

ZDENĚK KUDELKA

## MONUMENTALITA V SOCHAŘSTVÍ A V MALÍŘSTVÍ<sup>1</sup>

Nejasná představa o monumentalitě ve výtvarném umění — a ostatně i v umění hudebním a slovesném — je výsledkem značné libovůle v používání tohoto pojmu. Termín je vykládán obecně i teorií umění velmi rozmanitě a bývá uváděn v nejrůznějších souvislostech. Již tato okolnost svědčí pro to, že otázka monumentálního umění, kterému se při vši nevyjasněnosti představ přisuzuje velká závažnost, nepatří v teorii umění k otázkám snadným. Doklady toho lze pak nalézt v literatuře věnované tomuto problému.<sup>2</sup>

E. Everth<sup>3</sup> pokládá za nemožné, aby na př. uměleckořemeslný objekt nebo malá, ozdobná figurka byly monumentální, a vylučuje tak z obsahu tohoto pojmu prvek užítkovosti. Stejně je podle něho nesprávné užívat pojmů monumentální nebo monumentalita na př. u knižního malířství, není-li uvedeno, že tu jde o pojem odvozený, přenesený. Dojem monumentality není totiž vyvolán jen vnitřní velikostí, nýbrž je podmíněn i velikostí prostorovou. V této souvislosti navrhuje, aby se u předmětů účelového umění nebo umění užitého místo pojmu monumentální užívalo pojmu přísně dekorativní. A konečně — patrně vzhledem k titulu recensované publikace — je mu monumentální sloh slohem věčným, nikoliv historickým. B. Lázár<sup>4</sup> mimo jiné soudí, že monumentalita hledá jednotu proti částečným účinným intimního. Monumentální dílo má prý mít jeden hlavní pohled, jednoduchou formu a musí být — jako celek — okamžitě vnímatelné. F. D. Arkin<sup>5</sup> se zmiňuje o jednom charakteristickém rysu monumentálního díla, o schopnosti promlouvat k masám svými mohutnými formami velké prostorové a časové účinnosti. B. Četyna<sup>6</sup> se domnívá, že monumentální charakter mají mít zejména pomníky a sochy, umístěné na volném prostranství, a za první podmínku klade u nich prostorové řešení. Monumentalita znamená podle něho mimo jiné vyvolání největšího dojmu při úspornosti výrazových prostředků. Uvádí několik příkladů monumentálního umění, mezi nimi na př. Mánesovu Jitřní píseň. J. Květ<sup>7</sup> stanovil na základě etymologického výkladu hlavní funkci monumentálního umění: má vzpomínat vynikajících jednotlivců, hrdinů myšlenky a činu; má oslavovat jejich skutky a velké události historické. Toto umění mluví jasnou a naléhavou řečí k nejbližším vrstvám národa. Jeho vlastnostmi jsou mezi jinými: velikorysá jednoduchost, vyzdvižení podstatných rysů, vyloučení všeho podružného, co by mohlo ohrožovat celistvost a pádnou hutnost formy. Jako příklad monumentálního umění uvádí Květ stavbu Národního divadla, je-

