

Sedlář, Jaroslav

K problémům hermeneutiky moderního umění

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1966, vol. 15, iss. F10, pp. [63]-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111087>

Access Date: 30. 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.

JAROSLAV SEDLÁŘ

K PROBLÉMŮM
HERMENEUTIKY MODERNÍHO UMĚNÍ

Řešit problém hermeneutiky moderního malířství a umění současnosti vůbec je sice složité, ale nutné. Pojmová neujasněnost a názorová protichůdnost estetik a teorií nebyla a není jedinou překážkou. Přistupuje k ní také nedostatečný časový odstup a samozřejmě neukončenost probíhajícího procesu uměleckého dění. Zdá se však, že na pozadí všech těchto komplikujících okolností se rýsuje určitý dějinný smysl, obzvláště dobře patrný v malířství, které bývá charakterizováno jako citlivý „seismograf“ života. Zdá se také, že v moderním umění nelze skutečně hovořit „... o možnosti hromadné mystifikace anebo hromadného omylu“ (G. Apollinaire). Přesto je však třeba odpovědět na otázku o smyslu moderního malířství a moderního umění vůbec. Každý člověk stojící před „nesrozumitelným“ obrazem se cítí handicapován — neboť viděné chce říci, tedy optické převést do pojmového, což je zejména u abstraktního umění, jak se zdá, téměř nemožné. Psychologie formy odkazuje v tomto případě k „vrstvám“ optické inteligence, které člověku umožňují vnímat „čistě“ opticky bez nutnosti pojmového pochopení. Otázka tím ovšem vyřešena není. Bude pravděpodobně nutné řešit ji z více hledisek, mezi nimiž je možné považovat za jedno z nejdůležitějších především hledisko uměleckohistorické. Snad i proto je nutné pokusit se o řešení problematiky hermeneutiky moderního umění, neboť kdo studuje malířství 20. století, měl by pátrat i po „zákonech, jimiž se moderní malířství řídí“.¹ Bude proto třeba i při nebezpečí jisté schematizace stanovit hlavní, obecné souvislosti, a to především kvůli *pochopení* smyslu moderního umění.

Slovo umění je abstraktní pojem. Konkrétně je vyjádřeno trojicí skutečností: umělec — dílo — divák. Tyto aspekty najdeme konečně i v historiografii dějin umění. Renesanci zajímají životopisy umělců, konec 18. století se stará spíše o dílo a ještě novější pojetí usiluje o pochopení historického smyslu díla. Podle Diltheye musíme chápat umění dějinně. Umělec je vždy již postaven do historického světa, do něhož tvořivě zasahuje. Reprezentantem příkladného rozvrhu skutečnosti je dílo. Učí dívat se na skutečnost. Je názorným zástupcem života. Umělec však nepředstavuje stupňovanou subjektivitu, je spíš průsečíkem histo-

rických vztahů. Avšak historičnost diváka Dilthey nedořešil, neboť i diváka, který „znovutvorbou“ staví vždy dílo do života, musíme považovat za determinovaného danou historickou situací. Umělecké dílo, umělcův výtvar, který trvá, je tedy relativně neobjektivnějším východiskem všech úvah o umění. Dílo se totiž svému tvůrci odcizuje — a to zcela ve smyslu Hegelovy a Marxovy teorie odcizení; stává se tedy věcí, artefaktem, novou realitou vyřazenou z původního historického světa. Tvůrčí proces, jehož výsledkem je dílo, probíhá v přísné dialektice. Schematicky je možno označit to, co chce umělec „říci“, tezí, samotný tvůrčí proces antitezí. Výsledkem, syntézou je dílo, které je „na druhé straně přístupné pouze ‚zážitkem diváka‘, čímž se odlišuje od fyzikálního předmětu přístupného vjemem — pojmem. O zážitku (prezentně němém) reflektujeme v anamnéze. Je však možný zážitek bez kontroly díla, bez předcházejícího návrhu pochopení díla? Umělecko-historická věda musí odmítnout zážitkovou ‚citovou‘ psychologii subjektivismu. I zde je spíše vázána objektem. Dílo často ‚čeká‘ na přiměřený ‚zážitek‘ diváka mnohdy celá staletí. Uměním tedy rozumíme umělecké dílo. Tento objektivismus nelze klasifikovat jako formalismus. Plyne z podstaty věci.“²

Umělecké dílo se stává artefaktem; obraz nebo socha je zcela konkrétní věcí. Na této prosté skutečnosti spočívá např. myšlenka o tzv. „konkrétním malířství“, kterou vyjádřil výstižně Hans Arp u příležitosti výstavy pořádané v roce 1945 v Paříži v galerii Drouin a nazvané „Art concret“: „Chápu velice dobře, že kubistický obraz je nazýván ‚abstraktním‘, neboť byl skutečně abstrahován od předmětu, který sloužil jako námět obrazu . . . Shledávám však, že obrazy nebo sochy, které nemají za námět žádný předmět, jsou zrovna tak konkrétní a smyslové jako třeba list nebo kámen.“³ Podobně ani architektura nevychází např. ze žádného předmětného vzoru. Je však uměleckým dílem a zároveň také „konkrétní“ věcí.

Vodítkem interpretace uměleckého díla by mohla být teorie věci. Teorii věci je několik (v podstatě tři). Starý názor, který bychom snad mohli nazvat logickým, soudil, že se věc skládá z neměnného jádra a z vlastností. Latina má pro to výrazy substance a akcidencie. Jednoduchá vypovídající věta o věci se skládá ze subjektu a predikátu, věc ze substance a akcidencí. Z takového výkladu věci vycházejí ve starověku dva proudy. Pro klasickou řeckou antiku je bytí obecninou, ideou. Ani tzv. Aristotelův realismus se nedostal nad obecninu. Aristoteles, chápající bytí jako řemeslník nebo pěstitel, přinesl sice novou definici věci jakožto celku složeného z hylé-látky a z morfé-eidos-formy. Platonská idea vešla do morfé a hylé je pouhým jejím nositelem. Látka je pouhou možností formy.⁴ Srovná-li se s tímto objektivním idealismem řecké klasické umění, je patrná paralelnost objektivního idealismu a uměleckého idealizujícího typismu, věcně odůvodněného tím, že prezentuje svět bohů. Druhý modus je dán římskou antikou, jejíž kultura je stále ještě předmětem sporů. Dogmaticky-este-

tické pojetí ji považuje za úpadek, podle pozitivisticko-genetického názoru jde o další vývojový stupeň řecké antiky, kdežto historické chápání v ní vidí útvar sice řeckou antikou ovlivněný, ale v podstatě zvláštní, nevysvětlitelný ani vývojem, ani úpadkem, se znaky Řecku protikladnými.

Už paleolitické umění je třeba chápat, jak se zdá, „eideticky“—výrazově. Je zaklínající a magické, postrádá jakoukoli „formu“. Neolitický ornament je naopak „původně nadměrným dokončením“ nádoby, napodobením předkeramických tvarů. „Umění se tedy i historicky objevilo jako dialektika nebo zápas mezi vyrábějícím člověkem (homo faber) a člověkem hledajícím pravdu světa (ideologickým). Toto základní napětí však vytvářelo v postupu času stále nová a jedinečná historická řešení“ (M. Heidegger). Protiklad se vyhrcoje i nadále ve směru k výrazu nebo ve směru k „formě“. Střídání těchto dvou základních modů odpovídající pravděpodobně i dvojí podstatě člověka (pudové a intelektuální nebo introvertnímu a extravertnímu typu), tvoří dialektiku celého historického vývoje umění. V dobách všeobecné ztráty „jistot“ se mohou vedle sebe vyskytovat oba principy. Je to tzv. „chaotičnost doby přechodu“ (R. Hocke). Tato období bývají označována obvykle pojmem „manýrismus“.⁵ Zdá se, že i my jsme v dnešní době svědky právě tohoto dialektického sváru. Jak jej však pochopit? Historický svět jsme nuceni chápat prostřednictvím přítomnosti, jež navrhuje „předběžné pochopení“ minulosti. Ovšem i obráceně je možné pokusit se o pochopení přítomnosti prostřednictvím modelu minulosti. Jako nejvhodnější se jeví manýrismus 16. a 17. století. Samozřejmě nemusí být ani „návrh tohoto jakéhosi předsudku“ zcela objektivní, neboť člověk je „částí své skutečnosti, vleče tento svůj obal vždy s sebou, je původcem a trpítelem, nebo jak říká Bohr, hercem a divákem v jednom, nemůže překonat zařazení svého vědomí do spleti své skutečnosti“.⁶

