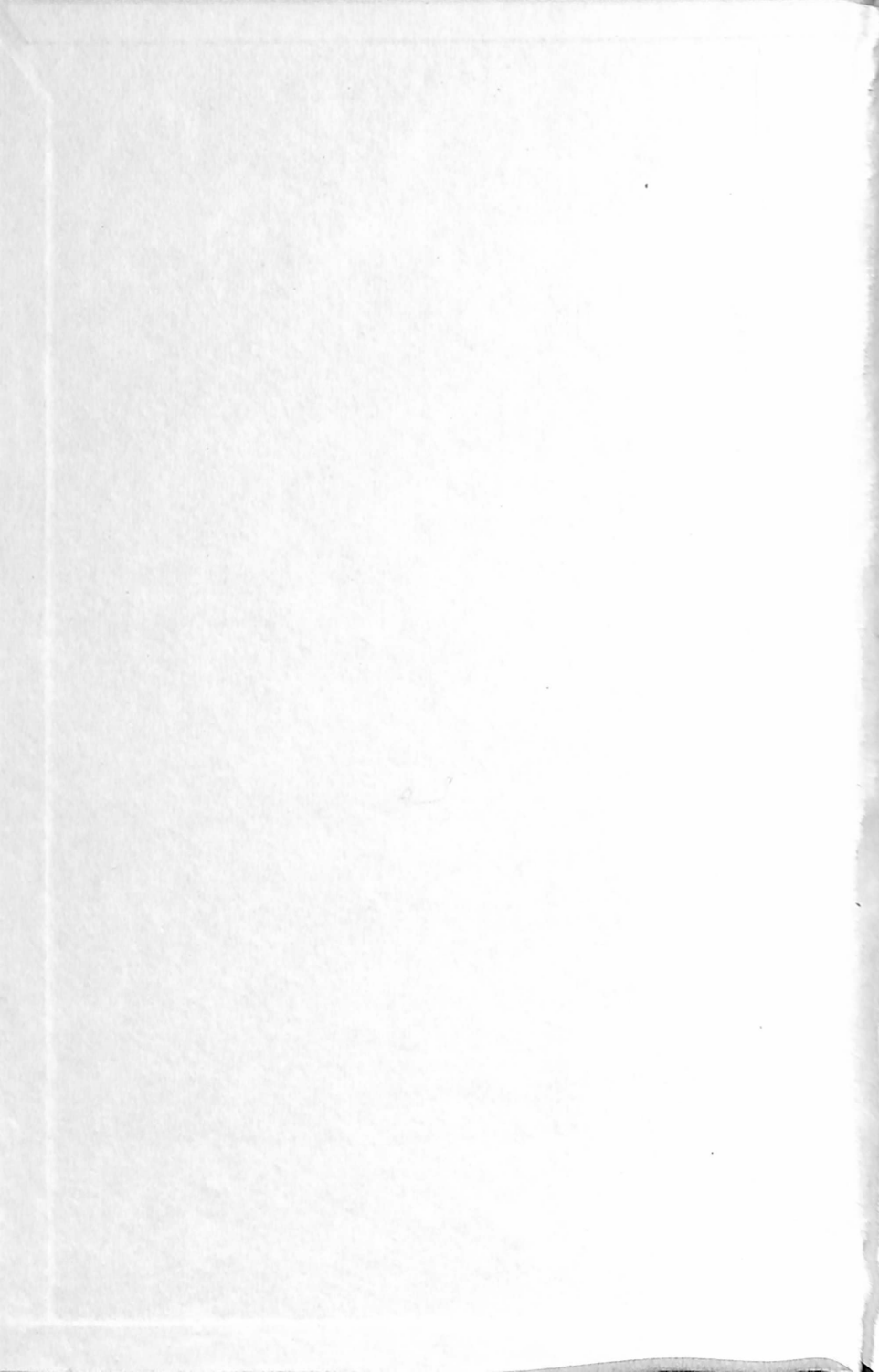


Dr. Heinrich Lützeler

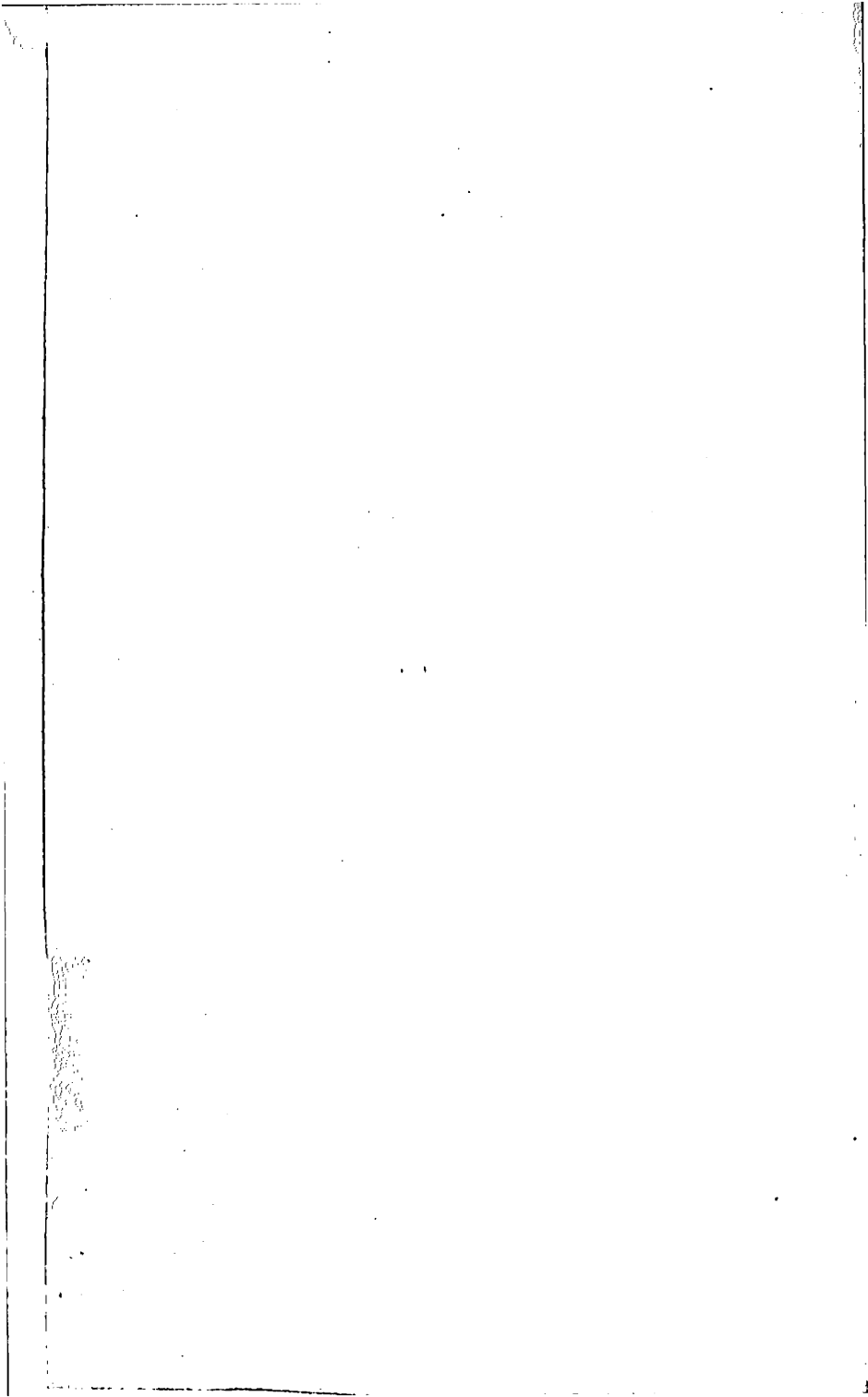
**Úvod
do filozofie
umenia**



Matica slovenská

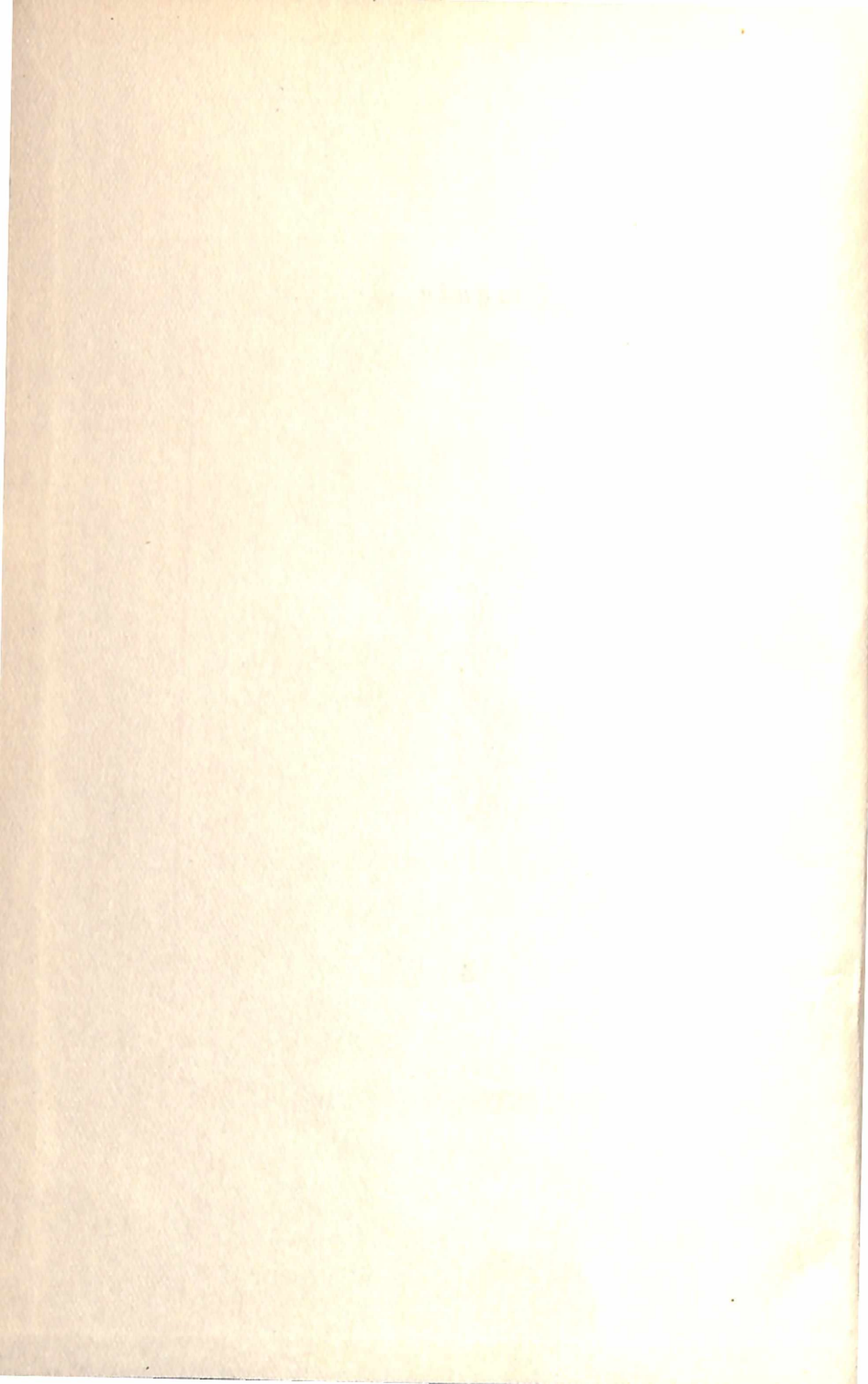






Umenie





Úvod do filozofie umenia

Dr. Heinrich Lützel

Étud de l'histoire ancienne

Dr Heinrich Hübscher

Dr. Heinrich Lützel

**Úvod
do filozofie
umenia**

Matica slovenská

Dr. Heinrich Lohse

Über
die
Menschheit

Verlag von

O b s a h

<i>Úvodná poznámka</i>	13
<i>I. Spôsob existencie umenia</i>	15
1. Príslušnosť k objektivizovanému duchu	15
2. Základné črty objektivizovaného ducha	16
3. Príklady z umenia	18
<i>II. Rozhraničenie umenia od prírody a vedy</i>	22
1. Protiklad k prírodným útvorom	23
2. Protiklad k filozofickým a vedeckým útvorom	26
3. Pomer umenia k peknému a subjektívno-citovému	33
<i>III. Účasť umenia na skutočnosti</i>	36
1. Stupne blízkosti ku skutočnosti	36
2. Teória o ľahostajnosti predmetu pre umenie	39
3. Teória o rozhodujúcom význame presného opisovania skutočnosti	41
4. Teória architektúry	46

<i>IV. Forma v umení</i>	<i>50</i>
1. Umelecký význam formy	51
2. Zamietnutie formalizmu	54
3. Atomizmus nazerania na formu a filozofická svetonáhľadová náuka umenia	56
4. Problém základných slohov umenia	59
<i>V. Výtvarná látka a jej umelecké zákonitosti</i>	<i>63</i>
1. Látka diela osebe	66
2. Spracovanie výtvarnej látky	69
3. Moc techniky	71
<i>VI. Zákon smyslu v umení</i>	<i>77</i>
1. Všeobecné určenia	78
2. Dôsledky	82
<i>VII. Hodnotné stupne umenia</i>	<i>88</i>
1. Paumenie	91
2. Zdanlivé umenie	93
3. Vznikajúce a čiastočné umenie	95
4. Mnohorakosť umeleckých ideálov	97
5. Rozdiely pravého umenia podľa hodnoty	97
<i>VIII. Jednotlivé umenia</i>	<i>101</i>
1. Teória o jednote umenia	101
2. Problém jednotlivých umení	103
3. Systém umení	104
<i>IX. Kritický prehľad</i>	<i>107</i>
1. Iluzionizmus a funkcionalizmus	108
2. Esteticizmus a ikonografizmus (psychologiz- mus)	108

3. Formalizmus	109
4. Materializmus a špiritualizmus	110
5. Intelektualizmus	111
<i>X. Pramene umenia</i>	<i>113</i>
1. Elementárne zážitky človeka	114
2. Stvárňovanie náboženských daností	117
3. Sociologia umeleckého diela	120
4. Sociologia umelca a prijímateľa umenia	125
5. Sila sociálnych daností v umení	127
<i>XI. Umelecký tvorivý postup</i>	<i>133</i>
1. Tvorivá nálada	134
2. Počatie zárodku diela	135
3. Rozvíjanie zárodku diela	136
4. Perióda kritických pokusov o dielo	137
5. Konečné uskutočnenie	140
6. Doplnky	140
<i>XII. Chápanie umenia</i>	<i>143</i>
1. Chybné postoje	143
2. Predpoklady	145
3. Fázy chápania umenia	147
4. Stupne chápania umenia podľa hodnoty	156
<i>XIII. Umenie a absolútne bytie</i>	<i>159</i>
1. Predbežné otázky k metafyzike umenia	161
2. Východiská k metafyzickým otázkam	164
3. Predpoklady teologie umenia	169
4. Východiská k umelecko-teologickým otázkam	171
5. Vzťah pravdy a hodnoty v umení	175

XIV. Vedecké vyrovnanie s umením	180
1. Systém vied o umení	181
2. Metóda filozofie umenia	182
3. Význam filozofie umenia	185
Záver	186
Poznámky	188

Soznam príloh

1. *Miron*: Vrhač disku.
Rím, Vatikánske múzeum.
 2. *Matthias Grünewald*: Kristus na kríži.
Stred obrazu z isenheimského oltára, Kolmar.
Altes Museum.
 3. *Raffael Santi d'Urbino*: Sixtínska Madona.
Dražďany, Gemälde-Galerie.
 4. *Raffael Santi d'Urbino*: Zázračný rybolov.
Londýn, South Kensington Museum.
 5. *Albrecht Dürer*: Apoštol Pavol a Marek, časť.
Mníchov, Pinakotheka.
 6. *Vincent van Gogh*: Spálen v Arles.
Kobe, Japonsko. Majetok princa Matsugata.
-

Seznam příloh

1. Mizon: Vědec dieku.
Rim. Vatikánské muzeum.
2. Montano (Günther): Království na křídle.
Soubor obrázků z neoborné části přírody.
Altes Museum.
3. Hoffmann (Sant): Přírodní: Střední Evropa.
Düsseldorf, Gemälde-Galerie.
4. Hoffmann (Sant): Přírodní: Střední Evropa.
London, South Kensington Museum.
5. Albrecht Dürer: Anotovaný list s křídly.
Mnichov, Pinakothek.
6. Vincent van Gogh: Křídla v Akce.
Kuba, Ispanie. Místní přírodní muzeum.

Úvodná poznámka

Filozofia umenia sa pýta, čo robí umenie umením a čím sa líši umenie od iného bytia.

Vynárajú sa tu tri veľké *problémové oblasti*: dielo o sebe, tvorenie diel a chápanie diel. Prvá z týchto oblastí je v popredí preto, lebo i tvorenie, i chápanie umenia poukazuje na hotové dielo.

Čo aké samostatné je umenie, jednako nestojí úplne izolovane v celkovej skladbe bytia. Preto bude treba objasniť vzťah umenia k ostatným *oblastiam bytia*, predovšetkým k bytiu logickému (porov. kap. II.), spoločenskému (porov. kap. X.), etickému, metafyzickému a náboženskému (porov. kap. XIII.). Filozofia umenia má veľmi úzky vzťah najmä k antropológii, pretože umenie je hlboko zakotvené v osobnostnom bytí človeka (porov. str. 23, 64 n., 78 n., 84, 113, 165 n.).

Tým sme síce vyznačili problémový obsah filozofie

umenia, no neurčili sme ešte jej *predmet*; o tom totiž, čo treba označiť za umenie, sú pochybnosti. — Neplodné je priúzke i priširoké poňatie pochopu „umenie“. Priúzke by bolo mať na zreteli len umenia, ktoré stvárňujú priestor (architektúra, obrazové diela, ornament); toto zúženie sa predpokladá napr. pri zvyčajnom upotrebovaní slov „dejiny umenia“. Priširoké by bolo priberať každú zručnosť, isto ovládanú a vypestovanú na určitú dokonalosť (jazdecké, kuchárske umenie atď.); odvádzať slovo „umenie“ od „umieť“ zvädza na takéto rozšírenie. — Filozofia umenia musí naproti tomu vychádzať z toho, čo je nepochybne dané ako umenie, teda napr. z hudby, básnictva, priestorového umenia. — Lež definície, získané zahĺbením sa do týchto nepochybných umení, mohli by byť s dvoch stránok chybné; po prvé, mohli by byť neúplné a po druhé, ľahko by sa mohlo stať, že na nejakú podstatnú črtu určitého umenia hľadelo by sa ako na črtu, ktorá patrí k podstate umenia vôbec. — Správnosť a nesprávnosť získaných stanovísk najskôr vysvitne tak, že pristúpime s nimi k takým útvorom, ktorých umelecký ráz je pochybný, alebo ktoré sú od západoeurópskeho povedomia umeleckého prinajmenšom vzdialenejšie ako umenie záhradné, tanečné, vodné.

I.

Spôsob existencie umenia.

Umenie má oproti inému bytiu, napr. oproti človekovi alebo prírode, osobitný spôsob existencie. Vyložiť ho je úlohou *ontologie* umenia, ktorá sa má teda pýtať na miesto a spôsob jestvovania umenia v ríši rozmanitých oblastí bytia. Z tejto definície vychodí, že ontologiou tu nerozumieme ani náuku o absolútnom bytí, ani o bytí človeka vo svete, ale len náuku o sférach bytia.

1. *Príslušnosť k objektivizovanému duchu.* Umenie je objektivizovaný duch, ktorý sa líši aj od personálneho, aj od objektívneho ducha.

Objektívnym duchom rozumieme duchovný život, vyplývajúci z personálneho ducha v jeho dejinnej celistvosti; sem patrí napr. reč v živom vývoji. Objektivizovaný duch predpokladá fixovanie objek-

tívneho ducha v trvanlivom materiáli. Útvor, v ktorom si duchovný život dáva podobu, prežíva dejinné jestvovanie samého tohto duchovného života. Napr. literatúra nejakého národa má charakteristický bytostný spôsob objektivizácie. Tým sme vyznačili bytostnú oblasť umenia, neodlíšili sme však ešte umeleckú objektivizáciu od objektivizácie mimoumeleckej.

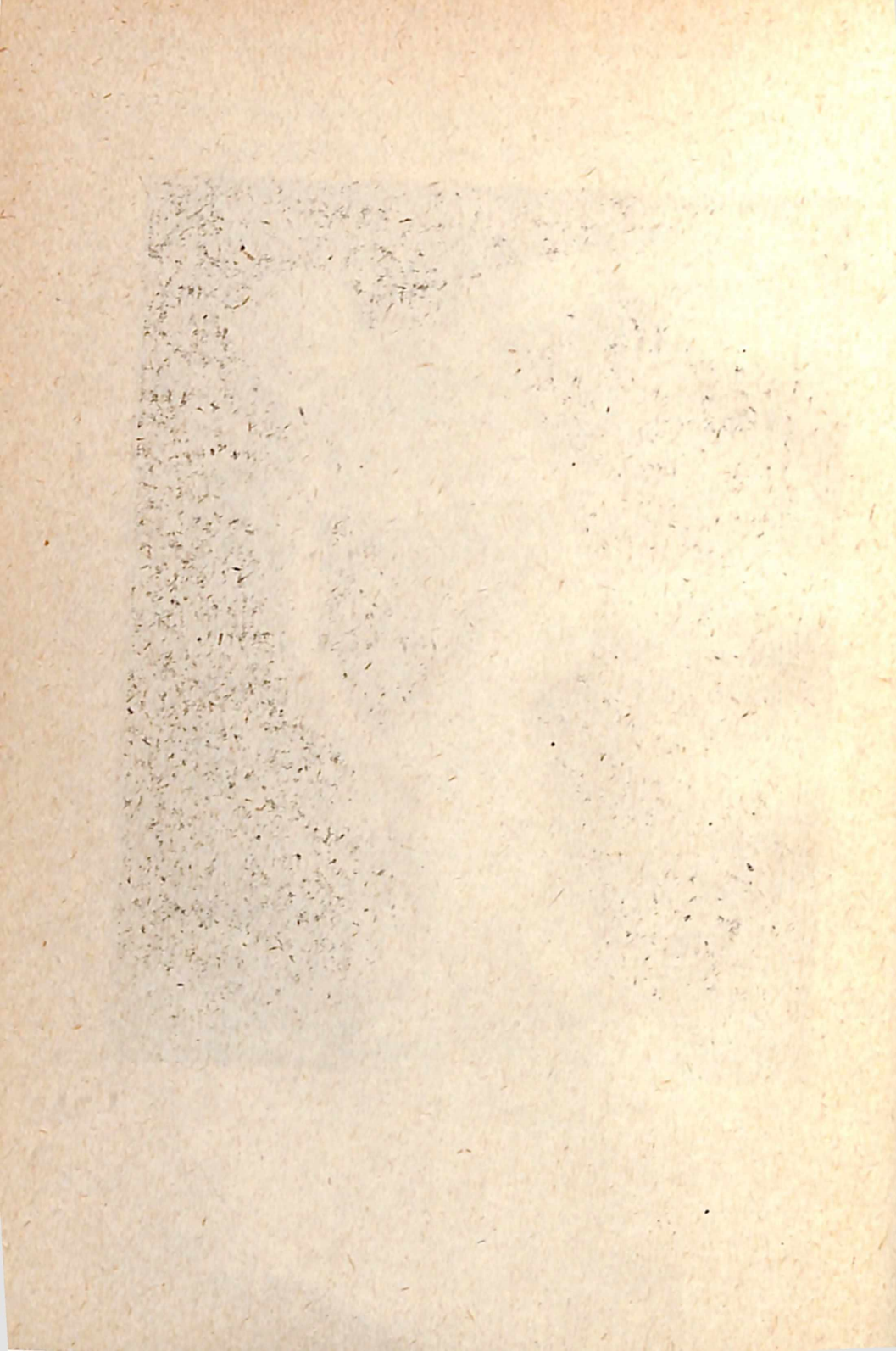
2. *Základné črty objektivizovaného ducha.* Rozhraničeniu nech posluží krátka úvaha o základných črtách objektivizovaného ducha, ktoré budeme skúmať hneď v súvislosti s umením, a to postupným obracáním sa od všeobecností k jednotlivostiam.

