které se přenáší do veřejných politických činů jeho čtenářů, scházejících se dohromady jako členové společenství ustaveného románem jako "sdělením".⁴⁷ Abstraktní myšlení Sartra jako spisovatele nezůstává abstraktním pohybem, nýbrž je překryto myšlením jeho čtenářů a vlečeno dopředu jejich společnými jednáními, a stejně tak myšlení žádné jeho postavy nezůstává abstraktním pohybem (jako je tomu u Kierkegaardových estetických postav), nýbrž je překryto myšlením jiných postav a "vlečeno" dopředu jednáním, na němž se společně podílejí.

Jinými slovy, problémy existence a sdělení, které, jak jsem ukázal, musí být rozlišovány při interpretaci Kierkegaarda, nemohou být naprosto rozlišovány při interpretaci Sartra. Jeho existence jako spisovatele románů je takto závislá na jednání jeho čtenářů, tak jako existence Kierkegaarda jako čtenáře vlastních literárních děl je nezávislá na jejich reflexivně pseudonymních autorech. Protože oba modelují vztah mezi spisovatelem a čtenářem podle existenciálního vztahu mezi myš-

lením a jednáním, rozdíl mezi Kierkegaardem, pouhým "čtenářem" vlastních literárních děl, a Sartrem, který "nemůže číst, co píše", je rozdílem mezi Kierkegaardovým "existujícím jedincem", který může nabýt "subjektivní reality" jen vlastním jednáním, nezávisle na jiných jedincích, a Sartrovou jednotlivou postavou, která nemůže nabýt "reality" přemýšlením o sobě nezávisle na jiných postavách. Tento rozdíl není libovolná literární konvence. Je obsažen v jiném termínu, jehož každý pro jedince používá. Kierkegaardova charakteristická definice "existujícího jedince" jako "výjimky" obsahuje jedincovo nabytí "subjektivní reality" sebeodlišujícím jednáním, které ho vysunuje z dosahu jakékoli abstraktně všeobecné možnosti, již by mohl promýšlet společně s ostatními. Sartrův jedinec charakteristicky uvažuje, že se stal "zbytečným" (de trop). Neboť jeho smyslem vlastní individuální existence je jeho přemýšlení o ztrátě iniciativy, která přešla do rukou druhých.

Ú Z K O S T A Z O U F A L S T V Í

Různý vztah mezi myšlením a jednáním u Kierkegaarda a Sartra je ilustrován nejen různým vztahem mezi jedincem a ostatními, ale také různým způsobem, jak se jedincova úzkost vyvíjí dialekticky v zoufalství. Neboť tyto existencialistické duševní stavy nejsou nějaký smíšený soubor, jak jsme se domnívali na začátku této stati. V Kierkegaardově úzkosti je to pouze vědomí sebe, které doprovází všechno myšlení. Myslet znamená uvědomovat si své skutečné já, které je omezeno "vnějšími podmínkami"; myšlení vytváří jen možné já "odhazováním" těchto "vnějších podmínek" v tom smyslu, že jakmile jsou myšleny, stávají se imaginárními. Úzkost u Kierkegaarda je poznání, že já tím ztratilo své pevné místo ve vnějším světě. Tento pocit nejistoty Kierkegaard srovnává se závratí pociťovanou na okraji propasti.⁴⁸ U Sartra je vědomí sebe také doprovázeno úzkostným poznáním nejistoty svého já. Avšak myšlení obsažené v tomto poznání je myšlení o možném provedení akce, pro niž zůstávají důležitá skutečná omezení daná vnějšími pod-

mínkami. Závrať pociťovaná na okraji propasti je u Sartra úzkost, že by se někde do propasti mohl vrhnout, a skutečná přítomnost fyzické propasti plus gravitační zákon, podle něhož všechna tělesa padají na zem, jsou neodmyslitelné vnější podmínky.⁴⁹ Avšak propast u Kierkegaardova použití tohoto příkladu mezní situace je pouze metafora pro myšlené hloubky reflexivního vědomí svého já - jeho nekonečné niternosti. Jedincovo metaforické odhození vnějších podmínek svého skutečného já a jeho metaforický pád do propasti mezi jeho skutečným a možným já je jeden a týž pohyb myšlení.

U Kierkegaarda úzkost uzrává do melancholie, když tento sebeuzavírací pohyb myšlení se také stává úsilím představit si nějakou vnější podmínku, která by - kdyby se dalo zaříditi - poskytla východisko z procesu myšlení a stavu sebeuzavření. U Sartra pohyb myšlení je zase úsilím vnitřně couvnout z přítomnosti a tlaku vnější podmínky, jež nemůže být odhozena. Formy psychologické nemoci, jež u Sartra odpovídají Kierkegaardově "melancholii chorobné inverze", jsou hnus a stud. Do oblasti vědomí vtrhlo něco vnějšího a zůstává to před vědomím já - něco neurčitě odporného, co vědomí já nemůže spolknout, ani strávit ani vyvrhnout.⁵⁰ To nestravitelné pro vědomí nějakého člověka se stane důvěrnou zprávou onoho člověka pro vědomí druhých. Být vědomým sebe znamená pro Sartra stydět se za své já, jež si druzí uvědomují, když pozorují jeho fyzické jednání.⁵¹

Došli jsme ke spáři v evoluci úzkosti, kde si znovu uvědomujeme, že rozdíly mezi Kierkegaardovou a Sartrovou analýzou vědomí jsou ilustrovány nejen jejich různým formováním vztahu mezi myšlením a jednáním, ale i závěry tohoto vztahu pro vztah jedince k druhým. Kierkegaardova výpověď o tom, jak myslící jedinec padá do imaginární propasti mezi jeho skutečným a možným já, mu umožní vysvětlit, že pád prvního člověka bylo Adamovo probouzející se vědomí sebe a nemůže být připisován zásahu někoho druhého - Boha, ďábla nebo Evy - který hromadil vnější podmínky proti Adamovi.⁵² Spalující stud naznačuje, že "peklo je druhý lid". Není soukromé peklo; pád člověka se odehrává před jeho společnickem.

U Kierkegaarda melandolie nenachází východisko z myšlení a jakéhosi stavu sebeuzavření, takže se vyvíjí v zoufalství pro nemožnost najít východisko. To je nepříjemná situace svůdce - nikoliv hmotného svůdce, který svádí na scestí pouze druhé - nýbrž "reflexivního svůdce", který odvedl sám sebe od sebe samého.

*"Zbloudilý pocestný má stále útěchu, že přírodní scenerie se před ním stále mění a s každou změnou se rodí naděje, že nalezne cestu ven. Ten, kdo je na scestí vnitřním, nemá tak velký prostor... Je bezvýznamné, že má mnoho východů ze své jámy, tj. pomyslných možností východu; chvílemi jeho úzkostná duše věří, že už vidí pronikat denní světlo, ale ukáže se, že je to jen nový vchod... a neustále hledá cestu dovnitř, po níž jde zpátky k sobě."*⁵³

Takové zoufalství, protože je to produkt myšlení, není zoufalství pro nějakou vnější událost, nýbrž je to "nemoc v samotném já".⁵⁴ Zoufající jedinec konečně dosahuje poslední fáze své neschopnosti najít východisko a uvolnit se, což Kierkegaard definuje jako "vnitřek s ucpaným zámkem".⁵⁵ Jako "skřítek zmizí ve skulině, již nikdo nevidí", tak zoufalec "bydlí za vnější podobou, kde by ho obvykle nikoho nenapadlo hledat!"⁵⁶

Kierkegaardova Nemoc k smrti (Sickness Unto Death) ztotožňuje tuto nemoc se zoufalstvím; "muka zoufalství jsou v tom, že člověk nemůže umřít".⁵⁷ Zoufalství je "sebestravující, hlodající rakovina, ale není s to se strávit".⁵⁸ Zoufalý jedinec se nemůže "zbavit sebe", protože snaha jeho myšlení to udělat je sama produktem jiného imaginárního já, které se právě zbavilo předešlého já. V této naprosté nemožnosti psychologické sebevraždy nachází Kierkegaard důkaz "nezníčitelnosti" našeho já, důkaz jeho nesmrtelnosti.

Jestliže se melancholie Kierkegaardova úzkostného jedince vyvíjí takto do zoufajícího poznání psychologické nezníčitelnosti svého já, hnus Sartrova úzkostného jedince se vyvíjí do zoufajícího poznání fyzické "porušitelnosti" ne-

chráněného já, poznání jeho "zranitelnosti", jeho fyzické smrtelnosti. Pohroma zoufajícího vědomí u Kierkegaarda je rakovina hlodající uvnitř; u Sartra je to "krvácení". Sartrův jedinec, místo aby zmizel ve skulině, již nikdo nevidí, je "v půli své bytosti poražen skupinou kterou z něho neustále odtéká život".⁵⁹ Sartrův jedinec, místo co by měl za realitou soukromou ohradu, kde by ho nikdo nehledal - svět pro sebe, kam nikoho nepustí - je vyhnanec; jeho "svět odtéká k jinému světu", jakmile se na něho podívá jiný jedinec, který organizuje cizí a antagonistický svět mimo jeho představy, orientované jeho tělem. Místo aby Sartrův jedinec byl "stravován sebevražedným vědomím sebe", je jeho smysl pro život vysušován vražedným vědomím druhých jedinců o něm. Duševní nemoc k smrti u Sartra není pouhá Kierkegaardova nemoc uvnitř já, nýbrž je to neschopnost nechráněného já uniknout hrožícím vnějším událostem. To je téma Sartrovy knihy Smrt v duši. Hlavní osoba si vykládá slovo FRAGILE, vyražené na prázdné přepravní skříní, jako své myšlenky o vlastní zbytečnosti, jež jsou ovládány zoufalstvím nad pádem Francie. U Kierkegaarda zdánlivě historické podrobnosti zprávy z Genese o pádu člověka pouze "znázorňují vnějškově, co se stále uvnitř", a proto mají být chápány jako metaforické líčení toho, co se děje, když Adam nebo kdokoli jiný přemýšlí o sobě. Ale pro Sartra je pád člověka předobrazem pádu Francie jakožto historické a veřejné události, o níž Francouzi přemýšleli v přítomnosti jiných - německých okupantů. "Smrt" v Sartrově titulu má metaforický psychologický význam Kierkegaardova titulu. Však i ten má doslovný význam. Smrt v duši končí tím, jak Němci zastřelí francouzského vězně, který se pokusil o útěk, a jak se "Francouzi a Němci na sebe dívají přes jeho mrtvolu". Může-li být konec pochybné války naznačen závěrečnou myšlenkou "Enfin c'était la guerre", tedy proto, že jejich zápas v té chvíli dosáhl konečně psychologické roviny jejich vědomí sebe navzájem.

Při analýze vývoje úzkosti dělal Kierkegaard rozdíl mezi fyzickými změnami vnější scény, která dává zbloudilému

pocestnému naději, že opět najde správný směr, a psychologickými změnami "psychologického svědce" sebe samého, který sešel na scestí a musí zoufat že už nenajde svůj smysl pro směr, protože už nemůže spoléhat na vnější podmínky, jež jeho myšlení "odhodilo". Tento metaforický popis zkonkrétnuje reflexivní postup "odhazování" vnějších podmínek. Všechny Kierkegaardovy popisy epizod v procesu myšlení - svedení, propast, pád, mučení, zkoušky, smrt - jsou ovšem metaforami, jež si vytvořilo myšlení tím, že odložilo jejich vnější doslovný význam. Jako se Kierkegaard s předstíranou skromností omlouvá, že v jeho reflexivních dílech chybějí vnější události, tak se také omlouvá, že je v nich nedostatek scénérie: "Právě scénérie dává rozmanitost... a čtenáři potřebují děj, krajiny a mnoho osob."⁶⁰ Sartre nejenže píše romány, které jsou plny děje, lidí a ve své existenci jako romány závisí na čtenářích, on také dokazuje, že scénérie v románu by měla "postrkovat věci do děje", neboť "hustota reality věcí se měří mnohonásobností praktických vztahů, jež udržují s postavami".⁶¹

Sartrovo používání jazyka, aby nás ohromil vědomím reality věcí, nám poskytuje další ilustraci: jak pohyb myšlení, které je u Kierkegaarda odděleno od pohybu jednání, je u Sartra překryto pohybem jednání. Podle Kierkegaarda může být slovo pochopeno, jen když jeho význam je uvolněn jedincovým myšlením, které odhazuje jako jeho vnější podmínku i fyzickou senzaci toho, o čem slyší nebo čte. Sartre však tvrdí, že jazyk je "prodloužením našich fyzických smyslů", že naše používání jazyka je vývoj našeho používání našich těl jako nástrojů jednání a že slovo jako "zvláštní moment v průběhu jednání... nemůže být chápáno bez ohledu na jednání".⁶² Tento rozdíl v jejich pojetí jazyka je zřejmý z jejich různých metafor, jimž každý dává přednost. U Kierkegaarda není scénérie, protože myšlení nahrazuje imaginární scénu; v jeho metaforickém popisu reflexivního vědomí převažuje vizuální zobrazování. Avšak Sartrovo užívání jazyka prodlužuje jiné smysly kromě zraku, protože u zrakového vnímání hrálo hlavní úlohu myšlení při

abstrakci od fyzických senzací a při jejich interpretaci. Aby zdůraznil způsob, jak tělo jako nástroj lidského jednání pevně svírá nebo dokonce zdržuje proces myšlení, přezírá vizuální zobrazování, které bylo kapitálovým základem v tradiční filosofické analýze intelektuálního vnímání a místo toho používá neohrabanějších a pochybnějších metafor, které vtělují do analýzy ony senzace hmatové a chuťové nebo dokonce senzace vnitřnostní (visceral) - "neestetické smysly", které filosofická tradice odepsala ve vědě o poznání i v estetice.