Ve středověku je postupně přetvářen římský naturalismus spíše ve směru k abstraktnímu symbolu. Zde se stává věc jakožto psychologický komplex počítků nadsmyslovou lidsky dohodnutou značkou. Je možné, že „touha k abstrakci koření v hluboké touze lidského ducha uchovat pomíjejícnost věcí tím, že jim propůjčí vlastnosti a formu trvajících, nepomíjivého a věčného“.⁷ V tom, jakož i v úsilí přiblížit se pouze „matematicky“ uchopitelné „mimolidské“ skutečnosti je moderní umění, hlavně abstraktní, v jistém vztahu k umění středověku, i když kvalitativně na jiné rovině. Analogií podobného typu je více. M. Brion je hledá např. v neolitu, v islámském umění, ve středověku, ale i v renesanci atd. Není to samozřejmě nič divného. Nazíráno z hlediska historie umění „patří bezpředmětné malířství do řady těch úsilí, která chtějí prorazit povrchem jevu ke kořenu jeho existence“.⁸ Podobné úsilí charakterizuje např. i klasicismus.

V renesanci se stává skutečnost předmětností. Subjekt stojí proti objektu — hmotnému světu, ovšem ve vztahu lidské schopnosti tento svět ovládat. Začát-

kem 16. století však dochází v tomto systému vztahů k podstatným změnám. V duchovním životě se to projevilo např. „kulturní revoluci“ ve Florencii už kolem r. 1500. „Programovou formulí florentské pozdní renesance se stala Ficcinova slova: ‚duše je v umění sokem boha‘. To nedává hranici mezi fiktivním a skutečným, odtud opilá experimentující zvířecí radost, neustávající pokusnictví, subjektivní svět spojený s metafyzickým absolutnem proti objektivnímu světu přírody, hmoty, konvenční harmonie, farizejského pořádku — tak nějak povstal konflikt mezi umělci jako cikány, bohémy, snílky, blázny a světem byrokracie, militarismu, měšťáctví a konvenčního ‚vzdělání‘.“⁹ Byla to tedy roztržka, s níž se setkáme také v dějinách moderního umění.

Florence jako středisko Ficcinova a Picova novoplatonismu se stala v té době kolébkou novodobé subjektivity, ale také v souhlase s novými přírodovědnými poznatky a v souladu s novou filosofií kolébkou nové antropologie v protikladu k Savonarolovi, což jen dokresluje kontroverzi doby. Subjektivismus plodí však zároveň nejistotu člověka vzhledem k přírodě. „Jeho jistota vědomí, že přemůže ‚mytického člověka‘ a že může nalézt svobodným a novým vědomím filosoficko-teologickou pravdu — to je příčina problematiky tehdejších ‚moderních‘ lidí: svoboda subjektu a magicky vysvětlitelná, avšak rozumově nepochopitelná příroda.“¹⁰ Kritika přírody se vymyká racionalitě. Příroda se stává v pravém slova smyslu „problematickou“. Tato „magická příroda“ je tedy základem díla mnohých umělců té doby. G. B. della Porta, označovaný jako „paranoický kouzelník Neapole“ (R. Hocke), reprezentuje svým dílem, k němuž patří i jeho spis *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, z něhož těžil pro svou tvorbu např. S. Dali, směr empirického, esoterického, hermetického a theosoficko-astrologického vztahu ke světu. Opačný pól je snad nejdůrazněji reprezentován géniem Galileovým. „V Galileově matematice přírody pak dochází k idealizaci přírody samé, kterážto idealizace se uskutečňuje na základě nové matematiky... Husserl... ukazuje, že v Galileově pojetí příroda, daná v každodenní zkušenosti smyslových jevů, odhaluje svou pravou podobu jen v matematice. Objektivita byla vymezena geometrickými vztahy a neměnnou kauzalitou. Reálný svět našeho každodenního života byl nahrazen světem absolutních a nezávislých matematických pravd, který je poznáván apriorním nazíráním a je bezprostředně evidentní.“¹¹ A zde dochází k velké kontroverzi mezi „tím, co je dáno smyslům, a mezi tím, co je přístupné rozumu“ (R. Garaudy). Kořeny nedostatku Galileova vztahu, z něhož se později vyvíjí mechanický materialismus a absolutní idealismus, řeší Husserl.¹² Rozporuplnost doby charakterizují další vědecká díla. „V roce 1543 se objevuje Koperníkův spis *Revoluce nebeských světů*, v roce 1584 Lomazzův spis *Trattato dell'Arte della Pittura*, v umělecké teorii se zaměřuje heliocentrismus psychocentrismem, duch je zabso-lutizován a stává se v protikladu k přírodě samostatným; rebelie nabývá charakteru agresivity.“¹³ Také manýristické umění lze rozdělit v hrubých rysech

na proud výrazový — expresivní a proud klasicizující. Existují zde pochopitelně vzájemné proniky, mezifáze a dozvuky, např. idealizace vrcholné renesance. Ještě Leonardo vychází z přirozené relace subjekt — objekt. Manýrističtí malíři v první fázi manýrismu se však dívají na věc „vnitřním zrakem“ — „vnitřním bodem pozorování“ (R. Hocke), což poněkud připomíná surrealistický „vnitřní model“. Tento přístup ke skutečnosti vyvolává k životu nauky o ideji. E. Panofsky poznamenává, že se platonská idea v 16. století sekularizuje, stává se „lidskou pomocí“. Lomazzo zdůrazňuje ve svých teoriích primát ideje. Myšlenka umělce je pro vznik díla mnohem důležitější než příroda. „Myšlenky jsou představy nebo názory, které samy mají své místo v duchu člověka, ovšem jako božské ‚zrcadlení‘. Platón rozdělil umělce do dvou kategorií: ti první jsou zástupci ‚mimetické techné‘, tj. představují jen smyslové jevy tělesného světa; ti druzí uplatňují ve svých dílech také ideu, jsou to heuretičtí nebo poetičtí umělci. Plotin, který byl pro Ficina a Pica důležitější než Platón, zastává se především heuretického nebo poetického obsahu umění, přičemž umění zůstává podřízeno spekulativním duchovním názorům.“¹⁴ Také Lomazzo odvrhl později praktický smysl teoretických spisů a pohřbil se zcela do umělecko-filosofických spekulací, v nichž nabylo pythagorejské uctívání čísel mystického charakteru. Vrcholu však dosáhlo učení o umělecké ideji ve spisech Federiga Zuccariho. Jeho spis *L'Idée de 'Scultori, Pittori e Architetti* z roku 1607 znamená „vysloveně estetický systém manýrismu“. V teorii umění, vycházející z raného florentského novoplatonismu, doplňuje „pojem idea o concetto = formuli; concetto neznamená abstraktní“ (R. Hocke). Podle této teorie vzniká v lidském duchu concetto, ideální představa (*disegno interno*), a teprve potom dochází k jejímu uskutečnění (*disegno esterno*). Jeho spekulativní estetiku ovládla „trojčlenka“, z níž vyplývá pro umělce, že malují, co cítí v duši. „Mnohé z nejosobitějších názorů Zuccariho se stýkají s poznatky moderní estetiky a tzv. eidetické psychologie nazíracích obrazů Jenschova nebo Bergsonova učení“.¹⁵ Východisko Zuccariho učení je obsaženo ve větě: „V Bohu se nachází idea a v jeho božském majestátu se nachází také *disegno interno*.“¹⁶ Kromě Platónovy nauky o ideji je východiskem jeho úvah také učení Tomáše Akvinského. Umělec je podle jeho názorů schopen „soupeřit s přírodou“; nejvyšší formou uměleckého snažení je „artificiální umění“, „protože mistři jím dosahují efektů podivuhodností, a to surreálního nebo expresivního druhu; haní malíře, kteří pracují jen s *practica naturale*, nemají teorii, jde o umělecké řemeslníky“.¹⁷ Požaduje tedy antinaturalistické umění v podobném smyslu, v jakém bojuje proti objektivnímu a subjektivnímu naturalismu 19. století moderní umění, počínaje V. van Goghem, P. Gauguinem na jedné a P. Cézannem na druhé straně. Chce, aby „toto umění malovalo se svými *chiari* a *scuri* neviditelné věci, které jsou známé jen ve vnitřním smyslu nebo v intelektu *bez formy věcí*“ (R. Hocke). Výrazový proud v manýrismu 16. a 17. století dostává těmito teoriemi filosofické „posvěcení“. Michelangelova

