

Richter, Václav

K ontologickým pojmům v umění

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1960, vol. 9, iss. F4, pp. 106-111

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111043>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

problém Vanslovovy metody začíná u *indukce*, u verifikování tezí. Prostě u otázky: z čeho byl vůbec Vanslovův pojem krásna *vyabstrahován*, šel abstraktní postup také empiricky od poznatků nezákladnějších a nejelementárnějších? Ve Vanslovově indukci však zejí velké mezery. Vanslov jde spíše cestou „seshora“, a tak je i jeho práce koncipována: napřed určí axiomaticky — prakticky bez ověření — krásno jako odrůdu estetických kvalit, mluví poté o jeho objektivnosti, srovnává je s jinými kategoriemi, nachází je v přírodě, společnosti a v umění. Ale kde je napsáno, že musíme prostě přijmout Vanslovovo výchozí stanovisko, jeho výchozí definice? (Srov. též kritiku Várossovu, cit. dílo, str. 43 a n.) S definicemi možno souhlasit i nesouhlasit, ale: jakpak vyhovují řekněme všechny ty *předměty*, jež jsou nebo mohou být považovány za krásné, Vanslovovu *pojmu* krásna, a co s těmi předměty, které *nejsou* krásné podle Vanslova a *jsou* krásné podle náhledu jiných, ať již teoretiků nebo obyčejných posuzovatelů...?

A tak Vanslovově jinak záslužné knize přece jen něco chybí. Je to metoda induktivní a srovnávací, která by vycházela z jevů, jež jsou nám ve zkušenosti dány, a z nich by pak soustavně pokračovala k poznatkům vyššího, obecnějšího řádu. Teprve pak by výsledná definice krásna mohla snad sjednotit bohatou různorodost krásna skutečného.

VÁCLAV RICHTER

K ontologickým pojům v umění

V minulém ročníku *Revue de métaphysique et de morale* (1959, n. 1., str. 28—42) uveřejnil *Pierre Kaufmann* článek *L'expression de la destinée dans l'art*. Jak naznačuje již název úvahy, jde o existenciální téma: o vyjádření smrtelnosti člověka v umění. P. K. vychází ze dvou etruských maleb v hrobce zv. augurů v Tarquiniiích, představujících jednak dva zápasníky, jednak démona, hodlajícího zničit svou ozbrojenou, ale slepou oběť. Ikonologicky je interpretuje jako obraz neodvratitelnosti smrti, zesílený kontrastem zápasu se stejnou šancí. Analogické juxtapozice „symetrie a asymetrie“ lze nalézt i v řeckém archaickém umění. Nepřevratitelnost není přítomna jen v obraze oběti a kata, nýbrž také v rovnováze zápasníků, kde je sice suspendována, avšak zřejmá skrze vyrovnání. Tak se tedy stává irreverzibilita obecným tématem, jehož způsob vyjádření může být neomezeně různý. Avšak každý umělecký obor provádí tuto variabilitu prostředky, které jsou mu vlastní, a lze proto snad položit otázku základních principů, sjednocujících problém. Jelikož jde o názornou sféru, P. K. se dotýká stručně percepce a imaginace v jejich vzájemném vztahu. Je nutno zásadně rozhodnout, zda se umění diferencuje dialektikou přestupování smyslového světa nebo přímo dynamikou jeho konstituce.

Autor si všímá nejprve architektury. Schopenhauer, Hegel, Vischer považovali za princip architektury tíži [podotýkám, že v umělecko-historické literatuře již Dag. Frey určil v tomto pojetí vliv klasicistické dogmatické estetiky] a P. K. srovnává Vischerovu filosofii architektury s Hésiodovou kosmogónií, chápaní Zemi jakožto zrušení Chaosu, tj. prvotní hloubky pádu, kterou označuje v jistém smyslu za mýtus architektury. Filosofická analýza architektury měla by však postoupit nad tuto estetiku, vycházející z dogmatu a nikoli ze zkušenosti. Řecký chrám, ztělesnění kánonu břemene a podpory, je také hlouběji smyslovým vyjádřením primárního místa v systému, určujícím význam věcí ve světě. Řecký chrám nebo gotická katedrála tedy „transformují“ tíži v obecný systém dimenzí a jejich polarit a vyvolávají vždy svým způsobem schéma světa. Není snad tudíž řecký dům božstva spíše obrazem *lokalizace* než inkarnací tíže, jež konečkonců je pouze negací místa?