Tento důraz Sartrových metafor spolu s jinými závěry jeho postoje ke vztahu mezi myšlením a jednáním se přenáší do jeho analýzy způsobu, jak jedinec přemýšlí o svém vztahu k jiným, kde se metafory odvozují z procesu nečestné manipulace, svádění a zažívání. U Kierkegaarda je i zanícení svědčovo zcela zrakové a zcela metaforické; Sartre se i při popisu rozumového vidění uchyluje k metafoře loupeže.⁶³ Člověk u Sartra už není racionální živočich, nýbrž "jediná bytost, která se může dotýkat jiných bytostí".⁶⁴ Domnívám se, že pocit vtíravosti těla v oblasti vědomí a pocit odporu věcí byl Sartrovi vedoucí nití k společenským vztahům i předtím, než německá invaze a francouzský odpor daly společenskou, historickou příležitost vykládat jeho existencialismus jako produkt světové války. Obscenita není, jak se domnívá Lowrie, cizí jeho filosofii. Smyslový znamená pro Sartra smyslný. Sartrova analýza způsobu, jak se díváme jeden na druhého, vlastně překládá do indikativu Valéryho zvolání: "Kolik by bylo dětí, kdyby se dalo oplodnit pohledem, kolik smrtí, kdyby se pohledem dalo zabíjet: ulice by byly plné mrtvol a těhotných žen."⁶⁵

Než jsme uvažovali o Sartrově používání jazyka, uvažovali jsme o jeho používání literárních děl, kdy jsme zjistili, že jeho reflexivní filosofická analýza vztahu mezi myšlením a jednáním je pouze abstraktní formulace tohoto vztahu a musí být doplněna konkrétní interpretací nabízenou jeho literárním dílem. Teď jsme poznali, že používání jazyka je pro

Sartra vývoj našeho používání těla jako nástroje jednání, poznali jsme také, že metafory jeho reflexivní filosofické analýzy podléhají brutální obměně v jeho realistických románech jednání, kde se zkonkrétnují doslovnými fyziologickými obsahy. Ačkoli metaforicky rozlišuje význam hnusu (nevolnosti), zdůrazňuje, že jeho odkaz k pocitu něčeho těžkého v žaludku "není jen metaforický". A tento námět jedincova vědomí jeho vztahu ke svému tělu je zpracován s doslovnými podrobnostmi v Hnusu. Metafora "krvácení" naznačuje v Bytí a nicotě vědomí člověka, že jeho vztah k druhým má abortivní charakter, a tento náznak je literárně zachycen tématem potratu ve Věku rozumu (L'Age de raison).

F I L O S O F I C K É S D Ě L E N Í

Kierkegaardova a Sartrova interpretace vztahu mezi myšlením a jednáním dostává ještě další ilustraci: je tu ještě rozdíl mezi způsobem, jak se Kierkegaardova filosofie jednání vztahuje k jeho reflexivnímu literárnímu dílu, a způsobem, jak se Sartrova reflexivní filosofie vztahuje k jeho románu jednání. Kierkegaard, aby vyložil, co je pro něho vyložená opozice pohybu historického jednání vůči pohybu myšlení, vydal vlastním nákladem dílo představující jeho konkrétní a náboženskou filosofii v téže době, kdy vydal pod pseudonymem všechna svá abstraktní estetická díla. Sartre je věrný svému prohlášení, že ačkoli "problémy, jež klade dnešní doba, mohou být pojednány abstraktně, filosofickou úvahou... my, jejichž účelem je tyto problémy žít", musíme "živit své myšlení těmi imaginativními i konkrétními zážitky, které nám podávají romány". Odtud jeho obvyklý postup vydávat střídavě filosofická a literární díla. Abstraktní pohyb jeho filosofického myšlení o problému je podporován a dokonce vlečen kupředu, když je doprovázen románem jako literární verzí téhož problému. Sartrovo filosofické myšlení se zkonkrétnuje, když se stane myšlením čtenářů jeho literárních děl, kteří pak "žijí" problémy jednání, jež jsou kladeny mezními situacemi dnešní doby.

Už jsme poznali, že Kierkegaardův a Sartrův příklon

k filosofii a literatuře jako ke dvěma rozdílným žánrům je kritikou Hegela za to, že u něho chybí konfrontace problému existence, který se vynořuje, když oni dva rozlišují abstraktní pohyb myšlení od konkrétního pohybu historického jednání. Jejich použití literárního žánru jako prostředku sdělení této kritiky Hegela je samo další kritikou Hegela za to, že historické společenství je mu hybnou silou jak pohybu myšlení, tak pohybu jednání, a za to, že u něho chybí konfrontace problému sdělení. Nicméně se jejich kritiky liší, protože každý má na mysli jiné společenství. Ačkoli obě tyto filosofie kladou problém sdělení, v Kierkegaardově případě je tento problém dán konkrétní povahou jeho filosofie, kdežto v Sartrově případě je dán abstraktní povahou jeho filosofie. Kierkegaard ve svých literárních dílech vstupuje do společenství myšlení se svými čtenáři tím, že abstrahuje od historických podmínek jejich jednotlivých životů. Protože však Sartre a jeho čtenáři jsou naprosto neschopni abstrahovat myšlením od historických podmínek svých životů, vstupují v jeho románech do společenství jednání. Poněvadž tedy společenství ustavená sdělovacím procesem jsou různá, vydávání jejich literárních děl v tom smyslu, že vydávání znamená vstup do těchto společenství, bere na sebe různé podoby i co se týče vhodné doby pro vydávání jejich filosofických děl. U Kierkegaarda jedinec vstupuje do estetického stadia existence tím, že zahajuje reflexivní proces sebeuzavření. "Odhazuje vnější podmínky" svého života, čímž dává najevo své skutečné vztahy k druhým. Kierkegaard tedy není protivně rozmarný, když respektuje introspektivní orientaci svých estetických děl tím, že dává pseudonymy jejich vydavatelům i jejich spisovatelům, že popírá, že by byla skutečně určena pro vydání, a že si gratuluje k jejich mizernému prodeji. U Sartra si však nemůžeme uchovat introspektivní orientaci. Jakmile zahájíme myšlenkový proces sebeuzavření, jsme okamžitě přeorientováni na vnějšek a jsme před druhými odhaleni. Místo abychom odhodili podmínky pro naše myšlení vnější, jsme, když přemýšlíme, sami "vyhozeni na silnici v hrozivém světě a v oslnivém světle".⁶⁶ Toto světlo je na nás zaměřeno myšlením druhých o jednání, na němž

se společně s nimi podílíme. Jsme oslněni jejich myšlením, protože jsme vydáni na pospas vnějším podmínkám a tím se "osvobozujeme od vnitřního života" svého myšlení. Ve světle tohoto zveřejnění poznáváme, že "naprosto všechno je vnější, i my sami - jsme venku, ve světě mezi druhými". Toto poznání je pro Sartra "obnovou" estetické zkušenosti.⁶⁷ Tak postavy v románech Sartrovy tetralogie Cesty ke svobodě (*Les Chemins de la liberté*) procházejí postupnými stadii osvobozování od vnitřního života myšlení, jako procházely v prvním románu Věk rozumu. Protože spisovatelův estetický zážitek spočívá v tom, že je vydán na pospas tlaku společenskosti, do něhož je zavlečen historickými událostmi, stává se tento zážitek pro něho veřejným momentem, v němž se svými čtenáři "žije" hrozivé "problémy, jež klade dnešní doba". Sartrovy romány jsou tedy žurnalistické a nejlíp se čtou v kontextu s jeho časopisem, který o sobě prohlašuje, že je *Les Temps modernes* (Moderní doba). A právě tam byly prvně otištěny části Cest ke svobodě.

Kierkegaard se asi cítil vyhozen na Sartrovu silnici, když články dánského časopisu *Corsair* soustředily světlo veřejnosti na jeho vnitřní život. Tyto články vybraly konkrétní informace o jeho životě z pseudonymních estetických děl, které napsal, jak se domníval, abstrahuje od svého života. Avšak pro Kierkegaarda na rozdíl od Sartra estetický zážitek nemohl být ohrožen z vnějšku tlakem veřejnosti. Mluvil o něm jako "o mém hradu, který je postaven vysoko na horských štítech, v oblacích jako orlí hnízdo; nic ho nemůže ohrozit". Jeho introspektivní vstup sem byl osvobozením jeho vnitřního života od jeho vnějších podmínek: "Odtud (z hradu) lítám dolů do reality pro svou kořist, ale nezůstávám tam; přinesu ji domů a ona je obrazem, který vetkávám do gobelínů svého paláce."⁶⁸ Toto tkání vzpomínek byla Kierkegaardova estetická zkušenost. Protože ony vzpomínky byly vyhozeny z individualisujících vnějších podmínek jeho života, mohly dostat formu estetických děl, která mají být prostředky styku s druhými lidmi. Kierkegaardova reakce na uveřejnění *Corsaira* byl protiútok proti samotnému novinářství a proti Dnešní době (*The*

Present Age) jako žurnalistické - tj. orientované svými preferovanými sdělovacími prostředky zcela na vnější události.

J E D I N E C A S P O L E Č N O S T

Jsem opět u východiska této stati - u nárazu existencialismu na veřejnost. Dosud jsem však mluvil i Kierkegaardových a Sartrových odlišných interpretacích toho, oč v něm jde. Protože jsem se při svém srovnávání držel jejich "vlastních slov", smím si snad některá tato slova vypůjčit, abych vylíčil existenciální situaci dnešního intelektuála, který pocítil tento náraz a učinil z existencialismu módní směr. Problém jednání stojí před ním jako jedincem buďto jako problém sebeodlišujícího jednání, nebo jako problém společného jednání; buďto cítí, že musí (podle Kierkegaardových slov) "usilovat" o to stát se "výjimkou" tím, že zastaví společenskou "hnací sílu" svého života, než druzí provedou volbu místo něho, nebo cítí, že musí (podle slov Sartrových) odepsat svou individualitu jako "zbytečnou" a odpovědět veřejně na "vlečení" společenskými dějinami.

V obou těchto případech zůstává jedinec odcizen společností a tato situace podržuje svůj existenciální charakter přes rozpor mezi silně protisociálním teologickým závěrem Kierkegaardovy dialektiky a silně ateistickým sociologickým závěrem dialektiky Sartrovy. Tento rozpor neposlouží k rozlišení Kierkegaarda a Sartra jako existencialistů: luterství je tradičně lhostejné k sociálnímu zřízení; komunismus je tradičně ateistický. Existenciálně významné je, že ani teologického závěru, o nějž "usiluje" Kierkegaard, ani sociologického závěru k němuž je "vlečen" Sartre, nemůže být ve skutečnosti dosaženo. Teologičtí vykladači Kierkegaarda často projevují méně trpělivosti než Bůh, který (podle Kierkegaarda) řekl o Kierkegaardovi, "jak říká rybář o rybě: Zatím ji nechám běžet, ještě není doba, abych ji vytáhl".⁶⁹ Kierkegaard opakuje, že "není křesťan", a vykládá, že "problém X náboženského stadia existence" je "problém stát se křesťanem". Sart-

rův protest, že není komunista, můžeme podobně vzít v tom smyslu, že jeho existenciální problém je problém stát se komunistou. Neboť ani křesťanská církev v případě Kierkegaardově, ani komunistická strana v případě Sartrově není společnost, která by byla s to překonat jejich odcizení smířením podmínek myšlení a jednání.

Když Kierkegaard předkládá svou teologickou verzi problému existence, naráží na verzi svého problému sdělení: jeho postoj k problému stát se křesťanem je komplikován tím, že křesťanská církev už není křesťanská. Proto jeho útok na Dnešní dobu (The Present Age) vrcholí v Útoku na křesťanství (Attack Upon Christendom): zdánlivé křesťanské společenství je v podstatě jen "tlak" dnešní doby. Sartre, podává svou sociologickou verzi problému existence, podobně naráží na verzi sdělovacího problému; komunistická strana už není komunistická v tom smyslu, že její marxismus je podvyživený, a už nerozvíjí odpověď na "vlečení" společenskými dějinami. Jako Kierkegaard se cítí vyloučen z možnosti nabýt v křesťanské společnosti postavení jako duchovní a zdůrazňuje, že jedná jako individuální "výjimka", která je "bez práva", tak i Sartre se cítí vyloučen z oficiálního členství v komunistické straně a tvrdí, že ani on, ani žádný člen intelektuální buržoazie (například Albert Camus) nemá práva myslet ve prospěch proletariátu. Neboť jeho dialektika myšlení a jednání zostřuje reflexivní jedincův smysl odcizení historickým podmínkám masového jednání. Je-li Kierkegaard pouhý mimojdoucí, je Sartre pouhý spolujdoucí.

S P O L E Č N Ý R O Z U M

Není to však jen jedinec, který se u Kierkegaarda a Sartra ocítá v mezních situacích. Filosofie sama je in extremis. Na začátku svého výkladu o Kierkegaardovi jsem odmítl běžný názor, že existencialismus pro svou orientaci na jednání se podobá tradičnímu pragmatismu. Podotkl jsem, že spoléhání Williama Jamese na vědeckou předpověď mu umožňuje použít paradoxního vztahu, do něhož je Kierkegaard polapen, vztahu mezi

regresívním pohybem myšlení a progresívním pohybem jednání. Teď, když jsme od tohoto vztahu postoupili ke vztahu mezi jedincem a těmi druhými, můžeme konečně naznačit, co se děje s filosofickou tradicí v existencialismu. William James hájí "pojem společného rozumu v intelekttech, které se podílejí na týchž předmětech", výkladem: "Naše intelektty se setkávají v předmětném světě, který je jim společný." Svě tvrzení "Dva intelektty mohou poznat jednu věc" označuje jako učení o "souvědomí", o "soumeznosti" různých intelekttů.⁷⁰ Týž hmotný předmět je identickým bodem, kde se mohou setkat dva různé intelektty. V tomto společném světě neexistuje sdělovací problém. Předměty můžeme poznat, ukážeme-li na ně.

Kierkegaard připouštěl, že existuje společný svět fyzických předmětů, na něž lze ukázat a jimž lze časoprostorovými souřadnicemi vykázat místo. V tomto společném světě lze zmapovat pohyb pocestného, protože "mění svou situaci, aniž mění sebe". Může někomu podat přímou zprávu o své cestě. Může říci: "Odjel jsem z Pekingu čtrnáctého, přijel jsem do Kantonu a ubytoval jsem se tam." Avšak Kierkegaard přidává metaforické líčení světa reflexívního vědomí, kde "různá stadia nejsou jako města na cestovní trase".⁷¹ Zde změna situace, jak jsme už viděli v případě "reflexívního svědce", obsahuje změnu v jedinci samém. Sebepoznání nelze dosáhnout stejným způsobem, jak jsou poznávány fyzické předměty. Jedincovy pohyby nelze zmapovat, on ani nemůže prostě nařizovacím způsobem vybavit někoho svým smyslem pro směr.