poslední díla, Raffaelovy grotesky ve vatikánských loggiích a práce jeho žáků G. da Udina a Pierina del Vagy, fresky T. Zuccariho v zámku v Caprarole u Vi-terba, Pontormovo, Rossovo, Tintoretovo a El Grecovo dílo, jakož i práce Arcim-holda a mnohých dalších lze vysvětlit téměř beze zbytku teoriemi F. Zuccariho. Je to mohutný expresivní proud v evropském manýristickém umění. Enigmatič-nost, hieroglyfičnost doby, ireální fantastika, vidění zániku světa — to vše je možno vyčíst z konkrétních uměleckých děl expresivního proudu. Vydrancování Říma „roku 1527 označuje konec renesance právě tak, jako rok 1914 znamená konec staré Evropy“.¹⁸ Stejně fascinuje Evropu svými manýristickými rysy ro-mantika — další období evropského „manýrismu“ (Curtius) — a to až do doby, kdy život ovládne měšťáctvo.

Moderní umění se rodí z roztržky s hodnotami 19. věku, podobně jak se rodil manýrismus z roztržky s hodnotami renesance. V 19. století dozrály také ideje a názory, kterým se dostalo vítězného potvrzení ve Francouzské revoluci. V tomto údobí se upevnilo moderní pojetí národa a pojmy svobody a pokroku nabyly na síle a konkrétnosti. „Osvobozenecká aktivita je jedním ze stěžejních bodů revolučního pojetí v 19. století.“¹⁹ Prvním otřesem historické, politické a kulturní jednoty „měšťácko-lidových sil“ byl rok 1848. Zároveň je jejím vyvrcholením. Definitivní příznaky krize této jednoty propukají až v druhé polo-vině 19. století. Devadesátá léta, v nichž dochází ke kvalitativním změnám v umění, znamenají vyvrcholení společenské krize, dochází ke ztrátám všech jistot, tak pevných v 19. století. Všechny hodnoty jsou zrelativizovány. Pravda se zdá být ukryta pod vnějším povrchem věcí. Snad i proto vidí např. (již dříve) Schopenhauer skutečnou pravdu za smysly, ve vnitřní významovosti dat, nebo Bergson možnost dopídit se poznání v intuici. Zatímco na počátku manýrismu stojí vznik a rozkvet kapitalistických vztahů, je počátek moderního umění cha-rakterizován rozvojem vrcholného stadia kapitalismu a monopolistickou kon-centrací průmyslu. „Ekonomická struktura společnosti se změnila a během posledních tří století a zejména v poslední době byl neobyčejně rychle pod-kopán základ patronace (umění), která se vždy opírala o soukromé vlastnictví.“²⁰ To vše vede nutně k roztržce mezi uměním a společností. Umělec je v nové kapi-talistické společnosti považován „za zajímavého outsidera, bohéma, jehož je třeba nechat hrát úlohu statisty ve společenské pitoresce“.²¹ Konflikt mezi spo-lečností a umělci, objevující se už v manýrismu, charakterizuje tedy společenské vztahy i v moderní společnosti. Krize v umění má však kromě společenské krize předeheru zejména v krizi věd. „Ještě v 19. století, v epoše Darwina, Haeckela, Wilhelma Wundta se věřilo, že člověk může jako jedinec a sám žít vnímáním odlesku skutečnosti.“²² V podstatě je to víra podobná antropocentrismu huma-nistické renesance. Ve filosofii 19. století vládne přesvědčení, že mimo empi-rickou zkušenost neexistuje žádné jiné poznání. Toto pozitivistické učení, ovliv-

něné přírodovědou, bylo reakcí na idealistický světový názor předcházejících filosofických systémů.

„Obrat začal v matematice zaváděním neeuklidovské geometrie, která učinila spornou onu koncepci prostoru, jež byla od Euklida po Descartese a od Newtona po Kanta považována za věčnou. Praktické užití této geometrie v astronomii ukázalo, že skutečnost je za hranicemi každodenní zkušenosti složitější a bohatší, než jsme předpokládali.

K převratu ve fyzice došlo na základě dvou velkých revolucí. Revoluce relativity, která vznikla z rozporu mezi klasickou koncepcí prostoru a času a experimentálními výsledky, vedla Einsteina k syntéze prostoru a času a potom k syntéze fyziky a geometrie.

Revoluce kvant učinila spornou nejen tradiční koncepci prostoru a času, ale i determinismu . . . Krize vědy byla krizí růstu: nebylo již možné směřovat vědeckou revoluci s kontrarevolucí. Krize totiž zvětšila moc člověka nad přírodou, namísto aby ji omezila. Překonat omezení abstraktního racionalismu znamenalo vstoupit do nové etapy lidské velikosti, a ne se bázně stáhnout do iracionálna.“²³

„Krize věd jako výraz zásadní životní krize evropského lidství“ (Husserl) je zároveň i krizí umění. Krize v umění podobně jako ve vědě otvírá větší možnosti poznání světa, neboť moderní umění (zejména proud nastoupený Cézannem) usiluje o proniknutí k „podstatě“ jevů. Tato krize je však i revoluční, kvalitativní změnou, která je zároveň modifikací, výrazem radikálního převratu v existenciálním systému vztahů, v podstatě bytí moderního člověka. „Pohyb v dějinách umění probíhá obvykle v dlouhém evolučním vývoji, který označujeme jmény romanika, gotika, renesance atp. Ke změnám však dochází ve směs náhlými zvraty, revolucemi, v nichž nastávají kvalitativní změny ve vytýčení nových duchovních plánů“ (Haftmann) — jak jsme to mohli velmi dobře sledovat např. v manýrismu. Umění minulosti bylo postaveno ve všech svých fázích vývoje na „jevové“ existující přírodě, i když byla ve své nehlubší podstatě většinou „problematická“. Změny v systému vztahů nastávají sice stejně v manýrismu jako v moderní době na souřadnici člověk \approx svět, já \approx vnější svět; ve smyslu existence moderního člověka k tomu však přistupuje ještě nazírání „konkrétní“ skutečnosti, pochopitelné jen matematicky, v protikladu k „problematicky“ existující přírodě v dosavadním slova smyslu. Pochoopení tohoto nového vztahu umožňují objevy přírodních věd, které způsobily onu pověstnou „krizi věd“. Tento naprosto nový vztah ke skutečnosti zároveň představuje kardinální rozdíl mezi manýristickým a moderním uměním. V okamžiku, kdy přestává v uměleckém díle existovat metafyzický (individuální) člověk se svými „lidskými problémy“ nebo „předmět“, představuje umělecké dílo ve vztahu k uměleckému dílu minulosti už cosi naprosto nového. Znamená v pravém slova smyslu „moderní“, nové umění, odpovídající novým objevům

přírodních věd, ačkoliv ani potom nelze chápat toto umění jako „vědeckou ilustraci“ nebo „ilustraci vědeckých objevů“.²⁴ Avšak moderní umění dospívající k tomuto okamžiku patří do procesu postupujícího revolučního zvratu, charakterizovaného nejdříve kritikou impresionismu. V této oblasti má mnoho společných rysů s manýrismem. Ovšem i pak je možné vytknout řadu rozdílů, neboť jde o kvalitativně a historicky odlišné epochy. Charakteristickým znakem odlišujícím moderní umění (hlavně však v pozdějším stadiu vývoje) od umění manýristické epochy je také tzv. technický model myšlení, charakterizovaný experimentem. Dějiny tohoto modelu představují např. v malířství rozsáhlé proměny možností formálních prvků výstavby obrazu. Experiment doplněný novodobým subjektivismem a touhou po „objevech“ zároveň neumožňuje návrat k tomu, co už bylo „vyzkoušeno“ Snad i proto tolik osobních modifikací, tolik „ismů“, a hlavně však estetik a konfesí, jakož i jejich poměrně rychlé střídání. Zároveň však logičnost a samozřejmě i jistý „determinismus“ experimentů, pohybujících se vždy v určitém směru a navazujících na experimenty předchozí.