V rámci lokalizace používá P. K. pojmů „vnějšek“ a „vnitřek“. Jsou to nepochybně prostoro-
vé kategorie a skutečně ovládají veškeru architektonickou deskripci i opozici řeckého chrámu

a katedrály. Pro historii umění je totiž běžná interpretace, že řecký chrám představuje plastický útvar obrácený na vnějšek, kdežto katedrála je podstatně záležitostí vnitřního prostoru. Jak chápe P. K. termíny „vnějšek“ a „vnitřek“? Podle něho „bytí venku“ znamená, že přezence věci je dána množstvím možných perspektiv, kdežto u „bytí uvnitř“ se přezence dává na jedinou ve své totalitě. Čili v prvním případě máme náčrty objektu, v druhém plnou věc v náčrtcích. Tato autorova dialektika vnějšku a vnitřku je sotva konečným řešením, i když naráží na základní moment architektury. Jakmile se však mluví o stanovisku a perspektivách, vede to nutně k principu pozadí a je přece notoricky známo, že řecké umění pozadí nezná. Mimoto např. vnějšek barokní architektury je dán totálně, kdežto vnitřek např. románské baziliky sukcesivní addicí. Otázka vnějšku a vnitřku je tedy zřejmě složitější.

P. K. uznává, že by se měla hlouběji analyzovat opozice vnějšek-vnitřek ve vztahu k pojmu „bytí ve světě“ a připouští, že snad zkušenost bytí uvnitř předchází a přefiguruje zkušenost bytí venku. Chce se však držet jen konkrétního příkladu řecký chrám-katedrála. Zdá se ovšem, že by bylo výhodnější nahradit katedrálu římskou stereotomní stavbou, aby se analýza pohybovala v stejné antické rovině. Řecký chrám je obrácen na vnějšek, nabízí se jako prototyp místa absolutní manifestace. Řecký architekt se snažil uvést v souhlas přímočaré hodnoty a obíhající sloupořadí peristylu, vybudovat úplnou vzájemnost mezi organizací přímočarých os a zákony oběžnosti, čili mezi diskontinuální rozmanitostí perspektiv podle tří dimenzí a nesmyslovou křivkou [?], zakládající sukcesivní momenty. U řeckého chrámu není tedy rozhodující jednotlivý pohled, neboť tento jeví zákon celku. Pro sochu boha je připraveno absolutní obydlí. Vztah člověka k řecké svatyni ukazuje jednu z forem vyjádření osudu v umění. Podle P. K. řecký chrám nevymezuje jednotlivce, ani nevylučuje, nýbrž ho zahrnuje a je obrazem světa, v němž nejvyšší hodnotou je dokončení činů. To je smysl exteriority řecké architektury.

U katedrály považuje P. K. za hlavní novotu gotické klenební travě a jeho vertikality. Má za možné, že by jeho analýza mohla vyjít od dřevěného krovu [což je ovšem romantismus]. Komplementárním aspektem vertikality je prý kruhové [polygonální] uzavření stavby apsidou. Výklad gotického systému, který podal E. Panofsky, lze podříditi základnějšímu znaku, totiž odstranění Já, pojatého jako centrum perspektiv. Tedy: řecký chrám představuje prvotní místo způsobem exteriority jakožto vyjádření absolutní anticipace, v níž se Já dokončuje; kdežto katedrála předvádí místo ve schématu interiority a zjevení (nikoli dokončení) něčeho, co je nad Já.