Touto změnou scény jsme nechali za sebou Jamesův svět společného rozumu, kde intelektty se mohou setkávat a jedinci se mohou stýkat přímo; vstoupili jsme do světa, kde se jedinci musí míjet a stýkat se jenom nepřímě. U Sartra je také společný rozum podkopán a styk je ztížen, protože jedinec se nemůže spolehnout na své zrakové vjemy. Ale na rozdíl od Kierkegaarda je jedincův vztah k věcem i k lidem zkomplikován dotěrností jeho těla v oblasti jeho vědomí. Charakteristický postoj

gela, který svůj proces myšlení předkládá veřejnosti ve formě historického vývoje západní společnosti. Je tedy jen poměrně malý krůček od Kierkegaardova původního odporu k publikování k jeho pozdějšímu osočení časopisu *The Present Age*⁷³ pro jeho iluzi, že naplňuje, protože "pohání", historickou úlohu, kterou mu přiřkla Hegelova dialektika. Podobně původní Sartrův pocit hnusu (nevolnosti) není náhlý odpor, který jedinec soukromě cítí, když si uvědomuje potíže s trávením svých fyziologických a sociálních zážitků. Tento pocit odporu je také filosofická náhrada za Descartův proces myšlení a stává se revoltou proti snadnosti, s jakou Hegelova reflexivní dialektika zažívá celý rozsah lidské zkušenosti beze zbytku. Proto je jen poměrně malý krok od tohoto původně soukromého odporu k Sartrově pozdější marxistické teorii sociální revoluce, jejímiž termíny kárá Hegelovu univerzální dialektiku, že obsahuje buržoazní iluzi o homogenní společnosti, z níž není vyloučena žádná společenská skupina.

Ačkoli se může zdát, že existencialismus je svým záměrem závislý na filosofické tradici, proti níž se bouří, je to revoluce, která vyvrací celou stavbu lidské zkušenosti, již tato tradice přijala a skloubila. Jedincův vztah k věcem i vztah mezi jeho různými zážitky věcí, jedincův vztah k lidem i vztah mezi jeho různými náladami ve vztahu k lidem - tyto vztahy, jak jsem ukázal, jsou pokrouceny, protože jsou sevřeny v existencialistickém uspořádání vztahu mezi myšlením a jednáním. Avšak každý takový postup, jako je můj, zjistit a sdělit, co je do tohoto uspořádání zahrnuto, je zkomplikován jeho vlivem na vztah mezi filosofií a vědou a mezi filosofií a literaturou, což jsou žánry, kterých používáme, když se pokoušíme pochopit všechny ostatní vztahy a sdělit druhým, co chápeme. Tradiční spojení filosofie a vědy se tu obrátilo ve prospěch spojení filosofie a literatury. Viděli jsme ovšem, že ani náš jazyk, který, pokud je formován přímým sdělováním, je nástrojem společného rozumu, nepřežívá tuto revoluci bez úrazu.

HANS JAEGER

HEIDEGGER A UMĚLECKÉ DÍLO

Tato stať vyšla v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. XII, č. 1 (září 1958). Pro Philipsonův sborník autor text znovu přehlédl. Hans Jaeger, profesor germanistiky na universitě ve státě Indiana, je autorem knihy *Clemens Bretners Frühlyrik* (1926) a statí o Goethovi, Georgovi, Rilkevi aj. Na rok 1960-61 dostal Guggenheimovo stipendium pro studium Heideggera v Německu.

ÚVODNÍ POZNÁMKA Vykladači moderní filosofie se shodují v tom, že nejostřejším výrazem životní rozháranosti po první světové válce je existencialismus Martina Heideggera. Tento filosof udělal z katastrofální situace určitého národa, určité třídy, lidstva vůbec charakteristickou situací všeho bytí. Člověk zanevřel na staré hodnoty, protože se domníval, že ho zklamaly (ačkoli není jisté, zda člověk nezklamal ony hodnoty sám), nemá už před sebou boha, který by ho vedl, nemá pravdu, svět se mu odcizil. Člověku nezbylo nic. Nicota. Objevit tuto nicotu, tato absurdní postavení člověka, znamená pocítit úzkost a tento pocit má ontologický význam. Nová ontologie je právě cílem Heideggerovy filosofie a jejím ústředním problémem je zkoumání bytí (*das Sein*), což je zde něco zcela jiného než jsoucí realita (*das Seinde*). Podle něho je bytí tím, co určuje jsoucí jako jsoucí. Nejlepší cesta k poznání bytí je analýza lidského bytí, tj. existence, neboť bytí se zjevuje prostřednictvím člověka. Dokud trvá lidské bytí, trvá i bytí vůbec. Toto subjektivní bytí dává smysl všemu mimosubjektivnímu.

Ve světle své ontologie zkoumá Heidegger také problém umění (pravda a krása jsou mu ontologické kategorie), a to ve studii o původu umění, kterou v naší stati interpretuje profesor Hans Jaeger.

Jsou to zcela zásadní otázky filosofie umění, jež si

tu filosof klade. Jaký je původ uměleckého díla? Jaká je povaha uměleckého díla a co je jeho podstatou? Co je pravda v uměleckém díle? Jak se v něm pravda realizuje? Klade si tyto otázky vytrvale, i když není přesvědčen, že najde správné odpovědi. Je však pevně přesvědčen, že existují.

Oklikou přes úvahu, co je věc, a popisem jedné takové věci - páru selských bot na Van Goghově obraze - se pokouší o řešení problému pravdy v uměleckém díle. "Umělecké dílo odhaluje pravé bytí věci, tedy pravdu!", a jak se tato pravda realizuje v umění, k tomu poslouží popis řeckého chrámu. Přitom se mu naskytne příležitost, aby vyložil svou koncepci světa a země a jejich vzájemného vztahu.

Umělecké dílo má jediný účel - bytí (tím se liší od jiných předmětů, které mají bytí užité) a je něčím mimořádným, jedinečným. Obdobnou myšlenku najdeme v indické teorii o realizaci uměleckého díla k mimořádnému (neužitkovému) účelu. Také jiná Heideggerova myšlenka (umělecké dílo nás přenáší do nového království, kde se vzdáváme pravdě, která je obsažena v uměleckém díle) má obdobu v indickém názoru, že umělecký zážitek se rovná jakémusi vytržení a je nedefinovatelný.

Jaeger aplikuje filosofy teze na Keatsovu Ódu na řekou urnu a Goethovu Poutníkovu noční píseň 2 a shledává, že se osvědčují.

Heideggerovy myšlenky o uměleckém díle, jeho realizaci apod. jsou nesporně hluboké a mívají in medias res. Ožívá v nich mimo jiné i stará klasická Platónova trojice krása - pravda - dobro, zredukovaná jen na krásu a pravdu. Krása je tu zjevením pravdy, nemůže existovat bez pravdy. Na několika místech říká, že pravda (tedy krása) je v uměleckém díle imanentní. Z toho plyne, že tam tedy je i bez lidské odpovědi, ale ta je nutná, aby ~~xxx~~ se umělecké dílo plně realizovalo, aby působilo na diváka, jemuž je určeno. V tomto místě je snad Jaegerova formulace poněkud nepřesná, když říká, že bez lidské odpovědi by bylo umělecké dílo předmětem jako předměty jiné; pomíjí

se tu aspekt specifičnosti poslání uměleckého díla, ačkoli jinde je vyjádřen.

Slodovat Heideggerovu uměnovědnou spekulaci není snadné a prof. Jaegerovi patří dík, že svou interpretací zpřístupnil jeho názory na umění, které jsou ve vývoji a historii moderního uměnovědného myšlení nepochybně důležitým článkem.

Heidegger je nejznámější svou analýzou lidské existence v knize Bytí a čas (Sein und Zeit) z roku 1927. Od té doby je nazýván existencialistou nebo existencialistickým filosofem; tyto termíny odmítá, protože jeho hlavním problémem je bytí. Bytí, Das Sein, není totožné s existující realitou, das Seiende, a musí být od ní jasně odlišováno. Rozdíl mezi bytím s existující realitou, das Sein a das Seiende, je v podstatě základem, ne-li zdrojem celého Heideggerova myšlení. Tento "ontologický rozdíl", jak to Heidegger nazývá,¹ bude tedy hrát úlohu i v souvislosti s naším problémem, s uměleckým dílem, nebo spíše s původem uměleckého díla. "Původ uměleckého díla" (Der Ursprung des Kunstwerkes) - to je titul Heideggerovy studie, o níž tu budeme hovořit. Vyšla roku 1950 v Holzwege² a opírá se o přednášky z let 1935-36.

1

Jaký je původ uměleckého díla? ptá se Heidegger. Původem rozumějme zdroj podstaty věci, o níž jde, v našem případě uměleckého díla (str. 7).

Zdá se, že není nic snazšího než určit původ uměleckého díla. Je v umělci. Ale po zralé úvaze můžeme stejně říci, že umělec má svůj původ v uměleckém díle. Bez projektu uměleckého díla a snahy je realizovat by umělec neexistoval. "Jeden neexistuje bez druhého" konstatuje Heidegger správně. "Zároveň," dodává, "jeden ani druhý neexistuje jen prostřednictvím druhého." Jejich vzájemné vztahy se realizují v říši umění. Umění je oba v sobě zahrnuje. Od něho odvozuje své jméno umělec i umělecké dílo. (7)

Otázka o původu uměleckého díla vede tedy k otázce o podstatě umění. Nevíme-li, co je podstata umění, nemůžeme stanovit podstatu uměleckého díla. Pohybujeme se v kruhu (8). To není nic překvapujícího. Stále se pohybujeme v kruhu, když se zabýváme lidskou činností nebo lidskou existencí jako celkem, jak Heidegger ukázal v Bytí a času. Člověk se projevuje a realizací této projekce se realizuje sám, stává se tím, co je. Máme tedy kruhovou strukturu lidské existence. Realizovat se znamená skočit do kruhu lidské existence. Není to bludný kruh. Není to ani kruh "kolotoče", ani kruh "skřipce", dokud původem a cílem lidské existence je autentické já.

Původ a cíl jsou tedy ve vzájemném vztahu. V něm je pravda pro umění a umělecké dílo. Umění je původem a cílem uměleckého díla. Musíme projít tímto kruhem. Ale musíme někde začít. A nejlíp začneme tím, co je z toho dvojího konkrétnější: uměleckým dílem. Umělecké dílo je částí umění jako celku a musí odhalovat umění. Proto se ptáme: jaká je povaha uměleckého díla? (8)

Je to věc? V souvislosti s touto otázkou poukázal Heidegger na to, že Rilke rád mluvil o "uměleckých věcech", *Kunstdinge*.³ Nejen to, Rilke cítil potřebu dělat věci prostředky svého umění, prostředky poezie. Představíme-li si věc jako něco, co můžeme najít mezi ostatními věcmi bez vzájemného vztahu, pojem věci nám nepomůže určit podstatu uměleckého díla nebo umění.

Ale jak můžeme určit věc tím způsobem, že ona vrhá světlo na umělecké dílo a odhaluje to, co je činí věcí? Řešení této otázky by nás nikam nepřivedlo. Ale Heidegger dokazuje, že nějaká cesta existuje. I když se ukáže, že to je oklika nebo že je to cesta slepá, můžeme z tohoto faktu získat poučení podstatné pro svůj úkol. Heidegger se touto cestou dává, jde po ní až na konec jen proto, aby si uvědomil, že se musí vrátit a tu věc opustit. Získává však něco, co mu pomáhá jít jiným směrem.

Tento způsob myšlení je pro Heideggera velmi charakte-

ristický a je tak podstatný jako konečné výsledky jeho myšlení. Ukazuje intenzitu, s jakou Heidegger klade otázky, a houževnatost, s jakou se jimi zabývá. V zásadě věří, že klást otázky je základem všeho podstatného myšlení a že každá věcná otázka obsahuje aspoň část odpovědi, protože otázka nám otevírá království, kde lze najít odpověď. A když ne, aspoň nám může otevřít nový pohled a bod, odkud máme vyjít novým směrem.

Prozatím naše otázka zní: Jaká je přirozenost věci? Jaký druh věci máme na mysli, když klademe tuto otázku? "Jelena na lesní mýtině, brouka v trávě, stéblo trávy?" Schválně jsem použil vlastních Heideggerových příkladů. Heidegger cítí, že je váháme nazvat věcmi. Věcí bychom raději nazvali kladivo, botu, sekyru, hodinářské náčiní, nástroje své denní potřeby. To jsou "pouhé" věci, jak jsme zvyklí říkat. Možná, že tyto pouhé věci se nejlíp hodí k tomu, aby nám odkryly pravou přirozenost věci (11).

Tyto věci nazýváme předměty a existují i definice přirozenosti těchto věcí. Jedna říká, že věc je "nosičem svých charakteristických rysů" (14). Tato definice je však tak široká, že se dá aplikovat na všechno, co existuje, i na lidskou bytost. Jiná definice věci zní, že je to "jednota mnohosti smyslového vnímání". Není pochyby, že je správná jako ta první. Tím spíše je důvod pochybovat o její pravdivosti, uzavírá Heidegger (15). Vidíme, že dělá rozdíl mezi správným a pravdivým. Správný či korektní může být soud, definice. Pravda není plně vystižena pojmem správnosti, pravda je odhalení bytí, tj. toho, co existující realita skutečně je. V uvedených definicích mizí v širokém obecném pojmu určitá specifická věc, určitý pár bot, určitý džbán apod. Tento abstraktní racionální pojem se hodí na všechno, co existuje na tomto světě. Totéž platí o třetí definici věci, totiž že je to syntéza látky a formy" (16). Všechny tři definice jsou tak obecné, že zatarasují cestu k odhalení toho, co určitá věc skutečně je (20).

Proto bude lépe nechat teoretizování a prostě popsat určitou věc, řekněme pár selských bot. Heidegger to dělá. A aby se vyhnul zevšeobecnění, volí si pár selských bot, jak

je namaloval Van Gogh (22).