hož monumentalita spočívá vedle výtvarných vlastností i v tom, že vyrostlo z kolektivního úsilí probuzeného národa. M. Hégr<sup>8</sup> soudí, že se monumentalita nedosáhne velkým formátem nebo zobrazením významných lidí a historických scén. Myslí, že se i nepatrné náměty mohou státi monumentálními, a to způsobem a pojetím provedení. J. Wagner<sup>9</sup> se domnívá, že monumentalitu netvoří rozměrnost. Monumentální může být také malá socha nebo jen skizza k větší plastice. Za podstatný znak monumentálního sochařství pokládá prostorovost a zachování poměrnosti. Dochází k přibližné definici monumentalit jako vědomého nebo spíše citěného harmonického formování pod zorným úhlem vzájemných poměrů celku i detailu. P. Kropáček<sup>10</sup> stanovil vedle kolektivního rysu monumentálního umění zvláště podíl pathosu a hranici velikosti. Pathos je mu vnitřní silou bez extatičnosti, nikoli přechodným, barokním efektem. Něčím, co v díle vylučuje obšírné líčení předmětu a děje. Vytkl dále jednoznačně spodní hranici velikosti v monumentálním umění. Vycházejí z přesvědčení, že v kultuře je vždy měřítkem člověk, pokládá za tuto mez přirozenou velikost. Současně upozorňuje i na existenci hranice horní. Podle V. Tolstého<sup>11</sup> bude v architektonické malbě dosaženo monumentalit, bude-li umělec vycházet ze společensky významné ideje. Specifičnost monumentálního malířství záleží pak v plasticím, obrazném řešení námětu. Budou v něm připuštěny i některé odchylky od skutečnosti (na př. sjednocení událostí, které se odehrály na několika místech a j.). Redakce časopisu *Iskusstvo*<sup>12</sup> dochází k těmto závěrům: specifičností monumentálního sochařství je to, že je nositelem významných, všenárodních idejí, že zhmotňuje vynikající historické momenty rozvoje přítomné skutečnosti a činnost jednotlivých historických osobností. Je vypočítáno na masové působení, jeho místem jsou náměstí a ulice, společenské a kulturní stavby. Má především projevovat a zvyšovat ideově estetický význam architektonického ensemble. Umělecká forma takových prací je velká, jasná a srozumitelná a operuje s hrdinskou a pathetickou slavností. Relief má ve srovnání s volnou sochou více možností, a to v tom, že námětový prvek tam může být široce využit.

Jak patrně, literatura se v názorech na monumentalitu podstatně rozchází. Je však pro ni příznačné nejen to, že zatím nedospěla k jednoznačným výsledkům, ale že se nepokusila — pokud vím — řešit tuto otázku systematicky a že nadto přistupovala k problému velmi jednostranně. Monumentalita jí byla totiž většinou jen věcí subjektivního výběru a práce s tvárními prostředky, jimiž se mohlo umělecké dílo jakéhokoli obsahu stát dílem monumentálním. Nezabývala se jí tedy po stránce obsahové a už vůbec ne jako problémem jednoty specifického obsahu a specifické formy s objektivně postižitelnými vlastnostmi.<sup>13</sup>

Přesnější představa o významu pojmu monumentalita nebude získána ani znalostí etymologie slova. Monumentalita, případně monumentální, monumentalisovati → m o n u m e n t u m — věc (na něco) upomínající, památka, pomník; odvozeno z m o n e r e — upomenouti, připomínati; etymologicky příbuzné s m e n s — mysl, rozum, duch. Bude jí snad objasněn jeho původní význam, význam kdysi používaný, tedy historický, nebude jí však postižen význam dnešní. Je totiž dostatečně známo, že se smysl mnohých pojmů postupně měnil, že byl jejich původní, někdy jen velmi úzký význam rozšiřován a že jejich vlastnosti byly přenášeny a metaforisovány. Je tedy nutno i v tomto případě rozlišit historický význam pojmu

od významu obecného, konvenčního. Je právě úkolem tohoto příspěvku pokusit se o stanovení jeho dnešního obsahu a rozsahu.