Prvá zásada je *dvojvrstvosť*, ktorá vládne vo všetkých útvoroch objektivizovaného ducha: duchovná náplň sa fixuje v hmote; stvárnená hmota „je vždy akýmsi popredím celkového útvoru, od ktorého sa zreteľne odlišuje druhá vrstva ako pozadie“.¹

Druhá základná črta je *rôznorodosť popredia a pozadia*. Pozadie je ireálne, popredie je však reálne a bezprostredne sa prihovára smyslom. V pomere popredia a pozadia sa prejavuje samostatnosť umeleckej objektivizácie oproti objektivizácii mimoumeleckej, lebo vzťah obidvoch týchto rôznorodých vrstiev umeleckého diela neznačí „len čiru priradenosť, nespočíva na konvencii. Čo je tu smyslove stvárnené, to vôbec nemožno preniesť do iného stvárnenia... a umelecká hodnota celku



1. *Miron: Vrhač disku.*



závisí od neho nie menej než od pozadia“. (Bližšie v kap. V.)

Tretia základná črta vychodí z presnejšieho určenia existenčného spôsobi *pozadia*. Pozadie nemá ani reálne, ani ideálne bytie osebe, ale má len *bytie pre diváka*, to značí: pozadie v umení je „odkázané na protislužbu umelecky ponímajúceho subjektu“.

„Celý vzťah teda, ktorý tvorí komplexný existenčný druh objektivizovaného ducha, je trojčlenný: k vecno-reálnemu nositeľovi a k duchovnému obsahu, ktorý je v ňom zachytený, nevyhnutne pristupuje ako tretí činiteľ poznovu živý duch — a to v obojej svojej podobe: ako duch personálny a objektivný. Jednotlivec totiž iba vtedy sa zmôže na postoj, ktorý ponímanie predpokladá, keď mu ho umožňuje spoločná duchovná báza, v ktorej má svoje korene; a spoločný duch prichádza k ponímajúcemu vedomiu tiež len v jednotlivcoch, v ktorých žije.“

Z týchto troch základných črt objektivizovaného ducha vyplývajú určité *dôsledky*:

Pripätím k hmote je i najvyšší duchovný výtvar tragicky vydaný napospas pomínutelnosti. Celú tragiku tejto spätosti si uvedomila Európa napr. pri rozklade Leonardovej Poslednej večere (Miláno).

Od hmotnej stránky diela však závisí nielen jestvovanie duchovného obsahu, ale i sila a určitosť, s akou je daný. Zlyhanie popredia značí v umení vždy aj zakrpatenie pozadia. Vo vrstve popredia sa rozhoduje o tom, či je dielo únosné alebo nie pre vyššiu obsahovú plnosť. V umení niet teda nič, čo by bolo len vonkajšie.

Pretože obsahová plnosť, ktorá sa javí v diele, jestvuje len pre ducha umelecky rozumejúceho,² teda jestvuje ináč ako napr. organický život, ktorý je osebe, a nie pre diváka, rozumieme z toho-ktorého divákovho postoja aj duchovno-dejinné úkazy zaznávania a objavovania, mŕtvoty a ožitia umenia; tak isto rozumieme aj „zmenu podoby“ umenia, t. j. menlivé chápanie umenia rozmanitými ľuďmi a časmi.³ — Tu hneď by sme sa mohli pýtať, či sa pre toto spätie umenia s divákom nestráca všeobecná platnosť umenia. Otázku o všeobecnej platnosti umenia však treba rozlišovať od otázky o všeobecnej srozumiteľnosti umenia. Prvé je mysliteľné bez druhého, a naopak. (Bližšie v VI. kap.)

3. *Príklady z umenia.* Objasnime základné črty objektivizovaného ducha niekoľkými príkladmi z umenia.

Nicolai Hartmann to urobil pre *plastiku* obširným rozborom Vrháča disku z gréckeho umenia. „Vrháč disku medzi stenami muzeálnej siene zrejme nemôže hádzať v tomto priestore; jeho hod je hodom v inom priestore, ktorý v umeleckom videní vidíme spolu s hodom. Pohyb je totiž ireálny, a priestor, v ktorom sa odohráva, je tiež ireálny. Ba i životnosť a ľudskosť (vrháča disku) je vonkoncom ireálna. Nie je osebe, ale len pre diváka, ak, pravda, hľadá umelecky. Je životom, zazretým cez neživotnú meravosť stvárneného kameňa — a vždy v protive k nej. „Javí sa“ v plastickej forme, nepredstierajúc realitu. Je vonkoncom len javiacim sa životom. — A predsa práve tento javiaci sa život je vlastnou podstatou plastického obrazového diela; aj samu formu, ktorá je osebe meravá, možno

nazvať umeleckým dielom len natoľko, nakoľko sa v nej spomínaný život „javí“. Vrstva pozadia sa prejavuje ako pravý obsah diela v reálnom popredí. Útvor je dvojvrstvový. Reálna forma kameňa má jestvotu, nezávislú od diváka, pohyb však a život môžu mať jestvotu len „pre“ ducha, umelecky chápuceho. Nemajú bytie osebe, len bytie preň. — Keď chápeme plastické obrazové dielo ako objektivizáciu, tu, pravda, síde na um, že pozadie, ktoré sa javí ako obsah, svojím vlastným obsahom ani zďaleka nie je celkom duchovnou hodnotou. Veď život a pohyb osebe nie sú duch. Pravda, v mnohých dielach plastiky sa prejavuje aj duchovný život, tak v portrétových hlavách neskoršej antiky, alebo v symbolických figúrach. To však nie je nevyhnutné a ani nebýva všade. — Lež všetko sa od základu mení, keď si tu pripomenieme, čo sme povedali vyššie: totiž, že nielen istý obsah je objektivizovaný, ale spoluobjektivizovaný je aj spôsob, ako sa hľadá naň a ako sa rozumie. V Doryforovi totiž vidíme nielen to, čo videl v ňom Polyklet, ale vidíme i to, „ako“ videl Polyklet. A keď uvážime, že spôsob hľadieť a videné precítiť tvorí vlastne umelecký život istej periódy, zisťujeme, že to, čo pozadie zjavuje, je aj tu všade eminentne duchovné.“

Aby sme vyhli opakovaniu, nasledujúci príklad nech je súčasne aj príspevkom k teórii určitého jednotlivého umenia: *architektúry*. Často sa popieralo, že by architektúra mala vrstvu pozadia: v architektúre je, vraj, len realita techniky, nie však aj zjavenie duchovnosti. Podľa Schopenhauera⁴ možno na architektúre zistiť len „tarchu, súdržnosť, meravosť, tvrdosť — všeobecné to vlastnosti kameňa“; boj tarchy s meravos-

ťou je vraj jedinou estetickou látkou krásnej architektúry. Bádanie naproti tomu zistilo,⁵ že v architektúre sa veruže môže prejavovať celý životný a svetový postoj človeka vôbec, že duchovný obsah, ktorý sa v nej skrýva, môže a musí rozhodovať o forme, váhe a mieste každej jednotlivosti v celkovej stavbe, ak je reč o diele skutočne umeleckom (porov. str. 46).

Tretí príklad nech zahrnie napokon aj umenia, ktoré sú dnešnému človekovi vzdialenejšie: *umenie záhradné a vodné* (prvé je vo veľkej vážnosti najmä vo východnej Ázii,⁶ druhé napr. v barokovej a rokokovej Európe). Na tomto mieste ešte nemienime rozhodnúť, či sa takéto útvory právom označujú za umenie. Predbežne sa pýtame len toľko, či sú v nich črty objektivizovaného ducha. Či neznemožňujú už „fixovanie“ v hmote, keďže ich materiál je pohyblivý, a nie pevný? Áno, nepochybne sú na hranici objektivizácie. Rastliny majú svojzákonný vzrast a zvonku prenikajúci vietor môže v istých okolnostiach viac alebo menej pozmeniť zamýšľaný účinok vodných hier. No s druhej strany stvárnajúca vôľa umelca predsa len vedie pohyblivý materiál určitým smerom a tak ho fixuje. Toto fixovanie oprávňuje hovoriť o objektivizácii, spomínané zahrnutie prírodného činiteľa zas o objektivizácii ohrozenej. Objektivizácia je tu takrečeno v labilnej rovnováhe. — Na druhú otázku, či totiž okrem popredia, ktoré je len podmienenčne ustálené, jestvuje aj pozadie, treba odpovedať kladne. Základné duchovné sily baroku sa prejavujú aj v jeho vodných hrách,⁷ kozmická religiozita východnej Ázie sa zračí aj v jej kvetníkových rastlinách a záhradách. Lež či smieme povedať, že danosť týchto črt bez ďal-

šieho oprávňuje označiť isté dielo za umelecké? Nie. Predpokladá sa totiž celkom určitá tvárnosť popredia i pozadia, predpokladá sa ďalej vzťah medzi nimi. Len tieto svojráznosti jednoznačne rozlišujú umelecké dielo od ostatných útvorov objektivizovaného ducha. Tým sa otvára ďalšia problematika náuky o podstate umenia.

Literatúra: Dôležité podrobnosti má Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, sv. 3., Stuttgart 1927 nasl. — Zásadný rozbor (o ktorý sa nákres tu podaný podľa možnosti opiera) podáva Nicolai Hartmann: Das Problem des geistigen Seins, Berlin a Leipzig 1933, najmä str. 367 nasl., 376, 378, 380 a 387.

II.

Rozhraničenie umenia od prírody a vedy.

Obsah I. kapitoly možno shrnúť do týchto viet: Umenie má existenčný spôsob objektivizovaného ducha; útvory objektivizovaného ducha prejavujú tri základné črty; tieto základné črty sú i pri veľkých rozmanitostiach spoločné vo všetkých umeniach.

Spomenuté svojskosti má však umenie spoločné napr. aj s filozofickými dielami, ktoré tiež majú existenčný spôsob objektivizovaného ducha. Keďže medzi umením a filozofiou sú ináč veľké protiklady, priradenie umenia k objektivizovanému duchu zrejme nedostačuje na chápanie umenia ako umenia. Musí sa teda pridružiť ešte odlíšenie umenia od ostatných útvorov, ktoré spolu s ním patria do bytostnej oblasti objektivizovaného ducha.

Nasledujúce vývody pripravujú obrat k podstatnému strediu umenia tým, že sa pokúšajú rozhraničiť umelecké bytie s jednej strany od celkovej bytostnej kategórie anorganicko-organického bytia (príroda), a s druhej strany v tej istej kategórii od bytia rozumového (veda s filozofiou).

1. *Protiklad k' prírodným útvorom.* Odchodne od prírodných útvorov sú umelecké diela stvorené človekom. (Okrajový problém prírodnej krásy je naznačený v kap. XIV.) Zreteľne majú na sebe pečať veci urobenej, nie vyrastenej. Tým sú v dosahu ľubovôle človeka, z čoho vyplývajú celkom svojské možnosti stvárnenia a vyjadrenia smyslu (porov. str. 24 a nasl.).

No definícia, že umelecké diela sú stvorené človekom, je ešte príliš široká. Veď človek zrejme urobil aj náradia, ako stolička alebo nástroje, ako kladivo, a jednako nemajú nič spoločného s umením. V náradí a v nástroji je človek prítomný len svojou technickou inteligenciou, v umeleckom diele naproti tomu ako *osoba*. Umelecké dielo je preniknuté osobnosťou tvorcu, a kde sa oblasť duchovnej osoby vôbec neprežíva, tam nie je možné umenie.⁸ Tu nech stačí zbežná pripomienka, že človek ako technická inteligencia vykonáva उपotrebitelné, ako duchovná osoba však skusuje podstatné. Pre náš problém je pritom ľahostajné, či umelec skusuje podstatné v podobe svojvoľno-jedinečnej alebo individuálno-spoločensky charakteri-

zovanej (s jednej strany Dürer, s druhej strany starokresťanské mozaiky). Známkou osobnosti vonkoncom nemožno priznávať len individualistickému umeniu.

Ba individuálnosť môže byť pre umelecký charakter priam nebezpečná. Veď ináč každý zážitok medzi akýmikoľvek duchovnými osobami by musel byť vhodný za obsah umeleckého diela. Dejiny umelcov naproti tomu dokazujú, že často bola dlhá cesta od individuálneho zážitku po jeho premenu na umenie; na počiatku bola napr. u Goetheho postava pani von Steinovej, v konečnom štádiu Ifigénia. Kto porovná účinkujúce osoby v listoch, ktoré si písali Goethe a pani von Steinová, s účinkujúcimi osobami „Ifigénie“, ocitne sa zprvoti v krážoch individuálnosti, no potom cíti, ako by sa z tohto okruhu vznášal do nadindividuálnosti. A tak každé umenie má *nadindividuálny význam*, nikdy teda nie je len podávaním čisto individuálnych citov, myšlienok, udalostí. To platí aj o subjektívnej lyrike, ktorá je najväčšmi spätá s „ja“: lebo bez porušenia individuálnosti jednako sa dá „všeobecne prežívať“.⁹

Vyrastanie nadindividuálnosti z individuálnosti spôsobuje umelecká forma, ktorá zahrnuje v sebe *nezávislosť od akejkoľvek postretnutej reality*. Tu je neobyčajne zreteľná rozhraničenosť medzi umením a prírodou. Lebo príroda podlieha prírodným zákonom, no umenie sa môže ponad ne prešvihnúť.

V prírode sú napr. osvetlenie, záhyby šiat, farba vlasov, telesné formy určené prírodnou zákonitosťou; umenie si môže vynájsť vlastný druh svetla, aké v prírode nebýva (Rembrandt), môže zvlíniť šatu spôsobom, ktorý je v prírode nemožný (barok), môže dať Ukrižovanému svetlobelase vlasy (gotické okenné maľby), môže „neprirodzene“ zveličiť geometrickú skladbu tela (egyptská plastika).

Prečo sa robia takéto odchýlky od postretnutej reality? Zásadne bolo by si možno myslieť, že sa to robí z čirej ľubovôle. No takéto sloboda pre slobodu znemožňuje vznik umenia, ktoré hľadá skôr slobodu pre viazanosť. Odchýlky sú viazané zákonom, ktorý je podstatou jestvovania umeleckého diela. Na výraz skutočnosti, že takéto odchýlky nie sú náhodné ani nesmyselné hračky, hovorilo sa o „umeleckom chcení“, ¹⁰ ktoré by malo byť ich vedúcim princípom. Toto označenie má však chybu, že myslíme pri ňom na vedomú zámernosť, kým umelec v skutočnosti inštinktívne ide cestou k zákonitej forme svojho diela. Zákonitá forma umenia sa líši od prírody tým, že príroda podlieha mnohovláde zákonov, umenie však *samovláde jedného zákona*. V prírode podlieha napr. voda svojmu zákonu, rastlinstvo tiež svojmu zákonu iného druhu, a napokon človek zas podľa iného zákona zasahuje do prírodnej zákonitosti. V krajinárstve naproti tomu môžu byť voda, rastliny

i človek podriadené tomu istému zákonu, ktorý im dáva umelec,¹¹ keď sa, povedzme, rovnako stávajú svetelnými útvormi (impresionizmus), alebo sa chvejú v horúčke temných prasíl (van Gogh). — Tu sa už teda zjavuje rozhodujúci význam umeleckej formy; jej ďalšiemu objasneniu nech poslúži porovnanie umenia a rozumového bytia.

2. *Protiklad k filozofickým a vedeckým útvorom.* Od filozofických a vedeckých útvorov objektivizovaného ducha odlišuje sa umenie tým, že *nikdy nie je čisto pojmové*. Čistá pojmovosť je vyvrcholením v rozumovom bytí, no v bytí umeleckom značí rozvrat. Odstup umenia od každej pojmovosti sa rozumie sám od seba vo všetkých umeniach okrem básnictva. Básnictvo je jediné umenie, ktoré hraničí s pojmovosťou, tak napr. vo veršoch z Goetheho „Elégie“:

*In unserns Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekanntem
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heissen's: fromm sein!*¹²

Lež básnictvo ani v takýchto prípadoch nie je čisto pojmové; vo veršoch sa totiž chvejú city, ktoré nemajú nič spoločného s nábožensko-filozofickou statou. Ako inakšie pokračuje napr. Kant pri opise tohto ľudského prafenoménu! To, čo delí umenie od čistej pojmovosti, nazvime predbežne *náladou*.

vým základným rázom. Nepojmovo-náladový základný ráz bráni umeniu upotrebiť prísne racionálne formy dôkazu, vyratúvania dôvodov, vyrovnania s protivníkmi. Preto však umenie ešte vôbec nemusí byť len subjektívno-citové; v umení sa vylučuje nie bohatá myšlienková náplň, ale len samovláda pojmovosti.

Citované verše ozrejmuju okrem toho aj iný rozdiel oproti filozofickým a vedeckým útvorom: *rozhodujúcu dôležitosť smyslového činiteľa v umení*. Vo filozofii a vo vede nikdy tak nezáleží na reči ako v básnictve. Smysel citovaných goethovských veršov by bolo možno podať aj takouto racionálnou vetou: „Zbožnosťou“ rozumieme oscilujúci zvláštny akt určitej lásky, prebúdajúcej k poznaniu najvyššieho Bytia, akt, ktorého prvým predpokladom je čistá myseľ.“^{12a} Filozofický obsah by sa vôbec nezmenil, keby sme túto myšlienku vyjadrili po francúzsky alebo po anglicky. To značí, že rečový materiál je tu ľahostajný, ak len dovoľuje presne vyjadriť to, čo mysliteľ mieni. Báseň je naproti tomu vonkoncom odkázaná na vlastnú rečovú formu a akákoľvek zmena ju mrzačí. Nevyhnutne potrebný je napr. výber slávnostne-nezvyčajného slova „Reine“ miesto zvyčajného „Reinheit“; slovo „wogt“ vyčarúva celý svet vnútorného života a nemožno ho ani len približne nahradiť slovom „ist“ alebo „wirkt“. Tvorivú účasť na celkovej nálade má i svojrázne otvorená, do dialav

poukazujúca prívlastková veta („enträtselnd . . .“), a zmenil by sa takrečeno tep tela básne, keby po prvej dlhej vete nenasledovala druhá krátka („wir heissen's . . .“) vo svojej mohutnej stručnosti. — Vo filozofii a vede je teda reč len dorozumievacím prostriedkom, v básnictve však ako tón a pohyb patrí už k smyslovému strediu diela. To isté platí o smyslových faktoroch vo všetkých umeniach, napr. o farbách alebo druhoch kameňa. Smyslový faktor v umení nemožno oddeliť od náladového základného rázu celého diela. Lež ako bližšie určiť tento vzťah medzi smyslovým faktorom a náladovým základným rázom? Smyslová stránka reči je v básnictve natoľko dôležitá, že umelec sa niekedy rozhodne pre jediné hlásku zmeniť celé slovo, aby vznikol iný zvuk. Báseň „Frieden“ v Heineho cykle „Die Nordsee“ zneje pôvodne takto:¹³

*Glockenklänge zogen feierlich
Hin und her, zogen wie Schwäne
Am Rosenbände, das gleitende Schiff.*¹⁴

V pokonnej podobe miesto „am Rosenbände“ stojí „an Rosenbändern“. V prvom verši rozzvučané „ä“ sa takto vracia v každom nasledujúcom verši. S opakujúcou sa hláskou „ä“ ožíva aj nálada, ktorú malo prvé slovo s tónom „ä“; citový obsah zvonenia, ktoré plynie nad vodami, počujeme tak aj v tých slovách, naladených na „ä“, ktoré podľa

svojho smyslu nemajú nič spoločného so zvukom zvonov.¹⁵ Takáto borba o jedinú hlásku by bola vo filozofickej alebo vedeckej rozprave vylúčená, a to preto, lebo tu reč slúži iba smyslu, kým v umení je smyslotvorná. V mimoumeleckých útvo-
roch objektivizovaného ducha má materiálna stránka popredia služobný ráz, v umeleckých útvo-
roch naproti tomu má ráz *symbolu*.¹⁶

Symbolický ráz materiálnej stránky ozrejmuje, prečo nemôže byť umelecká forma nikdy prázdna, nikdy ľubovoľno-náhodná. Smyslovosť umeleckej formy sa dosvedčuje v symbolickej vzťažnosti všetkých formálnych jednotlivostí k smyslu, pre ktorý dielo vôbec jestvuje. Tým sme vysvetlili, čo (str. 26) treba rozumieť pod „samovládou jediného zákona“ v umeleckom diele: že umelecky vnímavému pozorovateľovi sa celé telo umenia „javí“ „symbolicky“ stvárnenným so strany smyslu. Majstrovský výkon značí teda vo filozofickej a vedeckej oblasti čosi celkom iného než v umení, kde značí *úplné stelesnenie náplne smyslu*.