Začneme-li popis sdělením, že boty jsou zhotoveny z kůže, která má zvláštní tvar, jsme pořád v zajetí poslední definice věci jakožto syntézy látky a formy. Musíme se zbavit přání dělat definice. Budeme blíže pravdě, když se zeptáme, nač ty boty jsou. Mají nějaký účel, jsou zhotoveny, aby sloužily. Musíme je tedy pozorovat, když plní svůj účel, když slouží. Ale Van Goghův obraz, připomíná Heidegger, nám ukazuje jenom pár bot v prázdném prostoru - nic víc. Nicméně - a Heidegger pokračuje v popisu takto -

"temný otvor obnošeného vnitřku bot nese stopy těžkých kroků. Hrubá, těžká hmota bot zachytila úpornou vytrvalost pomalé chůze po souvislých, dlouhých brázdách pole, ošlehaných drsným větrem. Kůže nese stopy vlhké a pohnojené půdy. Podrážky se šoupaly po osamělém chodníku, vedoucím přes pole, na skonku dne. Tento pár bot odráží tajemné volání země, i to, jak klidně ze sebe vydává zrající obilí a jak je nepochopitelně odpudivá v bezútěšné prázdnotě zimního pole. Tyto boty jsou prosyceny němou námahou při dobývání vezdejšího chleba, mlčenlivou radostí z vítězství nad nedostatkem, prosyceny úzkostí z hodiny, kdy se narodí dítě a chočením před hrozící smrtí. Tyto boty patří zemi a jsou dobře opatrovány v selčině světě (22 a násl.)."

Je to správný popis, nebo se dal Heidegger strhnout svou fantazií? Nemaluje Van Gogh prostě pár obnošených bot patřících zřejmě nějaké selce? Heidegger předvídal tuto námitku, která nechtěla uznat nic, jen to, že tyto boty prostě nosila selka. Heidegger se brání této námitce otázkou, zda "toto prosté nošení je skutečně prosté".(23) Všechno, co jsem tu řekl, tvrdí dále Heidegger, si selka uvědomovala, kdykoli večer po klopotném dni boty zouvala a časně ráno, za šera, po nich sahala, nebo když, ve svátek, kolem nich chodila (23).

Možná, že už pochybujeme o závažnosti své námitky. Hei-

degger se nepokusil popisovat pár bot jako předmět na obraze, nýbrž jako věc, která odhaluje svou pravou přirozenost při službě, již poskytuje. Boty na obraze sloužily selce, jsou namalovány jako takové, není to nový, neosobní pár bot, jak vycházejí z továrny. Boty na obraze patří k těm mnohým věcem, jichž užívání tvoří existenci selky. Nepřipomíná-li nám pohled na boty její existenci, nevidíme boty jako věci, tj. v celkovém rámci jejich užitečnosti. Boty a podobné věci odrážejí selčin svět službou, již poskytují. Tato schopnost sloužit ovšem nevyčerpá jejich pravou přirozenost. Takové věci, jako je pár bot, slouží, jen když jsou spolehlivé. Právě spolehlivost takových věcí, jako jsou boty, dává selce pocit bezpečnosti v jejím světě. Svět a země existuje pro ni a pro ty, kdo existují jako ona, jen prostřednictvím takových "pouhých" věcí, jako je pár bot. Klamnost slova "pouhých" je zřejmá, uzavírá Heidegger (23).

Van Goghův obraz pomohl Heideggerovi odhalit něco z pravé přirozenosti věcí denní potřeby, tedy zvláštního typu věcí (Zeug). Je to jejich spolehlivost. Ale spolehlivost není omezena jen na takové věci. Ani jsme se dosud nedověděli, co činí věc věcí, její Dingheit (24). A ještě méně víme, co činí umělecké dílo uměleckým dílem, das Werkhafte des Kunstwerkes (28). A přece jsme se, jako náhodou, dověděli o jeho důležitosti. Van Goghův obraz nám prozradil, že selské boty skutečně a opravdu jsou. Umělecké dílo tedy odhaluje pravé bytí věcí, odhaluje pravdu. (24) Heidegger chápe pravdu vždycky ve smyslu řecké aletheia, neskrytosti, zjevnosti existující reality, tj. bytí. Může tedy uzavírat: Odhalením pravé přirozenosti skutečného bytí věcí nebo, obecně řečeno, existující reality vytváří umění pravdu prostřednictvím uměleckého díla. Pravda je tu myšlena jako něco, co se děje, co se uskutečňuje. Pravda je v doslovném slova smyslu událost (25). Anglický výraz pro událost, event, pochází od latinského slovesa exvenire, vycházeti. Pravda myšlená jako událost znamená, že pravda je něco, co vychází, sděluje se, objevuje se, vystupuje ze skrytosti do neskrytosti. Kdyby Heidegger psal anglicky, mohl by velmi dobře použít etymologie slova "event", jak jsem udělal já, aby po-

depřel své pojetí pravdy sémanticky a osvobodil ji od zaběhnutého pojmu správnosti, který doprovází soud o něčem.

Koncepce umění jako odhalení pravdy se rozhodně liší od starověkého pojetí, že umění je napodobení a zobrazení skutečnosti a že pravda umění záleží v tom, že znázorněné věci se shodují se skutečností. Ani my nejsme na správné cestě, tvrdí Heidegger, říkáme-li, že umění zobrazuje obecnou podstatu věcí. Neboť kde a jaká je ta obecná podstata, již by mohlo umělecké dílo odpovídat? Jaké podstatě jaké věci odpovídá řecký chrám? Nebo Hölderlinův hymnus Der Rhein, i když jeho název se vztahuje k něčemu tak konkrétnímu, jako je určitá řeka? (26).

Udělalali jsme okliku a dostali jsme se do slepé uličky. Ale ta oklika nebyla zbytečná. Určité umělecké dílo znázorňující věc nám nepomohlo v našem pokusu určit, co činí věc věcí, ale poučilo nás poněkud o uměleckém díle, že totiž vynáší do popředí pravou přirozenost neboli bytí existující reality, tj. odhaluje pravdu. Heidegger považuje bytí a pravdu za totéž. To však neznámá, že jsou totožné, nýbrž že patří dohromady. Jeho další otázky jsou tyto: Co je pravda, jestliže se někdy může realizovat v umění? A co je pravá povaha této realizace? (28)

2

Aby našel odpověď na tyto otázky, začíná Heidegger opět popisem určitého uměleckého díla. Tentokrát si volí stavbu: řecký chrám. Tato volba sleduje jistý účel. Řecký chrám nenapodobuje nic, co patří k objektivní realitě. Stojí uprostřed klikatého skalnatého údolí (30 a další). Zde je Heideggerův popis:

"Budova chová sochu boha. Skrytý Bůh se dívá přes otevřenou sloupovou síň do posvátného pozemku. Přítomností boha je proniknut celý chrám. Ta určuje prostor a hranice pozemku jako posvátný okrsek. Chrám a jeho pozemek se neztrácejí v nekonečnu. Chrátová stavba vytváří a zároveň kolem sebe shromažďuje spojení těch tendencí a vztahů, v němž zrození a smrt, neštěstí a požehnání,

vítězství a potupa, stálost a úpadek nabývají charakteru a tendence lidstva v jeho osudu. Vše omezující prostor tohoto otevřeného království vztahů je svět tohoto historického národa. Tímto světem a v něm je národ odkazován zpět k vlastnímu já, aby naplnil svůj osud."

Zastavme se na chvíli a uvažujme o těchto Heideggerových slovech. Chrám ztělesňuje svět národa. Co míní Heidegger slovem "svět"? Abychom rozuměli tomuto pojmu, musíme zkombinovat jeho stručný výklad světa v této studii s předchozím vysvětlením v knihách *Bytí a čas* a *O podstatě důvodu* (*Vom Wesen des Grunde*).

Svět v tom smyslu, jak toho slova používá Heidegger, když nazývá základní stav bytí "bytí ve světě", není naše prostředí ani součet předmětů ve vnější realitě. Svět neobsahuje předměty, je bezpředmětový. Mluvíme o americkém světě, o Goethově světě nebo o starověkém světě a myslíme individuální bezpředmětový svět. Selka má svět, každá lidská bytost má svůj svět.

Abychom rozuměli Heideggerově koncepci světa, musíme mít na mysli rozdíl mezi existující realitou, *des Seiende*, a bytím existující reality, *das Sein des Seienden*. Člověk existuje tím způsobem, že nejen přesahuje (transcend) sebe směrem k realizaci svých možností, nýbrž přesahuje také věci existující kolem něho směrem k jejich bytí, takže se mu odhalují, jaké jsou. Obě formy transcendence jsou navzájem závislé, jedna neexistuje bez druhé, jsou totéž. Například kámen, skála je ve světě člověka nejen pouhým předmětem, který má takové a takové rozměry, takovou a takovou váhu, barvu, tvar, skladbu atd. Může to pro mne být vhodná zbraň, jsem-li ohrožen a musím-li se bránit. Nebo to pro mne může být krásné. Obvykle říkáme, že to záleží na situaci, čím kámen nebo skála je pro mne. Tato tzv. situace je skutečnou částí domény mých možností, odkud dostávám směrnice k jejich realizaci. Tato doména mých možností je sjednocená, vzájemně související doména bytí tj. všechny věci existující reality,

které znám, se mi tu jeví, jak jsou. Kámen se může projevit jako zbraň jen v sjednocené doméně bytí, jež odhaluje nebezpečí. A odhalit nebezpečí lze jen na základě odhalení širší domény bytí atd., dokud nedosáhneme odhalení celé známé existující reality jako jejího bytí. Tato doména bytí, tato sjednocená stavba vztahů je svět a jako takový se odhaluje mým možnostem, obsahuje můj osud. Bez tohoto světa bych nebyl schopen reagovat na vnější realitu a existovat, jak existuji. Mít svět nebo "bytí ve světě", jak říká Heidegger, znamená, že člověk existuje přesahováním (transcendencí) existující reality včetně sebe směrem k bytí, jež obsahuje možnost bytí svého já. Základní stav člověka bytí, jeho "bytí ve světě", je jeho transcendence (přesahování).⁴ Svět je tak jedinečný, že nikdo nemůže charakterizovat jeho činnost jinak než říci, že pracuje jako svět. Heidegger říká "die Welt weltet" a shrnuje činnost světa těmito slovy: "Svět je věčně bezpředmětová doména, jíž jsme podřízeni, dokud koloběh zrození a smrti, požehnání a kletby nás vydává na pospas bytí. Kdekoli a kdykoli jsou dělána zásadní rozhodnutí naší historie, kdykoli je přijímáme, nebo odmítáme, podceňujeme nebo znovu oceňujeme, svět pracuje jako svět, da weltet die Welt (33)."

Touto citací se vracíme ke zkoumání uměleckého díla. Teď už můžeme chápat, co Heidegger míní, když ve svém popisu řeckého chrámu říká, že chrám ztělesňuje svět historického národa. Tím se odhaluje důležitý charakteristický rys uměleckého díla. Umělecké dílo staví svět (33). Podíváme-li se na popis Van Goghova obrazu jinak, poznáme, že je v něm též charakteristický rys: boty jsou odrazem selčiny světa. Ale dřívější Heideggerův závěr byl obsažnější. Říkal: umělecké dílo zachycuje pravdu. (24 a další) Oba výroky patří dohromady. Umělecké dílo zachycuje pravdu prostřednictvím budování světa. Svět je doména přesahující vnější realitu, je bezpředmětový. Umělecké dílo bez vnější reality je nemyslitelné. Proto stavba světa může být jen charakteristickým rysem pravdy, která je zachycena v uměleckém díle. Další charakteristický rys se nám ozřejmí v pokračování Heideggerova popisu řeckého chrámu:

"Stavba stojí na skále. Skála tak vydává tajemství své hrubé, ale bezděčné schopnosti nést a podpírat. Stavba odolává bouři, zuřící nad ní, tím odhaluje pravou přirozenost bouře, její sílu. Zářivý, svítivý kámen, svítící zřejmě jen díky slunci, zdůrazňuje ve skutečnosti denní světlo, nesmírnou říši oblohy, noční temnotu. Chrám tyčící se do výše zviditelňuje neviditelný vzdušný prostor. Nerušeně klidná stavba se vyjímá na pozadí obrovských mořských vln a kontrastuje s jejich hukotem. Strom a tráva, orel a býk, had a cvrček získávají na svém vzhledu kontrastem a jeví se tak, jak jsou. Řekové velmi brzo nazvali toto vznikání a objevování se jako celek fysis. Tím se zároveň vysvětluje, na čem a v čem našel člověk svou existenci. My tomu říkáme země." (31)

Tímto popisem máme oba charakteristické rysy uměleckého díla pohromadě. Staví svět, ale je také ze země. Chrám stojí na skále, je zbudován z kamene a zvedá se do širého prostoru země. Co je pravá přirozenost země v tom smyslu, jak Heidegger používá tohoto slova? Komentuje to takto: "Nespojujeme s tímto slovem koncepci hmoty látky ani hmoty planety." (31) Země je doplňující opak bytí jako celku, řecké fysis, a omezenější domény bytí, již Heidegger nazývá svět. Vztah země a světa je vztah existující reality a bytí existující reality. Zatímco bytí samo a svět jsou věčně otevřené a zjevné, země je stále uzavřena v sobě. Skrývá a hlídá své tajemství. Nemá žádný ~~přes~~ otvor, ať do ní pronikáme sebevíc. Můžeme rozbít skálu a zvážit její hmotu, skála bude pořád uzavřena do sebe. Můžeme lámat světlo a měřit vlny barev. Barvy při vědecké analýze zmizí. Barva je k tomu, aby svítila, a nic víc. "Země se ukazuje, jaká je, jen když zůstane neodhalena a nevysvětlena." (36) Země je bytostně uzavřena v sobě a je zjevná jen jako taková: neodhalitelná. (35 a další)

Země se stává zjevnou o sobě, když se objevuje ve zjevnosti bytí jako celku neboli světa, určitější domény bytí. Země zároveň absorbuje, skrývá a chrání bytí, svět. Bytí, das

Sein, se obrací k zemi, das Seiende, jako k svému ochránci a strážci. (37)

Popis chrámu chce tento vzájemný vztah světa a země vyložit. Umělecké dílo používá při stavění světa země, tj. pozemského materiálu: kamene, barvy, tónu, slov, máme-li na mysli celou oblast umění. Avšak v uměleckém díle se materiálu nepoužívá stejně jako při výrobě nářadí, kde materiál "zmizí ve své užítkovosti". (35) Umělecké dílo naopak vyzvedá pravou přirozenost materiálu. Jen ve zjevném světě uměleckého díla ukazuje skála svou nosnost a masívnost, barva své záření, tón svůj pravý zvuk, slovo svůj význam. Umělecké dílo staví svět tím, že mu vrací původní místo na zemi. A zároveň tím, že udržuje zemi ve zjevnosti světa, činí ji zjevnou jako takovou, uzavřenou v sobě, tj. znovu zřizuje zemi jako zemi.