Zcela v duchu nových vědeckých objevů, v duchu změněného systému vztahů podobně jako v manýrismu, vystupují malíři konce 19. a začátku 20. století proti „naturalismu“ reprodukcujícího obrazu. V průběhu několika desetiletí vymezují jeho nový, antinaturalistický charakter. Podle nového pojetí tvoří obraz samostatný, do sebe uzavřený celek, který chce „ryze výtvarnými“ prostředky vždy „něco“ evokovat, ne reprodukovat. V rámci tohoto názoru je možné rozdělit umění podobně jako v manýrismu na proud *expresivní a racionálně formový*. Stejně jako tam, i zde existují vzájemné přechody, proniky a mezifáze. Vedle těchto dvou hlavních proudů moderního umění běží ještě třetí proud, charakterizovaný dozníváním objektivního a subjektivního naturalismu 19. století.

Už v prvních fázích kritiky impresionismu nazírají umělci jako V. van Gogh věc „vnitřním zrakem“. „Žár vjemu, síla lidské účasti mu otevírá svůj svět.“²⁵ Pro vnitřní zažívání přírody a světa je charakteristický jeho výrok: „Vidím v celé přírodě, např. ve stromech, *výraz*, ba i duši,“²⁶ který připomíná manýristické nauky o ideji. „Gogh a Gauguin odhalili a neobyčejně podpořili samostatnou psychickou schopnost vyjádřit se výtvarnými prostředky; změnili věc, charakterizující linii v arabesku výrazu a barvu v barvu výrazu.“²⁷ Cesta, kterou nastoupil V. van Gogh a P. Gauguin, byla subjektivací, vášnivým vypořádáním se s věcmi. Pro ně se staly barevné formy především prostředkem lidského dojetí, prostředkem niterného „zažívání“ světa. Gauguin odsuzuje impresionisty, že hledají prostřednictvím zraku, a ne v tajuplném středu „myšlenky“. Jeho *Žlutý kříž* a *Boj Jakuba s andělem* (Vidění po kázání) patří k „vizionářským“ obrazům „manýristického“ ladění. Tak jako „nejlepší manýristé touží především po ztraceném ráji“,²⁸ touží i Gauguin stát se primitivem, nalézt praoobraz bytí. Nachází na tichomořských ostrovech v „přímosti k lidem a vě-

cem dojem ráje, kterému Evropa dávno odrostla“.²⁹ Manýristická enigmatičnost je patrná v jeho obraze Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme? „Ano, zde jsme už v tom bodě Gauguinova vývoje, kdy malíř pyšně staví svoji malbu jako metafyziku, která následuje po fyzice, (Jean Bouret) a Jean Bouret také říká, že Gauguin chce nyní jít za vědomí, k nevědomí a k podvědomí (J. B.: Pour un Gauguin enfin démystifié).“³⁰ Nauky o ideji tvoří podstatnou část traktátů „moderní“ doby. Např. G. Kahn v časopise L'événement hovoří za symbolisty: „... chceme mít možnost přenášet symboly do kterékoliv epochy, ba i do oblasti snu (tak jak sen je neodlučitelný od života).“³¹ Symbolisté také „objevili“ jako „jednoho ze svých“ O. Redona. E. Hennequin v článku v časopise Le Gaulois o něm psal: „Někde na hranici mezi realitou a fantazií umělec našel pustý kraj a zalidnil jej hrůznými přízraky, nestvůrami, nomády, spleťtými bytostmi složenými ze všech možných odrůd lidských chyb, zvířecí nízkosti, úzkosti a mrzkosti... jako Baudelaire zasluhuje pan Redon nejvyšší pochvalu: vytvořil „un frisson nouveau.“³² Pro symbolisty je příroda vždycky čímsi tajemným a neznámým, podobně jako pro manýristy. Každá věc v přírodě je pro ně pouze označená „idea“. Zvlášť stupňuje tento obecný význam své doby E. Munch. Z jeho některých děl (Křik, Úzkost, Večer na třídě Karla Jana, Žárli-vost) vyznačuje neznámá „metafysická hrůza z přírody, společenského života, ze vztahu muže a ženy“,³³ strach z enigmatičnosti a z neodvratitelného osudu života. Munch podnikl pokus odhalit příčiny těchto pocitů, a tím je odstranit. Umělec provedl tedy něco, co později učiní z terapeutických důvodů ve vědě S. Freud. „Munchovy obrazy, zrozené z hloubek podvědomí, se tak zařazují i do proudu psychologie, likvidující přežilé kartesiánské these o tom, že všechno v duši je vědomé.“³⁴ James Ensor nachází za konkrétními věcmi, za fasádou skutečnosti fantomy strachu. Čára u něj improvizuje psychickou stopu, barva ji zachycuje a dává dvojsmyslný význam. V jeho díle se prolíná skutečnost s halucinací a snem. E. L. Kirchner, jeden z hlavních představitelů německého expresionismu, rozvíjí nauku o ideji v duchu manýristického pojetí: „Tajemství nespočívá v momentální tvorbě, ale ve vizi, v představě, ve fantazii, v tom, že člověk má sílu to vše učiniti zřejmým, viditelným ve vnitřním obraze, který mu umožňuje prožitek.“³⁵ V. Kandinský nazývá současné umění ke zjevení uzralé duchovno, P. Klee se považuje za ilustrátora ideje...³⁶

Výrazový proud pokračuje, jak se zdá, dále v dadaismu a v surrealismu. Surrealismus pracuje na základě tzv. vnitřního modelu opět s „rozkladem formy“. Jak dadaismus, tak i surrealismus stupňuje však výraz novým způsobem. Umělci těchto směrů, aby odhalili „cizotu“ věci, skrytý smysl věci, zrelativizovali její vztahy, vytrhávají věc z jejího obvyklého systému vztahů ve světě. Takto ji uvádějí do neobvyklých vztahů a pomocí šoku odhalují absurditu jevu a jeho skrytý smysl, čímž vyvolávají zároveň dvojsmysl věci. Typický je dnes již klasický Lautreamontův výrok „Krásné jako náhodné setkání šicího stroje

a deštníku na operačním stole“. Důraz je většinou kladen na mechanismus tvorby a na podvědomí. (Zajímavé přitom je, že iracionální je zde vyjadřováno v mnoha případech racionálními prostředky. V tom, jakož i v celém přístupu k umělecké tvorbě nalezneme opět mnoho analogií s uměním manýrismu.) Víme, že mnozí surrealisté čerpali poučení přímo vědomě z umění evropského manýrismu 16. a 17. století (viz např. S. Dali). Vyjdeme-li z teze, že věc je vytržena z obvyklých vztahů a převedena do vztahů nových, pak lze do tohoto proudu výrazového umění současnosti zařadit i naivní umění, dále např. dílo M. Duchampa a snad i pop-art, dále také větev abstraktního umění vycházejícího z expresionismu nebo surrealismu a pracujícího na základě „vnitřního bodu pozorování“ (nebo automatismu?). Tuto otázku by však bylo třeba podrobněji analyzovat.