Tým sa prudko odhaľuje aj priepasť, ktorá delí básnic-
tvo, blízke pojmu, a čistú pojmovosť. Lebo o básnickej reči vždy platí, čo nikdy neplatí tak nevyhnutne o vedeckej reči: že totiž smysel celku určuje celú reč — pohyb, skladbu, ba i rým a zvukovú stránku. Úplné stelesnenie smyslovej náplne vo všetkých tvarových vrstvách objasníme na prvej polstrofe Goetheho „Prologu v nebi“ z Fausta I.:¹⁷

*Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.*¹⁸

Goethe je obrátený k vesmíru. Usporiadane zasahuje pohyb do pohybu: „Brudersphären“, lež nie spokojne a plynule, ale bojovne a protichodne: „Wettgesang“. Vrodený zákon však vždy prináša vyrovnanie pohybov: „... und ihre vorgeschriebne Reise“. Tento kozmický dej je naplnený božskou mohutnosťou: „... mit Donnergang“. Toľko vyplýva zo slov, keď ich chápeme ako slová nejakej vedeckej rozpravy. — No Goethe nehovorí len o kozmickom prelínaní pohybu a pokojného stavu, ale ho vo forme stelesňuje. Už jednotlivé hlásky spolupracujú na tomto stelesnení: na začiatku i na konci vládne plné „o“, ktoré vyvoláva mohutný a slávnostný základný tón: „Sonne — Donnergang“. Tak isto významné ako stvárnenie hlások je i stváranie slov. Do očí bijúce je, že v prvom riadku prichodia len jednoslabičné a dvojslabičné slová. V týchto krátkych slovách spočíva akási uspokojenosť; okrem toho ustavične podmieňujú malé pauzy. K spokojnému „o“ na začiatku dobre prilahnú spokojné jednoslabičné a dvojslabičné slová; monumentálna rovnováha vesmíru sa teda smyslove zobrazuje v rozmanitých formových vrstvách hlások a dĺžky slov. — No vesmír nie je len plný rovnováhy, ale je naplnený i bohatstvom pohybu, ktorý sa slávnostne rozprúdi hneď v druhom verši, kde ho širokým vlnením naplňajú dve složené slová: „Brudersphären, Wettgesang“. — Doteraz sme formálne skúsili len postupnosť po-

hybu a pokojného stavu. Ich prelínanie vidíme v inej formálnej vrstve: v pohyboch viet. Štvorveršie je zbudované z dvoch viet; každá z nich zaplňa dva riadky. Báseň je teda na pohľad zbudovaná celkom symetricky. No v symetrii je istá meravosť, nedynamickosť. Akože sa tu teda zvýrazňuje pohyb? Skutočným životným princípom spájania viet nie je princíp symetrie, ale princíp zodpovedania. Zodpovedanie má dva znaky: obidva páry veršov sú rôznorodé a svojou rôznorodosťou sa vyvažujú. Rôznorodosť sa javí v spôsobe, ako každý druhý verš vyplýva z prvého. V prvej vete prvý verš ústi vyrovnaným tokom do druhého. Druhá veta pokračuje v prvej a stupňuje ju, lebo spojka „und“ núti zvýšiť hlas. Takýto vzostup už sám osebe spôsobuje napätie. Napätie sa zosilňuje spojením obidvoch veršov druhej vety; prvý verš totiž (až po „Reise“) je tu osebe nehotový, nesrozumiteľný, vyžaduje druhý verš. Prvý verš je zvýšenou silou strhovaný k druhému. Tým je napätie sústredené na najvyššiu mieru. Má sa ešte ďalej stupňovať? Nie, lebo to by zničilo vopred zdôrazňovanú rovnováhu. Keď sa však rozuzlí, môže sa to stať širokým, žblnkotajúcim roztečením? Nie, lebo to by bolo proti vopred zdôrazňovanej monumentalite. Žiada sa teda a splňuje monumentálne stvárnenie rovnováhy. Keď napätie vzrástlo na „dravý“ prúd, prichádza na začiatku druhého verša rozuzlenie: „Vollendet sie“. Tu je vrchol a prelom, ktorý sa uskutočňuje príznačne zas na samohláske „o“ (ktorá znovu vnáša do pohybu monumentálny pokoj). Sostup nastáva niekoľkými pokojnými krokmi: „vollendet“ a „Donnergang“ sú slová, ktoré už svojou zvukovou náplňou nútia k ritardandu. Od vyrovnanej pev-

nosti cez pohyb zprvu mierny, potom silný k vyrovnaniu — toto je symbolická cesta, takrečeno kozmický dych týchto veršov. — Tomuto postupu zodpovedá zvuková odstupňovanosť rýmujúcich sa slov (zas nová formálna vrstva): v zaznení prvej a druhej vety sú volené rýmujúce sa slová s jasným, vznášajúcim sa „ei“ („Weise — Reise“), na konci vládne plný a pevný tón („Gesang — Gang“). Hlásky, slová, pohyb viet, rým — všetko ovláda ten istý smysel.

Mohlo by sa síce zdať, že takáto jednotnosť je len v reprodukčnom (darstellende) umení, lebo len v ňom sa môže rozvinúť vzťah medzi predmetom a formou. V skutočnosti však tá istá zákonitosť vládne aj v umení nereprodukčnom, napr. v architektúre. Z toho istého smyslového jadra možno jednotne chápať, povedzme, najrozmanitejšie formálne svojskosti baroku, napr. upotrebovanie kutých mreží, alebo jeho záľubu v iracionálnych krivkách, alebo skrývanie svetelných žriedel a pod.¹⁹

Videli sme, že umenie — ináč než vedecké a filozofické útvory — vždy viac vraví, než pojmove vyslovuje. A to viac vyslovuje „telesno-duševne“. To značí: „duša“ diela stváraňuje jeho materiálnu stránku. „Duša“ je v diele imanentná. Teda smysel, ktorý sa v diele skrýva, nepredkladá sa diskusívne, netvrdí sa čisto pojmove, ale prinajmenšom sa „tiež“ aspoň predstavuje v diele, ak sa, pravda, nepredstavuje v ňom celkom nereflektovane. Celok diela „stelesňuje“ smysel. Preto patrí k pravému umeniu aj to, že *smysel je vnorený do diela* —

nová základná črta, ktorá nemá analógiu v mimo-umeleckých útvoroch objektivizovaného ducha. S tohto hľadiska vidíme riešenie sporu medzi tými, podľa ktorých je tendenčné umenie protirečením v sebe samom, a tými, ktorí každému umeniu pripisujú tendenciu. Obidve skupiny majú pravdu: výraz „*tendencia*“ upotrebuje totiž v rozmanitom smysle. „*Tendencia*“ je neumelecká, keď sa napr. nepremôže pojmovosť, keď sa nepodarí stelesniť smysel. „*Tendencia*“ neznačí protivu umenia, keď sa tým slovom myslí len toľko, že každé umelecké dielo predstavuje a uznáva určitý postoj ku svetu (prípadne ako stvárnenie nejakého príkladného bytia aj vyžaruje formujúcu mravnú silu, ako napr. Goetheho „*Ifigénia*“). Ďalšie vývody o téme „*tendencia*“ nasledujú na str. 122 n.

3 *Pomer umenia k peknému a subjektívno-citovému.* Doterajšie najvšeobecnejšie určenia umenia treba tu *zaistiť* vyvrátením istej námietky a ďalšími objasneniami.

Mnohých možno prekvapuje, že pri najvšeobecnejších určeníach umenia sa nehovorí o krásne. No len na konci náuky o podstate umenia môže vysvitnúť, čo vôbec treba rozumieť pod umeleckým krásnom. Lež rozhodne neprípustný je náhľad, ktorý bol dlho zvyčajný, ako by sa umenie smelo zapodievať len špecificky krásnom; potom by Grünwaldovo „*Ukrižovanie*“ z isenheimského oltára nebolo umením. Treba teda povedať, že do ume-

nia možno pojať všetky predmety, ak sú stvárnené vyššie opísaným spôsobom. Kto to popiera, zaviazne do veľkých ťažkostí, lebo napokon aj mrzké predmety bude musieť vyhlásiť za pekné. Uskutočnenie umeleckého krásna je teda zrejme zásadne nezávislé od krásy alebo špatnosti voleného motívu. Bude úlohou VI., IX. a XIV. kapitoly ukázať, čo je tu rozhodujúce.

K tomuto teoretickému zúženiu umenia na pekné predmety druží sa niekedy teoretické zúženie umenia na oblasť subjektívnej citovosti. Najmä náuka o podstate lyriky trpela pre toto zúženie. Lyrika druhu lyriky mladého Goetheho sa pokladala za lyrickú vôbec. Naproti tomu zaznávala sa lyrika, odpútaná od „ja“ a stvárňujúca bohatý myšlienkový obsah, ktorá dominuje predovšetkým v dielach Horatiových, Danteho, Petrarcových, Shakespearových a Georgeho. Len novšie sa začalo uznávať popri „bezprostrednej“ lyrike aj vlastné právo „nepriamej“ lyriky.²⁰ Pri akých okolnostiach vzniká filozofická báseň miesto veršovanej filozofie bez umeleckého charakteru? Odpoveď sme už počuli: rozhoduje tu náladový základný ráz a symbolická forma miesto čistej pojmovosti a slúžiacej formy.

Istá priekopnícka rozprava,²¹ pravda, ešte habkavá, rozoznáva štyri cesty k filozofickej básni: 1. citove zdôraznené, emfatické podanie myšlienkového obsahu (Goethe, Was wär' ein Gott); 2. premena filozofie na

múdrost (Goethe, Sag es niemand...); 3. miesto bezprostredného predostretia vhladu predstavenia človeka pri zážitku, v ktorom sa vhlad ešte len tvorí (Chr. Morgenstern, Du hast die Hand schon am Portal...); 4. premena pojmov na sily (Goethe, Urworte, Orphisch).

III.

Účasť umenia na skutočnosti.

Druhá kapitola ukázala, že nositeľom umenia je *človek* ako duchovná *osoba*, ktorá dáva umeleckému dielu jednotný zákon; týmto jednotným zákonom treba rozumieť stelesnenie náladovej náplne smyslu. Podľa tejto svojráznosti sa líši umenie od nástroja, od rastlín a zvierat, od skál a vrchov, od vedeckých a filozofických útvorov.²²

Čo ako sa však umenie líši od mimoumelecko-reálneho bytia, jednako vyrastá zo skutočnosti; vie predovšetkým predmetne zaobchádzať so skutočnosťou, napr. v obrazovomelečkej alebo básnickej látke. Preto načim skúmať nielen rozhraničenie medzi umením a skutočnosťou, ale aj účasť umenia na skutočnosti.

1. *Stupne blízkosti ku skutočnosti.* Rozmanité

umenia sú charakterizované celkom rozmanitou blízkosťou ku skutočnosti. Rozlišovať prichodí hlavne tri stupne: prevahu blízkosti ku skutočnosti nad vzdialenosťou od skutočnosti, vyrovnanosť oboch, prevahu vzdialenosti od skutočnosti nad blízkosťou ku skutočnosti.

Najhlbšia účasť umenia na skutočnosti je v studňových a vodných dielach (o ktorých sme, pravda, doteraz zistili len toľko, že majú v sebe črty objektivizovaného ducha; str. 18 n.). Materiálom umenia je tu totiž sama prírodná látka vo svojej bezprostrednosti. Ale i pri tomto najužšom priblížení umenia ku skutočnosti ostáva umenie samostatným bytím, pretože ľudský zásah obmedzuje účinkovanie prírodnej látky na istú oblasť. Umenie nemožno porozumieť čiste len zo skutočnosti.

Celá problematika, ktorá sa skrýva v účasti umenia na skutočnosti, predstupuje v *prostrednej oblasti*, kde básnietvo a výtvarné umenia rozvíjajú svoju schopnosť predstavovať skutočnosť. Tu v celom rozsahu a so všetkou ostrosťou vynára sa otázka, nakoľko môže a má byť umenie podávaním skutočnosti.

No umenie zahrnuje aj druhy, ktoré sú *od skutočnosti veľmi vzdialené*: z reprodukčného umenia vyrastá cez prostredný stupeň pantomimy tanec ako rytmické stvárňovanie v živom materiáli tela a cez prostredný stupeň figurálneho ornamentu abstraktný ornament ako statická alebo dynamická

skladba farieb a línií. Architektúra sa priam sama popiera, keď sa stáva predstavujúcou, povedzme, v Indii, kde sa celý chrám spracúva ako procesiový voz, t. j. ako plastika.²³ To isté platí o hudbe: jednotnosť a bezprostredne srozumiteľná symbolickosť celkovej formy sa musí stratiť v programovej hudbe, ktorá je vlastne podstatnou nemožnosťou.

Programová hudba je taká hudba, ktorú „v celom jej stvárnení nemožno porozumieť z nej samej, ale len podľa programu, teda hudba, ktorá značí vlastne len pokus malebne predstaviť mimohudobnú vecnú danosť. — Hudbe sa nikdy nemôže podariť uskutočniť predmetný vzťah takého druhu a takej dignity, aký majú slovo a obraz, teda vzťah, ktorý je v sebe onticky fundovaný a teda nezávislý od rozumejúceho vnímania divákovho. Môže iba — a to najčastejšie na základe celkom vonkajších podobností — vzbudiť v poslucháčovi predmetné asociácie. Lež takéto asociácie nemajú hudobné bytie, sú to len empirické psychologické fakty, ktorých platnosť nie je vnútorne nevyhnutná a závisí od toho, koľko ráz sa opakovali. Hudba, v ktorej sú takéto programatické tendencie, dovedy ostáva hudbou, pokým — i pri tých tendenciách — je stváraná autochtonne hudobnými formovými silami“.

Z povedaného vyplýva toto *poradie umení*: „1. Všetko slovné umenie má podľa podstatnej zákonitosti predmetný vzťah; je totiž podstatou slova, že mieni nejaký predmet. — 2. Výtvarné umenie môže mať zobrazovací vzťah, ale môže byť i bez neho. Má ho vtedy, keď sa zakladá na „námete“; nemá ho napr. v čistej ornamen-

tike. — 3. Hudba a architektúra — ako umenia, ktoré stvárnajú pohyb — podľa podstatnej zákonitosti sú bez akéhokoľvek predmetného vzťahu.“²⁴

Už sama skutočnosť, že nie všetky umenia majú predmetný vzťah, mala by znemožniť náhľad, že úlohou umenia je podávať skutočnosť. Tento náhľad však zlyháva aj v umeniach predmetných.

2. *Teória o ľahostajnosti predmetu pre umenie.*

Tu stoja proti sebe dve krajné teórie. Prvá tvrdí, že predmet je ľahostajný pre každé umenie; druhá zdôrazňuje, že presné podávanie skutočnosti má rozhodujúci význam pre predmetné umenia. Zúčtovaním s obidvoma týmito teóriami poslužíme súčasne ďalšiemu objasneniu podstaty umenia.

Teória o ľahostajnosti predmetu je *formulovite* vyjadrená vetou Maxa Liebermanna: „Dobre namaľovaná repa je práve taká dobrá ako dobre namaľovaná Madona.“²⁵ Správnosť alebo nesprávnosť tejto vety je srozumiteľná s hľadiska umeleckej situácie v 19. storočí.

Správne je, že predmet sám ešte netvorí umenie. To nezbadalo tzv. historické maliarstvo 19. storočia, ktoré sa nazdávalo, že voľbou pateticko-svetodejinných látok dosiahne veľkosť; nedostalo sa však za kostymovanie, ktoré je okrem toho maliarsky zlé a bez vysvetlenia nesrozumiteľné.²⁶

Nesprávne je však presvedčenie, že predmet je ľahostajný pre hodnotu umenia. Tento nesprávny náhľad vznikol z pohľadu na realistické a impre-

sionistické maliarstvo 19. storočia, ktoré vedelo už len opisovať a každý predmet rozriedovalo na svetlo. Umenie upadlo tým do nedostatku etosu, do artistickej obmedzenosti, takže napokon prešpecializovaním stratilo akýkoľvek súvis s ľudom: „Z citlivosti oka sa onedlho stal pojem ešte užší: citlivosť pre farby. To bol ostatný krok k najstručnejšej schéme, ako prehltnúť svet i všetky jeho mnohotisícročné vízie... Prítomnosť je natoľko liberálna, že pripúšťa maliarstvo, ktoré s katedrálou zaobchodí ako s tanierom jahôd a broskýň“ (spracúva ju totiž podľa Monetovho spôsobu ako svetelné zátišie).²⁷ Dnes znovu poznávame, že umenie, ktoré je v oblasti predmetu ľahostajné, musí sa odcudzit' ľudu, a umenie, ktoré rozrieduje predmet na dekoratívnosť, musí sa stať prázdnu hračkou.²⁸ Také umenie nezdolie naplniť človeka ani v hlbokom šťastí, ani v biede, stáva sa pochútkou pre odborníkov. Tu teda hrozí sevrknutie „náplne smyslu“, ktoré rozožiera podstatné jadro umenia. Okrem toho hodnota umenia nie je nezávislá od šírky a veľkosti predmetu, ktorý stvára: hodnota Božskej komédie, Fausta, povaly Sixtíny atď. spočíva aj na všeobecnosti a hĺbke predmetu. Pravda, umenie vie práve tak zvýrazniť základné sily sveta aj na predmete najnepatrnejšom, tak napr. keď Pieter de Hooch umožňuje predstavením celkom prostých holandských interiérov zažiť svetlom skúpanú nekonečnosť,²⁹ alebo keď van

Gogh mení niekoľko kúskov ovocia na sopku výbušného života. Takto môže umelec bez smyslu premrať nejakú veľkú látku a pozdvihnúť nepatrný predmet k veľkosti. A čo to značí? Môže mať vnútornú únosnosť pre široký alebo len pre úzky život. Čo však značí „únosnosť“ a ako sa umelecky sprístupňuje poznaniu? Skúmanie umenia so strany predmetu završujeme tu teda dvoma otázkami, ktorými sa bude zaoberať nasledujúca kapitola.

Ale už teraz môžeme udať *predpoklady*, ktoré platia pre umelecké spracovanie akéhokoľvek predmetu. Po prvé, dielo musí mať vždy tú blízkosť ku skutočnosti, ktorú intenduje, to značí: ak celým svojim bytím nie je zamerané, povedzme, na štylizovanie chmár, ale na vrúcne sprítomnenie ich vonkajšieho zjavu, nesmie sa prehrešiť mdlosťou a podávať oblaky ako z vaty (častý nedostatok u nazarénov). Okrem toho musí sa vyznačovať pravosťou cítenia, ak stvárňuje duševný výraz: musí vyhýbať křčovitosti, sentimentalite, prázdnemu pátosu. A napokon nesmie sa rozprsknúť na realistické jednotlivosti, ale všetko sa musí podriaďiť jednotnému zákonu, ktorý všetko pretvárnjuje.

3. *Teória o rozhodujúcom význame presného opisovania skutočnosti.* Kým teória o ľahostajnosti predmetu hrozí snížiť umenie na úroveň artistickej, teória o rozhodujúcom význame presného opisovania skutočnosti hrozí strhnúť umenie do

plytkého materializmu. V dejinách filozofie umenia vždy znovu a znovu sa stretávame s náhľadom, ktorý videl úlohu umenia v napodobňovaní prírody, a ešte i dnes sa vyjadruje pomer priemerného človeka k umeniu *formulovite* posudkom, ktorý r. 1515 venoval Christoph Sheurl Dürerovi: Dürer vraj preto stvoril dielo, ktoré sa vyrovná antike, lebo domáci psík a slúžka pokladali za skutočnosť, čo znázornil.³⁰ Takto je pre mnohých jedinou hodnotiacou mierou umenia v danom prípade dosiahnutá „prirodzenosť“.

Správne je v tejto teórii, že pripisuje umeniu istý sprostredkujúci ráz. Umenie môže skutočne obohatiť a prehĺbiť ľudské vedomosti o skutočnosti. Tak 19. storočie istotne až svojím jemne pozorujúcim maliarstvom bolo upozornené na isté črty prírody, napr. na farebnosť tóní. Tak sprostredkujú Homérove eposy rozsiahle poznatky dejinného rázu.³¹ Tak sú Balzacove romány akýmsi kompendiom antropologie, použitá psychologia. Conrad Fiedler veľmi dôrazne hľadel na poznatkovú hodnotu umeleckých diel, pravda, zúženým (a idealisticky predpojatým) spôsobom, keď videl ich smysel iba v tom, že k určitosti a plnosti rozvíjajú naše poznatky o viditeľných zjavoch. „Najvyššia slasť, za ktorú im vďačíme, splýva v jedno s pokrokom poznania.“³² Tu sa teda chápe umenie istým spôsobom veľmi vážne, pretože je dôležité pre človeka vo svete a neslúži mu len pre zotavenie.

Čo ako podporuje umenie poznanie skutočnosti,³³ predsa *nesprávne* by bolo vidieť jeho úlohu len v tomto, a tobôž v iluzionistickom presnom opisovaní skutočnosti. Umenie vôbec nechce klamať čo do rozdielu medzi skutočnosťou a umeleckým zdanim. Pravé umenie sa vonkoncom predstavuje ako číre zdanie a umelecký dojem prestáva vo chvíli, keď sa sféra zdania opustí (teda keď, povedzme, nejaký herec na javisku ako Romeo skutočne spácha samovraždu).³⁴ Keďže estetický pozorovateľ si trvale jasne uvedomuje, že v umení ide o čosi iluzionistického, padá každá opora pre náuku Konrada Langeho, že záľuba v ilúzii robí umelecké dielo v našich očiach umeleckým dielom, že potešenie, ktoré si človek umením pripravuje, spočíva vo vedomom samoklame.³⁵ Keby umenie malo za úlohu len napodobňovať skutočnosť, z veľkej časti by bolo zbytočné a vo všetkom ostatnom značilo by len číru zručnosť. Okrem toho muselo by ostať podstatne nedostatočným, veď nikdy by nemohlo dosiahnuť svoj cieľ.