"Stavění světa a znovuzřízení země jsou dva charakteristické rysy, které vytvářejí umělecké dílo. Obojí patří dohromady jako jeden celek." (36 a další). Právě tuto jednotu světa a země hledáme v uměleckém díle, když je pro nás něčím, co spočívá samo v sobě, v naprostém vnitřním klidu. Tato klidová jednota světa a země vytváří pravdu uměleckého díla. (37)

Vnitřním klidem uměleckého díla naprosto není vyloučen pohyb, ale ten je výsledkem sporu, sporu mezi světem a zemí. Povaha toho pohybu je tato? Svět spočívající na zemi se snaží pozvednout zemi k sobě, ta se však snaží ho stáhnout do sebe, uzavřít, držet a střežit ho. V tomto zápolení se každý partner snaží uplatnit svůj nárok, každý partner zvedá svého oponenta pod ochranu svého já, své bytostné přirozenosti. (37) A umělecké dílo tím, že staví svět a znovu zřizuje zemi, je původcem a vykonavatelem tohoto sporu. (38) Spor zůstává nerozhodnut a tato nevyřešenost je jeho hlavním charakteristickým rysem a také hlavním příznačným rysem uměleckého díla. Umělecké dílo zobrazuje nerozhodný boj mezi světem a zemí a tím realizuje pravdu. Uvědomíme-li si, že svět je stále otevřená, odhalená říše bytí, kdežto země je stále uzavřená, utajená říše existující reality, pochopíme pravdu líp: pravda jako

inherentní část uměleckého díla se projevuje "jako spor mezi objasňováním a zatažováním v opozici světa a země, bytí a existující reality". (51)

Snad je tu na místě, abychom se na chvíli zastavili a zeptali se sami sebe, je-li Heideggerův pojem pravdy takový, že neodporuje běžnému pojetí pravdy jako správnosti soudu, kde výpověď odpovídá skutečnosti, nýbrž že je obsahuje. Jestliže ano, pak Heideggerovo pojetí pravdy musí obsahovat i přirozenost tak prosté pravdy, jako je například výpověď, že tento prsten je ze zlata. Má se za to, že umělecké dílo představuje pravdu o sobě, nikoli pravdu nějaké velmi určité povahy.

Abychom mohli spojit dvě koncepce pravdy, začneme otázkou: Co musíme vědět, abychom mohli říci, že tento prsten je zlatý? Musíme předem vědět, co je zlato. A nejen to, musíme znát celou oblast, v níž se zlato objevuje jako něco odlišného od jiných věcí. Jinak bychom neměli vodítko pro nalezení a sdělení pravdy o kousku zlata. Musíme znát realitu jako jeden celek, tzn. vědět, co to je, aby se to něco určitého mohlo samo objevit v jejím bytí, tak abychom mohli říci: ta určitá věc je to či ono. Pravdivá výpověď je možná jen na základě pravdy vůbec. (40 a násl.) A pravdu vůbec sá musíme představit jako zjevnost existující reality jako celku v jejím bytí. Zjevnost předpokládá skrytost, z níž to skryté vystupuje do otevřené říše bytí, a tím se ukazuje, co to je. Zjevnost a skrytost patří k sobě. Obojí dohromady vytváří pravdu, i když se to zdá na první pohled paradoxní.⁵ Viděli jsme předtím, že pravda není nic, co by platilo navěky. To znamená, že existující realita se nám neodhaluje pořád a vždycky stejně. Když se mi určitá situace jeví jako nebezpečná, vidím ve světle tohoto nebezpečí celou realitu. Jenom když jsem já a celá existující realita vystaven tomuto vyzařujícímu světlu, může se mi něco odhalit jako ochranný prostředek. Takto si vykládám Heideggerova slova: "Uprostřed existující reality jako celku je otevřené místo. Je to mýtina (Lichtung). (41) Heidegger mluví také o "vyzařujícím středu" (lichtende Mitte). Pravděpodobně si musí-

me toto *Lichtung* představit jako otevřenou doménu bytí, která vyzařuje vlastní světlo a zjasňuje existující realitu, která je v ní. "Tento otevřený střed není uzavřen existující realitou, vyzařující střed sám krouží kolem všeho, co existuje (41) ... Díky tomuto vyzařujícímu světlu je existující realita (včetně nás samých) do jistého a proměnlivého stupně zjevná a odhalená." (42)

Uvedený příklad může objasnit určitý a proměnlivý stupeň zjevnosti. Odhalení nebezpečí může také vést k odhalení ochranných prostředků. A to se děje na účet všeho dalšího. Ve světle nebezpečí nám například zůstává skryta krása okolní scenerie.⁶ Zjevnost a skrytost, objasňování a utajování patří dohromady. Proto Heidegger říká: "Pravda je prvopočáteční spor mezi objasňováním a utajováním." (44) Nebo v této paradoxní formulaci: "Pravda je ve své podstatě nepravda." (44) Nepravda však neznamená lež, nýbrž utajování různých způsobů, jak je nám realita utajena; zásadní jsou dva: Něco je přede mnou zcela utajeno, nemohu-li o tom říci nic jiného, než že to je. (42) Pak je to bezvýznamné, tajemství, záhada. To je například případ, když někdo, kdo nezná svět bakterií, vidí jejich kulturu v mikroskopu.⁷ Nemá to pro něho smysl, neví, co $\frac{1}{2}$ to je, je to záhada. Je však také utajení v doméně zjevnosti, jak jsme viděli v předchozím příkladu. Věci existující reality mohou být částečně zkomoleny, zastřeny, znetvořeny. Celá pravda zjevnosti je spojena s těmito dvěma zásadními formami utajení a poznamenává nejen naše vědecké objevy, nýbrž i naše chování a naše rozhodování. (42) Svět patří k otevřené doméně neskrytého (zjevného) bytí. Zjevnost vytváří "světlo ozařující trasy hlavních směrů (*Weisungen*), po nichž jdeme, když se rozhodujeme". (43) Také země patří k zjevné doméně (43), "zvedá se v ní jako něco utajeného... Země proniká světem, svět má své základy na zemi, kdykoli pravda vystupuje jako prvopočáteční spor mezi objasňováním a utajováním". (44) Pravda je například ve stojícím chrámu a ve Van Goghově obraze. (44) Pravda ve smyslu správnosti je jenom jeden způsob, jak se realita ukazuje zjevná. Je to jenom nějaká pravda, nikoli pravda o sobě. Umělecké dílo však,

tvrdí Heidegger, neodhaluje jenom něco pravdivého, nýbrž pravdu samu. Jsme očitými svědky "samotné zjevnosti ve vztahu k existující realitě jako celku".(44) Pravda, která "pracuje" ve Van Goghově obraze, nespočívá v odhalování předmětu, jako je pár bot. Obraz znázorňuje boty, zajisté, ale také otevírá celý svět a vrhá světlo na sjednocený celek existující reality. Proto Heidegger říká, že v uměleckém díle všechno, co existuje, existuje pravdivěji, "alles Seiende (wird) seiender".(44) Tímto způsobem něco existujícího odráží bytí - bytí se stává existujícím. Heidegger říká: "Pravda etabluje sama sebe v nějaké existující realitě takovým způsobem, že toto "sama sebe" obsáhne její zjevnost." (51 a násl.) V uměleckém díle je pravda ztělesněna. Spor mezi objasňováním a utajováním v opozici světa a země je vrácen na původní místo na zemi a konsolidován. To však neznamená, že je odstraněn. Naopak, jeho pravá napětí a vnitřní intenzita, s jakou se partneři chytíli do křížku a jeden druhého odrážejí, je usměrňována a konsolidována převládající strukturou (Gestalt) v uměleckém díle. To je základní přirozenost umělecké struktury, jak ji vidí Heidegger (51 a násl.)⁸

3

Objasnili jsme pravdu, jak jsme dovedli. Zjistili jsme, že jeden způsob, jak pravda pracuje, je umělecké dílo.⁹ Teď se musíme zamyslet nad svou původní otázkou, která se týká původu uměleckého díla. Jeho původem je zřejmě jeho tvůrce, umělec. Půjdeme dál do tajemství umělecké tvorby? Ne. Protože nás nezajímá umělec, nýbrž jen fakt, že bylo vytvořeno umělecké dílo.

"Prosté factum est", jak říká Heidegger, je v uměleckém díle nejdůležitější věc.(53) Tento fakt tvorby musí tedy v něm být zvlášť patrný, takže jsme překvapeni pouhou jeho existencí, zatímco zhotovení jiných věcí, páru bot, kladiva, židle, považujeme za samozřejmé. Je tomu skutečně tak. To, že někdo zhotovil židli, se dávno zapomnělo. Ptáme se jen, zda židle dobře vyhovuje svému účelu. Fakt zhotovení mizí pod užitkovostí a spolehlivostí věci, jako je židle. (53)

Něco zcela jiného je v uměleckém díle. To nemá jiný účel než účel bytí, tj. že bylo stvořeno. Tento fakt, že je takový výtvar jako umělecké dílo, se nijak nedá pochopit sám sebou. Naopak, je to mimořádná událost. Mimořádná proto, že každé pravé umělecké dílo nás naplňuje údivem nad pouhou skutečností, že existuje, že bylo a mohlo být vytvořeno. Zázrak tvoření je inherentní v každém pravém uměleckém díle a vyzařuje z něho, protože pravé umělecké dílo je něco dosud nepředstavitelného, jedinečného, mimořádného. "Království mimořádnosti a nevšednosti je dokořán, a co se ukázalo jako obyčejné a všední, je odhozeno." (54) To je známka každého pravého uměleckého díla, charakteristický rys, který Heidegger zvláště zdůrazňuje. Umělecké dílo nás přenáší do nového království, jež se náhle otevírá a "mění náš obvyklý vztah k světu a zemi, takže brzdíme všechno své běžné chování a hodnocení, vědění a pozorování a vzdáváme se pravdě která se děje v uměleckém díle (in der im Werk geschehenden Wahrheit)". (54) Tento účinek uměleckého díla, vyplývající z pouhého faktu jako existence, můžeme ilustrovat citací Rilka, který před starým torsem Apollona končí báseň na tuto sochu zvoláním: "Musíme změnit svůj život!"¹⁰

Tato ilustrace zároveň prozrazuje, že umělecké dílo může být událostí, v níž "se děje" pravda jen tenkrát, najde-li umělecké dílo ty, kdo do něho vstoupí a prodlévají v pravdě jím odhalené. Tím je uchovávají a stráží. Bez svých strážců je umělecké dílo předmětem mezi ostatními předměty. Ono potřebuje lidskou odpověď na jedinečný fakt své existence, která spočívá v "proměně zjevnosti existující reality, a to znamená bytí". (59) Je-li umělecké dílo k tomu, aby působilo jako umělecké dílo, musíme vzít v úvahu i tvůrčího umělce, který dává strukturu pravdě, i strážce uměleckého díla, kteří ji svým uctivým postojem uchovávají. Teď už můžeme říci, co je umění. Umění (které v sobě zahrnuje umělecké dílo i umělce) je "tvůrčí uchovávání pravdy v uměleckém díle". (59) V této formulaci jsou zahrnuti umělec i strážcové uměleckého díla.

Základní odhalení pravdy se děje v jazyku. Původ jazyka je poezie. Tedy všechno umění je poetické neboli, jak říká

Heidegger, "podstatou umění je poezie". (62) A "podstatou poezie je základ pravdy". (62) Slova "základ" (Stiftung) se tu používá v trojím smyslu: 1. dar, 2. základ, 3. začátek. (62) Umění jako základ pravdy dává, zakládá a začíná něco, pro co v existující realitě není náhrady. Umění je jakýsi přídavek existující reality, další nadbytek, dar. Umění tím, že tvoří zem, klade základ, na němž spočívá naše existence. A za třetí je umění začátek, neboť otevírá stále nový spor o pravdu, opozice mezi světem a zemí. (62, násl.)

4

Na závěr se podívejme, jak se Heideggerovy myšlenky osvědčí, když jsou vyzkoušeny na určitém uměleckém díle. Pro ten účel volím Keatsovu Ódu na řeckou urnu. Zdá se, že tato báseň je obzvlášť vhodná pro takovou zkoušku, protože tu máme umělecké dílo, jehož tématem je umělecké dílo. A rovněž se zdá, že Keats nám to usnadnil, protože zrekapituloval pravdu, která je základem básně: "krása je pravda a pravda krásou zas." Heidegger říká totéž o vztahu krásy a pravdy v uměleckém díle. "Krása nemůže existovat bez pravdy... (Krása je) zjevením... pravdy v uměleckém díle jakožto uměleckém díle." (67)

Jak se pravda zjevuje v Keatsově "Ódě"? Je tam jako krása urna i jako krása celé básně. S pojmem krásy spojujeme myšlenku harmonie, rovnováhy, klidu. A to předpokládá dva doplňující opaky, které došly klidu, protože jsou v rovnováze. Prchavé okamžiky pozemského života na urně v básni - "šílený hon", "boj a spěch", hrající "pištolci a cimbály" a "divé vytržení" - byly povýšeny do světa umění a zvěčněny. Touha, zármutek a štěstí, tak pomíjející a problematické na zemi, jsou teď věčné v uměleckém díle a tím jsou pravdivé, Heideggerovy opaky svět a země se objevují v básni jako věčnost v umění a pomíjivost na zemi. Svět a země patří dohromady a stávají se jedním. Tvar urny říká totéž. Nastiňuje atický svět, "Atický tvar!", a krása jejího tvaru odráží vztah rovnováhy a harmonie, "Krásný vztahu!" Myslím, že tato slova ilustrují Heideggerův obecný názor, "že pravda vstupuje sama do existující reality tak, že tato realita (v básni krásný tvar urny) obsahuje zjev-

nost pravdy" (v básni vztah nebo duch atického světa) (51 a násl.). "Atický tvare! Krásný vztahu!" Tento řádek také shrnuje velkou úlohu umělecké struktury, Gestalt. Heidegger má na mysli totéž, když tvrdí, že Gestalt tvoří konsolidaci sporu mezi světem a zemí, odhalování a utajování bytí. (52) Tento dvojnásobný paradox umělecké struktury po-
znamává celou strukturu Keatsovy "Ódy" a je prohlášen za její téma hned na začátku, když je urna oslokována jako "Schovanko mlčení... která umíš (báj květnou nad verš slad-
čej vyprávět..." Toto téma, že mlčení umělecké formy mluví, se táhne celou básní:

"Slyšené písně sladké jsou, leč ony,
jež neslyšíme, sladší..."