„Člověk je podle Zuccariho bytost vázaná svojí tělesností, bytost, která může tvořit své vnitřní představy jen na základě smyslových zkušeností.“³⁷ Aby nemusel uznat primát smyslového vjemu, zdůrazňuje ideu neboli disegno interno. Idea je tedy metafyzického původu. To odpovídá dobovým názorům, podle kterých je „umělecká tvorba chápána jako projev božské milosti“.³⁸ Člověk obdařený touto milostí je génius a bývá uctíván podobně jako světec, obdařený božským zjevením pravdy. Tak byl např. „El Greco stavěn svými současníky vedle sv. Terezie. Umělec nebo světec — oba byli vizionáři zasažení paprskem nadpřirozeného poznání.“³⁹

Novověký humanismus a racionalismus renesance nemohl být však v 16. stol. zcela opuštěn. Doba nastupujícího manýrismu stojí před jinými problémy a před novým, vědecktějším pojmáním světa než středověk. Velké objevy a vůbec všeobecný přírodovědný výzkum umožňují netušené rozšíření představ o světě. Jde sice víceméně o „reálné vědění“, nad které se tehdejší myšlení sotva pozvedlo, přesto však úsilí o proniknutí k podstatě jevů zde dostává první impulsy. Vědy jako zoologie, geografie, věda o starověku, botanika atd., byly neustále zdokonalovány. Zvláště geografie se těšila velké oblibě. Významnou úlohu zde hraje dílo G. Bruna, G. Galillea aj. Poslední vrchol přírodovědných představ o světě znamená snad systematický a encyklopedický program T. Campanelly Civitas solis. Jestliže dosavadní programy vycházely z „prapůvodu“, z božského vnuknutí anebo z ideje, zvolil Campanella právě opačnou cestu. „Nejvyšší a nejvážnější jsou pro něho matematické figury a popis země.“⁴⁰

Tento pól vztahu ke skutečnosti se nemohl neobrazit v umění. Souvisí v mnoha směrech s tendencí o proniknutí k podstatě skutečnosti stejně jako s oživeným zájmem o umění starověké antiky. Lze jej charakterizovat termínem „klasicistní“. Jde v něm zhruba o typizaci v duchu pozdějších „klasicistních“ teorií, podle nichž typ transcenduje skutečnost ve směru dokonalosti. V architektuře reprezentuje tento proud např. A. Palladio. Jeho architektura směřuje vždy spíše k tektonickému vyjádření, vycházejíc z antických vzorů, přičemž vnitřek

ukrytý za fasádami, „jež mají vždy ráz řeckých chrámových průčelí . . . , nemá souhlasného rázu prosté jednotnosti, nýbrž je vždy členitější, podle schematu více méně basilikálního . . .“⁴¹ Neřecký je také jeho vysoký řád. Řecká architektura je totiž jakýmsi vyjádřením absolutních přírodních zákonů stojících mimo člověka. „Palladiův vztah k architektuře je číře relativní . . . Palladiovy architektury jako by byly tvořeny na tělo stavebníka. Mají přímo lidské fyziognomie“⁴² podobně jako platónská idea se stává v 16. stol. přímo lidskou potencií. Jeho dílo je charakterizováno principem integrace (. . . „jedním z motivů, z nichž Palladio skládal své architektonické celky, jsou antická sloupořadí“ — Birnbaum), což je typickým znakem klasicismu.

Tytéž principy se projevují v mramorové klasicistní sochařství 16. stol. Je reprezentovaná v Itálii nejvýrazněji např. V. Bandinellim. Je o něm známo, „že kopíroval četné antiky, také Laokoonta, sleduje svojí skupinou Adam a Eva antický vzor zejména v Evě, jejíž povšechná, abstraktně čistá forma svojí hladkostí povrchu upomíná na římské kopie rané doby císařské. Také v touze po povšechně krásné jednoduše, ruce, paži, noze, formování ramen se ohlašuje klasicistní napodobování anticko-klasického vzoru . . .“⁴³ Také florentští kovolijci podřizovali lidskou figuru abstraktnímu obrysu linií. „Je významné, že pro nahé tělo byl ražen tento ideál nejprve ve Florencii, a je současně podivuhodné, že florentská plastika s výjimkou Michelangela se oddala klasicizující ryze formální kráse a síle výrazu se vyhýbala.“⁴⁴ Lineárním schématem a principem integrace jsou ovládána stejně některá díla G. da Bologni, jakož i práce Goujonovy a Pilonovy ve Francii, Adriaena de Vriese v Praze atd.

Malířství mělo méně příležitostí kopírovat antiku. Proto navazují někteří malíři často na renesanci a vzájemně se ovlivňují. Klasicistní proud v malířství je charakterizován spíše akademismem, tedy *racionalistickými principy*. Mnozí italští malíři 16. století začínali jakousi odrůdou klasicismu, jak říká Briganti, a dále tvrdí, že „antiklasicističtí nebyli manýristé nikdy, ani v okamžiku nejvyšší originality, protože přesvědčení o nepřekonatelnosti ‚maniera‘ je drží stále ve stínu klasicismu cinquecenta . . .“⁴⁵ (Tento výrok je ovšem nutno brát s jistou rezervou.) Klasicismus jako protiklad dezintegrace a exprese se tak stává dialektickým protikladem jedné a téže věci. „Tak jak je z raných manýristů Pontormo expresivně nadskutečný, Rosso kontrastní, paradoxní, konvulzivní, je Parmigianino correggiovsky půvabný. Jako je Parmigianino tvůrcem elegantní ‚bella maniera‘, tak je Rosso Fiorentino autorem křečovitě ‚serpentinata maniera‘.“⁴⁶ „Parmigianino je ceněn na základě zvláštního formování těla jako tvůrce nového ideálu krásy, a proto jako zakladatel manýristického stylu“ (L. Fröhlich-Bum). Ztělesněním Parmigianinova idealismu je obraz Madonna del collo lungo. „Na tomto obraze je všechno nějak zvláštní, podivné; síň, která není síní, trůn, jenž není trůnem, architektura v pozadí, která je toliko zlomkem architektury, a závěs, o němž nevíme, kde je zavěšen.“⁴⁷ V této době se začíná v kruzích spiso-

vatelů formulovat pojem oduševnělé krásy. Zobrazuje-li jej Parmigianino, pak vždy jako „absolutní ztělesnění ideálu“ (M. Dvořák), což vedlo nejprve k vytvoření typů. Toto úsilí přiblížilo Parmigianina antice; můžeme to pozorovat na jeho obrazech, ale především na jeho kresbách a grafikách. Mají mnoho téměř klasicistních rysů . . . (M. Dvořák). „Také nahota nemá již hmotný, nýbrž jen monumentální význam. Chlapec vzývající madonu je jako archaická řecká socha, jeho noha např. je ideou plastičnosti, chybí smyslové kouzlo povrchu, je to malovaný mramor . . . kolorit je chladný“ (M. Dvořák). Je zde patrný princip integrace, zároveň však i relativismus reprezentovaný vztahem prostor—věc—relativita. Parmigianino „působí sice raffaelovsky, ale schází mu neproblematický způsob života velkých mistrů renesance“ (R. Hocke). Svým dílem reprezentuje sloučení fantazijní složky se složkou formální. Je to přechodná postava na prahu manýrismu. „Jeho velikost tkví v hloubce rozpolcenosti“ (R. Hocke).⁴⁸

Představitelem formálního — klasicistního směru v malířství manýrismu a dovršitelem raného florentského akademismu je Angelo Allori zv. Bronzino. Byl sice Pontormovým žákem, „byl však obdařen zcela jiným duchem typu platónské přirozenosti, která se konkretizovala ve *formálním* purismu a ve stanovách o nepomíjející krásy“.⁴⁹ Bronzino usiluje o zjasnění formy a racionalizaci kompozice všemi prostředky, které byly v té době k dispozici a jež bylo možno odvodit i z děl velkých římských umělců. Některé jeho obrazy upomínají na barevné majoliky della Robbiù. „Temnota pozadí, měnící se světlo nehraje v jeho obrazech žádnou roli. V tomto mramorově hladkém Bronzinově malířství zůstává všechno světlé a jasné.“⁵⁰ „Umění Bronzinovo a s ním i florentská pozdní renesance končí silným protikladem k Pontormovi . . . Je to první krok k akademickému směru, kterým Bronzino uvedl reorganizaci florentské akademie.“⁵¹ Tak hned v počátcích vzniku manýrismu v Itálii jsme svědky dialektického rozpolcení umění na dva základní, paralelně běžící proudy, které charakterizují celý evropský manýrismus 16. a 17. století. Bez uvědomění si obou pólů nelze tomuto umění plně porozumět. Klasicistický proud prodlužují až do baroka např. Carracciové, na dvoře Rudolfa II. pracují klasicisticky orientovaní umělci jako Josef Heintz aj., ve Francii vyústí nakonec celý proud v klasicistním slohu.