Po těchto rozbořech se P. K. znovu vrací ke své počáteční metodické poznámce. Nové práce, věnované filosofii architektury, vycházejí často z transcendence numinózního „jiného“, posvátného [doplňuji: zejména práce ve směru Dvořákových dějin ducha, srov. např. Dag. Frey, Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen, Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte XII/XIII, 1949, 176 a násl.]. P. K. však soudí, že architektonické hodnoty nemíří jednak na smyslové, jednak na nadsmyslové, nýbrž z jedné strany na smyslové, z druhé strany na prozatímnost rámce vnímání [tj. jeho historičnost, jež ovšem souvisí s obsahem]. Bylo-li shora uvedeno, že řecké obydlí boha je suspendovaným pádem, lze je nyní pojat jako jednu z interpretací lability lidského místa. Neexistuje žádný rozhodnutý názorný řád, nýbrž jen permanentní možnost mutací.

V sochařství je podle P. K. principem, vyjadřujícím lidský osud, *postoj*, držení těla, vyňaté z rámce intencionálního chování. Autor se odvolává na moderní psychofyziologii genetické inspirace, jež umožnila pochopit postoj jako nutnou přefiguraci pohybů. Karyatida, začleněná do řecké svatyně, odpovídá konstituci primárního místa, tedy systému dimenzí, k němuž se orientují všechna místa zvláštní. Jakmile se vyjme socha z budovy, objeví se — jakožto odtržená z globálního rámce chování a v konfrontaci s ním — její zvláštní orientace, postoj sám o sobě. A tím se indikuje filosofický smysl sochařství: postoj těla je pramenem a prototypem našich autonomních aktů, naší individuality. Popisuje možnosti a služebnosti a za orientací

účelů se restituuje první orientace, podstatná pro celou existenci. Např. sochařství atletů popisuje postojovou individuaci, a to tak, že osvětluje vládu heroické individuality nad osudem.

Je snad libovůli charakterizovat sochařství jako odkrytí prvků autonomie? Rodin redukoval umění sochaře na umění modelování. Tato kategorie však podle P. K. je jen přípravou ke komparativní deskripci slohů, a to tehdy, když ji rozvíjíme v opozici k plnosti a k prázdnotě. Plnost, tj. hmota, je kohezi, prázdnota je polem expanze světa a modelování předvádí způsob, jímž vnitřní koheze hmoty a expanze světelného prostoru se uvádějí do rovnováhy. Socha je jednak vtahována do sebe, jednak vyvolávána navenek. Orientování sochařských plánů jeví modus, jak zakotvení individua v hmotě podmiňuje a autorizuje rozvinutí jeho možnosti v prostoru. Zde se P. K. opět dovolává Rodinova srovnání sochařské techniky Řeků a Michelangela. Ve schématu, fixujícím antický prototyp [tj. kontrapostovou sochu], lze sledovat čtyři směry, plány, jejichž celkový charakter ústí v konvexnost, jež dovoluje zachytit plně světlo, měkce rozdělené na trupu a údech. U Michelangela jde naopak o dva kontrastující plány, o jakousi konkávní formu se silně akcentovanými stíny. Rodin používá, aby popsal dílo, kategorií směru a aplikuje je v plány. Bude-li se však charakterizovat výrazový význam sochařských hodnot, užije se kategorií autonomie, vyslovených termíny: úsilí, jemnost, rovnováha. Takto se potvrzují výsledky rozboru architektury. Tedy: architektonické hodnoty vyjadřují lidskou alienaci ve vztahu k prvotnímu místu, sochařské hodnoty závislost lidské autonomie, odhalující primární orientaci. V dalším se autor ještě v náznaku snaží vymezit v orientaci (na příkladech soch atleta a okřídlené Niké) možnosti zprostředkované lidskou dvojicí údů. Socha atleta se pohybuje svými pažemi v laterální dimenzi, jež je rozměrem exteriority; je viděna v naší perspektivě, nikoli ve své vlastní. Naproti tomu Niké je osvobozena od boční symetrie, její postoj anticipuje neviděný pohyb vpřed (-vzad). Vítězí nad osudem, jelikož vytváří svou vlastní časovou orientaci. Sochařství zjevuje skrze hodnoty orientace způsob, jak bytost — vtělená na místo — se vztahuje k věcem své autonomie.