A opět v poslední sloce:

"Mlčící formo, mysl omráčíš
jak věčnost..."

věstíš stále:

Krása je pravdou, pravda krásou zas."¹¹

Možná, že báseň o uměleckém díle je příliš specializo-
vána, aby mohla sloužit jako vhodný zkušební text pro Heideg-
gerovo pojetí umění. Udělejme ještě jeden pokus. Tentokrát
jsem zvolil německou báseň, nejkratší, nejprostší, nejznáměj-
ší a snad nejdokonalejší lyriku v Německu, jak je často nazý-
váme. "Poutníkovu noční píseň 2 (Wanderers Nachtlied 2) od
Goetha:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen
im Walde,
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Nad vrcholky strání
a výš
ticho je, áni vání
necítíš
v korunách vát,
už ptáčekové došvitořili.
Počkej jen chvíli,
též budeš spát.¹²

Báseň je často citována a rozebírána, aby se vytěžilo tajemství její krásy. Zdá se nám příliš skromná, aby byla nazývána ztělesněním pravdy, příliš prostá a přirozená, aby vyjadřovala prvopočáteční spor světa a země, odhalování a utajování. Tento dojem je však asi jen výsledkem rozporu mezi prostou básnickou mluvou a těžkopádným filosofickým jazykem.

To musíme mít na mysli při dalším rozboru. Teoretická analýza bude vždycky v jiné rovině než v rovině básně. V našem případě se Goethovy prosté verše musí spojit s obtížnými formulacemi Heideggerovými. Nesmíme zapomínat, že pravda jako spor světa a země je totéž co Bytí, das Sein des Seien-den, a že Bytí je nejprostší, ale i nejtajemnější ze všech slov a pojmů, protože Bytí je skutečný základ a pravé jádro všeho, co existuje.

Vždycky se cítilo, že Goethova Noční píseň vyjadřuje víc než jen osobní, momentální touhu po klidu. Jeden kritik dokonce poukázal na to, že báseň je všeobjímající, že svým rozsahem se pohybuje ve čtyřech soustředných kruzích, od vnějšího kruhu horských vrcholků (Gipfel) přes vrcholky stromů (Wipfel) k ptákům v lese a konečně k nejvnitřnějšímu kruhu básníka samého. Ony kruhy jsou považovány za představitele čtyř různých domén: země, flóry, fauny a lidské bytosti. Dohromady spolu obsahují existující realitu jako celek. Není pochyby, že je v tom kus pravdy. Nezatěžuje však tato charakterizace básně těžkou hmotou, pod níž její pravá přirozenost vezme za své? Štíty hor, vrcholky stromů, ptáci a lidské já

nemají nijakou váhu. Nic z toho nemá v básni svou vlastní hodnotu, tím méně hodnotu případné oblasti reality, k níž patří. Jsou, co jsou, jako směrové body k něčemu mimo ně, co je naprosto jiné. Gipfel se na začátku básně neobjevuje jako Gipfel, báseň začíná: "Über allen Gipfeln", ale hned za tím je uvedeno to druhé: Ist Ruh. To je Goethovo pojmenování pro Bytí, věčné, vždy přítomné, všechno pronikající.

"Den alles Drängen, alles Ringen

Ist ew'ge Ruh in Gott dem Herrn"

"Vždyť všechny boje a všechn shon

je v našem Bohu věčný klid."

Tyto verše starého Goetha říkají totéž co Noční píseň: Ist Ruh. Ten objímá a proniká štíty hor, vrcholky stromů, ptáky a lidské bytí. Nejsou v básni samy pro sebe, nýbrž aby uvedly toto Ist Ruh jako kontrast. Charakteristické pro ně jsou opak, stálý neklid, změna; nad horskými štíty se honí mraky a mění na nich světlo, stromy šumí ve větru, ptáci zpívají a poletují sem tam, u člověka je to stále úsilí a boj. Jsou pozvednuty k svému opaku a v něm jsou drženy v klidu a mlčení. Jak může být mlčení přírody zachyceno některým naším smyslem? Nemůže, je neexistující. Neexistující v existující realitě je Bytí. Báseň působí zázrak, že si uvědomujeme přítomnost neexistujícího Bytí, onoho Ist Ruh. Báseň toho dosahuje tím, že pozvedá horské štíty, vrcholky stromů, ptáky a lidské já do světa onoho Ist Ruh, takže, jak můžeme říci s Heideggerem, jeho zjevnost, otevřenost je tím vším vyplněna.

Ozvěna sporu mezi dvěma doménami, mezi klidem a změnou, Bytím a existující realitou, mezi das Sein a das Seien-de, se táhne celou básní a dochází na konci plného smíru. Obě oblasti jsou jedno v "důvěrném styku opozičních partnerů", abychom parafrázovali Heideggera. Každá je objasněna a ozřejmena jenom skrze tu druhou, bez ní by zůstala utajena. To je ta pravda, kterou báseň zhmotňuje a nám ji prostředkuje v každém detailu svého jazyka a struktury,

včetně jejího rytmu a rýmů. Pravdou jsou ty dvě oblasti, bytí a existující realita, tak spojeny, že pozbývají významu, jsou-li od sebe odděleny. Oddělení je dokonce prakticky nemožné. O horských štítech se neříká nic, leda že se zvedají v klidu jasné oblohy, nic se neříká o vrcholcích stromů, o ptácích a lidském já, leda to, že mají podíl na onom Ist Ruh. Ať se to zdá na první pohled sebepodivnější, Goethova báseň také potvrzuje Heideggerovu koncepci uměleckého díla jako sporu pravdy, sporu mezi světem a zemí, mezi odhalováním a utajováním, mezi bytím a existující realitou.

5

Zabývali jsme se zde otázkou o původu uměleckého díla. Nyní ještě několik slov o jiné otázce, která Heideggera v souvislosti s uměleckým dílem zajímá. Je to otázka podstaty umění. Heidegger vidí základ veškerého umění v poezii. Toto hledisko rozvíjí v některých svých novějších studiích a dokazuje je zejména svým rozbořem jedné Hölderlinovy básně, která obsahuje tuto krásnou myšlenku:

Pln starostí, však básnický nechť žije
člověk na této zemi.¹³

Tyto úvahy mají upozornit na skutečný význam Heideggerových studií o uměleckém díle a poezii. Ukazují místo, jež umění zaujímá v lidské existenci, a ukazují lidskou existenci v jejím vztahu k umění.¹⁴

P O Z N Á M K Y

Ke studii R. Arhheima "Výraz"

1. Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think*, London 1926, str. 153.
2. Tamtéž, str. 165 n.

Ke studii J. Maritaina "O básnickém poznání"

1. *Frontieres de la poésie*, 3. vyd., str. 28 (*Art and Poetry*. New York, Philosophical Library).
2. Je několik spekulativních umění, jako je logika. Jako taková jsou čistě intelektuální (rozumová) a vůle s nimi nemá co dělat, ledaže je praktikuje. Mluví se tu sice o umění, ale vůči duchu je toto umění čistě intelektuální. Lze mluvit i o poezii logiky nebo matematiky, je-li předmětem úvahy logika (nebo matematika) ale umění vidí, jak poezie a logika jsou diametrálně rozdílné.
3. Srv. Arthur Lourié, "De la Mélodie". *La vie Intellectuelle*, 25. XII. 1936.
4. Ve své nejhlubší, nejskrytější rovině se aristotelovský pojem napodobení (*mimésis*) vztahuje k básnickému poznání.
5. Srv. *Frontieres de la poésie*, str. 197.
6. Jean Cocteau, *Les Chevaliers de la table ronde*.
7. Dopis Paulu Demenymu (*Lettre du voyant*) 15.V.1871, poprvé vydal Paterne Berrichon v *La Nouvelle Revue Française*, říjen 1912.
8. Srv. Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*.
9. Dopis P. Demenymu, *Lettre du voyant*.
10. Raisa Maritainová, "Sense et Non-Sense in Poetry", *The Situation of Poetry*, str. 11.
11. Tamtéž, str. 9, 26.
12. *Frontieres de la poésie*, str. 199-200.
13. Arthur Lourié v citovaném díle.
14. Abychom předešli nedorozumění, musíme poznamenat, že zde výslovně mluvíme o básnickém poznání, nikoli o umělec-

kém habitu. Habitus umění přináší ovoce v praktickém soudu o díle, které má být vytvořeno, kdežto básnické poznání - v díle vytvořeném.

15. Jestliže staří scholastičtí teologové ve své teorii o umělecké myšlence, jak se zdá, zanedbali tento rys, tak podstatný pro lidskou tvůrčí intuici, totiž že poznání je obaleno emocí a afektivní soupřírozeností, tedy to bylo proto, že uvažovali o umění a tvůrčí aktivitě především jako teologové. Zajímali se o obdobné hodnoty, podle nichž uměleckou aktivitu vlastní Bůh i lidský tvor.

16. Rozlišování těchto dvou způsobů transcendingí konceptualizace lze považovat za volnou vysvětlivku těchto textů sv. Tomáše: "Básnické vědění se týká těch věcí, které nejsou poznávány rozumem, i když je v nich pravda neúplná; proto se rozum musí spokojit jakýmsi podobnostmi; teologie se pak týká věcí, které jsou nad rozumem, a proto obojí používá symbolu, když se předkládá rozumu." (I. Sent., prol., quaestio 1, articulum 5-3.) "Jako básnické věci nejsou chápány rozumem i při neúplnosti pravdy (v nich obsažené), tak lidský rozum nemůže dokonale chápat věci božské, protože jejich pravda ho převyšuje. Proto obojí se musí znázorňovat smyslovými formami." (Sum. theol. I/II, 101, 2. ad 2).

17. Via I. Sent., prol., q. 1, art. 5-3 (text citován v předchozí poznámce); a In Johan., cap. 7, lect. 2.)

18. Sv. Tomáš (Sum. theol., I, 63, 3) vysvětluje, že věc vybavená danou přirozeností (a touto přirozeností začleněná do species a genus) nemůže usilovat o určitou vyšší přirozenost, "jako osel se nesnaží být koněm, protože kdyby byl přenesen do vyšší přirozenosti, přestal by být sám sebou". Avšak dokonalosti transcendentálního řádu, protože nejsou začleněny do species a genus, neztrácejí své bytí, když přecházejí z toho, čím jsou, v nižší species, do toho, čím jsou ve vyšší species, naopak blíží se k svému "maximu" bytí.

Ke studii K. Burkeho "Freud a analýza básnictví"

1. Esencializující postup má svůj smysl, zabýváme-li se celými třídami jednotlivostí, kdežto proporční metoda se

osvědčuje při zkoumání jedné věci v její jedinečnosti. Vyčleníme-li moment voluntarismu, objevujeme shodu Freuda se sv. Augustinem; izolujeme-li moment jeho rozlišování mezi vědomím a podvědomím, je tu styčný bod s Leibnizovým rozlišováním percepce a apercepce. Nebo ho lze také spojit se spinozovským conatus a schopenhauerovským Will.

2. Můžeme rozlišovat motivy veřejné a všeobecné. Jedná-li někdo v souvislosti se skupinou lidí nebo jejími zájmy, jedná z motivu veřejného. Cítí-li potřebu odpovědět na nové podněty žláz při dospívání, nebude mít tato potřeba hodnotu sociální, nýbrž soukromou a zároveň všeobecnou. Formy, jimiž tuto potřebu vyjádří, budou ovšem upraveny podle sociálních nebo veřejných faktorů.

3. Slovo "symbolický" má v tomto kontextu jiný význam než ve výrazu "symbolický akt". Přejde-li někdo ulici, je to praktický čin. Napiše-li o přecházení ulice knihu, je to čin symbolický. Symbolický v tomto smyslu má význam absolutní.

4. Zapomínání, jež objevila psychoanalýza, by se snad dalo lépe nazvat neplné zapomínání. Stůl o sobě má význam absolutní, citově neutrální, avšak přítomnost stolu vyvolává mnoho různých kontextů, kvůli nimž se stůl stává symbolickým, více než stolem. Básník píše o stole, který má vrchní tóny určitého stolu, u něhož a na němž pracovala jeho matka, když on byl dítětem. Tak se stůl, jídlo na něm, ubrus, jímž byl přikryt, stává náhražkou matky, jejích prsou a její zástěry.

5. Myslím, že není správné vidět v celkové Freudově psychoanalýze individuální psychologii. Ta je reprezentována Adlerovou koncepcí kompenzace lidského já, kdežto Freudovo pojetí míří k psychologii rodiny. On podal kritiku neopatriarchální rodiny.

6. Můžeme si to vykládat také takto: Znovuzrození si žádalo zabití starého já. Aby tato symbolická sebevražda byla úplná, musel být přerušen i rodokmen (protože ne integrální částí identity člověka). Proto tato sebevražda musí obsahovat

složky otcovraždy i matkovraždy.

7. Opakem snu je noční můra; opakem modlitby je kletba. Významy jsou různé - záměrem i důležitostí. V Kublaj Chánovi, který byl napsán v opiovém snu, je převládající složkou sen. Ve Starém námořníkovi je převládající složkou modlitba. Ve Sklíčenosti a Trýzni spánku převládá složka dojsmyslu; zde mluví Coleridge podrobně o své situaci.

8. Myslím, že "sdělení" je technický druh "lásky", vždyc-
ky za ním číhá freudovské "libido".

9. Ti, co zdůrazňují formu, co ji stavějí nad obsah, si obvykle myslí, že jejich kritika má větší váhu. Pravda ovšem je, že jak v kategorii obsahové, tak v kategorii formální mohou být dobré i špatné příklady obojího.

10. O několik řádek dál je slunce "malé jak měsíček". A předtím se námořník při popisu měsíčního světla přiznává, že zabil albatrose. V měsíci tedy není jen složka léčby, nýbrž i složka viny a pomsty.