Na racionalismu je postavené také umění vycházející z kritiky impresionismu prováděné Cézannem. „Cesta Cézannova byla *objektivováním* mírou, číslem a konstruktivní formou: jemná geometrie pojímá data formy předmětů a přibírá do rytmiky svých poměrů záchvěvy lidských vjemů.“⁵² Cézanne se chce „stát prostřednictvím přírody opět klasickým jako Poussin“. Obraz může být podle jeho vlastních slov konstrukcí před přírodou. Jde mu o *podstatu* věci: „Vše v přírodě se modeluje jako koule, kužel a válec.“ Nechce se spokojit s nejistotou impresionistického okamžiku, nýbrž usiluje o vyjádření „věčně trvalého“. Tím,

že se snažil převést bohatství forem přírody na nejjednodušší stereometrické útvary, nastoupil v podstatě cestu k abstrakci a položil tak základní kámen modernímu umění. „Cézannovo umění je, abychom to řekli jeho vlastními slovy, ‚harmonie paralelní k přírodě‘. To znamená: z ducha vytvořené dílo ne- napodobuje přírodu, nýbrž vzniká stejnorodé svědectví vedle ní. V tom se dokazuje triumf lidského ducha nad zdánlivě neuspořádanou mnohotvárností přirozeného okolního světa, aby založil jako vynálezce vlastního universa auto- nomní řád. Svoboda člověka vznikla ze závislosti na zákonech, které si sám vytvořil. Poslušnost těchto zákonů je vůdčí ideou Cézannovou.“⁵³

Umění období kritiky impresionismu pracuje vždy ještě s předmětem. „V těchto dílech jde stále ještě o ‚obraz‘ skutečnosti.“⁵⁴ Zatímco první *výrazový* proud usiluje o vyjádření niterného vztahu člověka ke skutečnosti, a to vesměs prostředky názorného modelu, což jej úzce spojuje s „konkrétním“ člověkem, je druhý proud, vycházející z Cézannova umění, charakterizován úsilím o racio- nalizaci nazírání světa, snahou o proniknutí k *podstatě* jevů. V tomto proudu je nejcharakterističtější jeho znakem postupující proces redukce předmětu (u Seurata redukce barvy na základní komplementy) — tedy abstrahující proces. V tomto smyslu posunuje analytický kubismus celý proud, nastolený Cézannem, v rámci tradičně metafysického pojetí světa, významně kupředu. Přitom však „analytický kubismus není ještě zcela novým způsobem malování, snad jen revolucí formy“ (jak velmi správně poznamenává R. Delaunay), neboť „im- pressionisté nebo zcela už kubisté užívali nové abstraktnější pantomimy, ale jako dříve uvnitř ‚obrazové formy bezprostředního znázornění‘“. Snad nejradikál- nější stupeň této redukce představuje svým dílem Kazimír Malevič. Prohlašuje, že „čtvercová plocha označuje spíše počátek suprematismu, nového barevného realismu než bezpředmětné tvorby. Věci a předměty reálného světa zmizely z umění jako kouř...“⁵⁵ Malevičovým cílem bylo oprostít obraz ode všech předmětných a zpředmětňujících prvků, jakož i barvy. V „procesu abstrakce“ usiluje o úspornost nejjednodušších geometrických forem, „aby vyvolal prázd- notou obrazu onen pocit, onen vnitřní ‚zážitek‘, který se stává obsahem a moti- vem obrazu, lépe řečeno co samo se stává obrazem“.⁵⁶ Jeho obrazy ovládá pocit rytmiky a rovnováhy. Tento pocit je osvobozen od jakéhokoliv užitkového a praktického účelu. A samozřejmě jakási „mystika“ objektu, která doplňuje „mystiku“ subjektu. Za toto nazírání světa děkuje Malevič svým zkušenostem z praxe letce. Tyto zážitky vyvolávají zcela nové perspektivy, nový pohled na svět a nové vnímání světa. Charakteristickým znakem jeho obrazů je také vyjádření pohybu. V Malevičově umění vyvrcholil, a jak se zdá, i skončil abstra- hující proces redukce předmětu. Obrazem, který představuje bílý čtverec na bílém pozadí, dospěl v tomto úsilí k propasti nihilismu. „Dospěl k tak osobitému a individuálnímu umění, které již téměř neumožňuje žádné komunikace; jeho dílo vyžaduje od diváka, aby ve svém nitru ještě jednou opakoval tytéž duševní

procesy, které inspirovaly malíře k vytvoření obrazu . . . „⁵⁷ což je téměř nemožné. Malevičovým dilem začíná tedy vysloveně „moderní malířství“. Proud, který zde označujeme jako *racionálně formový* a který usiluje o proniknutí k „podstatě jevů“, je zároveň dialektickým protikladem proudu expresivního, vedle nějž běží paralelně. Zahrnuje do sebe i dílo P. Mondriana, konstruktivismus, purismus, snad i tzv. konkrétní umění atd.

Paralelu vedenou zde s manýristickým uměním je nutné chápat jako pomocné schéma k lepšímu pochopení smyslu a dialektiky moderního umění, především malířství, a to hlavně v období postimpresionismu, který je základem a východiskem celého dalšího uměleckého dění. V okamžiku, kdy moderní umění opouští předmět a tradiční chápání světa v rámci obvyklých kategorií hmoty, prostoru, světla, barvy a perspektivy, je možné hledat podobnosti s uměním minulosti jen v některých případech, a i to s jistými výhradami a s vědomím kvalitativních rozdílů. Smysl moderního umění je možné spatřovat především v tom, že usiluje o prohloubení poznání světa a člověka v rámci změněného systému vztahů, podobně jako věda, ovšem specifickým způsobem. Uvědomění vyžaduje totiž vždy pojem. A obraz nemůže nikdy zastupovat zprostředkování takového dosahu, aby nám postavil před oči „základní pravdu“. Na druhé straně však výtvarné umění může významně doplňovat vědomí člověka, jak o tom konečně svědčí celé dějiny umění. Obraz byl mnohdy ekvivalentem řeči a jeho schopnost „zpřítomnění“ nevyprchala, jak se zdá, ani dnes.

POZNÁMKY

- ¹ H. L. C. Jaffé, *Die Geschichte der abendländischen Malerei in Taschenausgaben*. Epochen der Kunst, Bd. 12. C.-Bertelsmann-Verlag, Gütersloh 1963. Str. 7.
- ² V. Richter, *Horizont díla Vojtěcha Volavky* (rukopis), str. 12.
- ³ M. Brion, *L'Art abstrait*. Albin Michel, Paris 1956. Str. 8.
- ⁴ Srovnej M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Holzwege, 1950). Str. 13–15, 16–17.
- ⁵ O obdobích manýrismu v evropských dějinách umění srov. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1953.
- ⁶ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert (II)*. Prestel-Verlag, München 1962. Str. 11.
- ⁷ M. Brion, l. c., 16–17.
- ⁸ H. E. Bahr, *Poesis*. Stuttgart 1961. Str. 16.
- ⁹ R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*. Rowohlt-Verlag, Hamburg 1957. Str. 40. Nedostatkem jeho pohledu je odmítání klasicismu, což zkresluje dialektiku pochopení smyslu umění.
- ¹⁰ R. Hocke, l. c., 38.
- ¹¹ R. Garaudy, *Perspektivy člověka*. Praha 1964. Str. 27–28.
- ¹² V díle *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Haag 1954.
- ¹³ R. Hocke, l. c., 46.
- ¹⁴ R. Hocke, l. c., 44.