\* \* \*

Monumentální dílo, stejně jako každé umělecké dílo, má jistou ideu.<sup>14</sup> Ve srovnání s pracemi nemonumentálními však není, domnívám se, lhostejné, o jakou ideu jde. Pokusím se to objasnit na příkladě. Obraz se zátiším představuje známou nebo novou, ještě nepoznanou skutečnost, a předměty na něm znázorněné podává v jejich vztahu a souvislosti s nejbližším okolím nebo v prostředí pro ně typickém. Takový je přibližně obsah tohoto díla. Naskytá se nyní otázka, může-li být tato práce — i bez přihlídnutí k námětové a tvarové stránce díla — pokládána za monumentální. Myslím, že ne, a to z těchto důvodů: idea tohoto díla není společensky příliš významná a promlouvá svou intimitou především k jedinci. Vystává tu tedy vedle problému důležitosti noetické schopnosti a společenského rozsahu ideje i otázka jejího významu a tím i jejího společenského dosahu. S tohoto hlediska se jeví jako monumentální především to umění, jehož idea je závažná, okruh jejího účinku největší a její hodnota má nadto lidstvu stále co říci, a to i ve smyslu monera, t. j. připomínati.<sup>15</sup> Toto vymezení by se snad zdálo již dosti přesné, ukáží však na dalším příkladě, že tomu tak není. Bylo uvedeno, že monumentální dílo má významnou myšlenku, která se dotýká co nejširších vrstev a má co největší časovou platnost. Tyto vlastnosti má na př. idea mateřské lásky, jež je nadto nepochybně ideou věčnou. V dějinách umění ji představuje na př. thema madony s dítětem, které je z námětově možných objektivací jedním z nejčastějších; neboť vedle rozmanitých jiných ideových motivů, představovaných nejrůznějšími předmětovými a významovými atributy, požadovanými křesťanskou ikonografií, jde v tomto námětu většinou — zejména v některých údobích — o zpracování ideje lásky matky k synovi. Avšak ani tato myšlenka nemá předpoklady jednoznačného monumentálního účinku, a to proto, že nesporný význam a všelatnost této ideje je konec konců povahy opět intimní a že jde — a to je nejdůležitější — o záležitost především lyrickou. To znamená, že ve významu, jež má dílo pro společnost, je nutno rozlišovat různé stupně důležitosti, zejména však, že monumentální umění sice lyrickou složku nevyklučuje, ale že ji nezdurazňuje nebo ji dokonce s obsahem přímo neztožňuje. V souvislosti s touto domněnkou je další podstatná vlastnost monumentálního umění. Uvedu ji proto již nyní, ačkoli tak poruším pravidlo postupu od nejdůležitějšího k méně důležitému. Touto vlastností je pathetická složka díla, pathos jako protiklad bezstarostné, bezproblémové intimity a lyrické pohody, pathos Kropáčkovy formulace jako vnitřní síla bez extatičnosti, t. j. nikoli síla přechodného, povrchního vzrušení, nýbrž nejniternější síla, podmaňující si okolní skutečnost svým přesvědčením a nekompromisním odhodláním. Především tedy pathos činu, pathos hrdinský. Ovšem takový pathos, který nepřekročil optimální mez, za kterou by pravdivá vnitřní síla byla vystřídána silou předstíranou, nevyšimající si hranic skutečných možností, kdy by jedním slovem síla byla nahrazena siláctvím.

Po zjištění základních vlastností ideové oblasti lze přejít již k problematice oblasti námětové. I ona má v monumentálním umění specifické

rysy, které jsou přímo závislé na vlastnostech ideové složky. Pokusím se stanovit, o které vlastnosti jde.

V procesu vzniku uměleckého díla stojí na počátku jistě představa o zamýšleném obsahu a jeho ideji. Nemá patrně ještě definitivní podobu, neboť podléhá během dalšího procesu změnám, i když snad většinou už jen nepodstatným. Umělec však nemůže uvažovat o jakémkoliv obsahu abstraktně, jen v kategoriích. Současně s myšlenkou na něj se mu vybaví jeho více nebo méně konkrétní představa, obsah je ještě před svou hmotnou nebo plošnou objektivací zpodobněn jistým námětem. Přitom je však jisté, že objektivaci každého obsahu může sloužit řada různých námětů. Uvedu příklad: aby umělec vyjádřil pracovní úsilí (t. j. obsah zamýšleného díla), může použít množství námětů z nejrůznějších pracovních prostředí, za nejrůznějších situací atd.; aby vyjádřil lásku dvou mladých lidí, může použít rovněž řady různých námětů. Tato skutečnost platí nepochybně i pro monumentální umění. Tam je však volba námětu aktem nesrovnatelně citlivějším, už proto, že vlastnosti ideové složky námětový okruh podstatně zúžily. Domnívám se totiž, že uvedený okruh idejí vyjadřuje především ná m ě t s ě l o v ě k e m, neboť především člověk, nadaný myšlenkou a činem a zpodoběný v souvislostech minulého a přítomného dění, je schopen vyjádřit tyto ideje. I jiné náměty jsou ovšem nositelem společensky významných myšlenek. Je však jisté, že jakýkoli námět, v němž člověk není přítomen, vyjadřuje jen poměrně malou část těchto idejí. Tak na př. krajina může jistě do značné míry tlumočit ideu vlasti, ideu hrdinství a snad i jiné. Avšak okruh možností je tu brzy vyčerpán, stejně jako u ostatních námětů bez člověka. Právě tato nemožnost projevit všechno myšlenkové bohatství a různorodost, jak to však může učinit námět s člověkem, jenž má nadto schopnost dát myšlence sílu přesvědčivosti a pádnost jednoznačnosti, tvoří mezi oběma námětovými okruhy (člověk — a ostatní) dosti přesnou hranici. Avšak nestačí jen zjištění námětového významu člověka. Je tu řada dalších důležitých rysů. Předně: náměty, které vyjadřují uvedené ideje, jsou z objektivní skutečnosti nejen vzaty nebo odvozeny, ale především s ní souhlasí svou konečnou podobou. To znamená, že ačkoli byly zvoleny a ztvárněny subjektem, podřezují zákonitost objektivní skutečnosti a její prvky jí skladbou a podobou neodporují. S touto vlastností, kterou lze nazvat naprostou srozumitelností, souvisí těsně další — o k a m ž i t á s r o z u m i t e l n o s t. Divák je monumentálním dílem přesvědčen nejen beze zbytku, ale nadto již i okamžitě, již v prvních chvílích vnímání. I tato vlastnost je sice vázána na volbu tvárných prostředků a na způsob práce s nimi, jak se o tom zmíním později, přesto se tu však výběr námětu a jeho prvků podílí značně střídmostí a přesvědčivosti. To znamená především, že v námětu monumentálního díla je p o t l a č e n a, případně vyloučena narrativnost a episodičnost. V opačném případě by totiž muselo být dílo vnímáno postupně, okamžikovitost dostačujícího prvního dojmu by byla nahrazena trváním vjemové adice a konečný výsledek by vznikl sčítáním. Tím by ovšem dílo ztratilo závažnost, mohutnost a snad i překvapivost účinnosti prvního dojmu, vlastnosti, které jsou však u monumentálního umění z nejdůležitějších. Především snad z tohoto důvodu se hovoří o monumentalitě nejvíce ve výtvarném umění, méně v hudebním a ještě méně ve slovesném, kde pro

