

V. V. ŠTECH

UMĚNÍ?

PROČ A K ČEMU?



1960

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ
KRÁSNÉ LITERATURY
HUDBY A UMĚNÍ
PRAHA

VZNIK NÁRODNÍHO UMĚNÍ

Naskýtá se otázka, kdy se dají v historii národů rozlišovat určitá vrcholná období, čili zkoumání, kdy se vtěluje hromadný duch v takovou formu, aby se mohlo mluvit o národním umění. To je jistě problém stejně závažný jako aktuální a soudím, že můžeme dojít ke stanovení obecně platných zásad hledáním zákonů a podmínek, poměru obsahu a formy, změny a přerodu slohů, zjištěním činitelů, kteří způsobují, že hotový umělecký názor podléhá změnám. V tomto hledání pomůže kritika slohová kombinovaná s národní psychologii, zaměřená na období zvláštní slohové nejistoty a tápání, dále soustavné pozorování dob, kdy umění podléhá nárazům vnějším nebo vnitřním a ztrácí tak starou slohovou soustavu a teprve připravuje vznik nové. Dějiny umění znají hodně takových period, najdou se hned v prehistorii, např. když srovnáme vzájemný poměr slohu hallstattského a latěnu a zjišťujeme vznik nových ornamentálních útvarů. Potkáme se s takovými zvláštními doklady proměny v umění indickém, v období Gandhara, když z několika proudů tam povstává forma pro nový náboženský cit a pro novou mytologii buddhismu. Jsou také známy, byť dosud dostatečně neprozkoumány, začátky lidových umění proměnou renesance a barokní ornamentiky. Ale nejpatrnější je tento rozkladný proces a proměna staré formové zásoby v antice, při zániku impéria. Důvody zkázy antického světa byly opětovně zkoumány, zde stačí poukázat, jak postupně vzniká nová umělecká situace.

Antické umění pokračuje dlouho v rozvinu svých formálních zásad, stupňuje je na jedné straně ve složitý iluzionistický artismus, v nadnesenou alegorickou ušlechtilost hraničící s nápodobou. V tomto proudu je patrné úsilí překročit hranici materiálu a slohu, dobýt největší živosti. Ale zároveň postřehneme na straně druhé jistou reakci, stylizaci, která vystřídává pohyb a afekt, jakmile se dospělo k hranicím představitelnosti. Stylizace tu znamená lineární ohraničení siluety, upevnění povrchu plochami. V pozdní římské plastice a v malířství se ztrácí prostorový cit, rám a ornament se rozšiřují do děje, takže dramatický, světelný a monumentální sloh se mění v plošné lineární a ornamentální umění. To pokračuje aspoň v centru logicky stále v témž duchu, formalisticky, pracuje pro touž společenskou vrstvu, třeba v námětech se dostával na povrch symbolismus. V památkách ravenských nacházíme stejnou logiku členění, stejnou přírodní věrnost tvarů, ačkoliv jsou stylizovány a je nutno interpretovat je symbolicky. Světová umělecká řeč trvá, i když se objevují na jevišti dějin