- 15 R. Hocke, l. c., 49.
- 16 F. Württenberger, *Der Manierismus*. Anton Schroll & Co, Wien—München 1962. Str. 108.
- 17 R. Hocke, l. c., 50.
- 18 R. Hocke, l. c., 56.
- 19 M. de Micheli, *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha 1964. Str. 11.
- 20 H. Read, *Osudy moderního umění*. Praha 1964. Str. 142.
- 21 W. Hofmann, *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jhdts*. Frankfurt a. Main 1957. Úvod.
- 22 H. L. C. Jaffé, l. c., 9. Naznačuje zde rozdělení na dva hlavní proudy, jakož i možnost paralely s romantismem, který bývá také označován jako „manýrismus“. Podobný rozdíl, jaký vidí mezi Cézannem a Goghem, zjišťuje např. mezi Delacroixem a Ingresem.
- 23 R. Garaudy, l. c., 22—23.
- 24 P. F. Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*. Stuttgart 1957. Velmi správně poznamenává (na str. 96), že technické a fyzikální objevy nastupují o něco později než změny v umění. Je skutečně možné srovnání umění s vědou jen a vědomím specifičnosti obou.
- 25 H. L. C. Jaffé, l. c., 14.
- 26 W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956. Str. 24.
- 27 W. Haftmann, l. c., 26.
- 28 R. Hocke, l. c., 62.
- 29 H. L. C. Jaffé, l. c., 16.
- 30 Cituje Jan Tomeš, *Paul Gauguin*. Praha 1963. Str. 34. Citát je ovšem problematický. Patří k těm „komentářům“ o moderním umění, které užívají „kosmického žargonu“, čímž vnášejí do literatury o umění další prvky znejasňující pochopení smyslu moderního umění.
- 31 Džon Rewald, *Postimpresionismus. Ot van Goga do Gogena*. Moskva 1962. Str. 92.
- 32 Cituje Džon Rewald, l. c., 112—113.
- 33 M. Lamač, *Edward Munch*. Praha 1963. Str. 24.
- 34 M. Lamač, l. c., 26.
- 35 Cituje R. Hocke, l. c., 52.
- 36 F. Marc, W. Kandinsky, *Nach fünfzig Jahren*. München 1954. Cituje také R. Hocke, l. c., 52.
- 37 F. Württenberger, l. c., 108.
- 38 F. Württenberger, l. c., 110.
- 39 F. Württenberger, l. c., 110.
- 40 F. Württenberger, l. c., 146.
- 41 V. Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*. Praha 1941. Str. 13.
- 42 V. Birnbaum, l. c., 14.
- 43 H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*. Zürich—Leipzig 1938. Str. 104.
- 44 H. Hoffmann, l. c., 111.
- 45 G. Briganti, *Der italienische Manierismus*. VEB-Verlag, Dresden 1961. Str. 12.
- 46 I. Pondělíček, *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha 1964. Str. 81. Citace je volná.
- 47 M. Dvořák, *Italské umění od renesance k baroku*. Praha 1946. Str. 277.
- 48 R. Hocke, l. c., 27.
- 49 G. Briganti, l. c., 47.
- 50 H. Hoffmann, l. c., 160.
- 51 M. Dvořák, l. c., 269.

⁵² W. Haftmann, l. c., 27.

⁵³ H. L. C. Jaffé, l. c., 14.

⁵⁴ F. Novotny, *Paul Cézanne (1839—1906)*; Katalog. Wien 1961. Str. 11.

⁵⁵ W. Hess, l. c., 96.

⁵⁶ M. Brion, l. c., 99.

⁵⁷ M. Brion, l. c., 101.

SUR LES PROBLÈMES D'HERMÈNEUTIQUE DE L'ART MODERNE

En étudiant les problèmes d'herméneutique de l'art moderne, l'auteur part de la conviction qu'il est possible de s'approcher de la compréhension du sens de la peinture moderne par l'établissement des rapports généraux principaux. Le point de départ de l'interprétation de l'art moderne est la théorie de l'objet. Le mot d'„art“ ne nous dit, en effet, rien — c'est une notion abstraite. Cette notion est concrétisée par une trinité réelle: artiste — œuvre — spectateur. Dans l'historiographie de l'art, on y trouve une division analogue. L'époque de la Renaissance s'intéressait aux biographies d'artistes, la fin du 18^e siècle s'occupe plutôt de leurs œuvres, et la conception plus moderne est de s'efforcer vers la compréhension du sens de l'œuvre en rapport à son impression sur le spectateur. Dilthey dit, qu'il faut juger l'art du point de vue historique. Toujours, l'artiste est situé dans son milieu et dans son temps, et il les influence par son activité créatrice. C'est l'historicité du spectateur que Dilthey n'est pas parvenu à résoudre. Donc, ce qui représente la réalité d'une manière exemplaire, c'est l'œuvre qui est, relativement, le point de départ le plus objectif de toutes les considérations sur l'art. L'œuvre s'aliène à son auteur, conformément à la théorie prononcée par Hegel ou Marx. Elle devient un „objet“ concret mis en dehors du monde historique original. Elle est naturellement saisissable par la connaissance, ce qui le diffère d'un objet physique (saisissable par une impression, une notion).

Pour notre problème, la théorie de l'objet qui suppose que l'objet se compose de la substance et des qualités accidentelles, sera, peut-être, la plus convenable. Une simple phrase énonciative sur une chose se compose du sujet et de l'attribut, la chose de la substance et des qualités accidentelles. Aristote a formulé une nouvelle définition de l'objet. L'objet, selon lui, représente un tout formé par la matière et la forme. Néanmoins, l'idée platonicienne a pénétré dans la forme, et la matière n'est que son porteur. La matière est seulement une possibilité de la forme. De ce point de vue, il faut comprendre déjà l'art paléolithique d'une manière expressive — il est dépourvu de n'importe quelle „forme“. L'ornement néolithique, au contraire, est plutôt une imitation des formes créées avant la civilisation céramique. À cette époque, l'art s'est apparu comme une lutte dialectique entre l'homme-producteur (homo faber), et l'homme cherchant la vérité du monde (homme idéologique). Ce conflit principal est à la base de solutions uniques, formées au cours de l'histoire de l'art. Dans les époques de tâtonnements, de doutes, dans le soi-disant „chaos d'une époque de transition“ (Hocke), les deux principes existent généralement l'un à côté de l'autre. On qualifie de telles époques de „maniéristes“ (Curtius), et elles correspondent aux pertes de certitudes générales. Il semble que notre époque, elle-aussi, appartient aux „époques de certitude“. Mais, comment la comprendre? Le passé, nous sommes forcés à le comprendre en cherchant son équivalent dans le présent. Mais il est sûrement possible de tenter de comprendre le temps présent à l'aide d'un modèle du passé. Le modèle le plus convenable sera, sans aucun doute, le maniérisme du 16^e et du 17^e siècle (nous pourrions, bien entendu, employer aussi

le modèle du romantisme). Dans l'art du maniérisme du 16^e et du 17^e siècle, avec lequel l'art contemporain possède beaucoup de ressemblances, nous trouvons deux courants principaux, dont le premier doit être qualifié d'expressif, et le second de classicisant. Au premier courant correspondent les théories et les doctrines sur l'idée. C'est surtout par les considérations de F. Zuccari, qu'on peut expliquer toutes les œuvres artistiques du courant expressif. „Les artistes appartenant à ce courant regardent l'objet par leur ‚vue intérieure‘, un point intérieur d'observation“ (Hocke), et présentent des choses telles qu'elles sont saisies par leur sens intérieur ou intellect, sans „forme de la chose“ (Hocke). Ce courant est représenté par les œuvres dernières de Michel-Ange, les fresques des Loges du Vatican de Raphaël Sanzio et les œuvres de ses disciples, puis c'est l'œuvre de Pontormo, Rosso, et, naturellement, aussi celle de Tintoret et El Greco. Dans les régions du Nord, c'est, par exemple, l'œuvre de G. Arcimboldi.