naprosto odlišnou povahu tvárných prostředků nabývá dílo účinku a platnosti právě sčítáním. Počáteční dojem tam zpravidla není totožný s konečným (jak tomu bývá ve výtvarném umění), jenž pak už ovšem nemá jeho bezprostřednost, vznikaje jaksi dodatečně.

Ruku v ruce s touto nejvyšší úspěšností a vynecháním nepodstatného jde další významná vlastnost monumentálního umění. Je jí *typisace skutečnosti* a výběr takových námětových prvků (na př. osob, objektů naznačujících prostředí, okolností podtrhujících děj a j.), které jsou ve vztahu k obsahu typické. Tato vlastnost by jistě vyžadovala podrobnějšího výkladu a rozvedení, ale tím bych podstatněji odbočil od hlavního úkolu. Otázka typisace a typičnosti ve výtvarném umění je ostatně dosti jasná, alespoň theoreticky.

Zmíním se konečně ještě o jedné vlastnosti námětové oblasti monumentálních prací, která však, jak se zdá, není vlastnost nezbytná, nýbrž dojem monumentalitě pouze zesilující. Je to *přítomnost akce, činu* v díle, případně jen jeho náznaků, akce jako protějšku stavu, tedy ve smyslu časového prvku. Uvedu nejdříve opačný případ. U mnoha gotických soch nebo obrazů madony s dítětem jde o znázornění stavu, který je jakoby vytržen z kontextu souvislého dění a který je ukončen bez začátku, třeba někdy nadán pohybem. Nelze z něho totiž usoudit na psychický ani fyzický proces, který před ním předcházel, ani na to, co z něho vyplyne a co právě zmnožuje nebo alespoň zesiluje dojemový účín díla. Není zde obsažen dějový prvek v časovém smyslu, čas je zastaven. Naproti tomu lze jej postřehnout na př. u Michelangelova Mojžíše, který se za okamžik vztyčí a bude drtit neúprosnými slovy. Není jistě možné činit z tohoto poznatku pravidlo, zdá se však účinnější dílo, jehož námět napovídá další vývojovou fázi zejména psychického dění, tedy dílo s námětem obohaceným o časový prvek. (Zdůrazňuji časový, neboť čas už v sobě akci, čin potenciálně obsahuje, zatím co opačně tomu tak nemusí být.) A to patrně proto, že základní složkou společenského života je jednání, čin, především ovšem čin, v němž je už obsažen zárodek dalšího děje a příštího vývoje. Takový čin je nepochybně významnější než kterýkoli jiný.