RUSTIKALIZACE JAKO ČINITEL SLOHOVÉHO VÝVOJE

Naskytá se otázka, kdy se dají v historii národů rozlišovat určitá vrcholná období, čili zkoumání, kdy vtěluje se hromadný duch v takovou formu, aby se mohlo mluvit o národním umění. To je jistě problém stejně závažný jako aktuální, a soudím, že můžeme dojít ke stanovení obecně platných zásad hledáním zákonů a podmínek, poměru obsahu a formy, změny a přerodu slohů, zjištěním činitelů, kteří způsobují, že hotový umělecký názor podléhá změnám. V tomto hledání pomůže kritika slohová kombinovaná s národní psychologii, obrácená na období zvláštní slohové nejistoty a tápání, dále soustavné pozorování dob, kdy umění podléhá nárazům vnějším nebo vnitřním a ztrácí tak starou slohovou soustavu a teprve připravuje vznik nové. Dějiny umění znají hodně takových period, najdou se hned v prehistorii, např. když srovnáme vzájemný poměr slohu hallstattského a laténu a zjišťujeme vznik nových ornamentálních útvarů. Potkáme se s takovými zvláštními doklady proměny v umění indickém, v období Gandhara, když z několika proudů povstává tam forma pro nový náboženský cit a pro novou mytologii buddhismu. Jsou také známy, byť dosud dostatečně neprozkoumány, začátky lidových umění proměnou renesance a barokní ornamentiky. Ale nejpatrnější je tento rozkladný proces a proměna staré formové zásoby v antice, při zániku impéria. Důvody zkázy antického světa byly opětovně zkoumány, zde stačí poukázat, jak postupně vzniká nová umělecká situace.

Antické umění pokračuje dlouho v rozvinu svých formálních

zásad, stupňuje je na jedné straně ve složitý iluzionistický artismus, v nadnesenou alegorickou ušlechtilost hraničící s nápodobou. V tomto proudu patrné je úsilí překračovat hranici materiálu a slohu, dobyt největší živosti. Ale zároveň postřehneme na straně druhé jistou reakci, stylizaci, která vystřídává pohyb a afekt, jakmile tu znamená lineární ohraničení siluety, upevnění povrchu plochami. V pozdní římské plastice a v malířství ztrácí se prostorový cit, rám a ornament rozšiřují se do děje, takže dramatický, světelný a monumentální sloh se mění v plošné lineární a ornamentální umění. To pokračuje, aspoň v centru, logicky stále v tomtéž duchu, formalisticky, pracuje pro tutéž společenskou vrstvu, třeba v námětech dostával se na povrch symbolismus. V památkách ravenkých nacházíme stejnou logiku členění, stejnou přírodní věrnost tvarů, ačkoliv jsou stylizovány a je nutno interpretovat je symbolicky. Světová umělecká řeč trvá, i když se objevují na jevišti dějin nové národy, a to potud, pokud je stačí stará kultura zkonsumovat a asimilovat. Přejít antiky v křesťanství je formálně nepozorovatelný, pro neinformovaného pozorovatele umělecká díla různých náboženství splývají. Starožitnosti galské neliší se slohem od křesťanské antiky, indický Buddha vypůjčuje si vzezření Apollónovo, galský Dispatér vypadá jako Hérakles, sošky germánských bohů Wotana, Zia, Donera pracovány jsou tímž způsobem jako římský Merkur, Mars, Hérakles. Není to tedy námět, tendence, citový obsah, jež mění formu. Změnu náboženské orientace nepozorujeme hned, a hlavně ji není znát na dílech vzniklých cestou pravidelného uměleckého provozu, dělaných profesionály tvořícími z ustálených zásob slohu. Změny dějí se spíše mimo okrsek velikého umění, na periférii nebo tehdy, když společnost nestačí motivy asimilovat.

Jak bylo řečeno, centrum antického kulturního světa pokračuje v artistickém impresionismu a stylizaci ještě v dobách, kdy už jeho periférie ukazuje ztrátu vlády nad prostředky. Od třetího století roste v galořímských stélách nejistota v pochopení těla, přibývá slohové nečistoty v míšení volné plastiky s reliéfem, směšuje se

pozadí a tvar, na šatu a těle vystupuje lineární zaostření a zároveň zvláštní strnutí pohybů. Provinciální umělci v Galii a v Germánii chytají se vedlejších věcí, přehánějí údy podle smyslu, sledují spíše pojmové zesílení než organickou formu. Ubývá smyslu pro materiál; tito sochaři zacházejí s kamenem jako s blátem. Vyspělá formální soustava se takto rozbíjí, na místě přednesu zase se vnucuje pozornosti představovaný objekt, zamýšlené sdělení. Ztráta kvality, obecně zhrubění má za průvodní příznak ornamentalizaci; technická nedovednost, nepochopení materiálu, ulpívání na vedlejších znacích vedou k umění druhovému a typovému, kde formy jsou užívány k neartistickým účelům. Dostávají nový smysl, stávají se majetkem nových společenských tříd, jsou poselštěny, rustikalizovány.