Teórie, ktoré požadujú od umenia len podporu pre poznanie sveta alebo napodobňovanie skutočnosti, svojimi *dôsledkami* znemožňujú akékoľvek pravé poňatie umenia. Umenie dáva totiž s jednej strany navidomoči viac než poznanie skutočnosti v smysle zprávy alebo náuky; kto umeniu vďačí len za určité poznatky, vidí ho príliš chladne, nehľadá dosť na jeho náladový ráz. Umenie tušiacim vide-

ním vedie za číre poznanie; zamerané je nie proste na skutočnosť, ale na dôvody bytia, a od jeho vizionárskej hĺbky nemožno oddeliť istú dokonalosť, ktorá v uvedených náhľadoch naskrze nemá zástož. Od nepopierateľnej poznatkovej hodnoty umenia sa prebára mladý Hugo von Hofmannsthal niekoľkými veľmi príznačnými zvratmi k nadpoznatkovým hodnotám umenia (porov. VI. kap.), keď o diele dvoch básnikov píše: „Niekoľkí sa teraz domnievajú, že vedia viacej a hodnotite jestvovania než predtým . . . Cíti najvnútornejšiu krásu a smútok premenlivých vecí a niekedy má takú moc nad slovami, že mu spadajú do periódy mysticky najvýrečnejšej, absolútne krásnej a odzrkadľujú transcendentnú dokonalosť, ktorá až zaráža dych.³⁶ — Takúto dokonalosť a takéto videnia základov bytia môže veruže poskytnúť aj umenie, ktoré sa radikálne odpútava od prírodného vzoru; ba určité pohľady priam žiadajú od umelca, aby sa odchýlil, povedzme, od zákonov perspektívy alebo proporcií tela, ak ich vôbec má vyjadriť. Toto je druhý nedostatok uvedených teórií: nielen že nevidia nadpoznatkovosť umenia, blízkeho ku skutočnosti, ale zaznávajú aj obrovskú celkovú oblasť anaturalistického umenia. Vo svetodejinnej súvislosti prichodia naturalisticky zamerané časy „takmer ako ostrovy vo veľkom prúde, ktorému je podanie vnútornej emócie dôležitejšie než prírodná vernosť“.³⁷ Už sama táto skutočnosť by mala od-

rádzať od náhľadu, ktorý dlho prevládal, že anaturalistické formy, povedzme, ranokresťanského umenia všetky prezrádzajú napospol len neschopnosť stvoriť prírodne verné diela; od čírych fušerstiev, ktoré síce intendujú, ale nedosahujú prírodnú vernosť, treba rozlišovať pravé umenie, v ktorom sa prírodná vernosť vôbec ani neintenduje, ktoré s celkom iného postoja prichádza k prelomeniu prírodného vzoru, ako vidíme napr. v stredoveku, ktorý síce poznal „prírodný obťah“, v skutočnosti sa však priznával len k obrazu ideálneho človeka³⁸ a ktorému príslušnosť k určitému cirkevnému alebo dvornému poriadku bola dôležitejšia než svojrázna tvár,³⁹ pretože skutočným človekom mu bol iba človek v konkrétnej spoločnosti. — Ako teda jestvuje umelecké splnenie tam, kde teória o napodobňovaní skutočnosti sa nemôže splniť, tak zas nieto umeleckého splnenia tam, kde by sa teória o napodobňovaní skutočnosti mala splniť v najvyššej miere: pri najväčšom priblížení ku skutočnosti. Tam sa totiž výtvarné umenie rúti do panoptičnosti a básnictvo do reportáže. Práve prítomnosť odhalila nesmyselnosť zamieňania básnictva s reportážou. Takýmto spôsobom vznikajú obyčajne miešané útvory, ktoré ako zpráva sú príliš románovité, a zas ako stvárňujúca povest' predstavujú len príliš surový materiál. Spomínané teórie teda trojnásobne zaznávajú to, čo robí umenie hodným obdivu: zázrak tušiaceho videnia,

zázrak vzdialenosti od skutočnosti, zázrak formy, ktorá ukazuje a vedie nad akékoľvek sossbieranie a sprostredkovanie látky a ktorej venujeme nasledujúcu kapitolu.

4. *Teória architektúry*. Za prechod nech poslúži úvaha o architektúre. Architektúra môže byť prechodom preto, lebo v nej, ako v umení nereprodukčnom, neobyčajne vyniká forma, a preto, že ako priestor pre život má mnohorakú účasť na skutočnosti. Pre jej účasť na skutočnosti platia zákonitosti, ktoré sme už zistili: umenie upadá tak bezpodmienečným prijatím nárokov skutočnosti (účelová architektúra), ako i bezohľadným zanedbávaním nárokov skutočnosti (zdanlivá architektúra a protiúčelná fasádová architektúra). Splnenie spočíva v umeleckom stvárnení, t. j. v očistení nárokov skutočnosti.

Bližšie objasnenie si žiada pojem „*účelovej architektúry*“. Staviteľia vždy cítili, že možnosti architektúry sa nevyčerpávajú splnením úžitkového cieľa; i dnešní vidia v tejto veci zväčša jasne, tak napr. Walter Gropius: „Architektúra sa nevyčerpáva splnením účelu, ak, pravda, nepokladáme za účely vyššieho stupňa naše psychické potreby harmonického priestoru, súzvuku a vyrovnanosti častí, ktoré vlastne umožňujú spozorovať priestor životne.“⁴⁰

Moc *nadúčelnosti* je v dejinách architektúry nesmierne veľká. Tak napr. v každej dvorane by sa mohla sláviť sv. omša. Ako ďaleko pokročilo kresťanské staveľské umenie nad číru úžitkovosť, často až po hranicu tech-

nických možností, povedzme, pri vysokom chóre katedrály v Beauvais!

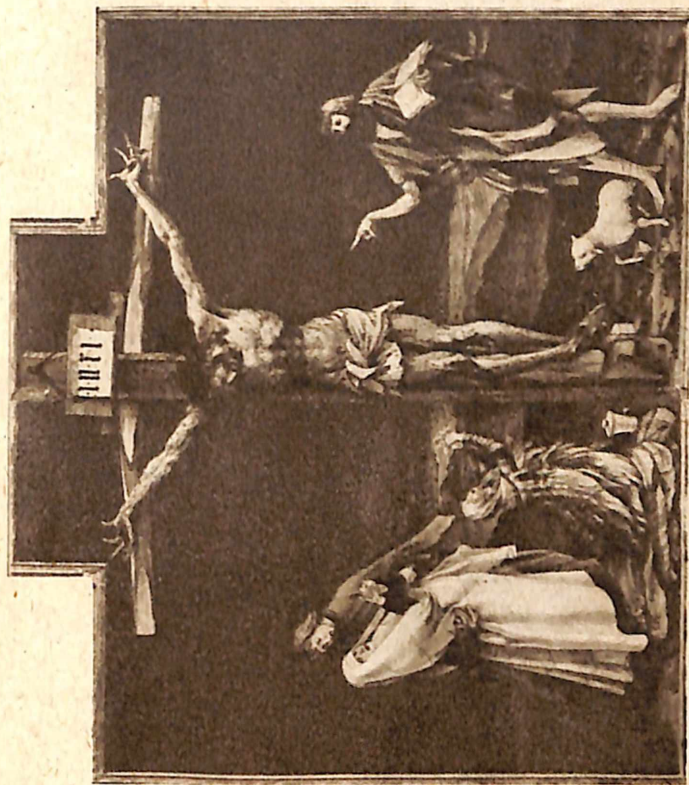
Teda silnejší než úvahy o osožnosti je *životný cit*, ktorý neraz podmieňuje celkom rozmanitú reakciu na situáciu, účelove rovnakú. Tak krížová chodba by iste bola užitočná pre všetky možné rehole v každom čase: no v skutočnosti stavajú krížové chodby len isté rehole v určitých časoch. Životný cit vykonáva teda istú cenzúru, keďže *nevšimavo prechádza povedľa určitých príležitostí k účelnosti*. Kým v Španielsku sú napr. kostoly tmavé, primerane slnku a celému španielskemu životnému citu, na Sicílii sú jasné, primerané tamojšiemu životnému citu, ale nie primerane slnku.

Zanedbávanie účelnosti — na Sicílii zjav pomerne málovýznamný s hľadiska upotrebitelnosti — môže sa stupňovať až *k priznávaniu sa k protiúčelnosti*. Tak vysoké barokové priestory ťažko možno vykúriť; čo však na tom záleží, ak len svojim pátosom vyhovujú vládnúcemu životnému citu! Podobne pripúšťa aj dnešný človek neúčelovosti (veľké okná, ktoré len ťažko možno udržať čisté a ktoré zvyšujú výdavky za kúrenie — určitý oceľový nábytok, ktorý nie je natoľko pohodlný a pod rukou nie taký príjemný ako nábytok drevený), a to podľa svojho postoja, ktorý nachádza záľubu, povedzme, vo všetkom technickom, alebo v záplave svetla, alebo v pružných napätiach.

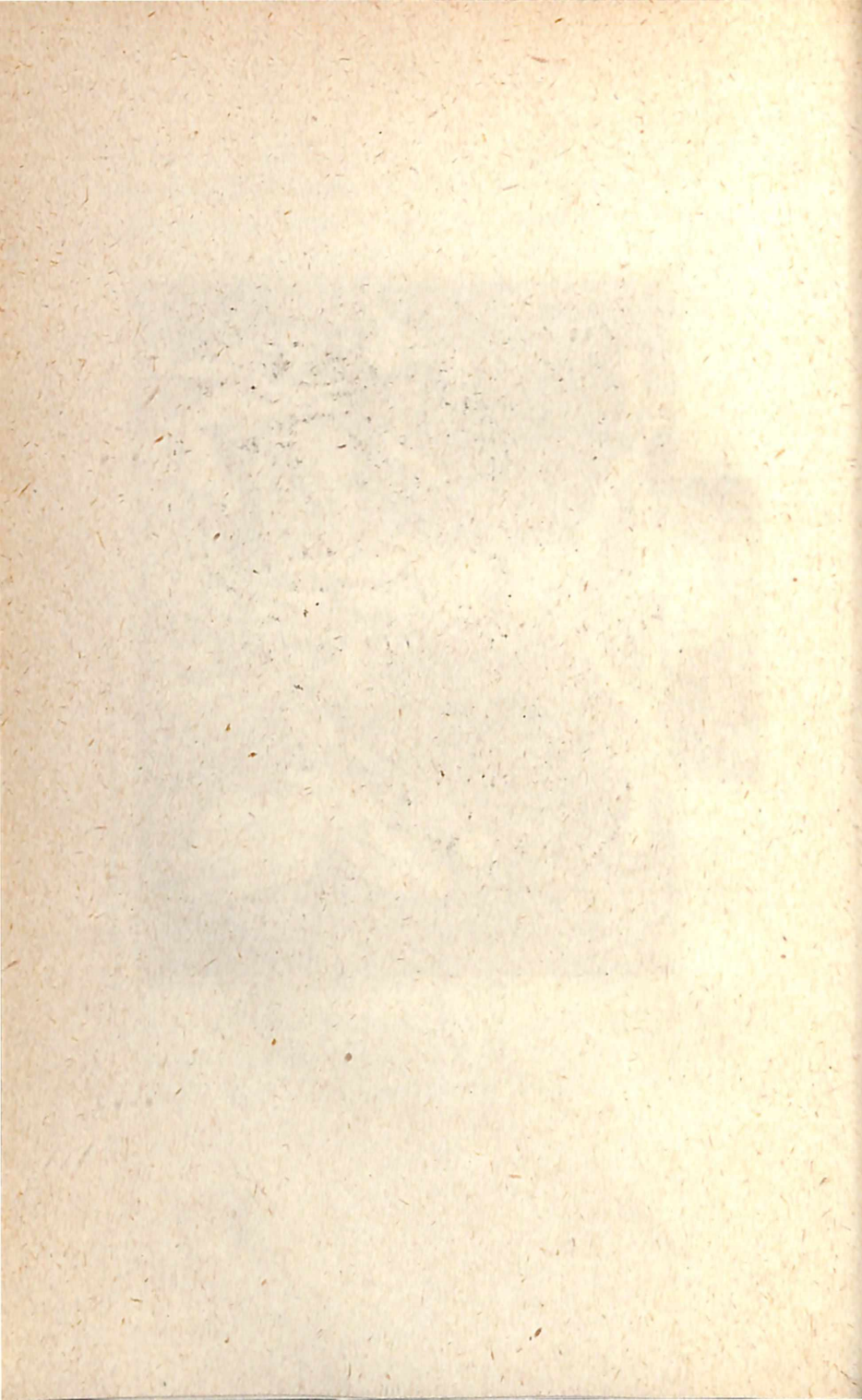
Staviteľské umenie vedelo predovšetkým vždy znovu a znovu *premeniť účelnosť na krásu*, a to bez porušenia účelnosti. O tom môže svedčiť už prostá kľučka na dverách, alebo oblok, alebo jeho zapojenie do skladby stien.

Nazvime teóriu, ktorá určuje architektúru len so stanoviska úžitkového účelu, *funkcionalizmom*. Architektúre však hrozí aj iné nesprávne posúdenie: teória *mechanizmu*. Táto teória vraví — na rozdiel od funkcionalizmu — že rozhoduje nad účelová forma; formu však nechápe ako výraz náplne smyslu, ale iba ako predstavenie základného vzťahu opory a ťarchy, teda základných zákonov mechaniky.

Schopenhauer učí, že boj ťarchy a meravosti je jedinou estetickou látkou krásnej architektúry. No architektúra v skutočnosti môže oveľa viac: môže symbolizovať aj niečo heroického alebo mystického. Schopenhauer tvrdí ďalej, že krása nejakej budovy spočíva v zrejmej účelnosti každej časti (nie síce pre upotrebitelnosť, ale pre súvis opory a ťarchy). Architektúra v skutočnosti môže statické vzťahy aj zahaliť a vzbudzovať dojem premoženia fyzických zákonitostí (gotický vnútorný priestor). Schopenhauerovi je nepekné všetko, čo presahuje oblasť mechaniky, teda nepekný je napr. točitý stĺp, ktorého závitý nie sú potrebné na nesenie hrád alebo klenby: točitý stĺp však vnáša do celku žeravú, hrdinskú silu a vášeň. Všetko, čo neprejavuje plnou silou ťarchu alebo oporu, ako napr. penovec alebo drevo ako stavebný materiál, snižuje vraj estetickú hodnotu: „Z dreva preto vlastne ani nemôže vzniknúť dielo krásneho staviteľského umenia.“ V skutočnosti krásu nórsnym kos-



2. Matthias Grünewald: Križus na križi, střed. čas.



tolom dáva drevo a Alhambre gyps ako stavebný materiál.⁴¹

Ako zlyháva pred fenoménom funkcionalizmus,⁴² tak zlyháva pred ním aj mechanizmus: forma je aj v architektúre — ako v iných umeniach — nositeľom smyslu. Pravda, keď sa má v architektúre rozvinúť bohatý smysel, musí architektúra koreniť v určitom úžitkovom účele, v bohatom spoločenskom živote. Ako šírka a výška predmetu spoluurčuje hodnotu výtvarného umenia, tak spoluurčuje hodnotu architektúry šírka a výška jej sociálnej funkcie, ktorej stvárňovanie predpokladá síce zachovávanie mechanických zákonitostí, jej znázornenie však nikdy nemôže byť cieľom. Pravda, aj tu, aj tam dôležité je umelecké preniknutie predmetu, resp. funkcie: ináč neosožia ani najmohutnejšie námety a stavebné úlohy.⁴³ Lež čo značí umelecké preniknutie? Odpoveď na túto otázku žiada objasnenie problému formy.

IV.

Forma v umení.

V III. kapitole sme ukázali, že jestvuje umenie bez predstavovania skutočnosti, že ani cieľom umenia, ktoré predstavuje skutočnosť, nikdy nemôže byť napodobňovanie prírody, že druh a stupeň umenia, ktoré predstavuje skutočnosť, do istej miery spoluurčuje síce aj motív, no rozhodnutie o nich spočíva vo stvárnení motívu.

Sila formy sa odhaľuje predovšetkým tam, kde sa umenie úzko primyká ku skutočnosti a kde radikálne vykročuje ponad skutočnosť. Úzke primknutie ku skutočnosti, totiž ku zpráve o vražde, hľadá napr. Anette von Droste v novele „Die Judenbuche“, no aj tu nastáva pozoruhodné pretvorenie. Čo je jej cieľom? Vypracovať čo najčistejšie smyslové jadro (tragika ako podstatný prvok v sa-

mom vesmíre). Tomuto cieľu slúži každé rozšírenie, shrnutie, usporiadanie.⁴⁴ — Význam formy zjaví sa človekovi menej školenému vari ešte ľahšie v dielach silne anaturalistických, povedzme, v takom írskom stuhovom kríži, na ktorom sa telo a tvár sotva uplatňujú oproti nekonečne rozhybným povojkám. Predmet je tu pretvorený nielen mierne (i keď hlboko) ako u A. von Droste, ale je takmer zničený výbušnými silami, ktoré prenikajú formu.⁴⁵ Teda v obidvoch prípadoch, blízko ku skutočnosti i veľmi ďaleko od skutočnosti, veľmi dôrazne prezrádza sila formy ako smyslom utvorené magnetické pole, ktoré strhuje predmet.

A predmet pritom takrečeno ešte raz vzniká. Určenia, ktoré si priniesol zo skutočnosti, neplatia už bez ďalšieho v oblasti umenia. Všetko sa stáva otáznym a odznova počiatočným. V procese stvárňovania začína umenie od prvopočiatku. Umelec si prichodí ako tvorca pred chaosom a v spútaní chaosu sa prejavuje *tajomstvo formy*. Tak to vyznáva na istom mieste Rudolf G. Binding:⁴⁶ „Teraz chápem, keď — chtiac stvárniť niečo; čo ma hrozne alebo hlboko zachytáva — vždy znovu a znovu sedím pred chaosom, ako Boh stál pred chaosom: chápem neurčitý a na neurčito zameraný pocit sily.“

1. *Umelecký význam formy*. Pocity sily, zameraný na neurčito, ktorý rozkazuje takéto a nijaké iné stvárnenie predmetu, to je: že umelca priťahuje

istý temne tušený smysel, ktorý vystupuje čoraz jasnejšie len postupne v procese stvárňovania. Forma vzťahuje predmet na smysel; prostredníctvom smyslu dostáva predmet jednoznačnú formu. Preto nikdy nestačí na opísanie umeleckého diela udať len motív. Aký mnohoznačný je napr. motív Ukrižovania! Umenie stvorilo jeho najrozmanitejšie podania — od írskoho pletencového križa až po úžasnú Božiu muku španielskeho baroku, stvorilo všetky druhy a stupne blízkosti ku skutočnosti a vzdialenosti od nej. — Ako dáva forma predmetu jednoznačnosť, tak pomáha smyslu nájsť výraz; lebo všetko, čo nevstúpi do formy, ostáva pre umenie nezrodené: ostáva snom bez stelesnenia, vysokým zámerom bez uskutočnenia. Každý formálny prvok — v lyrike, povedzme, výber a postavenie slov, zvučnosť, pohyb veršov, rým — vytrháva na svojom mieste nejaký pohľad, nejaký zážitok umelcov z tieňovitosti a tým z nenávratnosti časového prúdu. Plnosť a mohutnosť smyslu v umení nejestvuje bez plnosti a mohutnosti formy. Preto boli umelci, najhlbší čo do smyslu, súčasne i najväčšími dobrodruhmi a majstrami formy, tak napr. Shakespeare alebo J. S. Bach, Goethe alebo Hölderlin. Pomer *formy a predmetu* možno teda podľa toho, čo sme povedali, charakterizovať tak, že forma tvorí *most* medzi predmetom a smyslom.

Z toho vyplýva, že v pravom umeleckom diele

predmet a forma sú navzájom prísne vzťažné. A teda nejaké umelecké dielo nemožno proste preliať do inej formy. Podľa toho stvárňovanie nikdy nemôže značiť, že sa nejakému predmetu nanúti akákoľvek forma, nejaká formová schéma. To by bola čisto vonkajšia forma (bez smyslu): v umení však platí len *vnútorná* (smyslom nesená) *forma*. Takto si vysvetlíme, že formu v umení nemožno urobiť rozumom alebo usilovnosťou, ale len inšpiráciou ju možno smyslove rozvinúť.

Smyslonosná je forma vtedy, keď sa podľa základnej náplne diela preukáže ako *nevyhnutná*, nie ľubovoľná a náhodná. Nevyhnutné je, keď je zameraná tak isto ako predmet: tak napr. predmet Dürerovej „Apokalypsy“ je rozochvený v ľudskom utrpení, pobúrení prírody a hneve nebies, a umelec aj podáva túto rozochvenosť zvírenou, teda primeranou formou. — Smyslonosná môže byť však aj protiva medzi formou a predmetom; tak je na van Goghovom obraze „Člnky“ predmet, sám idylický, rozbitý prerážajúcimi a šibúcimi farebnými líniami a zatiahnutý do vesmírnych nápäť prírody. Prapodstata takrečeno preráža cez všetky zjavy, ktoré sa vo svojej „reálnej“ podobe stávajú pred ňou bezpodstatnými. Podobne sa drží aj v Goetheho „Ifigénii“ cez všetky zmätky a radosti jednotný základný tón, naplnený čistotou a jasnosťou, ktorý sa obsahove prebíja až na konci drámy, lež formálne ovláda už i deje, ktorým ešte

chybuje čistota a jasnosť. — Napokon v samej forme môžu sa odohrávať vnútorné deje, ktoré predmetne vôbec nevystupujú. Vtedy je vo forme akési tajnostné „viac“, čo by obsah nikdy nemohol ani náznakovite zviditeľniť. Dokladom je Goetheho báseň „Auf dem See“: „Myšlienková náplň piesne nie je v piesni samej vyslovená ani slovíčkom“; myšlienkový obsah celej básne sa odhalí len takému pozorovateľovi, ktorý ju poňal presne podľa formy, ktorý pochopil rezký rozlet pôžitku z krásnej krajinky na začiatku a na konci posvätné prehlbené precítenie prírody, vyjadrené i zmenou rytmu: „Kto má dosť pevnú vôľu, aby premohol dojímavosť hôľno-krásnej spomienky, tomu sa príroda privráva, tomu sa privráva v prehlbenom smysle život.“⁴⁷

2. *Zamietnutie formalizmu.* Z ostatného príkladu veľmi dôrazne vyplýva, že forma ako taká má výraz, že výraz sa nevnaša do nej len z predmetu a podobne ako do predmetu. Kto popiera *výrazový charakter formy*, zbavuje smyslu predovšetkým nereprodukčné umenia.

O *architektúre* sa podarilo novšiemu bádaniu dokázať až po najmenej jednotlivé črty, že forma staviteľského diela je vonkoncom symbolická, nakoľko možno z nej vybrať celý postoj ku svetu vzhľadom na prírodu, človeka a spoločnosť, na prabytie a Boha.⁴⁸ Podobným spôsobom sa otvára vnímavému človekovi bezprostredne i výrazová náplň *hudby*, rozumie sa,

i čistej inštrumentálnej hudby, do ktorej nič nemožno vniesť z textu; ak jestvuje nejaký text, často sa zisťuje protiva medzi ním a hudobnou formou, čo by nebolo možné bez bezprostredného vnímania výrazového charakteru formy. Kto formálne neskálne zažije, povedzme, sedem odsekov Händlovho „Veľkého Halleluja“ — od fanfárovitej entraty prvých jedenástich taktov až po fanfárovitú kódu 88.—94. taktu,⁴⁹ zacíti, povedzme, vo víťaznom lesku celku rozdiel od Bacha, v smyselnej nádhere a telesnej mohutnosti pohybu nekonečnú vzdialenosť od gregoriánskeho chorálu, v spľietaní rútiacich sa hlasov príbuznosť s polyfonnou a bezhraničnou krivkovitosťou barokových vnútorných priestorov, v bojovnej pochodovosti a triumfálnosti shodu s okutými archanjelmi barokovej skulptúry. Takto teda možno a treba hovoriť aj o postoji nereprodukčných umení k svetu.