Pokud jde konečně o povahu a vlastnosti formy monumentálního díla, která přes svět námětových představ uvádí v život jeho myšlenku, je obojí vázáno na podobu jeho námětové složky. Jako jeden z jejích základních rysů byla uvedena naprostá srozumitelnost, která nedovoluje, aby vznikl pocit nejistoty, co dílo představuje. Pro formovou oblast to znamená, že *forma u m ě l e c k ě h o d ě l a*, t. j. výsledek volby tvárných prostředků s hlediska zamýšleného obsahu a způsobu práce s nimi, je odvozena z *o b j e k t i v n í s k u t e č n o s t i* a *n e p o p í r á j e j í z á k o n i t o s t*, třebaže tuto skutečnost určitým způsobem přetváří. V opačném případě by totiž již nemohla sloužit sdělnému záměru s hlediska nejširší platnosti, začala by poutat svou nezvyklostí, zastírajíc tak sebeprůzračnější myšlenku a odsunujíc ji ve významu na druhou kolej. Odtud by pak byl ovšem už jen krok k formalismu a v krajním případě až k jeho deformačním procesům, tedy ke stadiu, kdy by se stala myšlenka díla nejen vedlejší záležitostí, ale kdy by už hrozilo nebezpečí, že jí nebude porozuměno vůbec nebo jen stěží a neúplně a že tak pozbude své obecné platnosti. Tak by nebylo dílo nejen naprosto srozumitelné, ale tím méně by bylo srozumitelné okamžitě. Časový zlomek, zcela postačující k jeho pochopení, byl by nahrazen

delší dobou vnímání, v extrémním formalismu případně neukončenou a přecházející v bezradnost. Ztráta možnosti okamžitého porozumění by znamenala i ztrátu další výrazné vlastnosti, která není rovněž jen záležitostí námětové oblasti. Je jim největší účinnost a mohutnost prvního dojmu, jež, jak známo, nemůže nahradit pomalý nebo namáhavý proces sčítání a postupného odkrývání. Proto je formální obsah díla jednodušší, proto jí — jako výsledku procesu — předcházela ve výběru tvárných prostředků nejvyšší úspornost, ponechání těch prvků, které jsou přímo nebo nepřímo, větším nebo menším díle účastny na nesení myšlenky, a vyloučení všeho podružného, to znamená prvků, jejichž existence není v díle s hlediska myšlenky nezbytná. Šaldovými slovy řečeno, jde tu o »nejvyšší hutnost . . . , maximum výrazové energie stěsnané na nejmenší plochu, kde není ani jediného slova zbytečného a nenosného«. Proto též není v povrchu hmoty sochy nebo v ploše obrazu monumentálního díla kladen důraz na podružný detail, na detail propracovaný metodou popisného realismu, na vystižení charakteru povrchu určité hmoty nebo na ponechání, případně zdůraznění nápadné struktury materiálu. Žádná tvarová podrobnost tam nepoutá zájem sama o sobě, nerozptyluje pozornost na celek soustředěného pohledu a nežije tak svým vlastním životem. To proto, že zdůraznění detailu by si nezbytně vyžádalo postupné pozorování objektu, nikoli jeho zvládnutí prvním pohledem, pochopení jeho myšlenky jedním okamžikem, v čemž právě mimo jiné spočívá, jak bylo už uvedeno, monumentální účinn díla. O tom, že by tak byla zároveň narušena i bezprostřednost a intenzita kontaktu s ideou díla, není snad už třeba znovu se zmiňovat. Je tedy patrné, že maximum účinnosti prvního dojmu a jeho mohutnost jsou závislé na zcela odlišné vlastnosti formové oblasti. Je jí jednodušnost a optická celistvost hmotného nebo plošného povrchu sochy nebo obrazu, která umožňuje obsáhnout dílo jedním pohledem a tak soustředit pozornost především na jeho myšlenku.

Ještě jeden podstatný rys je nutno uvést v této souvislosti. Divák porozumí myšlence díla jedním pohledem také proto, že socha a sousoší, ačkoli jsou opracovány a určeny pro pohled se všech stran, mají nejméně jeden pohled takový, kterým je obsah díla pochopen ihned a beze zbytku, který tedy nevyžaduje doplnění nebo zpřesnění představy dalšími pohledy; u reliefu a malby pak proto, že omezují na př. vlysovou kompozici. Jisté ovšem mohou působit i socha a obraz, které nejsou takto pojaty, velkým dojmem. Nejde však po mém soudu o monumentalitu v pravém, úzkém smyslu slova, nýbrž spíše o mohutnost, podobnou monumentalitě hudebního díla, která vznikla rovněž sčítáním jednotlivých dojmů.