Malířské umění je polem třetího řádu prostorového pojetí, a to řádu *distance*. P. K. zde vychází z Giotta. Giottovo dílo bylo často uvažováno jako interpretace sochařských hodnot, a zdá se proto P. K. vhodné k řešení základních principů. Berenson, navazující na Wölfflina, a Malraux problém nedořešili. Při hodnocení Giottova umění měl by se určit podíl, připadající na Giotta, a podíl, plynoucí z génia malby vůbec. Malraux poukazuje na izolovanost figur gotických reliéfů oproti Giottově jednotnosti události. Podle P. K. nelze však klást v opozici nedostatek jednoty v sochařství a jednotnost v malířství, nýbrž je nutno rozlišovat dva druhy sjednocení, jednoho založeného na orientaci, druhého na distanci. Proto se musí precizovat rozdíl termínů orientace a *distance*.

Aby mohl být tento rozdíl stanoven, je nutno charakterizovat princip orientace nikoli již jen na izolované soše, nýbrž orientaci jakožto činitele organizace a kompozice [tedy na reliéfech]. P. K. provádí srovnání tří reliéfů Posledních soudů v tympanonech katedrál v Paříži, v Amiensu a v Bourges, datovaných cca 1220, 1235 a 1270 a sice jen dílčích scén — průvodů vyvolených a zavržených. V pařížské Notre-Dame jde o rozvrh zleva doprava, v Amiensu o kompozici ze středu k protikladným stranám, v Bourges konečně o totéž schéma jako v Amiensu, avšak ještě doplněné vertikálním směrem. Tedy sochařská organizace klade orientace postoje buď v raportu k dimenzím stavby, nebo také v raportu k ideálnímu prostorovému systému, vlastnímu jednotlivému umělci. Seskupení figur není nikdy vztahem jedné figury k druhé, tj. tato orientace, v níž figura je článkem, nezaručuje postavám souvislost koexistence. Jejich společenství je pouze vnějškové a tato skutečnost není slohovým znakem, nýbrž konstitutivním prvkem sochařství vůbec.

Jak je tomu v malířství? Prostředníkem jeho pochopení má být Dante, tvořící prý most mezi gotickým sochařstvím a giottovským malířstvím. Dante literárně evokuje sice reliéfy, ale

vidí je malířsky. Tato metamorfóza se jeví podle P. K. [při velmi extenzivním výkladu textu] zejména v Očistci XII, 61—67:

(Básník kráčejíci po sochařských dílech):

(O. F. Babler 1952):

Vede a Troia in cenere e in caverne:
O Iliòn, come te basso e vile
monstrava il segno che li si discerne!
Qual di pannel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?
Morti li morti e i vivi parean vivi:

Viděl jsem ssutiny a popel Troje:
Ó Ilion, jak bídne vytráčet se
ten obraz ukazoval zbytky tvoje!
Kdo by byl mistr dláta nebo štětce,
aby to, čemu bystrý duch se diví,
v stínech¹ a rysech vystihl tak lehce?
Mrtví se mrtví, živí zdáli živi.

A dále Očistec XIII, 64—66:

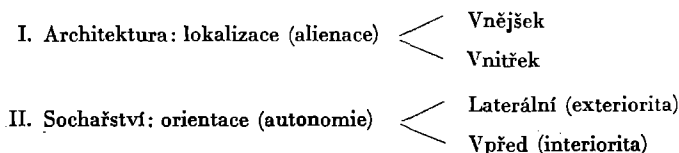
perchè in altrui pietà tosto si pogna,
non pur per lo sonar de le parole,
ma per la vista che non meno agogna.

aby soucitu vzbuzovalo více
ne slovo jen, jež líčí jejich bídu,
však také stejně žádostivé líce. [?]