11. Léčebné metody se mění, protože každá novinka zevšední, takže pacient doplňuje svůj konflikt složkami staré léčby a ty se stávají součástí jeho potíží. Myslím, že pacient, který prošel freudovskou technikou a měl zase potíže, byl by pro freudovskou léčbu velmi těžkým problémem.

Ke studii R. Cumminga "Literatura mezních situací"

1. Paul Valéry, Variété, Paříž 1924, str. 11.
2. Journals, Londýn 1938, str. 48.
3. Tamtéž, str. 301.
4. Walter Lowrie, "Existence as Understood by Kierkegaard and Sartre", Sewanee Review, 1950, str. 389.
5. Guido de Ruggiero. Existentialism, Londýn 1946, str. 1.
6. Journals, str. 127.
7. Essays in Radical Empiricism, New York, 1912, str. 238 n.
8. Kierkegaard definuje tyto pohyby jako "recollection" (vzpomínka). Etymologie dánského erindring říká, že je to pohyb introspektivní i retrospektivní.

9. Either/Or, Londýn 1946, II, 161.
10. Concluding Unscientific Postscript, Princeton 1944, str. 226.
11. Tamtéž, str. 83.
12. Either/Or, II, 139.
13. Tamtéž.
14. Concluding Unscientific Postscript, str. 34.
15. Journals, str. 156.
16. Concluding Unscientific Postscript, str. 242.
17. The Point of View, Londýn 1939, str. 97.
18. Concluding Unscientific Postscript, str. 552.
19. Tamtéž, str. 247. Kurzíva v článku je má (R.C.).
20. Tamtéž, str. 320.
21. Tamtéž, str. 321.
22. Either/Or, I, 46. Osoby A a B jsou bezejmenné a představují jenom abstraktní možnosti. A jako zástupce etického hlediska lze ztotožnit se soudcem Williamem, kdežto B, zástupce estetického hlediska, nemá ani jméno ani zaměstnání.
23. Concluding Unscientific Postscript, II, 251.
24. Tamtéž, str. 73.
25. Situations, Paříž 1948, II, str. 251.
26. "Transcendence de l'ego", Recherches philosophiques, VI, 1936-37, str. 85-123.
27. L'Etre et le Néant, Paříž 1943, str. 201.
28. Situations, II, str. 179.
29. Tamtéž, str. 250.
30. Tamtéž, str. 151.
31. Stages on Life's Way, Londýn 1945, str. 184.
32. Concluding Unscientific Postscript, str. 257.
33. Situations, II, 251.

34. Tamtéž, str. 241.

35. Situations, I, 46.

36. Situations, II, 253.

37. Situations, I, 23.

38. Situations, II, 253.

39. Vztahy mezi myšlením a jednáním, tedy i mezi myslícími a jednajícími jedinci, jsou ilustrovány také jednou ze Sartrových románových postav v tetralogii *Les Chemins de la Liberté* (Cesty ke svobodě).

40. Either/Or, I, 8.

41. Tamtéž, str. 11. Etický pohyb jednání vylučuje estetický pohyb myšlení jakožto svůj opak, avšak estetické hledisko zahrnuje v sobě i hledisko etické, o němž uvažuje jako o jednom z možných bodů myšlení.

42. Situations II, 10, 239.

43. "V pseudonymních dílech není jediné slovo mé. Jejich význam znám jen jako čtenář." (Concluding Unscientific Postscript, str. 551.)

44. Situations II, 92.

45. Tamtéž.

46. Tamtéž, str. 91, 93.

47. Sartrovy pozdější výroky v *Les Communistes et la Paix*, jež vystihují sociální funkci komunistické strany, jsou v podstatě stejné jako ty, které zde zachycují sociální funkci románu.

48. *Le Concept d'angoisse*, Paříž 1935, str. 108.

49. *L'Etre et le Néant*, str. 67.

50. Tamtéž, str. 404.

51. Tamtéž, str. 275 n.

52. *Le Concept d'Angoisse*, str. 91.

53. *L'Etre et le Néant*, str. 349.

54. Either/Or, I, 255.

55. *Sickness Unto Death*, str. 26 n.

56. Tamtéž, str. 116.

57. Tamtéž, str. 117.

58. Tamtéž, str. 28.

59. Tamtéž, str. 27.

60. *L'Etre et le Néant*, str. 319.

61. Concluding Unscientific Postscript, str. 255.
62. Situations, II, str. 264.
63. Tamtéž, str. 65, 67.
64. L'Etre et le Néant, str. 666.
65. Les Temps modernes, leden 1949, str. 1154.
66. Paul Valéry, Choses tues, Paříž 1930, str. 187.
67. Sartrova analýza sociálních vztahů pochází z Heideggerovy analýzy lidského vztahu k věcem na způsob Zuhandenheit.
68. Situations, I. 33.
69. Tamtéž, str. 34.
70. Either/Or, I, str. 34.
71. The Point of View, str. 82.
72. Essays in Radical Empiricism, str. 123 n.
73. Concluding Unscientific Postscript, str. 250.
74. Der Begriff der Ironie mit stücksicht Rücksicht auf Sokrates, překlad, W. Rutenmeayer, Mnichov 1929.
75. The Present Age, časopis, vycházel v Londýně 1935-37.

Ke studii H. Jaegera "Heidegger a umělecké dílo"

1. "Vorwort zur dritten Auflage", Vom Wesen des Grundes, Frankfurt 1945, str. 5.
2. Frankfurt 1950. Str. 7-68. Číslice v textu (v závorkách) znamenají stránky této studie.
3. Například dopis Louovi Andreas-Salomé, 8. srpna 1903, nebo dopis Kláře Rilkové, 23. června 1907.
4. Srov. Sein und Zeit, Halle 1941, str. 63-88, a Vom Wesen des Grundes, str. 17-39, zvláště str. 18 a 34 a další. (Příklady jsou moje - H.J.)
5. Vom Wessen der Wahrheit, Frankfurt 1949, str. 17, 19 a další.
6. Příklad je můj. (H.J.)
7. Příklad je můj. (H.J.)
8. Heidegger nazývá spor mezi světem a zemí Riss, což neznamená "trhlinu" Kluft, nýbrž vnitřní vzájemnou příslušnost partnerů - die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden, Heidegger pokračuje: "Der Riss ist das einheitliche

Gezüge von Aufriss und Grundriss, Durch-und Umriss." Riss v tomto smyslu vede k pojmu Gestalt (struktura).

9. Jiné způsoby, jak pravda pracuje, viz Holzwege str. 50.

10. Ausgewählte Werke I, Leipzig 1938, str. 141. (Příklad je můj - H.J.)

11. Překlad Fr. Biebla. J. Keats, Básně, Praha 1928, Borový, sbírka Pantheon, str. 94-96. (Pozn. překl.)

12. Překlad O. Fischera. J.W. Goethe, Básně, Východní diván, Praha 1955, SNKLHU, str. 151. (Pozn. překl.)

13. Dopis Gertrudě Oukomo Knoopové, 26. listopadu 1921.

14. V posledních publikacích, které vyšly až po tomto článku, rozvíjí Heidegger dále na stejných základech své názory na podstatu umění. Je stále přesvědčen, že základem všeho umění je poezie, v níž se jazyk objevuje ve své čisté podobě. Tímto aspektem se dostává k speciálnímu zájmu o jazyk. Jeho problému věnuje soubor sedmi přednášek, které vyšly roku 1959 pod názvem Unterwegs zur Sprache z nichž první, Die Sprache, se zabývá podstatou jazyka. Důležitým spojem mezi Heideggerovým článkem o uměleckém díle a jeho přednáškou Die Sprache je studie Das Ding v knize Vorträge und Aufsätze, 1954, str. 163 n., kde ukazuje, že věci, tj. pravé věci, které hrají v lidské existenci životní úlohu, odrážejí čtvero oblastí: nebe a zemi, smrtelné a božské, tj. svět. V přednášce Die Sprache Heidegger aplikuje tento poznatek rozbořem básně Georga Trakla a Johanna Christiana Friedricha Hölderlina. V dalších dvou studiích ze zmíněného souboru, Das Wesen der Sprache a Das Wort, slouží Heideggerovi za východisko ke zkoumání podstaty jazyka básně Stefana Georga Das Wort (Unterwegs zur Sprache, str. 157 n., str. 217 n.)

V Y S V Ě T L I V K Y

Ke studii A.K. Coomaraswamyho "Teorie umění v Asii"

Asanga - indický filosof a básník, význačný představitel mahájánského buddhismu. Jeho spis Mahájána-Šutrálánkára obsahuje memoriální verše a komentář k mahájánskému buddhismu.

Bhagavadgíta - Zpěv vznešeného, staroindický náboženský spis z doby asi kolem narození Kristova, posvátná kniha višnuis-

tické sekty bhágavatů. Tvoří 6. knihu eposu Mahábharáta. Bývá označována za Nový zákon hinduismu.

Bhása - staroindický dramatik z doby těsně před Kalidásou. Zachovala se nám řada dramat čerpajících náměty z eposu Mahábharáta a z legend o Křišnovi a Rámovi.

Bradžsko, bradžský kraj - místní označení.

Bráhmany - výklad bráhmanů, nejstarší prozaické texty indické. Navazují na védské sbírky hymnů (sanhity) a obsahují výroky a výklady učených bráhmanů, znalců obětního rituálu.

Cindabaram - místní jméno.

Citralakšana - teoretický spis o malířství.

Dignága Káriká - velký buddhistický logik, asi 4.-5. století n.l.

Eckhart, mistr Eckehart (1260-1327), středověký dominikánský mystik.

Játrá - pojmenování pro lyrická dramata předváděná o jarních slavnostech.

Kabír (asi 1440-1518) - hindský mystický básník. Patřil k náboženským reformátorům, kteří usilovali o soužití s islámem. Zavrhoval kastovníctví, nauku o nedotknutelnosti, obřadnictví a modloslužebnictví.

Kávja - označení indického umělého básnictví, hlavně umělé dvorské literatury.

Konfucius (551-479 př. n.l.), čínský filosof, tvůrce politicko-etického učení, které zaznamenali jeho žáci v knize Lun-jü (Hovory).

Kršna (Křišna) - jméno indického boha.

Lankávatára - sůtra - vyprávění o zázračné návštěvě Buddhově u cejlónského krále Rávany.

Mája - magická moc neosobního brahma, jejímž produktem je jevový svět. Neosobní brahma je jediná a absolutní reali-

ta, bez přívlastků, nedělitelná. Všechna mnohost je klam a zdání, založené na nevědění. Jím je podmíněna nižší, relativní pravda, podle níž se nám svět v mnohosti a času jeví jako skutečný. Výklad podle Šankarova komentáře védantu, systematického zpracování filosoficko-metafyzických názorů upanišad.

Málatímádhava - milostné drama o lásce Málatí a Mádhavy. Autorem je staroindický dramatik Bhavabhúti (asi první polovina 8. století).

Mámallapuram - místní jméno, v jeho okolí je pět skalních šivistických chrámů ze 7. století n.l.

Málavikágnimitra čili Málavika a Agnimitra - komorní veselohra, dílo největšího básníka starověké Indie Kálidáasy (asi 5. století).

Nátja Šástra - kompendium literární a hlavně divadelní estetiky, mluví nejen o estetice dramatického básnictví, ale i o divadelní technice.

Nilakantha Díksita - indický básník ze 17. století, autor eposu Gangávatáram, didaktické básně Kalividambana a básně o duševním klidu Šántivilása.

Njája - klasický ortodoxní systém indické logiky.

Pratimánataka - Bhásovo Drama o obrazu, zpracovává hlavní příběh Rámájany.

Rádha - milenka boha Kršny v nábožensko-etické básni Gitagovinda od básníka Jajadevy.

Radžašékhara - staroindický dramatik a literární teoretik, kolem roku 900. Z jeho tvorby se dochovala poetika a čtyři dramata.

Ráma - hlavní hrdina staroindického eposu Rámajána.

Rgvédasanhita - sbírka obsahující vědění či znalosti chvalozpěvů, nejstarší indická literární památka z doby asi 1500 - 1000 let př. n.l. Z různých recenzí se zachovala rgvéda školy Šákalaků, sbírka 1028 hymnů v desíti knihách.

Sáhitjadarpana - Zrcadlo literatury od Višvanáthy Kavirádži, dílo z přelomu 13. a 14. století, pojednává o poetice.

Síta - Ráмова manželka.

Súfiské umění - súfijové (chudasi), stoupenci islámské mystiky (tasauvuf). Jejich teosofie vyúsťovala v panteismus. Od 12. století se sdružovali v řády fakirů. Myšlenky i dikce tasauvufu ovlivnily velmi podstatně poezii islámského světa, hlavně perskou.

Súrdás (asi 1483- asi 1563) - hindský básník píšící literárním dialektem bradžským. Byl jeden čas žákem duchovního myslitele Vallabhy. Ústředním námětem Súrdásovy poezie je krišnovský motiv.

Sútra - krátké pravidlo, základní poučka staroindické literatury. Sútry byly určeny k memorování, proto jsou velmi stručné a zhuštěné.

Šankara Áčárja - indický filosof a teolog, 8. - 9. století, největší vykladač védanty směru advaitového (přísný monismus). Odpůrce buddhistické logiky a metafyziky.

Šiva - ničitel, nejuctívanější bůh Indie.

Šukranítisara - učebnice politiky z novější doby.

Šunjavádin - stoupenec učení šunjavada, které popíralo skutečnost světa.

Taraka - jméno lesa.

Tandžur - tibetské místní jméno.

Thákur Rabindranáth (1861-1941) - významný představitel moderní indické kultury, bengálský básník, prozaik, dramatik, myslitel, hudební skladatel, malíř, sociální reformátor, vychovatel, reformátor indického zemědělství.

Tomáš Akvinský (1225-1274) - největší scholastický filosof. Hlavní spisy: Summa contra gentiles, Summa theologia.

Upanišady - nejstarší filosoficko-náboženské spisy indické literatury. Obsahují učení mudrců oproštěných od vádského ritualismu. Základní myšlenkou upanišad je věta "Svět je bůh a bůh je má duše".

Vaišešika - doplňkový systém indické školy logiky (viz njája).

Vaišnavské malířství - malířství sekty vaišnava v jižní Indii.

Vasubandhu - staroindický filosof, největší postava buddhistické literatury. Podle nejnovější teorie jde o dvě osoby. Mladší Vasubandha asi 400-480 n.l., starší Vasubandha asi 320-380 n.l.