Jednou z nejzávažnějších, nejspornějších, a proto též nejrozmanitěji zodpídaných otázek formové oblasti monumentálního díla je jeho velikost. Domnívám se však, že se lze i v této otázce dohodnout. Za východisko bych pokládal Kropáčkovu řešení, které — vycházejíc z přesvědčení, že v kultuře je vždy měřítkem člověk — spatřuje dolní hranici, t. j. minimální velikost díla, ve velikosti přirozené. Podle tohoto poznatku by znamenalo pokládat s hlediska otázky velikosti za monumentální to dílo, v němž nositel myšlenky, člověk, by byl zpodobněn v nejméně životní velikosti. Tuto domněnku, kterou pokládám za správnou, lze zdůvodnit některými vlastnostmi psychického vztahu vnímajícího k vni-

manému. Bylo už několikrát uvedeno, že monumentální dílo vyvolává mohutný a velmi účinný dojem. To znamená, že u diváka vzniká mimo jiné nutně pocit úcty, který pak už nezaniká a trvá souběžně s jinými (na př. s pocitem síly, jistoty) nebo se s nimi prolíná. Jde ovšem, opakují, o úctu, která je vlastní účinu jen monumentálního umění, nikoli o apriorní úctu jako jednu z forem poměru k uměleckému dílu vůbec. Její vznik a existence nezáleží však jen v závažnosti myšlenky a v dalších příslušných faktorech, které byly již uvedeny na jiném místě a v jiné souvislosti; jsou závislé i na okolnosti zcela vnější povahy, na velikosti díla. Ukáží to na velmi jednoduchém příkladě. Pozoruje-li divák dvě stejná díla, která mají uvedené vlastnosti monumentálních prací a která jsou odlišná jen velikostí (jedno je třeba silně podživotní, druhé mírně nadživotní), pak nepochybuje o tom, že to bude dílo větší, tedy nadživotní velikosti, které u něho vyvolá tento pocit úcty. A to proto, že v souhrně s ostatními vlastnostmi vzbudí ona velikost pocit převahy nad ním. Je to, myslím, právě tento prvek, který se svým protějškem, pocitem převahy subjektu nad dílem, dovolí určit tak jednoznačně dolní hranici a zúžit její pohyblivost téměř až na několik centimetrů. Je to totiž jediná skutečnost, jejíž základní vlastnost — vyvolání téměř vždy stejné psychické reakce, dovoluje ji učinit kdykoli objektivním východiskem.

K problému velikosti patří ovšem i stanovení horní hranice, t. j. maximální velikosti monumentálního díla, a to i přesto, že jde o otázku méně významnou. Řešil ji opět Kropáček a dospěl k těmto závěrům. Nadměrný objekt by bylo nutno vnímat ze značné dálky. Tím by unikala jeho hmota, jeho záměrná emotivnost by se rozplynula a objekt by přestal vůbec být cítěn jako umění. I když jde snad o názor naznačený jen v hlavních obrysech, není jistě pochyb o jeho správnosti a není tedy nutné jej rozvádět podrobněji.

Ve vztahu k otázce velikosti monumentálního díla je důležitý ještě jeden poznatek. Vyplývá z předchozích závěrů a praví, že nadživotní velikost sama o sobě nevytváří monumentální dojem, že je pouze jeden z předpokladů jeho existence, její uskutečnitel nebo někdy i její umocnitel.

V souvislosti s formovou oblastí by bylo na místě zmínit se ještě o umístění monumentálního sochařského nebo malířského díla, o volbě a podobě prostředí, pro něž je určeno, a o dalších závažných otázkách, týkajících se jeho vztahu k okolí. Nezabývám se však jimi, poněvadž jde jednak o problém značně rozsáhlý a snad i do jisté míry samostatný, jednak mně šlo především o stanovení specifických vlastností samého monumentálního díla. Jen jedna důležitá okolnost budiž uvedena. Monumentální umění je jako umění především ideové s co největším okruhem účinu uměním veřejných prostranství a shromaždišť, tedy míst, jejichž stálá nebo častá přístupnost umožňuje ideji díla co největší působení na společnost. Toto maximum permanentní sdělné a působivé možnosti odlišuje výtvarné umění od umění ostatních a je tak snad druhou příčinou, proč se v něm hovoří o monumentalitě nejvíce.