Formalistické chápanie formy smieme už dnes pokladať za odbavené. Jeho najvplyvnejším zastancom je Heinrich Wölfflin.⁵⁰ Rozlišoval pre architektúru a výtvarné umenie päť protismerných názorových foriem: lineárnosť a malebnosť, plocha a hĺbka, uzavretá forma a otvorená forma, mnohosť a jednota, jasnosť a nejasnosť. Táto na pohľad hrubá schematika umožnila v skutočnosti dovtedy neznámu jemnosť v spozorovaní formy — trvalý zisk i pri všetkých teoretických nedostatkoch. No Wölfflin aj teoreticky značil značný pokrok najmä v porovnaní s Adolfom von Hildebrandom, ktorý videl úlohu umenia len v riešení

jediného formového problému, totiž v uskutočnení reliéfového chápania, ktoré vraví, že predmety treba usporiadať ako medzi dve sklené steny, medzi zvyčajnú viditeľnú úzadnú vrstvu a myslenú poprednú vrstvu.⁵¹ Proti Wölfflinovi sa už zavčasu namietalo, že vzhľadom na renesančné umenie dáva artistickým motívom dynamiku, ktorej v iných časoch v takej miere nemajú.⁵² Novšie sa zistilo, že jeho formalizmus je umelecko-filozofickou paralelou kultu foriem v impresionizme.⁵³ Dnes začíname zasa vychodiť z celého diela a z celého človeka: „Čo by ma bolo po tom, či je isté dielo lineárne alebo malebné, keby som nevedel, že iný človek a iný čas symbolizoval sa v lineárnosti a iný človek v malebnosti;“⁵⁴ „čo nás otriasa pri pohľade na Bamberského jazdca, na Raffaelovu Sixtínsku Madonu alebo na Rembrandtovu Židovskú nevestu, nie je predsa smelosť siluety, majstrovstvo kompozície, žeravosť farieb — čo nás vlastne po tom všetkom; čímže nás obohacujú, ak nie tým, že sú prostriedkom na vyslovenie iných ideí, na vyjadrenie hrdosti, potreby veľkosti, duchovnej sústredenosti určitého obdobia!“⁵⁵

Zamietame teda *dva nesprávne postoje*: nevšímanie si formy v prospech výrazu a všímanie si formy v neprospech výrazu. Umeniu jedine primerané je: čo najjemnejšie a najobsiahlejšie porozumieť formu ako nositeľa smyslu.

3. *Atomizmus nazerania na formu a filozofická*

svetonáhľadová náuka umenia. No ani tam, kde sa zásadne uznáva tento význam formy, nie sú ešte premožené zásadne nesprávne postoje. I vtedy je ešte možné zaznávanie, a to zaznávanie formy s hľadiska atomizmu a zaznávanie smyslu s hľadiska filozofickej svetonáhľadovej náuky.

Atomizmus nazerania na formu spočíva v tom, že forma sa roztriešti na prvky (ako rovné a krivé línie, línie konvexné a konkávne, vyhranené a rozmazané atď.) a každému formálnemu prvku sa pripisuje stály smysel (napr. jasnofarebne = optimisticky, tmavofarebne = pesimisticky, rovná čiara = jasnosť a stručnosť, bezprostrednosť a ostrosť, rozumovosť a účelnosť).⁵⁶ Naproti tomu treba zdôrazniť, že formové prvky sú srozumiteľné len s hľadiska formového celku a že podľa miesta, ktoré zaujímajú vo formovom celku, dostávajú často menlivý smysel. Tak môže napr. čierna farba uprostred jasných farieb pôsobiť ako slávnostno-veľká opora, povedzme, na Rubensových portrétoch; priame línie sa môžu čo do výrazu meniť od mystického takmer zážitku čistého, základného vyhraničenia až po racionalistickú a mechanistickú vymedzenosť.⁵⁷ Stotožňovania, ako napr. medzi tmavofarebnosťou a pesimizmom, sú príliš hrubé na to, aby mohly vystihnúť jemný život umenia. Na takéto príliš hrubé kategórie chorľavie aj *filozofická svetonáhľadová náuka umenia*, keď — opierajúc sa, povedzme, o Wilhelma Diltheyho⁵⁸

— rozoznáva umenie subjektívneho idealizmu, objektívneho idealizmu a naturalizmu, pričom pod ten istý nadradený pojem musí shrnúť práve formálne také protichodné danosti ako diela Cornelia a Klingerera, Watteauva a Böcklina, Goyu a Menzla.⁵⁹ No takýmto spôsobom nielen že sa sotierajú podstatné rozdielnosti, ale ani podstatné svojráznosti sa neberú tak vážne, ako sú v diele: povedzme stvárňujúci prostriedok zvukovej farby v hudbe, parabázy v komédii, symbolickej rýmovej formy⁶⁰ v lyrike atď., čo zaviňuje, že individuálny život jednotlivých umení primálo vystupuje do popredia. Príčina týchto nedostatkov väzí v tom, že sa tu hľadí na umenie príliš výlučne len s hľadiska filozofie (možno ju, pravda, porovnať i s priradenou filozofiou, lenže „porovnať“ a „rozumieť“ je dvoje). Prenášaním filozofických kategórií do umenia sa zanedbáva práve to, čo je v umení nefilozofické: nepojmovosť umenia a symbolický charakter jeho formy. O niektorých formových prostriedkoch jednotlivých umení sme už hovorili. Napokon pripájame ešte príklad na nepojmovosť umenia a pripomíname vetu z istej rozprávky Ernsta Wiecherta, pred ktorou čudesne bezpredmetnými sa stávajú uvedené základné pojmy filozofickej svetonáhľadovej náuky: „Tíško mrholilo z nízkych chmár a on zdvihol za priehrštie zeme ku tvári. Voňala spánkom a hĺbkou, a keď ju rozmrvil v rukách, vôňa ostala s ním a šla s ním, ako by za-

púšťala korene do jeho tela.“⁶¹ Kto teda chce správne poňať umenie, nesmie vychádzať z filozofickej svetonáhľadovej náuky, ktorej reč má len ráz výpovede, ale musí vychádzať z formy, s ktorou umenie stojí a padá.

4. *Problém základných slohov umenia.* Mnohoraké sú pokusy, ktoré chcú so stanoviska formy ukázať pokonné umelecké postoje, základné slohy umenia v celej ich významovej plnosti. V súvislosti s možnou spätosťou umenia so skutočnosťou rozlišovali typ umenia, blízkeho ku skutočnosti, a umenia, vzdialeného od skutočnosti: umenie fyzioplastické, alebo sloh vcítania sa do prírody a sloh abstrakcie, alebo formu ako oddanie sa realite a formu ako nános na realitu (Verworn — Worringer — Pinder). — Iní chápali túto antitézu širšie, bez vzťahu k reprodukčnému umeniu a jeho pomeru ku skutočnosti: Wölfflin kládol proti sebe tektonické a malebné obdobia, Dagobert Frey sukcesívny a simultánny stvárňovací spôsob (stredovek napr. pozeral na svet sukcesívne, v časovej priradenosti, z priestoru urobil kvalitu času a myslel kvalitatívno-symbolicky; simultánny spôsob predstavovania charakterizuje: súčasná priradenosť, kvantitatívno-priestorový spôsob, čas ako štvrtá dimenzia, základný význam geometricko-matematických daností). — Napokon boli pokusy určiť metafyzicky aj antitetické možnosti umenia: ako splnenie a nekonečnosť (Strich) alebo ako haptic-

ký a optický svetonáhľad (H. Friedmann. Oproti chápaniu haptickému stojí mechanické a oproti optickému morfológické), alebo ako umenie logiky a plastiky a ako umenie hudby a mystéria (Richard Benz).⁶²

Keď porovnáme vzájomné antitézy vo všetkých týchto pojmových dvojiciach, zistíme, že pojmy na jednej strane vôbec nemajú rás variácií jedného ústredného pojmu, lež vo veľkej miere navzájom ani vonkoncom nesúvisia, alebo aspoň východisko volia nejednotne:

Fyzioplastické umenie	Ideoplastické umenie
Vcítanie sa	Abstrakcia
Forma ako oddanie sa	Forma ako nános
Malebné umenie	Tektonické umenie
Simultánne stvárňovanie	Sukcesívne stvárňovanie
Splnenie	Nekonečnosť
Haptický sloh	Optický sloh
Umenie logiky a plastiky	Umenie hudby a mystéria.

Z toho vychodí ako prvá *požiadavka* pre teóriu základných umeleckých slohov, že ich musíme odvádzať zo zrejmých predpokladov a dokázať, že dôsledne vyplývajú z podstaty umenia. Pri upotrebovaní antitéz sa okrem toho nanucuje aj iná požiadavka: antitézy shrnujú veci príliš rozmanité; žiada sa bližšie rozlišovanie.

Druhú požiadavku uznali Border Christiansen a Josef Gramm tým, že počet základných pojmov

rozšírili na štyri. Prvú požiadavku však ani jeden z nich nespĺňa. Christiansen vychádza celkom svojoľadne z organického prafenoménu napätia a rozuzlenia. Z toho vychodia štyri kombinácie: napätie — rozuzlenie, rozuzlenie — napätie, napätie — napätie, rozuzlenie — rozuzlenie. Pod tlakom umeleckodejinných skutočností musí, pravda, Christiansen pripustiť okrem toho ešte jednu miešanú formu (na vysvetlenie baroku): rozuzlenie — rozuzlenie ako viditeľná časť, potom neviditeľná časť ako zameranosť k napätiu, ktoré sa neprejavuje v diele jasne. — Josef Gramm vychádza nie zo základných organických dejov, ale z najpôvodnejšej oblasti stvárňovania, totiž z poznávania, ktoré sa uskutočňuje alebo vo forme názoru, alebo vo forme pojmového myslenia. Z myslenia rozvíja základnú formu mechanistickej, z názoru základnú formu organicistickej. K tejto vnútornej štruktúre formy vonkajšiu výstavbu formových prvkov udáva druhá pojmová dvojica: kontinuitne a diskontinuitne. Z kombinácie vychodia štyri krajne rozmanite pomenované základné slohy: archaický, heroický, klasický, barokový.⁶³

Oproti Grammovi má Paul Ligeti prednosť jednotného východiska, ktoré prísne súvisí s umením, keď rozoznáva architektonický sloh poriadku, plastický sloh vyrovnania viazanosti a voľnosti a maliarsky sloh uvoľnenia. Pravda, chybuje podrobné zdôvodnenie nevyhnutnosti takého odvádzania a

zdôvodnenie obsahu vyvedených pojmov (k čomu pristupujú nové otázky dejinného a dejinno-filozofického rázu). — Najnovší pokus značí práca Heinricha Lützelera „Grundstile der Kunst“.⁶⁴ Po prvé, spája základné slohy umenia s druhmi umenia (architektúra, skulptúra, maliarstvo), pričom — na rozdiel od Ligetiho — vopred podáva výskum podstaty druhov umenia. Po druhé, snaží sa obsírne objasniť smyslovú náplň slohov — od zážitku reality až po religiozitu, a to podľa možnosti vždy s pohľadom na svetové dejiny umenia. Po tretie, venuje sa problému základných slohov vo všetkých problémových oblastiach filozofie umenia (aj v teórii poznania a axiologii umenia, ktoré sa často zanedbávajú).

Čitateľovi možno sišlo na um, že v tejto kapitole viedly priestorové umenia. Vysvetľuje to stav bádania, ktoré ešte nepokročilo natoľko v literárnej a hudobnej vede. Pri takejto nerovnomernosti výskumov, pravdaže, náuka o slohoch, zahrnujúca všetky umenia, je ešte len vec ďalekej budúcnosti.

V.

Výtvarná látka a jej umelecké zákonitosti.

V IV. kapitole sme ukázali, že predmetu umenia až forma dáva jednoznačnosť a že len ona pomáha smyslu dosiahnuť intendovaný výraz, pretože so zameraním k smyslu, a teda s vnútornou nevyhnutnosťou buduje vlastný svet. Odmietli sme niektoré chápania umeleckej formy, umeniu cudzie (formalizmus, atomizmus, prechýlenie do filozofických svetonáhľadových typov). Napokon pýtali sme sa na pokonné základné formy umenia, na základné slohy umenia.

No náplň diela nie je len v motíve a v jeho stvárnení. Čosi tu ešte pristupuje. Čo to je, vidíme napríklad z úvahy, že napr. Danteho reč nemá paralely v nemeckom rečovom materiáli,⁶⁵ že Schuber-

tovu symfoniu neslobodno predniesť len dychovými nástrojmi, že dojem sa podstatne mení, keď bronzovú sochu vytešeme z mramoru, alebo keď miesto japonského ryžového papiera volíme na reprodukciu toho istého obrazu iný druh papiera. Tým padá prvé svetlo na dôležitosť *materiálu*, v ktorom je dielo uskutočnené.

Pod umeleckým materiálom rozumieme vždy hmotnosť, v ktorej sa zvyrazňuje umelecká forma a predstavuje istý motív. Preto v *hudbe* materiál nie je totožný s nástrojmi: nástroje len utvárajú materiál hudby, totiž určitú zvukovosť, ktorá je stavebnou látkou hudobnej formy (umelecké v hudbe je v skutočnosti iba to, čo počujeme; všetko, čo okrem toho je vari ešte viditeľné, je mimoumelecké). No nielen výtvarná látka ako taká je významná pre celé dielo. Najmä maliarstvo môže objasniť, aké ďalšie problémy sa tu vynárajú. Záleží tu najmä prv na výtvarnej látke: teda že istý obraz je urobený, povedzme, vodovými, a nie temperovými farbami. Potom záleží na nanášaní farby, na ťahu štetca: Renoir a van Gogh upotrebujú napr. tú istú výtvarnú látku, totiž olejové farby, ale celkom ináč ju nanášajú (skúmanie materiálu tu už zachodí do skúmania formy). Napokon vôbec nie je vždy isté, že umelec má naporúdzi všetky farby; technika prípravy farieb mu niekedy dovoľuje upotrebiť len veľmi málo farieb.⁶⁶⁻⁶⁷ Tým sme sa prepracovali ku trom *základným otázkam* tejto ka-

pitoly: 1. výtvarná látka osebe; 2. spracovanie výtvarnej látky; 3. moc techniky.

Materiál umenia sa vyznačuje veľmi rozmanitou *blízkosťou k prírode alebo vzdialenosťou od nej*. V mnohých umeniach základom pre formu je živý materiál: v záhradnom umení rastlina, v tanci ľudské telo, vo vokálnej hudbe ľudský hlas, v básnictve hovorená reč so svojím celkom určitým zvukovým zafarbením. Hmotnosť týchto umení je inakšia ako, povedzme, hmotnosť architektúry, výtvarných umení, umeleckého remesla, inštrumentálnej hudby. Okrem toho treba rozlišovať prírodne bezprostredné spôsoby upotrebenia od spôsobov prírodne nebezprostredných: v prvom prípade výtvarná látka sa upotrebuje vo svojom pôvodnom stave (povedzme, mramorový blok), v druhom sa zapája technika s dlhotrvajúcim pretváracím procesom (povedzme, pri istých spôsoboch emailového maliarstva, pri porceláne alebo pri dnešnom betónovom staviteľstve).

Keď s tohto hľadiska pozrieme späť na predošlé kapitoly, vidíme, koľká je rozmanitosť *bytostných sfér, ktoré zahrnuje v sebe umenie*. Anorganické a organické bytie sa mu dáva za výtvarnú látku. Motivicky zahrnuje v sebe všetko bytie vôbec. V náplni zjavne zvýrazňuje aj umelcovu osobu. Spôsobom jestvovania patrí do zóny objektivizovaného ducha. Takto má umenie účasť na všetkých oblastiach bytia.

1. *Látka diela osebe. Materiál*, v ktorom sa určitá forma zvýrazňuje, vyznačuje sa v rozmanitých umeniach rozmanitým charakterom *viazanosti*. Mieru viazanosti určuje to, nakoľko slobodne môže umelec nakladať s výtvarnou látkou. Veľmi úzku možnosť pohybu majú všetky umenia s organickým materiálom (povedzme, vokálna hudba). Najširšia je možnosť pohybu v priestorových umeniach, ktoré môžu upotrebiť napr. taký rozmanitý materiál ako mramor a porcelán, kovy a sklo, tuš a olejové farby. Preto už vopred možno očakávať, že problém umeleckej látky sa najbohatšie rozvíja práve v súvislosti s nimi.

Tento predpoklad núka sa aj z iných príčin: v priestorových umeniach má materiál najväčšiu *existenciálnu váhu*. Zvuk jestvuje oveľa prchavejšie, telo a rastlina sú oveľa pohyblivejšie. Kde sa však hmotnosť nanucuje tak vytrvale ako najmä v architektúre a skulptúre, tam možno zaiste čakať aj najplnšie rozvinutie možností a ťažkostí, ktoré sa skrývajú v materiáli.

Keď chceme zistiť umelecké možnosti materiálu, musíme — primerane iluzionárnemu bytostnému spôsobu umenia — vychádzať nie zo skutočnosti materiálu, ale zo *zdaní materiálu*. Nie je rozhodujúce, či je materiál tvrdý, ale či pôsobí tvrdo. Tak pôsobí v Egypte aj mäkká látka diela tvrdo, „mliaždivo“;⁶⁸ naproti tomu v baroku určité pô-

rovité druhy kameňa pôsobia mäkko, i keď sú v skutočnosti tvrdé.

Toto pôsobenie je však *základné* pre celé dielo. Materiál preto nikdy nie je v umení ľahostajný, ale je výslovne pozitívny faktor. Umenie prijíma jeho smyslovú kvalitu — povedzme, príznačný lesk bronzu alebo príznačnú ostrosť zvuku trúby. No svojou smyslovou kvalitou nikdy nie je samoúčelom, lež zapojený je do celku umeleckého útvoru (rad poukladaných lesklých druhov kameňa alebo niekoľkých zatrúbení bez ladu a skladu by ešte nebolo umením). Nemožno si ho odmyslieť z celku umeleckého útvoru, nie je iba náhodným prostriedkom alebo potrebným zlom, ale už splnením, pretože má účasť na vyjadrení smyslu.

Preto musí vzniknúť *pseudoumenie* alebo *zdanlivé umenie* všade tam, kde alebo smysel je odcudzený materiálu, alebo materiál smyslu. Materiál je odcudzený smyslu, keď, povedzme, v úpadkových periódach sa hľadá materiálová nádhera sama osebe alebo hýrenie tónov ako také, teda keď chýbuje opravdivý smysel. Smysel je odcudzený materiálu vo všetkých útvoroch, ktoré menívame akademickými, ktoré neprehrádzajú radosť z výtvarnej látky, ktorým sú, povedzme, rozdiely medzi mramorom a gypsom ľahostajné.

Smysel celého diela rozhoduje teda o umeleckom charaktere materiálu. Preto musí výtvarná látka

v umení vždy vyhovovať smyslu, no nemusí *bezpodmienečne vyhovovať aj materiálu*. Dnes sa veľa hovorí o práci, ktorá vyhovuje materiálu: kameňu nech sa vraj dá, čo patrí kameňu, drevu, čo patrí drevu atď. No ani práca, ktorá vyhovuje materiálu, nemusí ešte byť umelecká, ani práca, ktorá materiálu nevyhovuje, nemusí zato byť neumelecká. Pre Barlachove útvory napr. drevo znamenite zodpovedá; mramor by pôsobil príliš neobyčajne a smyselne, bronz a porcelán príliš svetlo, drsný kameň príliš nepevne. Barlach zato utvoril isté veci i z porcelánu. Spracovanie porcelánu vonkoncom vyhovuje materiálu: pôsobí celkom a čisto ako porcelán. A predsa je vyslovene nesprávnym materiálom: nezodpovedá základnému obsahu týchto plastík. A naopak: gotika i barok v značnej miere nedbajú na zákonitosti materiálu, a predsa tvoria veľké umenie. Materiálu by vyhovovalo, povedzme, vyniknutie hlavných vlastností kameňa: hrúbky, ťarchy, hustoty. Vo filigránskej práci gotických kružieb však mizne hrúbka kameňa, v iracionálnom vzlete barokových anjelov sa stráca jeho ťarcha, v šibúcej nepevnosti barokovej skulptúry, ktorá býva osvetlená len odzadu (sv. Juraj na hlavnom oltári kláštorského kostola vo Weltenburgu) mizne i jeho hustota. Prečo nepôsobí neumelecky také zanedbanie charakteru materiálu? Lebo je ospravedlnené a potrebné so stanoviska smyslu: gotika a barok hlboko prežívajú premoženie vše-

tkej hmotnosti. Preto aspoň objasnenie žiadajú slová, ktoré povedal Hans von Marées, „že v umení je zločinom chcieť určitým materiálom dosiahnuť účinky, ktoré nespočívajú v jeho prirodzenosti“.⁶⁹ Aj materiál je nositeľom smyslu v umení — to jasne vyplýva najmä zo *záľuby určitých kultúr* a čias *pre určité výtvarné látky*. Tak východná Ázia sa prikláňa k takým výtvarným látkam, ktoré sa vyznačujú šľachetno-jemnou, vznešeno-zdržanlivou smyslovou krásou: jade, lak, porcelán, slonovina. Tieto výtvarné látky idú ruka v ruke s opatrovaním, ba zbožňovaním smyslového prvku v prírode, čo je napospol príznačné pre Čínu a Japonsko.

Do tejto súvislosti patrí i maľovanie tušom. Tušová technika znamenite vyjadruje atmosferickosť a všetok dýchajúci život, ku ktorému sa môže najvrúcnejšie privinúť, ale bez hrubého naturalizmu. Je maliarskym spôsobom spriatelenia s prírodou, siahajúceho až do mystickosti. Takto si môžeme vysvetliť, že východný Ázijec si cení predovšetkým tušové obrazy, ktoré mu umožňujú spoluprežiť i proces vzniku obrazu — teda zas priznávanie sa ku vznikaniu, vyslovený príklon k dýchajúcemu a pulzujúcemu bytiu; chcel by cítiť ťah tvoriacej ruky ešte i na hotovom obraze.

2. *Spracovanie výtvarnej látky*. Táto svojskosť východoázijského tušového maliarstva⁷⁰ obracia pohľad na nový problém, problém spracovania vý-

tvarnej látky. Vystupujú tu dve veľké skupiny diel: niektoré zdôrazňujú vznik diela z výtvarnej látky (napr. v architektúre: surový kameň na vchode Asamovského kostola v Mníchove;⁷¹ v plastike: Rodin; v maliarstve: impresionizmus); iné neprehrádzajú priloženie štetca alebo dláta, vylučujú z diela všetko, čo by mohlo pripomínať jeho vznik z amorfných más hmoty (stredoveké maliarstvo). V oboch prípadoch smysel podmieňuje a nesie postup, ktorý nie je nezávislý od celkovej náplne diela. Tamtie prípady sa priznávajú totiž k démonickému vzniku, ku chaotickému, vždy vzrušenému, rozorvanému životu; tieto vyjadrujú svojím nanášaním farby vznešený poriadok a pevnosť, bezpodmienečné skutie prvkov, vytrhnuté z akejkoľvek chvíľkovosti. Spôsob maľovania, pravdaže, naskrze nemusí vždy zodpovedať motívu: môže byť aj jeho smyslovou protivou (porov., čo sme povedali na str. 51 n. o „forme“), tak napr. o Grünewaldovom Ukrižovaní na isenheimskom oltári sú predstavení ľudia síce vzrušení a rozorvaní, no nanášanie farby nepodlieha rovnakej prudkosti a zmätenosti, lež ostáva rovnomerné a uzavreté: svojimi základmi patrí totiž ešte do jasného a silného náboženského sveta.

Účasť spracovania výtvarnej látky *na celkovom účinku diela* je veľmi rozmanitá.