Védy (véd) - soubor nejstarší indické literatury. Dochovaly se jen zlomky původní védské tvorby. Véd zahrnuje tři typy literárních děl: sbírky hymnů, modliteb, obětních formulí; prozaické výklady k těmto sbírkám (sanhitám); lesní texty a tajné nauky.

Védánt - systematické zpracování filosoficko-metafyzických názorů upanišad (viz mája).

Vikramačaritra - Příběhy Vikramovy, indická sbírka povídek asi 11. století. Někdy se toto dílo nazývá také Sinhásanadvátrinsika - Dvaatřicet povídek o trůnu.

Višnudharmóttara - jedna z mladších knih puránských. Purány jsou epické skladby obsahující pravidla moudrého života a kastovní příkazy.

Višvakarma - stavitel světa, postava z indické mytologie.

Kamakurské malířství - podle města Kamakury, nedaleko dnešního Tokia, do roku 1333 sídlo vlády a kulturní středisko. V té době rozkvět japonského rytířství a buddhismu. Malířství a sochařství je silně ovlivněno malíři sekty zen - čchan a je silně mystické.

Nó - pojmenování pro lyricko-epická dramata s doprovodem hudby; sborové recitace, zpěvu a tance. Největší jejich rozkvět nastal ve 14. a 15. století zásluhou umělců Kanamiho a Seamiho.

Sie Che - čínský malíř (5.-6. století), první čínský umělecký teoretik, autor šesti malířských zásad.

Ukijo - e - umělecká škola, v níž ožívá ilustrační malířství. Její rozkvět spadá do 8. století. Hlavním oborem je lidový žánr. Sem patří také barevný dřevoryt.

Wu Tao'c - jeden z nejslavnějších malířů staré Číny (první polovina 8. století).

Zen-Čchan - název jedné ze škol tzv. mahájámového buddhismu. Její učení vychází z názorů indického filosofa Nagardžuny a zdůrazňuje zejména cestu k poznání vlastním soustředěným úsilím člověka bez spoléhání na víru a věrouku. Malíři-mniši sekty zen-čchan nemalují už obrazy svatých po starém vzoru, nýbrž prosté obrazy tuší.

Ke studii M. Schapira "Styl"

Adama von Scheltema Frederic, nar. 1884, nizozemský historik umění.

Apollinské umění, dionýské umění - Nietzschovo dělení (Zrození tragédie). Dionýské umění je charakterizováno opojením, nadšením, extází, vzrušením (umění herecké, taneční, hudební, lyrické básnictví). Apollinské umění se vyznačuje klidem, vyrovnaností, rozumovostí - sem řadí Nietzsche epické básnictví, sochařství a malířství.

Bonald Louis de (1754-1840) - francouzský publicista a politik, odpůrce osvícenství.

Boas Franz (1858-1942) - americký jazykozpytec etnograf a antropolog německého původu, zabýval se zejména studiem jazyků a kulturou Indiánů.

Fiedler Konrad (1841-1895) - německý estetik, zdůrazňoval v umění formu.

Frankl Paul (nar. 1878) - německý historik umění žijící v USA, zabývajícím se dějinami světové architektury středověké a novověké.

Grünwald Mathias (1460/70 - 1528) - významný německý renesanční malíř, který ve svých obrazech spojuje gotický patos s naturalismem.

Herbart Johann Friedrich (1776-1841) - německý filosof, psycholog a estetik, zakladatel tzv. herbartovské školy (důraz na formu).

Hildebrandt Adolf (1847-1921), německý estetik, historik umění a sochař.

Kant Immanuel (1724-1804) - německý filosof, tvůrce tzv. kritického idealismu.

Lipps Theodor (1851-1914) - německý filosof a estetik, ažutor teorie vcítění (Einfühlung).

Löwy Emanuel (1857 -) - rakouský archeolog, původní název jeho citované knihy zní Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst, Řím 1900.

Riegl Alois (1858-1905), profesor dějin umění na vídeňské universitě.

Ruskin John (1819-1900) - anglický spisovatel a kritik umění.

Semper Gottfried (1803-1879) - německý architekt, propagátor jasnosti a účelnosti v architektuře.

Spengler Oswald (1880-1936) - německý idealistický filosof, v díle Der Untergang des Abendlandes předpovídal zánik tzv. křesťanské civilizace.

Vischer Friedrich Theodor (1807-1887) - německý estetik, uplatňoval v estetice Hegelův systém.

Winckelmann Johann Joachim (1717-1768) - německý archeolog, propagátor řeckého klasického umění.

Wölflin Heinrich (1864-1945) - švýcarský historik umění.

Worringer Wilhelm (1881 -) - německý historik umění.

Zimmermann Robert (1824-1898) - česko-německý idealistický estetik a filosof, zastánce herbartismu proti hegelovské estetice obsahové. Měl vliv na českou estetiku.

Ke studii Ortegy y Gasseta "Hledisko v umění"

Avenarius Richard (1843-1896) - německý idealistický filosof, jeden ze zakladatelů empiriokriticizmu.

Caravaggio Michelangelo (1560/65 - 1609) - významný italský renesanční malíř.

Carolini libri - církevně politický spis, který napsali franští teologové na popud Karla Velikého (druhá polovina 8. století).

- Descartes René (1596-1650) - francouzský filosof, matematik a přírodovědec, vedoucí postava racionalismu v 18. století.
- El Greco (vl. Domenico Theotokopuli, 1541-1614) - významný španělský malíř řeckého původu.
- Giorgione Jacopo (vl. jm. Giorgione di Castelfranco, 1478-1510) - italský malíř z tzv. benátské školy.
- Giotto de Bondone (1266-1337) - italský gotický malíř, tvoří už přechod k renesanci.
- Hume David (1711-1776) - anglický filosof, senzualista a empirik.
- Kant Immanuel (1724-1804) - německý filosof, tvůrce tzv. kritického idealismu.
- Mach Ernst (1838-1916) - rakouský filosof a fyzik, zakladatel tzv. empiriokriticizmu.
- Raffaell Santi (1483-1520) - vynikající italský renesanční malíř.
- Ribera Giuseppe (1588-1652) - italský malíř španělského původu.
- Tintoretto (Jacopo Robusti, 1518-1594) - slavný italský malíř.
- Tizian Vecellio (1476-1576) - vynikající italský malíř z benátské školy.
- Velasquez Diego Rodriguez (1599-1660) - slavný španělský malíř.
- Ke studii R. Arnheima "Výraz"
- Berkeley George (1685-1753) - irský filosof, subjektivní idealista.
- Braque George (1882 -) - francouzský moderní malíř, spoluzakladatel kubismu.
- Asocianismus - psychologická teorie, která učí, že asociace myšlenek je základním principem lidského života.
- Castor a Polux - jména hvězd ze souhvězdí Blíženci. Původně postavy z řecké mytologie.
- Darwin Charles, zmíněná kniha má název The Expression of the Emotions in Man and Animals, Londýn 1872. Český překlad: Výraz emocí u člověka a u zvířat, ČSAV, Praha 1964.

- Dürer Albrecht (1471-1528) - slavný německý malíř a grafik.
- Genese - I. kniha Starého zákona. Pojednává o stvoření světa.
- Gestaltpsychologie - psychologická teorie (Wertheimer, Kaffka, Köhler), která vznikla v Berlíně a učí, že duševní jevy tvoří útvarovou celistvost, která má svou zákonitost. Neuznává mozaikové složení duševních jevů.
- James William (1842-1910) - severoamerický filosof, zakladatel tzv. pragmatismu.
- Jung Carl Gustav (1875-1961) - švýcarský psycholog a psychiatr psychoanalytického zaměření, stoupenec a žák Freudův.
- Köhler Wolfgang (1887 -) - německý psycholog, stoupenec Gestaltpsychologie.
- Lavater Johann Kaspar (1741-1801) - originální švýcarský spisovatel a básník.
- Linné Karl (1707-1778) - švédský přírodovědec, botanik, zakladatel známé soustavy v botanice, autor botanické nomenklatury.
- Michelangelo Buonarrotti (1475-1564) - nejslavnější italský renesanční sochař, architekt, malíř a básník.
- Mathias Claudius (1740-1815) - německý básník.
- Palucca Gret (1902) - slavná německá tanečnice.
- Rembrandt van Rijn (1606-1669) - holandský malíř a grafik, jeden z nejslavnějších světových malířů všech dob.
- Whistler James McNeill (1834-1903) - severoamerický malíř, impresionista.
- Ke studii J. Maritaina "O básnickém poznání"
- Jansenisté - stoupenec náboženského reformního hnutí založeného biskupem Janseniem. Toto hnutí kvetlo ve Francii v 17. - 18. století.
- Jeremiáš - jeden z největších starozákonních proroků.
- Manicheismus - náboženství učení vzniklé ve 3. století n.l., nazvané podle svého zakladatele Máního. Hlásá teologický dualismus, stěhování duší a determinismus.

Marot Clement - největší francouzský básník první poloviny 14. století. Známa je jeho básnická skladba Kupidův chrám. Přeložil třicet Davidových žalmů. Autor alegorických epištol.

Parnasisté - příslušníci francouzské básnické školy z druhé poloviny 19. století. Tato škola pěstovala přísnou básnickou formu, vedoucí básník Leconte de Lisle.

Plejada - skupina francouzských renesančních básníků v 16. století. Vedoucí osobností je v ní básník Pierre Ronsard, autor slavných ód a sonetů.

Rondel, rondeau - básně o třech slokách a dvou rýmech. V rondelu se opakují třikrát první dva verše první sloky, v rondeau jen začátek prvního verše.

Virelai - francouzská píseň rondeauovské formy (14.-15. století).

Ke studii K. Burkeho "Freud a analýza básnictví"

Adler Alfred (1870-1938), vídeňský neurolog, zakladatel individuální psychologie.

Behaviorismus - psychologický směr, který zakládá své zkoumání jen na lidském chování, nikoli na lidském vědomí.

Haruspictví - způsob věštění z vnitřností zvířat u Etrusků.

Hartmann Eduard (1842-1906) - německý idealistický filosof.

Mac Leish Archibald (1892) - americký dekadentní básník.

Neo-euhemerismus - teorie, podle níž mýty a uctívání bohů vznikly zbožněním historických osob (panovníků, hrdinů apod.). Termín podle řeckého spisovatele Euhemera (3. století př. n. l.), původce této teorie.

Ostrakismus - střepinový soud v Aténách. Občané v lidovém shromáždění psali na hliněné střepiny jména těch, kteří měli být vypovězeni z obce.

Palingeneze, palingenetický - indické učení, že člověk se může víckrát narodit.

- Rank Otto (1887) - německý psycholog, stoupenec Freudův.
Stekel W. (1868-1940) - německý psychoanalytik, žák Freudův.
Unamuno Miguel (1864-1936) - španělský spisovatel a myslitel
s výraznou náboženskou orientací.

Ke studii R. Cumminga "Literatura mezních situací"

Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), německý filosof,
idealista a dialektik.

Höfding Harald (1843-1950) - dánský filosof, stoupenec anglického empirismu.

VYBRANÁ LITERATURA K JEDNOTLIVÝM STATÍM

I.

- Glaser, Curt: Umění Číny a Japonska, Mánes, Praha 1930
Larousse: Umění a lidstvo. Encyklopedie umění pravěku a starověku, Odeon, Praha 1967
Lesný, Václav: Indie a Indové, pouť staletími. Orientální ústav, Praha 1931
Propyläen Weltgeschichte, sv. IV, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans, Berlín 1958. (S předmluvou Otto Fischera)
Rolland, Romain: Mystický a činný život dnešní Indie, Symposium, Praha 1931
Rowland, B.: Art in East and West, New York 1954. Ruský překlad A.M. Členov, Izdatelstvo inostrannoj literatury, Moskva 1958
Slovník spisovatelů Asie a Afriky, kolektivní dílo, Odeon, Praha 1967
L'art Indien, L'art Chinois, L'art Japonais, dva svazky, autor neudán. Sbírka La Grammaire des Styles, Flammarion, Paris 1948.

II.

Riegl, Alois: Stilfragen

Sokolov, A.N.: Teorije stilje, Moskva 1968

Schaffran, Emerich: Entwicklungsgeschichte in der Bildenden Kunst, Viden 1925

Stefan, O.: Sloh v architektuře, Praha 1950

Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gothik, Mnichov 1920

III.

Riegl, Alois: Stilfragen

IV.

Langer, Susanne Katherine: Philosophie auf dem neuen Wege.

Das Symbol im Denken, in Ritus und in der Kunst, Frankfurt am Main, 1967

Uvarov, L.V.: Obraz, simbol, znak, Minsk 1967

Volek, Jaroslav: O specifičnosti uměleckého odrazu skutečnosti, sborník Teorie poznání, Praha 1957

V.

Croce, Benedetto: Dewey's Aesthetics and Theory of Knowledge, JAAC, XI, č. 1, září 1952

Čačikjan, Jakov Ivanovič: O poznávatelnom značení iskussiva, Akademija Nauk Armenskaja, 1959

Janoušek, Jaroslav: Praxe a poznání, 1963

Kutý, Milošlav: Marxistická teória poznania, 1962

Maritain, Jacques: The Degrees of Knowledge

Zákony a formy myšlení, sborník, 1964

VI.

Art and Psychoanalysis, ed. W. Phillips, Cleveland-New York 1963

Cvekl, Jiří: Sigmund Freud, Orbis, Praha 1967

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Viden 1905

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren, Neue Revue I,
1908

Freud, Sigmund: Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci, Praha 1933

VII.

Anderson, W.: Existenzbegriff und das existentielle Denken,
1940

Černý, Václav: První sešit o existencialismu, Praha 1948

Gabriel, L.: Existenzphilosophie von Kierkegaard bis Sartre, 1951

Kraft, J.: Von Husserl zu Heidegger, 1932

Lukács, G.: Existencialismus, či marxismus? 1948

Miškovská, Taťána: Existencialismus není humanismus, Praha 1946

Mende, G.: Studien über die Existenzphilosophie, 1956

VIII.

Heidegger, Martin: Holzwege, 1950

Kraft, J.: Von Husserl zu Heidegger, 1932

Pfeiffer, J.: Existenzphilosophie. Eine Einführung in Heidegger
und Jaspers

Heidegger, Martin: Hölderlin a podstata básnictví, Tvář 1965, č. 1.