Ve výčtu vlastností monumentálního díla jsem uvedl i mnoho takových, které jsou obsaženy v každém uměleckém díle a jež tedy nejsou specifickým znakem jen monumentálního umění. Je však pro toto umění příznačné, že slučuje všechny vlastnosti, v nichž byl spatřen atribut monu-

mentality; neboť je v něm v neobyčejně citlivě vyváženém poměru vázána jedna vlastnost na druhou a tak ztráta kterékoli z nich by znamenala porušení rovnováhy a zánik mohutného dojmového účinku monumentálního díla i jeho zvláštního poslání.

### Poznámky

<sup>1</sup> Přednáška vznikla v částečné spolupráci s Jaromírem Zeminou. (Zkrácená přednáška proslavná 22. května 1953 na schůzi sochařské a malířské sekce SČSVU v Brně.)

<sup>2</sup> Poněvadž nejde o historiografii, nýbrž především o příspěvek k řešení otázek, jsou vynechány z přehledu literatury ty články a zmínky o monumentalitě — jde totiž vesměs o literaturu časopiseckou — které se shodovaly se závěry už jinde vyslovenými a nemohly tak v ničem přispět k ujasnění otázek.

<sup>3</sup> Recenze knihy M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Zft. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft VII (1912).

<sup>4</sup> Das Grundgesetz der monumentalen Skulptur, Zft. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft X (1915).

<sup>5</sup> Problema sinteza v sovětskoj architekture, Architektura SSSR 1935, ve zkráceném překladu v Sovětská architektura II (1952).

<sup>6</sup> Monumentalita v umění, Černá země XIV (1937—1938).

<sup>7</sup> K výstavě monumentálního umění, Volné směry XXXVI (1940—1941).

<sup>8</sup> Úloha thematic ve výtvarné tvorbě, Život XX (1946—1947).

<sup>9</sup> Monumentalita v sochařství, Volné směry XXXIX (1947).

<sup>10</sup> Budoucnost monumentálního umění, Volné směry XL (1947—1948).

<sup>11</sup> Monumentálnaja živopis v architekture, Sovetskoje iskusstvo 1950.

<sup>12</sup> O monumentálnoj skulpture, Iskusstvo 1952.

<sup>13</sup> Podobnou nejednotnost ve výkladu pojmu lze ovšem nalézt i v literatuře slovníkové.

<sup>14</sup> Vycházím z předpokladu, že v uměleckém díle lze rozeznat především obsah, námět a formu. (Další dělení na podružnější prvky, na př. obsahové a námětové motivy a pod., není v tomto případě nutné.) Toto členění má svůj metodický dosah, neboť představuje-li umělecké dílo dialektickou jednotu jako výsledek procesu, na jehož počátku stojí myšlenka, pak podoba a vlastnosti její mají nepochybně svůj odraz v námětové oblasti, a opět podoba a vlastnosti této oblasti odraz ve formě díla.

<sup>15</sup> Je ovšem pochopitelné, že díla tohoto druhu lze nalézt především v raných až vrcholných vývojových fázích, t. j. v údobích, jejichž ideologie je velmi těsně spjata s reálnou, objektivní a zatím jí vývojově příznivou skutečností. Především tam vznikala díla ideově vysoce závažná, která mimo jiné vlastnosti byla a jsou stále významná svou nezanikající hodnotou společenskou, t. j. pokrokovostí.

### МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ В СКУЛЬПТУРЕ И ЖИВОПИСИ

Проблема монументальности в изобразительном искусстве оставалась до сих пор преимущественно проблемой особой формы художественного произведения. Его идеологическая составная часть или обходила молчанием или недостаточно учитывалась, хотя в монументальном искусстве она и принимает своеобразное подобие. Идея монументального произведения важна для общества, сфера ее воздействия максимальна и ценность ее является непреходящей. Она исключает, или по крайней мере ограничивает, интимный и лирический элементы, подчеркивая наоборот пафос. Выше приведенные основные идеологические свойства монументального искусства обуславливают однако оформление сюжета. Автор статьи считает, что эти идеи могут прежде всего выразиться сюжетом, в центре которого стоит человек, способный стать носителем важных общественных мыслей с одной стороны, а с другой стороны такой герой может придать им более убедительности и однозначности чем любой другой сюжет. К дальнейшим основным линиям сюжета автор причисляет во-первых согласование сюжета с объективной действительностью,



с ее закономерностью, являющейся условием абсолютной понятности произведения, во-вторых понятность произведения на первый взгляд, исключающую все повествовательные и эпизодические элементы, знаменующие собой целый ряд других взглядов.