Tento úkaz je všeobecný, vyskytá se v každém pomezí styků kulturních vrstev, společenských tříd, etnických celků. Všude, kde si nižší nebo nová společenská vrstva přisvojuje formu vrstvy vyšší, pozorujeme ztrátu tektonické představy, snahu vyrovnat prostorové kontrasty, nahradit konstrukci, jakož i veškerou jedinečnost rytmem. Těla, pohyby, charaktery, rostlinstvo uvádějí se na téhož jmenovatele, rytmus nese, spojuje, proměňuje jako ekvivalent dramatického děje. Rustikalizace je tehdy úplná, když ovládne vzor, deformuje jej důsledně, jako vidíme v miniaturách irských sedmého, osmého a devátého století. To je celá ornamentální soustava, jež si přisvojuje antické pojmy, figurální motivy, u nichž rozvádí plastiku těl a děj do čar, zrušuje prostor a nahrazuje jej barevnými plochami. Můžeme sledovat, jak vzniká nové pojetí starých motivů (píšíci evangelisté, Ukřižování, atd.). Je možno považovat tento deformační proces za formální úpadek, ale musíme mu přiznat, že se v něm hlásí také nové tóny, že rozkladem a překladem předlohy vzniká nová ornamentální soustava, schopná nést nový obsah. Vznikají nové typy; když rozrušena byla antická souvislost témat, vyrůstá na periférii křesťanská koncepce, forma schopnější vyjádřit bolest, strach, vroucnost.

Rustikalizací se ponenáhlu, ale velmi organicky mění sama podstata. Umění se jí odpoutává od přírody k svobodnému přetváření, lépe tlumočícímu ideové vztahy. Když sledujeme umění římské periferie, vidíme všude, jak se osvobozuje fantazie tímto zhruběním, nepochopením, nejistotou a změkčením. V koptické plastice pátého a šestého století jde stanovit zrovna krok za krokem, jak se kulaté objemy přizpůsobují plošnému ornamentu, jak splývá hmota a tvar. Prostorovou redukcí stává se z fyzického gesta duchovní znamení, takže posunky dostávají výrazovou jednoznačnost. Pohled sochy už není plastický tvar, ale psychický děj, protože neobratný řemeslník kresebným podáním očí a přehánáním vyzdvihl jenom některé základní stránky. Volná forma se přizpůsobuje architektonickému ornamentu, netektonicky pojatému. Splývání plošné výzdoby a tektonických symbolů (pilastry, architrávy) způsobuje úplnou abstrakci, nový rytmus, jiné tempo. Jsme tady blízko orientální krajce, ocitáme se tedy u začátku národního umění.

Takto přisvojují si antické dědictví Španělsko, Francie, Sýrie, vykládajíce je po svém. Také v byzantském umění pozorujeme koordinaci výzdoby a hlavních motivů, projekci prostorových elementů v jednu rovinu, důsledně ornamentální přeplnění. Tím se mění fyzický styk těl v duchovní, představy jsou vázány symbolicky. Vznikají nové proporce, nová gesta, ideální prostor; ustalují se nové epické zákony, provádí se spojení nebe a země, hmoty a ducha. Rustikalizačním zjednodušováním vystoupil v mechanických úkonech duševní výraz. Všude tak vzniká místní odrůda dřívějšího internacionálního umění. Šlo by říci nářečí, a to prostým vzdalováním, adaptací organického života do ornamentální abstrakce. Jsou to děje vlastně mimo oblast umění, neboť je vyznačuje ztráta formálního zájmu. Nelze tedy mluvit o tvoření v našem smyslu, je to právě jenom pasivní úprava, spojování různých, často sobě protichůdných elementů. Zdůrazňování podružností, v nichž lidový řemeslník vidí podstatu, nápodoba nápadnosti a technických zvláštností dávají vzniknout fantastickým novotvarům. Fantastika re-