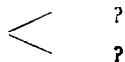
Dantovi nestačí zvuk slov, aby vylíčil událost, chce „slova viditelná“. Není ovšem možné, jak praví P. K., restituovat obrazově Dantovy vize; disponujeme však Giottoými obrazy. Giotto byl nucen použít malířství, aby vylíčil patetické události. Souvislost události a patetičnosti spočívá ve vyjádření svědectví. Vidění je aktem svědectví, představování repriza svědectví. Giotto maluje svědectví. Podle P. K. je pak zde podstatným faktorem nová interpretace postoje, vzhledem k sochařskému postoji. Byl-li sochařský postoj prototypem autonomních aktů, je postoj figur u Giotta protikladně výkladem (komentářem) mystické události, v níž figury se konstituují svědectvím. A funkci názoru je v tomto případě zdůraznit participaci z distance, neboť ta je právě příznačná pro svědectví. Účast na namalované události není přímá. Organizace obrazu u Giotta usiluje o vyjádření rozšíření prostoru mezi znázorněným zázrakem a svědectvím, v němž je zamítnuta jakákoli koincidence s událostí. Patetičnost vyjádření je manifestací originární distance. Tak je tedy naznačen rozdíl mezi orientací v sochařství a distancí v malířství (nebo aspoň v giottovském malířství). Malířství znázorňuje individuuum v jeho jedinečně zvláštní [historické] prezenci, v jeho existenci. Ignoruje hodnocení individua, které je možné v sochařství. Giotto vyjadřuje osobu v její relaci k celku koexistujících. Architektura — jak uvedeno — vyjadřováním místa ztělesňovala lidský pocit alienace, sochařství hodnotami směru pocit autonomie, malířství vyjadřováním distance pocit komunikace (distance je prostorovou hodnotou komunikace).

P. K. soudí, že např. objev tzv. vědecké perspektivy by neměl být interpretován jako zavedení formální racionality, nýbrž jako určitý řád vztahů koexistence. U Giotta provádějí figury komunikaci v centru obrazu, kdežto perspektiva zakládá typ komunikace, v němž není již zájem o vztah bytosti k události, nýbrž o vztah bytostí mezi sebou. Dále prý by bylo záhodno pochopit s Benáťany, jaký modus komunikace se projevuje ve vibraci světelného prostředí a konečně „dans la solitude“ moderního malířství.

Uvedl jsem dosti obsírně obsah úvahy P. K. i s jeho specifickou terminologií. Jak patrně, vyplynul z ní tento systém pojmů:



III. Malířství: distance (komunikace)



Podstatným znakem těchto kategorií (lokalizace, orientace, distance) je, že jsou založeny na vnímání *prostoru*. Byly však také zřejmě určeny tak, aby měly nesporný světonázorový přízvuk. Kritické poznámky k ontologii P. K. mohou být provedeny ze dvou stran: z autorovy a z marxistické pozice. V této krátké zprávě není přirozeně možné nahradit systém P. K. brevi manu novým lepším schématem. Z autorova hlediska lze zvláště připomenout, že pojmová kostra není dořešena. Tak např. není určen rozdíl mezi reálným prostorem architektury a sochařství a obrazovým prostorem malířství. Je tato podstatná diference vyjádřena dostatečně pojmem distance? Zdá se, že nikoli. V rozboru architektury byl autor sveden k jednostrannosti svým příkladem opozice řecký chrám-katedrála. Kdyby do protikladu k řeckému chrámu nastoupila římská profánní stavba vnitřního prostoru (např. Maxentiova basilika), lze sotva souhlasit s tím, že v tomto „místě“ se pociťuje alienace. Podobně jednostranně je pojata také autonomie v sochařské orientaci, odvozená hlavně jen z řecké plastiky, ať volné, ať tympanonové. Gotické portálové sochy, podrobené celkovému vertikálnímu architektury, nejsou dány autonomními hodnotami směru, nýbrž nadřazeným směrem stavby a spjaty principem „duševního rozhovoru“. Pro tuto orientaci není zřejmě výstižný termín autonomie. Jestliže v architektonické lokalizaci a v sochařské orientaci mohly být označeny jakožto jednostranné pouze adherentní pojmy alienace a autonomie, v třetím případě — malířské distanci — je otázkou, zda sama distance je konstitutivní prostorovou hodnotou nebo pouze formou novověkého humanismu. Není sice celkem sporné, že v giottovské malbě lze uvažovat o distanci individua (a tedy i umělce) k líčené události, lze však pochybovat o tom, existuje-li distance např. v severském každém středověkém malířství (abychom zůstali v časovém horizontu). Na obraze manželů Arnolfini (1434) umístil Jan van Eyck ve středu dvojportrétu na zadní stěně velké vypouklé zrcadlo s vlastní podobiznou, s přední neviditelnou částí světnice a se zády dvojice. K tomu přidal nápis: Johannes de Eyck fuit hic. V obraze se tedy jeví divákova strana, stanovisko pozorovatele se stává ohniskem obrazové kompozice a pojem distance zde nemá smysl, neboť umělec se nalézá v prostoru obrazu. Především připomínky je možno shrnout metodicky: lze souhlasit s autorem, že konstituce prostoru, tj. vnímání, předchází dialektiku vnímání-imaginace, tj. bytí ve světě, jež je historické. Avšak dialektika bytí ve světě měla být uvážena pronikavěji, v rámci prostorových hodnot lokalizace a orientace. O tento úkol se ostatně P. K. ve své stati snad ani nezajímal. Základním nedostatkem jeho práce ovšem je to, jde-li o ontologické pojmy, že si nepoložil otázku, co je to prostor vůbec.