С этим свойством связаны следующие: максимальная сжатость сюжетных элементов и типизация действительности. Автор приводит и другие признаки монументальности произведения. Не являясь необходимыми, они всё же существенно усиливают воздействие произведения на зрителей. Таким признаком является например наличие действия в произведении, в смысле временного элемента. В заключение автор переходит к исследованию свойств формы монументального произведения. В основном они зависят от характера сюжетного элемента. Происхождение формы — объективная действительность; форма не опровергает ее закономерности, является простой, оставляет только те элементы, которые несут мысль, исключает все незначительные подробности и т. д. Поверхность статуи и картины является единой и оптически цельной.

В конце концов поскольку дело заключается в одном из самых спорных проблем формальной стороны монументального искусства, а именно в проблеме объема, то автор считает, что крайним пределом надо взять фигуру во весь рост, а именно потому, что произведения „сверх” размеров необходимо вызывают у зрителей — в связи с другими свойствами — чувство почтения. Одновременно автор подчеркивает, что объем сам по себе никак не вызывает монументального впечатления.

Перевела: Вл. Влашинова.

## LE PROBLÈME DE LA MONUMENTALITÉ DANS LA SCULPTURE ET LA PEINTURE

Jusqu' à présent, le problème de la monumentalité dans la peinture et la sculpture a été considéré par les ouvrages concernant l'art comme un problème d'une forme spéciale à l'oeuvre d'art. L'élément idéologique qui, dans l'art monumental a pourtant sa forme particulière, a été négligé ou, du moins, n'a pas été assez pris en considération. Tout de même l'idée de cet art a son importance sociale, une sphère d'action maximum et une valeur au plus haut degré durable. La monumentalité exclut ou, au moins, réduit l'élément intime et lyrique en accentuant au contraire le pathos. Ces qualités fondamentales de la sphère idéologique de l'art monumental influent naturellement sur la forme de l'élément thématique. L'auteur de l'article pense que la meilleure expression de la sphère d'idées citée ci-dessus peut être un sujet avec un homme, sujet capable d'une part d'être porteur de toutes les idées sociales importantes et d'autre part de leur donner une puissance de persuasion et un caractère d'unité plus grands qu'aucun autre sujet. Parmi les autres traits caractéristiques du sujet, il faut ranger la conformité du sujet à la réalité objective, à ses lois, ce qui est la condition principale de la compréhensibilité absolue de l'oeuvre, puis la compréhensibilité immédiate qui exclut du sujet les éléments narratifs et épisodiques qui substituent au premier coup d'oeil suffisant l'addition de la perception. D'autres qualités se rattachent à celle-ci: la plus grande économie dans le choix des éléments thématiques et la typisation de la réalité. L'auteur mentionne encore une qualité qui, sans être tout à fait indispensable à l'oeuvre monumentale, augmente néanmoins son effet considérablement, c'est à dire la présence de l'action dans l'oeuvre dans le sens d'un élément du temps. La conclusion comprend la définition des qualités de la forme d'une oeuvre monumentale. Elles sont en principe liées à la nature de son sujet: la forme déduite de la réalité objective ne nie pas ses lois; elle est simple, ne conservant que les éléments porteurs de l'idée, excluant les détails secondaires. La surface de la statue et celle du tableau sont unies et compactes du point de vue optique. En ce qui concerne enfin une des questions les plus discutées du domaine de la forme de l'art monumental, la question des dimensions, l'auteur est de l'avis que la limite inférieure en est la grandeur naturelle, vu que la grandeur surnaturelle des oeuvres — liée naturellement à d'autres qualités — excite chez le spectateur nécessairement un sentiment de respect. L'auteur fait remarquer cependant en même temps que la grandeur elle-même n'évoque pas l'impression monumentale.

Traduit par E. Hladká