Substancialita farby, na ktorej niet nič prelietavého a ľahkého, tvorí napr. u Tintoretta len pod-

klad, na ktorom sa rozvíja — a to je v skutočnosti rozhodujúce — rovnomerné zaplnenie obrazu farbami.⁷²

Viac než čírym podkladom farbenia, totiž podstatnou časťou samého tohto deja, je nanášanie farby u Franza Halsu. Jeho neomylné údery štetcom oživujú v divákovi celú vášnivost, s ktorou majster strhoval k sebe prírodu. Nesprávne by však bolo vidieť v jeho diele iba také výbuchy teperaturu. Novšie bádanie sa prepracúva k zisteniu, že údery štetcom, ktoré padajú na plochu zdanelivo len zo záľuby v zobrazovaní skutočnosti, zapájajú sa do geometrického systému obrazovej plochy, ktorý je v skutočnosti veľmi presne vyvážený.⁷³ Nanášanie farieb tvorí tu teda len jeden pól celkového diela, ku ktorému patrí aj protipól premyslenej kompozície obrazu.

U Renoira vládá protipólu odpadá: spôsob maľovania je u neho ešte oveľa významnejší než v pospomínaných umeleckých útvoroch. Hlavná náplň obrazu vyplýva totiž z jeho svojského spracovania farieb: „Renoir vypracovával (podľa svedectva maliara H. Brüneho) svoje obrazy, ktoré si najšamprv nakreslil ceruzkou, ako z hmlý farbami svetlými, veľmi riedkymi, a to tak, že nikde nezastal a že emailový dojem obrazu vznikol len postupne a pomaly z mnohých na seba nanesených tenkých vrstiev.“⁷⁴

3. *Moc techniky.* Teda spracovanie výtvarnej lát-

ky, ba i stupeň, ktorým sa prejavuje vznik diela z hmoty, majú vzťah k celkovému účinku diela. Takéto pochody možno sledovať, pravda, len tam, kde hmota, ktorú istý druh umenia spracúva, dovoľuje také voľné nakladanie, teda predovšetkým v maliarstve. Naproti tomu značne sa rozšíri umelecká oblasť, o ktorej treba hovoriť, keď obrátíme teraz pozornosť na moc techniky. Architektúra, výtvarné umenia a hudba, divadlo a tanec, nakoľko sa upotrebujú pri ňom divadelné prostriedky, ako kulisy a osvetlenia, nie sú nezávislé od vynálezov a prístrojov. Nuž ako je to s hatiacim alebo podporujúcim vplyvom moci techniky na umenie? Preskúmať prichodí dve možnosti: prevahu techniky nad umením a prevahu umenia nad technikou.

Prevaha techniky nad umením by mohla spočívať predovšetkým v tom, že umenie by sa rozbilo na technických ťažkostiach. To sa však stávalo pomerne zriedka, i keď s prípravou a spracovaním materiálu bývaly zavše spojené veľké ťažkosti, ktoré ohrožovali umenie. Ako vari najtragickejší prípad tohto druhu je známa Leonardova Posledná večera v Miláne, ktorej farby sa začaly odkrušovať už v polovici 16. storočia. Proti takýmto ničivým poškodeniam umelci odjakživa pracovali dôkladnými dielenskými úpravami, ktoré len povrchný čitateľ môže pokladať za striezlivé, ktoré sa však hlbšie prenikajúcemu čitateľovi prezrádzajú ako

pomníky tvorivého ducha, boriaceho sa so vzdorujúcou hmotou.⁷⁵ Po druhé, technika by mohla dovedčovať svoju prevahu tým, že by predpisovala umeniu hranice. Sem patria všetky teórie, ktoré chcú určité umelecké formy odvádzať z výrobného spôsobu týchto útvorov.⁷⁶ Takéto vysvetľovacie pokusy nachádzajú široké pole v dejinách umeleckého remesla a architektúry. Nesporné je, že na určitých umeleckých formách možno zistiť stopy pracovného postupu; niekedy sa podarí napr. odvodit' z techniky drevenej stavby alebo tkania. No formy, ktoré sa takto podarí určiť, sú len prvky, z ktorých je umelecký celok slobodne utvorený, takže technika prispieva len popudmi k jednotlivostiam. Často ešte ani to neplatí tam, kde podľa niektorých bolo by treba vidieť bezpodmienečnú vládu techniky. Tak celkom zlyháva technickomateriálne vysvetlenie napr. neolitickej ornamentiky staroseverského umenia.⁷⁷ Umenie teda v podstate neposlúcha zákony techniky, ale vlastné zákony. — Napokon bolo by možno zastávať náhľad, že plný rozkvet techniky by musel podporovať plný rozkvet umenia. Nezriedka však býva opak pravda. Naše časy, ktoré majú takmer neohraničené technické možnosti, sú umelecky chudobné (najmä v krajine techniky, v Amerike). Ba technika pôsobila umelecky až rušivo; tak napr. otupenie smyslu pre farbu a odporné kombinácie farieb boli dôsledkom toho, že dnešní umelci farebné

sklá si už sami nezhotovujú a neoboznamujú sa pritom dôverne s umeleckými účinkami, ale vyberajú si ich v skladoch skla a už hotové si ich odtiaľ zadovažujú.⁷⁸ — Shŕňame: Moc techniky je v umení nepatrná, čo sa týka rušenia, určovania a podporovania umeleckého procesu.

Aj technika sa v umení prísne spína so smyslom diela; stráca svoju samovoľnosť a vstupuje pod umelecký zákon. O tom svedčia predovšetkým udivujúce *vítazstvá umeleckého ducha nad technickými ťažkosťami*. I s najskromnejšími pomôckami vznikly pyramídy Egypta, katedrály gotiky a jej maľby na skle. Michelangelo s hrdinským vypätím urobil na povale Sixtíny zdanlivú technickú nemožnosť možnou.⁷⁹ Umeľci často premenili technické prekážky na umelecké stvárajúce sily, pojali do svojej vôle zákon látky, — povedzme v Egypte, kde uzavretosť výtvarných diel, chrbtové opory sôch, úzke podstavce stĺpov mali pôvod v technických ťažkostiach, no skoro sa staly esteticky uznávanými, vedome upotrebovanými formami účinku: „Výtvarná látka je dnes verným pomocníkom, nie už vládcom.“⁸⁰ — Ba umenie často predpisuje technike aj zákony. To značí: umenie predbieha stav techniky a technika postupuje v koľajach, ktoré jej vyznačilo umenie. To platí v súvislosti s divadlom napr. o drámach Shakespearových alebo o Goetheho Faustovi II., v súvislosti s nástrojmi o hudbe, ktorej požiadavky

sú skoršie než nástroje, vhodné na ich splnenie,⁸¹ v súvislosti s technikou klenutia napríklad v gotickej architektúre, ktorú dlho odvádzali z konštruktívneho vynálezu krížového rebra, kým novšie výskumy ukázaly, že práve naopak, umelecká tektonická vôľa naznačila cestu technike. Už v členení stien na normandských kostoloch z druhej polovice 11. storočia nachádzame stavebné prvky, ktoré skrývajú v sebe princípy gotického delenia stien a smerujú k priestoru, nabitému silami. Tento priestor je zprvoti „vizionársky stvárňovaný“; technická schopnosť mu zodpovedá len po desaťročiach.⁸² — Umenie si napokon dlho alebo vonkoncom nevšíma istú už jestvujúcu techniku, pretože ešte nezodpovedá, alebo celkom nezodpovedá jeho duchu. Tak pozná napr. Egypt už včas techniku klenutia, no nepriznáva jej nijaký vplyv na monumentálne stavby proti rovným kamenným povalovým hradám; a desaťročia trvá, kým nastáva architektonické priznávanie sa k železobetónu, ktorý vynašli už okolo r. 1850.⁸³ — Shrňame: Moc umenia nad technikou sa prejavuje vo vzniku najťažších umeleckých diel s nepatrnými technickými pomôckami, v náskoku umenia pred technikou a v tom, že umenie zanedbáva dočasne alebo absolútne už jestvujúce techniky.

Ostatné tri kapitoly ukázaly, že jednotlivé vrstvy umeleckého diela vôbec nie sú autonómne, ale že individuálny životný zákon smyslu celého diela

preniká motív, materiál i formu. Predbežne sme poznali ešte len toľko, že taký zákon smyslu jestvuje; jeho podstatu sme uzreli len v prvých obrysoch. Teraz sa teda prichodí pýtať obširne na charakter smyslového jadra, ktoré jednotne vytvárajú motív, resp. účel, materiál a forma.

VI.

Zákon smyslu v umení.

Piata kapitola ukázala, že zákon smyslu umeleckého diela určuje voľbu a spracovanie výtvarnej látky a že umenie má prednosť pred technikou. Aj technika je spätá s jadrom diela, ktoré ju prežaruje.

Toto *jadro diela* sa často *zaznáva*, a to preto, lebo buď pre motív sa príliš málo hľadá na formu, buď pri pohľade na formu sa nechápe jej symbolický ráz. V takomto postavení sú všetky umelecké vedy. Programaticky je charakterizované Walzovou smerodajnou knihou „Gehalt und Gestalt“.⁸⁴

Náplň diela treba teda vnímať zo všetkých faktorov stvárňovania. Predbežne sme sa dozvedeli o ňom málo viac, než že má osobou nesený symbolický charakter, nepojmovo-náladový základný

ráz a nadindividuálne zameranie. Tu sa teda treba pýtať na presnejšiu tvárnosť zákona smyslu, ktorý jednotne stelesňujú materiál, forma a prípadný motív.

1. *Všeobecné určenia.* Z mohutného vypätia síl, ktorým umelci technicky zvládavajú výtvarnú látku, možno súdiť, že umenie zahrnuje v sebe *stupňovanie života*: ináč celkom nesrozumiteľné by bolo „usilovné preberanie“, ⁸⁵ ktoré šlo neraz až po duševnú trýzeň a samožertvu umelca. Táto horlivosť by mohla sama osebe smerovať aj k rozmnoženiu vonkajšej obrany, pohodlnosti alebo príjemnosti, ako býva pri technických vynálezoch, ktoré bývajú tiež často ovocím vypätého úsilia. — Proti tomu však stojí skutočnosť, že *umenie tvorí človek ako duchovná osoba*. Stupňovanie života, ktoré umenie prináša, značí preto prírastok na *bohatstve a hĺbke*, ktorý pripadá *duchovnej osobe*. Bohatstvo a hĺbka vylučujú všetko unudené, čo sa umeniu vonkoncom protiví. — Lež umenie má existenciálnu formu objektivizovaného ducha: to značí, že spomínaný prírastok na bohatstve a hĺbke sa netýka len jednej individuálnej duchovnej osoby. Keďže umenie má nadindividuálny charakter (str. 24), aj jeho náplň, ktorá stupňuje život, musí byť nadindividuálnej povahy. Umenie je *nadindividuálnym* spôsobom bohaté a hlboké tým, že smeruje k *podstate*. Preto používa ústrednú schopnosť duchovnej osoby, schopnosť preboriť sa z danosti

k podstate. Veľkosť tohto cieľa, ktorému tento nápor slúži, dáva umeleckému tvoreniu jeho ťažkosť a jeho hrdinskosť. — Tento cieľ je spoločný umeniu i filozofii. Umenie však nemyslí podstatu ako filozofia, ale oživuje ju v symbolickom stvárnení ako *účinnú prasilu*.

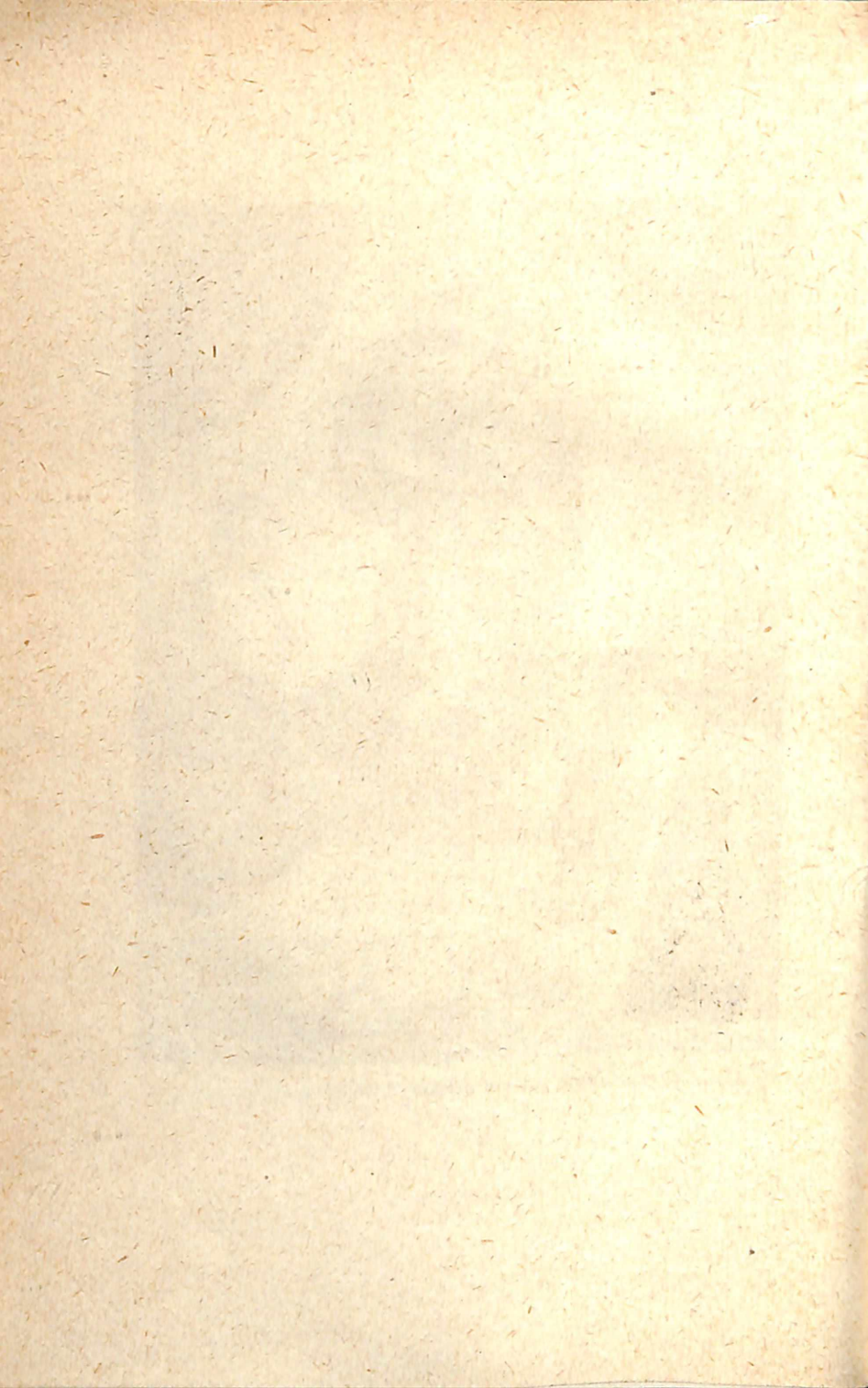
Tri základné črty stvárňovania ovplyvňujú rozhodujúcim spôsobom zjavenie sa prásíl, ktoré sa deje v umení: začarenie, všestrannosť začarenia, poriadok začarenia. Umenie nepoukazuje len na prasilu, ani nehľadí len na ne, ale stvárňujúc ich podchyťáva, preniká nimi dielo, sprítomňuje ich v motíve, materiáli a vo forme. Čo je napr. od nepamäti usporiadaná vospolnosť, je zažitá v starokresťanskej bazilike ako v symbolickej skutočnosti (nielen racionálnymi prostriedkami rozvedené). Večnosťou stvárnená vospolnosť je *začarená* do smeru opôr, do vedenia svetla, do pomeru strednej lode k bočným lodiam, do hlavného oltára s vývodiacou polohou. Takrečeno dýcha z celej stavby, a kamkoľvek v nej kročíme alebo pozrieme, nemožno nám nežiť v symbolickej skutočnosti takej vospolnosti a necítiť, ako nás obklopuje. Umelec je teda v istom smysle čarodejníkom, ktorý do individuálnej smyslovosti diela zaklína podstatu. Zo symbolického stvárnenia umenia magicky žiaria človeku v ústrety prasilu bytia.⁸⁶ Tu sa končí rozumové chápanie a začína sa nerozlúštiteľné tajomstvo umenia. — Začarenie, ktoré sa uskutočňuje

v umení, je vždy *všestranným začarením*; to značí, že všetky prvky diela hlásajú prasilu, ktorej symbolizovanie sa intenduje. Niet jediného miesta, niet jedinej podrobnosti, ktorá by hovorila o čomsi inom alebo by mlčala. Tak je napr. na Raffaellovom kartóne „Zázračné lovenie rýb“ (Londýn, múzeum Viktoria-Albert) symbolicky uskutočnený nadzemský div, že každé bytie naširoko a voľne patrí sebe samému, súčasne však s ostatným bytím tvorí odstupňovaný rad, že sloboda a viazanosť si už neprotirečia, ale vyrovnané jestvujú pospolu.

Krajinka je veľkolepo ustrojená a voľne sa rozvíja, lebo nie je vedľajšou časťou diela, nie je zakrytá postavami. Rovnako nehatene rozvíja každá postava svoju individualitu, a to priamo až po vznešenosť: každá z nich by mohla vyplniť samostatnú maľbu, také sú významné a mohutné celou svojou existenciou. Niet tu nič zúženého a malicherného. Niet tu nič, čo by nemalo veľkú mieru a netešilo sa zo seba v spokojnej sebaistote. Kto prijme do seba veci a ľudí tohto obrazu, dostane nové tušenie o možnej dôstojnosti a pevnosti všetkého bytia, o kráse nepatetického, takmer prírodno-samovznešeného života. — To však ešte nie je všetko, že jednotlivosti samy osebe ukazujú za hranice tuzemskej nedostatočnosti; súzvuk častí utvára okrem toho podobenstvo nepominuteľnosti (o každom pravom umení platí, že je podobenstvom nepominuteľnosti, či symbolizuje večné harmónie, večné otázky a záhady, alebo i pradémonstvá). Čo ako smie žiť krajinka svojim vlastným životom, predsa je podrobená



3. Raffael Santi d'Urbino: Sixtinska Madono.



človekovi, pravda, bez akejkoľvek ujmy: línia pobrežia vedie pohľad k loďkám, cezúra voľného horizontu v pozadí — čím vzniká v krajinke očakávaním naplnená pauza — slávnostnou diaľavou obklopuje Kristovu hlavu. Podobne ako krajinka sú podrobené *človeku* i predmety: loďky sú neprirodzené malé,⁸⁷ aby tým monumentálnejšie vynikly postavy; umenie sa tu teda odchyľuje od zobrazovania podľa prírody a nasleduje vlastný zákon, ktorý káže uznať odstupňovanosť bytia a zaistiť človeku vládu nad vecami už i v rozmeroch. Podriadenosť v obidvoch prípadoch však nenarúša vrúcnu spätosť častí: krajinka plynie postavám v ústrety ako v sladkej melódii a krivka lodiek je ako stvorená pre ľudské účinkovanie, ktoré sa v nich odohráva. Nieto tu osamotenia, niet príkreho zlomu, niet zmäteného rozpadu, a z tohto vysneného sveta je práve tak vylúčené akékoľvek tyranstvo i otročenie; takrečeno odblesk raja spočíva ešte na takomto umení. Tie isté základné zákony platia i pre spolubytie postáv. Všetky ovláda životný záchvev a spája ich: vzmáha sa až ku stojacej postave a potom s pokornou odovzdanosťou sa skláňa ku Kristovi, ku ktorému je všetko jednoznačne zamerané — na vode (loďky a ľudia), na suchej zemi (línii vrchov a žeriavy) i v ovzduší (vtáci a smer oblakov). I v najmenších podrobnostiach, povedzme, vo vzťahu kresby a farby, tela a odevu, pohybu a pokoja, otvorenosti a uzavretosti, možno tu zistiť životný zákon tohto diela, totiž zákon slobody v harmonickej viazanosti (takáto formula môže byť, pravdaže, len hrubou pomôckou na označenie vlastnej nevysloviteľnej náplne).

„Všestrannosť začarenia“ teda značí, že každá jednotlivosť diela začarujúco sprítomňuje jadro jeho smyslu. No množstvo hlasov ešte netvorí hudobnú jednotu. To značí: všestrannosť začarenia sa musí spojiť s *poriadkom začarenia*. Splnenie poriadku sa dosiahne tam, kde na diele už niet čo dopĺňať alebo vôbec meniť, kde by po každom dodaní alebo odňatí nasledoval priam chaos; len takto je vnútorne ospravedlnená a nanútená, nenáhodná a nevyhnutná fixovaná existenčná forma diela, jeho vyňatie z prúdu premenlivého života.⁸⁸ Na tieto základné črty umenia poukázal už Aris-
toteles.⁸⁹

2. *Dôsledky*. Z predchádzajúcich vývodov rozumie-
me, ako a prečo sme pripisovať umeniu istú
zavŕšenosť (len „istú“ preto, lebo predsa vždy
ostáva výňatkovým a nereálnym). Preniká až
k „vrcholu“ každého bytia: k prasilám. Až po
vrchol ho vyjadruje: všestrannosťou začarenia.
Svojou vnútornou nezmeniteľnosťou má vrcholnú,
konečnú platnosť: poriadkom začarenia.

Teórie umenia ustavične krúžily vôkol základných
črt stvárňovania, ktoré spôsobujú zavŕšenosť.
K začareniu sa obracaly všetky vývody, ktoré
s jednej strany tvrdily podstatnosť umenia a s dru-
hej strany sa snažily rozhraničiť jeho podstatnosť
od idey (najznámejšia je Heglova formula o smys-
lovom prežarovaní idey v umení);⁹⁰ sem patria aj

všetky špekulácie o nekonečnom charaktere umenia (veľmi dôrazne u Schellinga — podľa zásady, že krása je „spolustváranie reálna a ideálna“.⁹¹ — Všestrannosť začarenia si väčšmi uvedomili umelci než filozofi (tak básnik Stefan George: Hodnotu básnického diela neurčuje jednotlivý, čo aký šťastlivý objav v riadku, slohe alebo vo väčšom odseku; vysoké básnictvo charakterizuje skôr nevyhnutné vyplývanie jedného z druhého, to však značí: celkové zameranie k smyslovému jadrú.⁹² Poriadok všestrannosti zdôrazňujú početní zastancovia myšlienky mikrokozmu a organizmu⁹³ (ešte aj indická teória umenia porovnáva báseň s telom, so živým organizmom).⁹⁴

Plánovitá práca, myšlienková disciplinovanosť ešte nestačia na to, aby umožnili umelcovi preniknúť k prasilám a dosiahnuť ich všestranné a usporiadané začarenie v diele. Treba mať pohľad, vnuknutie. Teraz už rozumieme, že *inšpirácia* zasieva zárodok diela a temne vedie tvorivý proces; inšpirácia spríbuzňuje umelca s božskými vidomcami (Platón menuje básnikov pokolením, ktoré je oduševnené božstvom — θεῖον, ἐνδαστικόν);⁹⁵ bola by však zbytočná, keby umenie nemalo ráz, ktorý sme vyššie opísali.