zultuje proto často – nechci zatím říci vždy – z pohybového rytmu, z nedorozumění, z neúplné znalosti, z nejistoty vůči přírodě. Výtvarná forma se mění vzdáleností v kulturní hodnotu, stává se výrazem třídy. Ovšem jen tehdy, zabere-li oblasti dosti široké a stojí-li za ní skutečně ohraničená sociální vrstva.

Rustikalizaci nelze ztotožňovat s primitivností. Umění skutečně primitivní je pravidelně skica, nikoliv útvar, spíše monolog, avšak nikoliv hromadné nářečí. Je to přímé vyrovnávání s námětem, bez pomoci konvence slohové formy. Přímý záběr tvůrčí a pudový vztah k životu jsou velmi vzácné a možné jen za zvláštních okolností hospodářských a geografických. Primitiv se odvažuje více a svobodněji než umělec rustikalizující neúplným poznáním. Nepomáhá si řemeslem, zmocňuje se tvaru bez ornamentálního systému. Mluvíme o čistém primitivním paleolitu nebo některých přírodních národů jako byli Eskymáci nebo Křováci, určité národy východní Sibiře. Ale najdeme takové primární vztahy i v historickém umění, a to je potom skutečná barbarizace. Jestliže nové národy, konzolidující se na území impéria, přetvářejí antický realismus v několik národních soustav orientovaných křesťanstvím, v samém středu říše potkáme se s momentním uměleckým výrazem. Také tady, v památkách označovaných jako longobardské, provozuje se ovšem důsledné ztotožnění částí, figur, ornamentu, architektury, písma, symbolů, rustikalizační redukce složitosti. Také zde se postupně dostáváme k fantastice výtvarným postupem. Nová skutečnost, druhý smysl, objevují se jaksi mezi řádky ornamentálního růstu. Avšak kromě této jednosměrné důslednosti vyskytají se také kusy úplně naivní, vzdálené uměleckému průmyslu a obřadné stylizaci. Taková helmice krále Agilulfa (591-615) je dělána úplně bez předsudků, bez vědomostí a bez tradice. Najdeme tu sice vzpomínku na antické vzory (okřídlení géniové), ale také tento vypůjčený motiv prozrazuje úsilí chytit rovnou skutečnost, a nikoliv podat formu, zhotovit výrobek. Je to instinktivní tvoření, dílo drobné jako náčrt, formálně nedůsledné. Napůl kresba, čáry, napůl objemy, hloubky.

Tvar zapadá do hmoty, není ohraničen, jest skutečně barbarizován. Zde nevládnou pojmy, ale názor. Lze říci, že rustikalizace upravuje organický život do ornamentální abstrakce, kdežto barbarizace cítí, ale nevystihuje trojrozměrnost. Jest aktivní deformací, nikoliv adaptací a překladem. Také barbarizace přináší však nové poznatky svou upřímností a svěžestí pozorování, jelikož se jedná o věc, nikoliv o dekoraci. Také její vymoženosti upraví časem doba, zarovná, vpraví do rytmu, do slohového systému. Na reliéfu v Cimitile, který snad povstal v devátém století, jsou tvary volně napsány, nejspíše posazeny do plochy, jako by to byla improvizovaná vypuklá kresba. Ale lev je tu jen tak nahozen, má hřívu zatočenou do vln ukončených spirálami. Ty jsou pravidelně rozloženy, tvoří jakési plastické stupně. Proti volným úponkům a ostatku těla pozorujeme tu jistý pořádek, systematickou plastickou transpozici vedle osobního škrábání. Tak je v tomto rozeklaném díle naznačena cesta k příštím architektonickým obludám, k přísně heraldickým lvům jednotně koncipovaným. Je tu spojen privátní výraz i dobová vůle nebo aspoň tušení zákona. Ohlašuje se příští románský sloh, který spojí ojedinělé barbarské výkony s ornamentální mluvou.