Marxistická kritika musí konfrontovat autorův systém s teorií odrazu, a to v její dialektické jednotě dialektického a historického materialismu. Jelikož k odrazu reality dochází prostřednictvím tvořivého subjektu, lze odraz určit nikoli mechanisticky, nýbrž dialekticky jakožto odraz-výtvar. Vytvořenost uměleckého díla je patrná zejména v sochařství a v architektuře, jež nejsou jen obrazem, nýbrž i přímo hmotou, hmotnou věcí. V umění je možno pozorovat dvojitou zákonost. Umění jakožto odraz společenských poměrů (u P. K. bytí ve světě) má dynamiku, která by se dala vymezit snad tak, že umění je jednak ve světě, jednak svět přestupuje. V antice řecká klasika se svým bohočlověctvím se v helenismu obrátila ke skutečnému světu, kdežto římské naturalistické umění přešlo v pozdní císařské době k projevu od světa odvrácenému. Antický základ tvořil pak tradici pro další umělecké dění v Evropě, jež se k ní vracelo nebo ji překonávalo. Uvedená polarita má ovšem formální charakter, jelikož nevystihuje to, že každý její stupeň se odehrává vždy na nové historické úrovni, s novým obsahem. Kromě tohoto „rychlého“ historického spádu událostí lze však pozorovat, že celá uvedená dialektika se pohybuje — počínajíc řeckou klasikou až do dneška — v prostorových

kategoriích. To znamená, že z hlediska dialektického materialismu je hmota uvažována v celém tomto údobí v jedné své vlastnosti. Lze souhlasit s P. K., že v architektuře to není tíže. Odraz tíže je sice /konstruktivním základem veškerého stavitelství, umělecky se však tíže zrcadlí pouze v řeckém kánonu. V římské blokové architektuře se výtvarně nesignifikuje. Od řeckého umění se hmota jeví v uměleckém odrazu spíše jako *res extensa*, tedy prostorový útvar. Je nyní podstatným problémem, zda tímto pojetím hmoty je možno interpretovat archaické umění (řecké archaické, egejské, staroorientální atd.), čili můžeme-li v tomto „pomalém“ vývoji ignorovat dialektickou jednotu dialektického a historického materialismu. Je tedy nutno opět končit otázkou, co je to vlastně prostor a tím, má-li ontologie starého typu smysl.

P o z n á m k y

¹ Romanistická katedra brněnské university upozorňuje, že *l'ombre* v Dantově době neznamenalo stín, nýbrž postava.