On sait bien qu'il y a beaucoup d'analogies de ce courant expressif du 16^e et du 17^e siècle dans la peinture moderne. Les changements dans le domaine de l'art sont favorisés, outre cela, par un trait marquant tout à fait nouveau, par les découvertes des sciences naturelles. „La crise des sciences comme une expression de la crise fondamentale de l'humanité européenne“ (Husserl) est en même temps une crise de l'art. Néanmoins, elle rend possible de mieux connaître le monde. La même chose s'applique d'ailleurs à la science. Cette crise est une révolution, un changement qualitatif qui est une modification, une expression d'un renversement radical du système de rapports dans l'existence de l'homme moderne. Mais, regardant la soi-disant réalité „concrète“, ne compréhensible qu'à l'aide de la mathématique, et cela en contradiction avec la nature „problématique“, l'époque moderne se distingue essentiellement du maniérisme. Une autre particularité de l'époque moderne est le modèle technique de penser qui se reflète avant tout dans l'expériment. Toute l'histoire des efforts artistiques de V. van Gogh, P. Gauguin, du Symbolisme, de l'Expressionnisme, certaines tendances du Fauvisme, forment une parallèle du courant expressif de la peinture maniériste. Ici encore, la chose est saisie par „une vue intérieure“. „Gogh et Gauguin ont changé la ligne caractérisant la chose en arabesque de l'expression, et la couleur en couleur de l'expression“ (Haftmann). O. Redon a créé „un frisson nouveau“ (E. Hennequin). H. Rousseau découvre la réalité fantastique du rêve, J. Ensor se noie dans „l'abîme de la connaissance“, E. Munch révèle la peur de la nature et de l'homme, l'Expressionnisme allemand est complètement un reflet de l'intérieur. La revendication de Zuccari, que l'art peigne par son clair-obscur des choses invisibles, est accomplie, dans ce sens, même dans le courant expressif moderne. Jusqu'à l'année 1914, c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'„ancien Europe“, l'art, même celui de ce courant, ne dépasse pas le cadre de la vieille „métaphysique“ et „humanité“. L'importance révélatrice de l'art post-impressionniste est donc bien évidente. Ici, comme dans le maniérisme, il s'agit de la „décomposition de la forme“. Plus tard, ce courant expressif semble continuer dans le Dadaïsme et le Surréalisme. Dans ces deux mouvements, l'expression est atteinte d'une manière nouvelle, quoiqu'il s'agisse toujours de l'art de „décomposition de la forme“. Pour révéler l'étrangeté de l'objet, on l'arrache de son „système du monde“ habituel. Par un choc, on révèle l'absurdité du phénomène dans les rapports nouveaux, on évoque l'ambiguïté de l'objet, et accentue son fantastique. L'objet est mis en rapport à l'étrangeté, au „magique“, caché sous la surface, ce qui favorise „l'expression“. On accentue le mécanisme de la création. En même temps, on accentue aussi le subconscient (voilà son irrationalisme). Même ici, il y a beaucoup d'analogies avec le maniérisme. Donc, on peut ranger dans le courant expressif aussi la peinture naïve, de tels artistes comme M. Duchamp, et évidemment le „pop-art“.

Un pôle opposé du rapport au monde est représenté dans l'époque du maniérisme, par exemple, par le génie scientifique de Galilée. Dans ce temps, l'objectivité était limitée par

des relations géométriques et par une causalité invariable. Dans le domaine de l'art (si l'on compare, par exemple, l'art classique grec avec l'idéalisme objectif de la doctrine de Platon sur l'idée), on voit un parallélisme de l'idéalisme objectif et du typisme artistique idéalisant. Dans l'esprit de l'art classiciste grec se développe un autre courant du typisme rationaliste maniériste. Le type transcende la réalité vers la perfection. Dans l'architecture maniériste, c'est, par exemple, Palladio qui suit ce chemin. L'architecture grecque est une sorte de l'expression des lois naturelles absolues, elle se trouve hors de l'homme. Le rapport de Palladio à l'architecture est plutôt (dans ce sens) relatif. Il donne à ses architectures des „physiognomies“ humaines. De même, l'idée platonicienne devient, dans le maniérisme, „une possibilité humaine“ (Panofsky). Dans la sculpture, la ligne classiciste est représentée, par exemple, par la sculpture en marbre de Bandinelli qui a souvent „copié“ les statues antiques. „Il est, en même temps, étrange que la plastique florentine, excepté Michel-Ange, s'adonna à la beauté classicisante, purement formelle, et évitait la puissance de l'expression“ (H. Hofmann). La surface lisse du bronze a permis d'adapter la surface et la masse du corps aux contours abstraits de lignes. Ici, il s'agit donc d'une intégration, de la forme rationnelle de l'objet. Le schéma linéaire domine aussi certaines œuvres de G. da Bologna et même A. Vittoria, de même que celles d'Ammanati, Goujon, Pilon, Adrien de Vries, etc. La peinture avait moins d'occasions de copier l'art antique. Donc, elle est caractérisée plutôt par l'académisme. Une partie de l'œuvre de Parmigianino est presque toujours une „incarnation de l'idéal de la beauté animée“ (Max Dvořák), ce qui a mené d'abord à la création de types. „Cet effort a approché Parmigianino de l'antiquité“ (Max Dvořák). „Sa grandeur réside dans la profondeur du conflit“ (R. Hocke). Il est vrai qu'Angello Allori, dit Bronzino, était le disciple de Pontormo, „mais il était doué d'un tout autre esprit, à la nature platonicienne, lequel s'est concrétisé dans un purisme formel et dans les canons de l'indéfectibilité de la beauté“ (G. Briganti). Bronzino s'efforce de rationaliser la composition, il crée les tableaux de la „matière vernissée de son monde“, rappelant les chefs-d'œuvre de della Robbia. L'art de Bronzino, et avec lui aussi la renaissance florentine avancée, touchant à sa fin, rompt avec Pontormo. Certaines œuvres de Vasari et Salviati, mais surtout des frères Carrache à Bologne, et de plusieurs artistes de l'école de Fontainebleau, etc., représentent un courant classicisant dans le maniérisme international du 16^e et du 17^e siècle.

Sur le rationalisme est basé, lui-aussi, l'art du second courant dans la peinture moderne. Il part de la critique de l'Impressionisme et de l'effort constructiviste de Cézanne qui veut „redevenir classique comme Poussin par l'intermédiaire de la nature“. Le tableau peut être, selon ses mots, une construction sortant de la nature. Pour lui, il est question de l'essence de l'objet: „Dans la nature, tout se modèle comme une sphère, un cône, un cylindre.“ Tandis que le premier courant s'efforce vers une expression du rapport intérieur de l'homme avec le monde, et cela généralement par l'intermédiaire d'un modèle suggestif, seulement dans le cadre des relations changées, ce qui le rapproche très intimement de l'homme „concrète“ (métaphysique), le second courant, qui part de l'art de Cézanne, est caractérisé par un effort de voir le monde d'une manière rationaliste conformément au système de rapports changé en accord avec les découvertes scientifiques nouvelles de la réalité „concrète“, ne compréhensible que „mathématiquement“. Le trait le plus important dans ce courant est la décomposition croissante de l'objet, chez Seurat la décomposition de la couleur, en éléments de base. Dans le Cubisme analytique, ce procès est porté à son comble dans le cadre de la conception métaphysique ou mécaniciste. La réduction est poussée jusqu'à la suppression complète de l'objet du tableau. Une limite importante est représentée par l'œuvre de C. Malevitch. Il amène la réduction jusqu'à la géométrie du plan, jusqu'au signe de l'objet. Chez Malevitch, ce procès se termine en nihilisme (le tableau Le Carré blanc sur fond blanc). La rationalisation progressive représente chez Mondrian une étape du procès qui a com-

plètement abandonné les modèles traditionnels — mécanistes — de la connaissance du monde. Dans son effort d'évoquer l'harmonie idéale de la vie (la conception de Cézanne poussée jusqu'à l'extrême?), il ne se sert que de la spéculation intellectuelle et de la „géométrie“. Nous pourrions dire que ce courant rationnel de l'art moderne tâche de saisir „la forme de la chose“. Dans quelle mesure il est en connexion avec les tendances différentes du maniérisme, cela reste encore à déterminer. Il est possible de trouver les analogies avec l'art „abstrait“ moderne dans, par exemple, le gothique, l'âge néolithique, etc. Il y a une littérature assez vaste qui nous en informe. Cet article doit être compris en connexion avec la littérature existante (nous reconnaissons, par exemple, la division du soi-disant art abstrait en deux courants fondamentaux, division du Surréalisme, etc.).

Je considère les rapports généraux, que j'ai mentionnés dans mon article, comme indispensables pour pouvoir comprendre l'activité artistique dans tout son ampleur et dialectique.

Traduit par J. Šrámek