Bytostnou hĺbkou, ktorá sa tvorcovi vizionársky otvára a ktorej sprítomneniu slúži hotové dielo so všetkými svojimi silami, rozlišuje sa pravé ume-

nie od útvorov, ktoré nazývame „umeniami“ v širšom smysle. Zručnosti, ktoré sme vyrátali na 14. str., vonkoncom nezačarujú podstatu. Naproti tomu umenie záhradné a vodné môže byť podstatné, nakoľko sa, povedzme, nejaký kozmický prírodný cit zvyrazňuje vo forme pohyblivej síce, predsa však usporiadanej a nadnáhodnej. Pravdaže, aj architektúra, ktorá naskrze nemusí otročiť účelu, je schopná stupňovania nad každodennosť. To isté platí o mnohých prácach umeleckého remesla, napr. o takej stredovekej schránke na relikvie. Umelecké remeslo a ornament samy osebe často nemožno označiť za pravé umelecké diela, no v priestore spolu s jeho ostatnými predmetmi, vo sväzku s architektúrou, s jej formami a rytmi, jednako tvorila celkové umelecké dielo. Pravá umeleckosť na úžitkových predmetoch často, pravda, priam čo len zažaruje, nakoľko vari neurčite predstavujú prafenomény ľúbeznosti, oslobodzujúceho poriadku, šľachetnej pevnosti a napätia. Vo všestrannom a usporiadanom začarení prafenoménov spočíva význam umenia pre človeka. Umenie nie je iba čosi vedľajšieho, nie je len „hrkálkovým sprievodom ‚životnej vážnosti‘, bez ktorého sa možno zaobísť“,⁹⁶ nie je len okrasou ani zábavkou, umenie má v sebe silu, ktorou zdolie urobiť človeka ľudskejším, usmerniť ho nad seba a pretvoriť ho. O pravom umení teda platí, čo vraví Rilke⁹⁷ pred ktorousi sochou Apolóna:

...bo nieta tuná miesta,
ktoré ta môže nezrieť. Život zameň!

No keby umenie bolo len napodobňovaním prírody, pravdu by mal Joh. Elias Schlegel, že ostatným cieľom umenia je potešenie, ktoré cítime pri napodobňovaní.⁹⁸ Práve *odklon umenia od skutočnosti* sa stáva srozumiteľným z jeho vysokého cieľa: premôcť popredie, zjav ako pokrivenie a zatemnenie prasiel. Dosiahnuť podstatu núti neraz radikálne sa odtrhnúť od reality, smelo sa vydať na objav nových meradiel a vzťahov. Neslobodno, pravda, upadnúť ani do druhej krajnosti a domnievať sa, že umenie, vzdialené od skutočnosti, skôr dosiahne cieľ umenia, než umenie, blízke ku skutočnosti. V prvom prípade sa prehodnocuje a v druhom nedohodnocuje „oddanie sa“ ako forma umenia. Hlboké splnenie umenia je možné obidvo-
ma cestami: vrcholom formy „oddania sa“ je napr. Tizianovo dielo, vrcholom formy „nánosu“ napr. gotické miniatúrne maliarstvo. Ostatne tieto dva postoje často ani nemožno presne rozlíšiť: ku ktorému patrí napr. neskorý Rembrandt a ku ktorému impresionizmus? Aj Rembrandt, aj impresionizmus majú východisko blízke k prírode, potom však svetlom rovnako premieňajú prírodnú blízkosť na číru rozprávkovosť. Keďže umenie, chtiac sprístupniť vyjadreniu veci ešte nevyjadrené a umožniť tušenie hlboko zahaleného svetového tajomstva, nevyhnutne dochádza

k formám veľmi novotárskym, zvláštnym, ba neslýchaným, bude sa javiť zprvoti, pravdaže, ako hodne nesrozumiteľné.⁹⁹ No i keď len niekoľkí nájdú k nemu naozaj cestu, zásadne sa predsa obracia *na človeka vôbec*, nakoľko mu prináša zvesť o prafenómoch, ktoré sa týkajú všetkých ľudí. Preto sa môže v umení veľmi ľahko spájať *všeobecná platnosť* s nedostatkom *všeobecnej srozumiteľnosti*.

V každom umení nastáva teda priznávanie sa ku skutočnosti i popieranie skutočnosti: umenie patrí do sveta zjavov, ale i nepatrí doň. Najrozmanitejšie to vyjadrujú *definície podstaty* umenia. Veľmi jasne to vyjadruje napr. Schiller: „Dve veci súvisia s poetom a umelcom: povznáša sa nad skutočnosť a ostáva v smyslovosti. Kde sú tieto dve veci spojené, tam je estetické umenie.“¹⁰⁰ Nad skutočnosť sa však povznáša tým, že čírejšie, usporiadanejšie a všestrannejšie stváraňuje prasyly bytia, než sa — nalomene a zahalene — javia v nej samej. Goethe sa dotýka najvlastnejšieho a nenahraditeľného smyslu umenia, keď vraví:¹⁰¹ „Nesmierna priepasť delí prírodu od umenia“; umelec má, „zápoliac s prírodou, utvoriť niečo duchovne organického a dať svojmu umeleckému dielu takú náplň a takú formu, ktorou sa javí súčasne prirodzeným i nadprirodzeným.“ Goetheho vetu nesmieme, pravdaže, vysvetľovať jednostranne o nejakej klasickej forme idealizovanej skutočnosti,

musíme ju chápať vo všeobecnom význame, že umenie, nadväzujúce na konkrétne bytie, procesom očisťujúcim, stupňujúcim a objavujúcim dostáva sa nad realitu, ktorú postretáva.

VII.

Hodnotné stupne umenia.

VI. kapitola objasnila, že umenie uskutočňuje všestranné a usporiadané začarenie prasl v symbolicko-individuálnom stvárnení. Rozhodujúcim predpokladom takého umeleckého splnenia je súhra všetkých stvárňujúcich činiteľov. Kde chýba súhra, tam miesto umenia vzniká paumenie. Tým je nahodená otázka o *hodnotných stupňoch umenia*. Problematikou, ktorú dáva táto otázka, zaoberá sa náuka o hodnotách umenia čiže axiologia umenia. Boly pokusy odpovedať na otázku o hodnotných stupňoch umenia podľa *stupňa účinku* umenia. Vravelo sa totiž, že umelecky hodnotné je všetko, čo životne pretrvá čas svojho vzniku, a je tým hodnotnejšie, čím silnejší je účinok v priestore čo najširšom a čase čo najdlhšom.¹⁰² — Tým sa však

zaznáva, že najvyššie umelecké hodnoty môžu byť najhlbšie skryté, a teda málo účinné. Zabúda sa, že prístup k určitým umeleckým dielam (pre nás, povedzme, k dielam Egypta alebo Číny, s menšími ťažkosťami aj, povedzme, k Hölderlinovi alebo Georgemu) je spätý s istými ľudskými a svetonáhľadovými podmienkami, ktoré môžu byť dané, no môžu aj chybovať — čo sa však vôbec netýka hodnoty umeleckého diela.¹⁰³ Nevecne sa tu teda prechádza z oblasti umeleckého bytia do oblasti ponímania umeleckého bytia.

Nezriedka hrozí slepota oproti hodnotám aj tam, kde sa otázka o objektívnej hodnote umenia kladie nazávisle od jeho účinku s hľadiska nejakého *neodôvodneného systému hodnôt, ktorý je umeniu cudzí*. Pre pravé poňatie hodnoty umenia alebo jednotlivých umení nebezpečné sú najmä metafyzické predpojatosti. Neodôvodnené prehodnocovania alebo nedohodnocovania pod nátlakom systému stretávame často u Platóna, Hegla a Schopenhauera (porov. str. 46).

Naproti tomu treba sa pýtať prosto s hľadiska samého umeleckého diela, od čoho závisí bytie či nebytie umeleckej hodnoty. Zrejme nestačí farebné alebo i otriasajúce podanie nejakého výrezu zo skutočnosti: potom by už každá živá zpráva bola umením. Umelecký výkon je teda viac ako smyslovo alebo duševne silné predstavenie si určitého motívu. — Umelecký výkon značí však aj viac než

len číre zvládnutie výtvarnej látky, lebo najvyššia technická zručnosť môže byť spojená s umeleckou prázdnotou — a to vtedy, keď vyrastie útvor vnútorne mŕtvy, len remeselnícky alebo virtuózne. — Rozhodujúce je, aby sa *forma* prejavila nielen v podaní vecnej alebo duševnej skutočnosti, ale aby presiakla celé dielo i všetky jeho vecné a fyziognomické jednotlivosti a jednotne usmerňovala aj voľbu a spracovanie výtvarnej látky. No téza o primáte formy v umení značí len toľko, že ani pri najvýstižnejšom predstavení a spracovaní výtvarnej látky ešte nemusí vzniknúť umelecké dielo; neznačí, že by motív a materiál boli pre celok relatívne ľahostajné a že zlyhanie v ich oblasti by ani tak veľmi nezavážilo. Smyslom zvýraznená forma musí viesť zručnosť v predstavovaní a technike. Preto budú nasledujúce vývody klásť hlavnú váhu na sféru formy.

S hľadiska formy prichodí rozlišovať *štyri hodnotné stupne*: 1. paumenie (chybuje smyslom zvýraznená forma), 2. zdanlivé umenie (predstiera sa smyslom zvýraznená forma), 3. vznikajúce umenie (borba o formu, zvýraznenú smyslom), 4. slabé a vysoké umenie (podľa rozmanitej smyslovej náplne smyslom zvýraznenej formy).

Doteraz sotvaže poznáme úlohy náuky o hodnotách umenia; nemožno povedať, že by bola čo i len v obrysoch rozvinutá. Aké habkavé sú *doterajšie pokusy*, nech dosvedčí Walzel o básnictve, Weigert o výtvar-

nom umení. Walzel vychádza z času:¹⁰⁴ „Pojmovo dokázateľná hodnota umeleckého diela by podľa toho spočívala vo význame, ktorý má dielo ako výraz danej kultúry a ktorý má okrem toho pre všetky nasledujúce kultúry . . . Zasadou hodnotenia na estetickom poli je aj podľa môjho náhľadu — ak máme vôbec pokročiť od citu len zažitého k výpovediam, aké upotrebuje logika — iba preukaz kultúrnej hodnoty alebo nehodnoty.“ No nie je to príliš dejinné myslenie, a čo sú, ako sa odstupňujú „kultúrne hodnoty a kultúrne nehodnoty“? — Weigert dáva umeleckému dielu štyri otázky so vzťahom na hodnotu:¹⁰⁵ Je remeselnícky zvládnuté? Prináša niečo nového? Je dôsledné až do podrobností? Má všeobecnú hodnotu (t. j. sú v ňom zhustené možnosti ľudskosti až po ostatné vzorné postavy)? Tieto štyri otázky sa uplatňujú i v nasledujúcich vývodoch.¹⁰⁶

1. *Paumenie*. Paumenie vzniká, keď chýba smyslom zvýraznená forma. Také zlyhanie nastáva už i vtedy, keď niektorý podstatný faktor stvárňovania ostáva nerozvinutý a iný je rozvinutý jednostranne. Najhorší krajný prípad by nastal, keby všetky faktory ostali nerozvinuté, teda keby predstavenie bolo, povedzme, celkom mdlé, technika vonkoncom diletantská a keby k jednotnému formálnemu stvárneniu nebolo ani len nábehu. Tento najhorší prípad objasňuje sa sám. Obráťme preto pozornosť na druhý typ zlyhania, čo charakterizuje prílišnosť alebo nedostatočnosť v oblasti jednotlivých faktorov stvárňovania.

Vo sfére *motívu* jeden z nich je zbytočný, keď platí len motív, keď dielo pre samu spätosť so skutočnosťou sa nedostane k podstate. Čírym opisovaním skutočnosti je reportáž, surovým obsahom skutočnosti je panoptikum, a pornografia nie že nevedie nad a za skutočnosť, ako pravé umenie, ale strhuje do bahnitej a pochmúrnej reality.¹⁰⁷ — Primálo sa vykonalo v oblasti motívu vtedy, keď dielo všeobecnou mdlosťou ostáva pod sférou bytia, ku ktorej celou svojou povahou smeruje. Nejaká poviedka má korene možno v striezlivej každodennosti, no potom odrazu opisuje nejakú celkom nepravdepodobnú udalosť (ktorá by, pravda, vôbec nemusela rušiť, keby dielo od prvopočiatku smerovalo k rozprávkovitosti). Nejaká maľba chce možno predstaviť obľaby a trávnik v celej čerstvej bezprostrednosti, nedosahuje však túto životnú plnosť, lež ostáva umelá a bledá. Nejaká plastika nechce možno zaznačiť človeka obšírne so všetkými podrobnosťami, lež hľadá shrnújúce preklenbenie jeho zjavu: je neumelecká, keď umelcov rozmer na to nestačí, keď miesto nadskutočnej je iba podskutočnou (porov. str. 41). Kým vyššie chybovala („priveľa“) podstatnosť, ktorá sa žiada od každého umenia, tu chybuje („primálo“) strhujúca sila, ktorá sa tiež žiada od každého umenia.

Vo sfére *formy* nastáva jednostrannosť vtedy, keď sa rozťíska prázdne ihranie s formou. Vtedy sa

útvoru nedostáva podstatnej náplne. — Ale i formálne sa môže vykonať primálo, vtedy totiž, keď motívom je síce dané východisko k podstatnej náplni, lež táto náplň formálne nedosiahne výraz. Premenenie obsahov, ktoré motív zásadne zahrnuje, v smyslovo-viditeľnú formu chybuje napr. v tzv. historickom maliarstve, ktoré žiada mimoumelecké vysvetlivky: látka poukazuje na istú formu, ale umelec pre svoju stvárňovaciu slabosť ju nenachádza. Z takýchto útvorov preto ani neprúdi strhujúca sila. Sú myslené, chcené, no nemajú svojráznu prítomnosť, ktorá patrí k umelecky stvárnenej náplni.

Tie isté vzťahy stretávame aj vo sfére *techniky*. Bezpodstatná prílišnosť sa prezrádza v prázdnej materiálnej pompe a virtuóznej technike; mdlá nedostatočnosť v ľahostajnosti k smyslovému čaru výtvarnej látky, v necitlivosti pre látku a v nedostatočnom, fušerskom spracovaní.

2. *Zdanlivé umenie*. Doteraz opísované umelecké zlyhanie je jednoduchá, prostá nemohúcnosť, na ktorej niet nič eticky menejcenného. Naproti tomu každé zdanlivé umenie je späté s falošnosťou, ktorá je eticky odporná. Zdanlivé umenie chce totiž falošnou nadutosťou byť viac, než je.

V takomto prípade sa hovorí o giči. V oblasti motívu sa miesto citovej plnosti podáva predstieraná citová plnosť: sentimentalita a frázovitý pátos. Účel sa tu nezošľachťuje, ale nesmyselne zveľičuje,

alebo protismyselne zakrýva (vodáreň je ako kaplnka, na kalamári je pomníková postava).¹⁰⁸ Tak isto stretávame zavádzajúce spôsoby vo sfére materiálu, keď napr. „tiež-dieľa“ z mosadze chcú vzbudzovať dojem zlata.¹⁰⁹ Neúprimnosť formy značí, že zdanlivý umelec siaha po formách, ktoré pre svoju duševnú prázdnotu nezdolie vyplniť, a tak vzniká hnusná, nafúkaná slátanina.¹¹⁰

Duševné žriedlo, ktoré živí záľubu v giči, je sklon k pôžitkárskemu splneniu ľahkých želaní (preto je gič blízky špine a braku). Umenie naproti tomu splňuje vysoké želania a neotvára sa číremu pôžitku, lež tvrdej, často dlhotrvajúcej robote.

Vnútorne gičovitý človek niekedy aj *vysoké umenie* chápe *gičovite*. Vtedy číta Werthera ako nejaký román Courths-Mahlerovej, chápe Hamleta ako Moritatku a svoju vlastnú sentimentalitu vnáša do Beethovenovho kvarteta.¹¹¹

Odporne pôsobí najmä nepravosť v *náboženskej oblasti*, pretože každé nepravdivé predstavovanie svätosti uráža Boha, plnosť pravdy. Švajčiarsky umelec Cingria¹¹² neobyčajne dôrazne protestoval proti takejto zvrhlosti: „Kto pozná mužnú pálu svätého Antona z Padovy v tom priveľkom a čudesne hladkastom miništrantovi na pokladničke? Ako poznáš dôstojnosť schudobneného potomka kráľov vo svätom Jozefovi, ktorý vyzerá, ako by nosil parochňu a falošnú sivú bradu a ktorého svaľy istotne nikdy nepracovaly? — Lživé je také

umenie, diabol púta ním veriacich a znemožňuje im ctiť Boha, ako sa patrí.“

3. *Vznikajúce a čiastočné umenie.* Medzi paumením a zdanlivým umením jestvuje stredný stupeň: stupeň vznikajúceho alebo čiastočného umenia. Tento stredný stupeň mnohí nikdy neprekročia. Charakterizovaný je tým, že dielo prezrádza nepopierateľnú umeleckú silu, ale ešte lipne na ňom istá troska. Nejaký vcelku hlboko básnický útvar je možno príširoký, takže by sme tu mali zlyhanie v kompozičnej oblasti; iný je na niektorých miestach vari pristručný, takže sa z básnickej oblasti sklzá do zprávy, na úroveň čirej pracovnej poznámky; iný zas ešte možno neaktivoval dostatočne určité formálne prostriedky, povedzme, zvučnosť v lyrike, takže nemá tej výrazovej plnosti, ktorú by vlastne mohol mať; iný možno ešte nezladil navzájom všetky stvárňujúce faktory, takže jestvuje napr. protiklad medzi materiálom a celkovou náladou diela (porov. poukaz na Barlacha, str. 68); napokon často sa stáva, najmä u mladých básnikov, že najsamprv nastáva isté zmäkčovanie a pripravovanie formy pre obsahy, ktoré majú neskôršie vplynúť do nej, že forma je teda zprvu prázdnu formou, kým básnik potom odrazu skúsi základné náplne, na ktoré bola forma od prvopočiatku uspôsobená (zrejme je to napr. na „prázdnej“ ešte, ale v tóne už svojskej slávnosti určitých včasných básní Georgeho, ktorá

získava adekvátnu svetovú látku až v zážitku Maximina).

V tejto súvislosti dostáva zvýšený význam všímanie si pracovných náčrtkov, predbežného znenia a lekcii. Túto skutočnosť nech osvetlí miesto z básne Štefana Georgeho „Landschaft I.“.¹¹³

Prvotne uverejnené znenie bolo:

*Da bricht durch wirres Grau ein Blinken scheu
Und neue Helle wird aus Dämmerung.*¹¹⁴

Tu holly obidva verše preťažené hláskami „i“. Druhému veršu chýbalo preto najsamprv uspokojenie, ktoré podľa smyslu mal mať: najprv plaché blikotanie, potom upevnenie svetla, ktoré napokon jasne prichodí označiť za svitanie. Tento postup na upevnenie jasnosti mal nájsť výraz v rečovom upevnení, v príznačnom rečovom rozdiely od prvého verša. — Po druhé, hláskový odstup medzi „wird“ a „aus Dämmerung“ bol priveľký; zvuková mohutnosť a majestátnosť, ktorá spočíva v „Dämmerung“, bola by mohla byť pripravená nejakým fundovaním, nejakým vzostupom. — Po tretie, „wird“ príliš pripomína podobne znejúce „wirres“ v prvom riadku; tomuto hláskovému spätnému vzťahu však nezodpovedá nijaký vzťah podľa smyslu: proste nemá smyslu myslieť zas na „wirres“ (ináč bolo u Heineho s hláskami „ä“, porov. str. 28).

Keby bol George ostal pri tomto znení, rečová náhoda by bola zvíťazila nad rečovým smyslom a forma, ktorá mu vyplynula, nad formou úplne a bez zvyšku uváženou.

Ako uskutočnil zmenu? Upevnenie by dalo s jednej

strany prítlmenie a s druhej strany mohutnejší plný tón hlásky. — Spojenie by nasledovalo zo zaradenia hlásky do radu e—au—ä—u. — Zpätný vzťah by bol odstránený najväčším možným zvukovým odstupom od hlásky „i“. Všetko to vykonala hláska „o“ v konečnom znení:

*Da bricht durch wirres Grau ein Blinken scheu
Und neue Helle kommt aus Dämmerung.*¹¹⁵

4. *Mnohorakosť umeleckých ideálov.* Zo vznikajúceho umenia vysvitá, čo je *umenie*. VI. kapitola sa usilovala ukázať, v čom spočíva umelecké splnenie. Takéto splnenie vonkoncom nie je späté len s určitými slohmi v tom smysle, že v iných slohoch by bolo nemožné. Hodnota diela sa dlho posudzovala čiste dogmaticky so stanoviska vládnuceho umeleckého náhľadu. Najmä umelci sa pridržiavajú takéhoto posudku; estetika umelcov je dogmatická.¹¹⁶ Pod vplyvom vládnucej umeleckej dogmy o primáte antiky a renesancie napr. až do ostatných desaťročí sa celkom alebo čiastočne znehodnocovalo všetko ostatné umenie. V skutočnosti však *každý sloh má svoju klasiku*, t. j. dosahuje, ak sa vôbec úplne rozvinie, stupeň, na ktorom sa najčistejšie a najbohatšie uskutočňujú jeho možnosti. Pravda, ostatné fázy toho-ktorého slohu vôbec nemusia zaostávať za „klasickou“, čo sa týka hodnoty. So stanoviska slohu a jeho rozvinutia nemožno riešiť problém slabého a vysokého umenia; skôr sa treba obrátiť k celkovej náplni diela.

5. *Rozdiely pravého umenia podľa hodnoty. Veľkosť umeleckého diela rastie s hĺbkou a objaviteľskou novosťou stvárneného smyslu.*

Na najnižšom stupni stoja tí, čo žijú v krážoch niektorého génia a produkujú veci málo samostatné, tí, čo tvoria jeho „školu“. — Moc génia, ktorý tvorí formu, je však citeľná ešte aj tam, kde umelec vychádza z neho a v *krážoch génia* dochádza k *vlastným výkonom* (v takom pomere je, povedzme, Storm ku Goethemu, ktorý utvoril básnický rečový priestor temer pre celé 19. storočie).

Od talentu, ktorý má len miernu hĺbkou a nijakú objaviteľskú silu, líši sa *génus* tým, že vyjadruje, čo predtým bolo nevyjadriteľné, teda že smelo vydobýva dosiaľ uzavreté bytostné hĺbky. Novosť jeho vnútorných skúseností nevyhnutne podmieňuje nové formy výrazu. Teraz rozumieme, že umelecký *génus* je vždy i tvorcom formy. V tomto smysle rozbili napr. Michelangelo a Leonardo formový priestor, ktorý mali naporúdzi, a utvorili nový sloh, lebo jestvujúci im už nestačil, už nemohol byť nádobou pre ich novovyvierajúce životné žriedla. Nad umelcov však, ktorí kde-tu nazrú geniálne do svetového tajomstva, vynikajú tí, čo celou svojou podstatou sú „*géniovia*“, ako napr. Büchner.