Jest skončena proměna i dobytelský styk se skutečností, umění dostává nový obsah. Z periferie, cestou, která vypadala jako úpadek a na níž se dosáhlo nového poměru mezi námětem a formou. Jí vznikly samostatné celky decentralizovaných národních umění. Vytvořen byl nový názor, lidstvo se spojilo opět s uměním, jež mu odcizila fráze antického formalismu.

Dodávám ještě, že by bylo záhodno podívat se tímto způsobem na celek českého umění a hledat, kdy se u nás objevuje rustikalizace. Protože její výskyt znamená, že byla cizí přinesená forma zpracována a přivtělena do národní kultury. Teprve když umění země nebo třídy prošlo rustikalizací, povstává smíšením cizího a vlastního neformální životní účastí nová umělecká jednota, schopná vyjadřovat společný domácí obsah. Aspoň pro románské umění české – a to pro jeho všechna odvětví, architekturu stejně jako sochařství a ma-

lířství – napadá nevyrovnanost a často vysoká hodnota jednotlivých děl. Ta nasvědčuje, že to byl jenom import, pasívně přejímaný, bez tvořivé účasti domácích. Podle toho rustikalizace se u nás v prvním období ještě neuplatňuje nebo není úplná a důsledná. Ovšem, bez důkladného zkoumání všech zjevů jsou další závěry o formě a podstatě tohoto společného obsahu předčasné. Stejně zajímavé bylo by sledovat rustikalizační proces u nás v umění novodobém. Některé úkazy, netoliko ve výtvarnictví, ale i v literatuře k tomu přímo vybízejí. Byl by tak nově osvětlen pojem umělecké periférie.

Actes du XIII^e Congrès International
d' Histoire de l'Art, 1933

ČLOVĚK A ČAS

Nutnost výrazu je jev obecný, už tam, kde se může projevit nitro člověka nespolečenského, ať jsou to děti, lidé přírodní či duševně choří nebo osoby uniknuvší na chvíli účelovému řádu, všude tam vydává člověk ze sebe tvary. Tvarem je jednou říkanka opakovaných slov, jindy tanec, zpěv, značka či obraz. Povstávají z nutkání tvárného pudu, z podvědomé potřeby projevit se, představit se sám sobě, vytvořit. Je to výraz niterného napětí, podvědomá reakce osobnosti výrazovými pohyby rukou, nohou, hlavy, mluvidel. Od ostatní výrazové činnosti dělí pud tvárný především úsilí vytvořit něco nového, tedy neopakovat a nenapodobovat. Nespokojuje se účelnou úpravou přírodnin v nářadí nebo nástroj, ale chce vydat se zmocněně, vyslovit svůj skrytý obsah. Zachytit, zhmotnit, ztělesnit svůj svět a svůj stav a dobrat se tak stavu nového. Tvar, jenž takto povstává, je spojen životně s lidským nitrem. Má znak nezbytnosti, jaké není v konstrukci matematického obrazce nebo v pojmovém schématu, a již nemá také lhostejná zpráva, kterou podáváme o události vnitřně nám cizí. Novost záleží v prožití, v osobní hodnotě tématu pro tvůrce. Pohyb z nitra do vnějšího prostoru má důvod. Člověk nepíše na plochu lhostejné jméno, neformuje představy, které by nebyly skryty v jeho podvědomí a jež se takto – aniž to druhdy ví – objevují na hladině jako závažné pocity a děje. Tak nacházíme ve tvárném pudu jako jeho hlavní znaky elementárnost projevu, činnou účast původce a životní obsah v novotvaru. V odporu s estetikou, prohlašující krásu za předmět neinteresované