„*Génus*, to je Büchner predovšetkým, v pregnantnom smysle tohto latinského slova: nositeľom tajomných síl pôvodu nadosobného a podosobného. Človek, ktorý

nám prináša vyšší zákon, mieru alebo obraz, ešte nemusí byť veľkým človekom. Génus nám dáva nový úžas. Büchner nám nerozšíril kruh krásy, múdrosti, šľachetnosti, a predsa ani jeden Nemec neutvoril čosi pôvodnejšie „geniálneho“, ako je Woyzeck, či tak alebo onak súdime o čisto ľudskej hodnote tohto diela. Len očarenec mohol zachytiť túto temnú tvár. Rozumom ju nemožno preniknúť a jej ideu sotva možno označiť. Čo bolo v občianskej tragédii spoločenskou výčitkou, výkrikom biedy, maľovaním sústrasti, psychologiou, to blčí vo Woyzeckovi až ta do predľudskej oblasti síl. Ani jeden Nemec, ktorý chcel ukázať biedu, zmútenosť, zlo, nedotkol sa tak zblízka jeho základu ako Büchner.“¹¹⁷

„Génia“, ktorý sa prebára do oblastí nadľudských a podľudských, prevyšuje *tvorca nového obrazu o svete* preto, lebo to, čo génus obopína, stáva sa skrze neho čiastočnou silou v kozme síl; v takomto umení — je to napr. Beethovenovo alebo Rembrandtovo umenie — sa nanovo a s hľadiska prapôvodov stváraňuje vzťah človeka k mocnostiam temným i jasným; o takomto umení platia primerané slová, ktoré povedal Wölfflin o Dürerovi:¹¹⁸ „Dal nemeckému umeniu nové oko a nové srdce.“ — Niektoré z Dürerových diel, predovšetkým obraz štyroch evanjelistov, majú účinok spoločensky záväzný. To je najvyšší stupeň, ktorý môže umelec dosiahnuť: že sa svojím dielom stáva *zákonodarcom* istej spoločnosti. Vtedy nielen že všestranne vyjadruje bytie, ale okrem toho vzbudzuje

nový spôsob života. Symbol umenia sa tu stáva vzorom, chápanie umenia aktom, ktorý tvorí spoločnosť. Tak boli Aischylos a Sofokles zákonodarcami svojho národa. Danteho Božská komédia stvárnila celé bytie a okrem toho celý žiadúci ideál v kresťanskom postoji, a jej pôvodca svojím rečovým činom súčasne položil duchovné základy talianskeho národa. V rovnakom smysle je Bachovo dielo celostným obrazom a nadčasove platným vzorom kresťanského a nemeckého človeka.¹¹⁹

Tak teda prebieha cesta od talentu cez „génia“ k veľkému umelcovi-človeku.¹²⁰

VIII.

Jednotlivé umenia.

Úlohou VII. kapitoly bolo rozhraničiť paumenie, zdanlivé umenie, vznikajúce umenie, slabé a vysoké umenie. Tieto určenia sa vzťahovali, podobne ako aj hlavné tézy predchádzajúcich kapitol, na umenie vôbec. No úvahy ustavične narážaly aj na osobitné problémy jednotlivých umení, napr. architektúry (str. 46), lyriky (str. 26), reprodukčných umení (str. 38). Táto kapitola má teraz položiť otázku, nakoľko sa jednotlivé umenia líšia navzájom a nakoľko ich možno shrnúť.

1. *Teória o jednote umenia.* Prvá radikálna teória tvrdí jednotnosť a nedeliteľnosť umenia: „Akákoľvek teória na delenie umení je neodôvodnená“, ide tu vraj čisto len o empirické abstrakcie, „čire nomina“ bez filozofického zdôvodnenia;

„všetky sväzky s klasifikáciami by bolo možno . . . bez najmenej škody spáliť“.¹²¹

Filozofia umenia musí v tejto súvislosti uznať, že hranice často isteže *splývajú*. V danom jednotlivom prípade plynulé sú hranice oproti mimoumeleckej oblasti; tak sa môže niekedy retorika v podstate „rozoberajúca“, teda nebásnická (porov. str. 25 n. a str. 106), skĺznuť do básnickej rečovej formy; pri filmoch často len ťažko možno určiť, či miera ich spätosti so skutočnosťou je ešte umelecká alebo nie (porov. str. 105). — Do istej miery plynulé sú hranice aj medzi jednotlivými umeniami; vo všetkých máme napr. formálny prostriedok kompozície, v priestorových umeniach sú často zahrnuté časové momenty („rytmus“ farieb) a v umeniach, spätých s časom, prvky priestorové („architektúra“ básnického diela).

Ale ani také hlboko siahajúce shody nevycludujú *najhlbšie podstatné rozdiely*. „Rytmus“ nejakej maľby nemožno postaviť na roveň rytmu nejakého básnického diela; „je síce v obidvoch prípadoch časovým prvkom, vo výtvarnom umení ho však zachytáva sila priestorovosti . . ., a bez ťažkosti môžeme zbadat, že čosi podobného treba povedať aj o priestorových momentoch, ktoré vstupujú do hudby alebo poézie“.

„Tézu o ‚jednote umení‘ treba teda pokladať za zveličenie správneho poznatku, že medzi jednotlivými umeniami nestoja meravé deliace steny.“¹²²

2. *Problém jednotlivých umění.* Iná radikálna protiteória tvrdí, že nejestvuje umenie vo všeobecnosti, ale sú *len umenia* (Conrad Fiedler).

Proti tomuto náhľadu treba namietnuť *porovnatelnosť* umení, ktorú by však bez spoločných črt nebolo možné uskutočniť. Už sme poukázali na umelecké prafenomény kompozície a rytmu. Možnosti „vzájomného osvetlenia“ umení sú dnes bohato premyslené a objasnené.¹²³

No uvedenej mienke treba uznať, že každému jednotlivému umeniu sú určené *vlastné splnenia hodnôt*, kým iné sú mu prirodzene odopreté. Úlohy jedného umenia nemôže teda ľubovoľne prevziať a riešiť iné umenie. Z toho však nevyhnutne vyplýva potreba teórie jednotlivých umení.

Niekoľko *príkladov* z oblasti hudby, priestorových umení a básnictva nech objasní toto osobitné postavenie jednotlivých umení.

„Len v hudbe môžu súčasne zaznieť rozmanité osoby, rozmanité sbory a iba hudba môže spojiť protichodnosť v jednote súčasnosti... Najzázračnejší prostriedok, ktorým sa líši muzikálna dráma od drámy slovnej, je možnosť dať súčasne hovoriť osobám.“¹²⁴

Architektúra ako nereprodukčné umenie je príbuzná hudbe. Ako sa však líšia v stvárňovaní komična! V hudbe jestvuje humor, komická architektúra však prestáva byť umelecky hodnotnou. — Architektúra so svojej strany zas predpokladá celkom iný postoj človeka, vnímavého pre umenie, než obrazové umenia, lebo na rozdiel od obrazových umení človek stojí v priestore

architektúry, a nielen pred zobrazenou priestorovosťou.¹²⁵ — Medzi obrazovými umeniami jednotlivé druhy, napr. maľba na skle, tabuľová, nástenná maľba, tiež predstupujú so svojimi osobitnými problémami, povedzme, pre svoj rozmanitý vzťah k architektúre. — Aký samostatný je vôbec život farby: nemožno ho porovnať s ostatnými formálnymi prostriedkami a rozvíja sa podľa celkom iných zákonov, keď sa stvárňovanie farbou týka architektúry, alebo keď sa vyžíva v maliarstve.¹²⁶

O básnictve pripomeňme len niekoľko svojrázností z oblasti komédie. Osobitne by bolo treba určiť napr. ráz a úlohu komickej náhody;¹²⁷ význam typov pre komédiu bolo by treba charakterizovať celkom inakšie než vonkoncom individuálneho hrdinu tragédie;¹²⁸ okrem toho bolo by treba venovať pozornosť dialogu s divákmi, ktorý je v komédii obľúbený, teda preloženiu vyhraneného umeleckého sveta, čo napr. v hudbe vôbec nemá analógie a v umeniach výtvarných má len približné analogon (pravé vlasy a pod. v španielskej plastike).¹²⁹

3. *Systém umení.* Keď uvážime odlišnosti a shodnosti umení, vynára sa otázka, či ich nemožno usporiadať do niekoľkých veľkých skupín, ktoré vyhovujú aj ich odlišnostiam, aj spoločným znakom. Tým je nahodený problém systému umení. Doteraz navrhnuté zadelenia sú neobyčajne rozmanité. Členiť umenia podľa *psychických* faktorov, ktoré sú rozhodujúce pre ich vznik a účinok na človeka, ponímajúceho umenie? Vtedy by sme

mohli pospomínať asi tieto typy: senzorio-recep-
 tívny, motoricko-reaktívny, imaginatívno-asociatív-
 ny a logicko-reflexívny.¹³⁰ Tým sa však trhajú
 umenia príbuzné, nepríbuzné sa spájajú, a pred-
 všetkým nevenuje sa dost' pozornosti danostiam
 špecificky umeleckým, pretože umenia sa tu stá-
 vajú príkladmi na isté psychologické typy v rade
 iných príkladov, i mimoumeleckých. — Vychádzať
 teda zo *smyslových orgánov*, na ktoré sa jednotlivé
 umenia obracajú? Tak by sme došli k umeniam
 optickým, akustickým a opticko-akustickým.¹³¹ To
 však značí príliš úzky zorný uhol pohľadu na ume-
 nia. — Voliť za východisko vzťah k *priestoru a*
času? Vtedy by stačily dve skupiny: priestorové
 a časové umenia.¹³² — Či sa odchyliť mierne od
 tejto systematiky a zadeľovať umenia s hľadiska
existenciálnej formy umení? Vtedy by ich bolo
 treba zadeľovať na umenia, „ktoré dodávajú diela“
 (priestorové umenie), a umenia, „ktoré pôsobia
 nepretržitou energiou“.¹³³ — Mohli by sme spo-
 menúť ešte veľa iných možností zadeľovania. V na-
 šej práci sme usporadovali umenia napr. podľa ich
 blízkosti ku skutočnosti (str. 36 n.) alebo s hľa-
 diska spätosti s materiálom (str. 66).
 No všetkými týmito zadeleniami sa len *málo získa*:
 sú totiž, po prvé, príliš povrchné, aby mohli slúžiť
 dôkladnejšiemu poznaniu umení, po druhé, mnohé
 systemizovania sú rovnako dobré a rovnako zlé.
 „Súvislosť vecí je organizovaná tak všestranne, že

v každom smere, ktorým ju pretneme, objavíme svojskú, vždy významnú projekciu jej skladby. Ani jedna z uvedených klasifikácií nie je len nesprávna: každá zdôrazňuje niektorý zo spomínaných platných vzťahov, určitý prierez vecou podľa niektorého z lomových smerov, ktoré sú jej prirodzené.“¹³⁴

Ešte najlepšimi sa zdajú zadelenia, ktoré sa vzťahujú na *svojské stvárňovacie prostriedky* umení. Keď sa povie: „V pohyboch, tónoch, slovách, abstraktných priestorových formách a obrazoch máme pospolu reči, ktorými hovorí umenie“,¹³⁵ označené sú hlavné umenia: tanec,¹³⁶ hudba, básnictvo, architektúra a obrazové umenia, ba i retorika¹³⁷ a film,¹³⁸ keď i tieto rátame medzi umenia. Neoznačené by boli ešte ornamentika a umelecké remeslo, vodné a záhradné umenie, ktorých umelecký charakter sa však často popiera. Táto problematika sa hlásila už na str. 82 n. Tu nemôžeme obšírne pretriasať „pochybné“ umenia: týka sa to filozofie jednotlivých umení a obšírneho systému filozofie umenia. Nám nech stačí poukaz na plodnosť takýchto podrobných výskumov a na skromnú výdatnosť systematiky umení.

IX.

Kritický prehľad.

Ōsmou kapitolou, ktorá sledovala samostatnosť a súvislosť jednotlivých umení, sa v istom smysle zavŕšila filozofia umeleckého diela. Nasledujúce vývody sa budú musieť zaoberať predovšetkým vznikom a účinkom umeleckých diel, teda budú sa týkať vyžarovaní síl, ktoré vedú k umeleckým dielam a ktoré z nich vychádzajú. — Najprv ešte raz zdôvodníme, čo sme doteraz získali, a to kritickým rozlíšením oproti jednostranným, a teda pomýleným teorémam umenia.

Falošný umelecký náhľad vzniká, keď sa zaznáva osobitné postavenie umenia oproti realite (II. kapitola), keď sa chybné chápe motív (III. kap.), forma (IV. kap.), materiál (V. kap.) alebo smysel (VI. kap.).

1. *Iluzionizmus a funkcionalizmus*. Teóriu umenia, ktorú tu zastávame, treba na prechode z danosti mimoumeleckých k umeniu rozhraničiť od iluzionizmu a funkcionalizmu.

Iluzionizmus chápe umenie ako predstieranie skutočnosti. S hľadiska tejto náuky väčšia časť umenia je nesrozumiteľná. Fenoménom vyhovíme len tak, keď chápeme umenie ako ríšu vlastného radu, oddelenú od skutočnosti, ktorá má svojské zákonitosti, ako zákonitosť všestranného sprítomnenia smyslu, a svojské prostriedky, ako prostriedok nezávislosti od prírodného nátlaku (str. 24 n.).

*Funkcionalizmus*¹³⁹ vidí v umení len jednu z mnohých konkretizácií „ducha času“. Áno, umenie udáva aj svetonáhľad istej periódy, ale pretvára všetky tieto obsahy na svojráznu dokonalosť (str. 80 n.). Funkcionalizmus sa stáva *sociologizmom*, keď sa umenie chápe len ako funkcia spoločnosti. O témach „Umenie a spoločnosť“, „Umenie a svetonáhľad“ ešte bude reč. Ale už teraz je istá neporovnateľnosť umenia s inými útvormi objektivizovaného ducha, i keď je medzi nimi koľkokoľvek vzťahov.

2. *Esteticizmus a ikonografizmus (psychologizmus)*. Teóriu umenia, ktorú tu zastávame, treba v zóne motívu rozhraničiť od esteticizmu a ikonografizmu (psychologizmu).

Esteticizmus nedovoleným spôsobom zužuje predstavovaciu oblasť umenia na pekné motívy, takže je napo-

kon paradoxne potrebná „estetika nepeknoti“.¹⁴⁰ Naproti tomu samo umenie ukazuje, že diela najvyššieho stupňa môžu predstavovať aj veci odporné (napr. Goya), a filozofia dokazuje, že ani pekný, ani akýkoľvek motív vôbec nie je rozhodujúci pre bytie či nebytie umenia, že určitý útvar sa stáva pekným istou súhrou motívu, materiálu, formy a náplne.

Ikonografizmus značí — keď ho porovnáme s esteticizmom — isté rozšírenie postoja, keďže posudzuje umenie úplne so stanoviska motívu, a stáva sa *psychologizmom*, keď sa nazdáva, že môže pochopiť dielo výlučne na podklade duševného výrazu predstavených osôb. Naproti tomu sme zreteľne videli, že motív v umení dostáva jednoznačnosť iba skrze formu a môže mať účasť na náladovom sprítomnení najrozmanitejších náplní, že výlučný ohľad na motív vlastne vôbec nepreniká k jadrú diela (porov. str. 51 n.). Filozofia umenia, o ktorú sa tu pokúšame, teda vonkoncom nepodceňuje mimoduševné a duševné motívy, zaraďuje ich však do celku diela, keďže ich chápe ako prvky. Preto sa priznáva k analýze motívu, ktorá si uvedomuje svoje hranice, a pokladá za nebezpečné jej odmietanie: „Strach pred vecami, ku ktorému dnes často dochádza formálne nazeranie, a opovážlivosť, ktorá sa prijíma ako čosi zrejmého, že samým rozčlenením formy sa možno dostať ‚za veci‘, obraly dejinné predmety o životný priestor a tým priviedly ku bludom.“¹⁴¹ To však zasahuje už do ďalšej bludnej mienky.

3. *Formalizmus*. Teóriu umenia, ktorú tu zastávame, treba v zóne formy rozhraničiť od formalizmu. *Formalizmus* zabúda, že forma nie je abstraktnou hrač-

kou, ale nositeľkou určitých náladových hodnôt. Najmä dnešná estetika to vypracovala jasne: základný problém estetična sa takrečeno zhustuje do dvoch ohnísk, do ohníska náladovosti a tvorivosti, „všetky zážitkové obsahy citového druhu, ak majú byť esteticky hodnotné, musia sa dať dokázať obidvoma týmito smermi, totiž po prvé, že poukazujú na istú duševnú oblasť, citove jednoznačne zdôraznenú, na istú regionálnu celistvosť, a po druhé, že z tejto regionálnej celistvosti berú pramotivickosť pre tvorivú syntézu v oblasti predmetu“.¹⁴²

4. *Materializmus a špiritualizmus*. Teóriu umenia, ktorú tu zastávame, treba v zóne materiálu rozhraničiť od materializmu a špiritualizmu.

Materializmus vysvetľuje umelecké dielo čisto len z materiálu a techniky. Riegl dokázal, že to neplatí ani len pre ornament, ba ani len pre počiatky umenia. Právom možno tu hovoriť o umeleckom materializme, lebo ide o určité „prenášanie darwinizmu na isté pole duchovného života“. No umelecká forma nie je útvorom výtvarnej látky a techniky; veď celé dejiny umenia sa predstavujú „ako nepretržitá borba s hmotou: nie nástroj, nie technika je tu prius, lež myšlienka, tvoriaca umenie, myšlienka, ktorá chce rozšíriť svoju oblasť stvárňovania a stupňovať svoju stvárňovaciu schopnosť“ (Riegl nevolil výraz „myšlienka“ celkom výstižne, lebo v umení nejde o myšlienkovosť v presnom smysle slova).¹⁴³

Keď nastal obrat, jednostranný *špiritualizmus* často zabúdal na celý materiálny sloh diela, nezmohol sa na správne porozumenie odlišnosti výtvarných látok a ich

spracovania, nemal správne vedomosti o predpokladoch umenia. Aj tento postoj je jalový, pretože nevystihuje tvorivé vyrovnávanie sa umelca s výtvarnou látkou.

5. *Intelektualizmus*. Teóriu umenia, ktorú tu zastávame, treba v zóne smyslu odlíšiť od intelektualizmu.

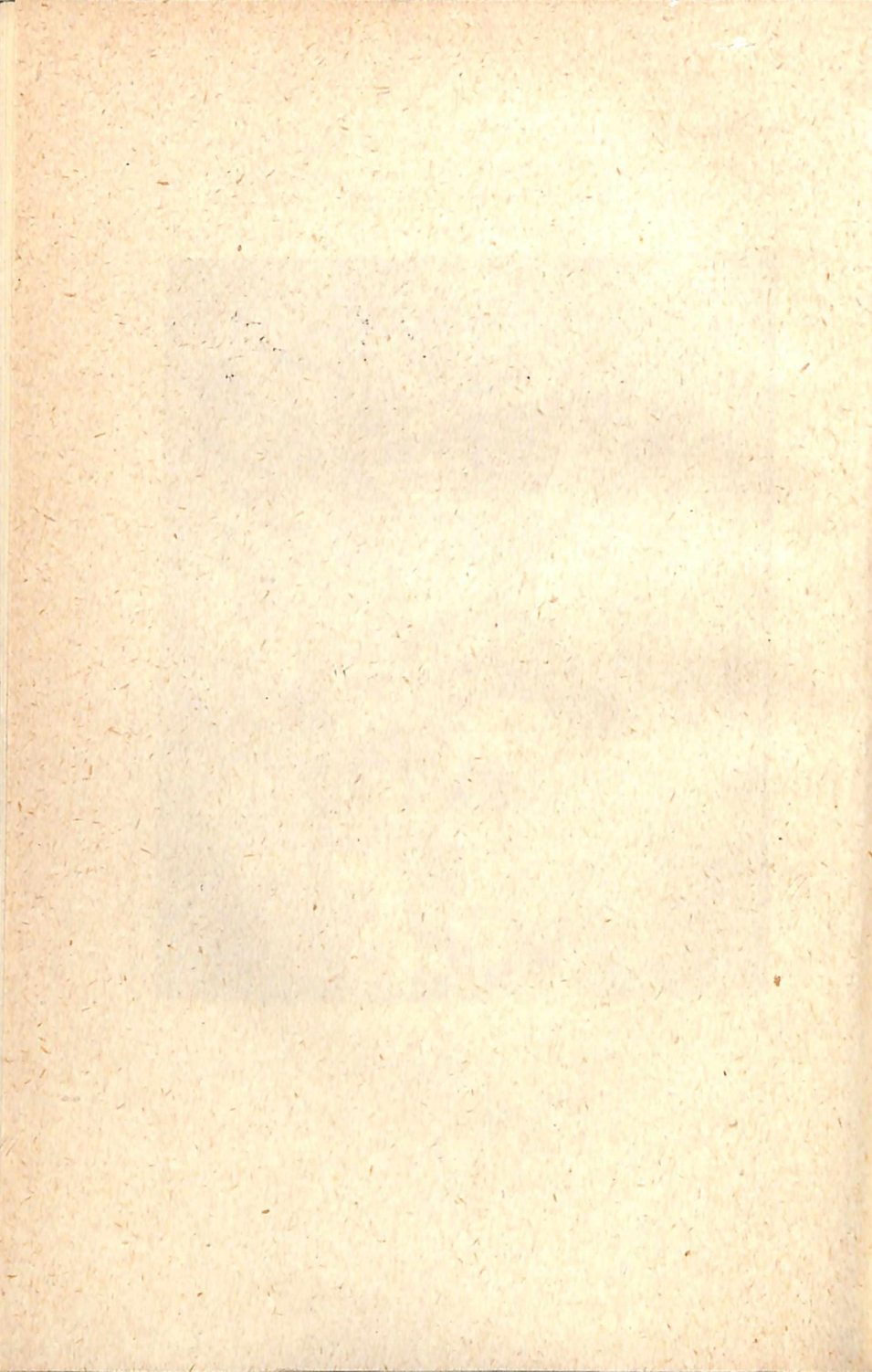
Intelektualizmus zaznáva smysel umenia s hľadiska vedy a filozofie, t. j. zabúda, že umenie sa líši od všetkých intelektuálnych útvorov. Vyjadruje sa zvratmi ako: každé umelecké dielo má ideu alebo základnú myšlienku; tým sa však zanedbáva náladový ráz diela. Tento postoj vedie k výsledkom, ktoré sú umeniu krajne cudzie, napr. u H. Taina, ktorý žiada od umelca, aby v jeho diele vystúpil podstatný charakter — idea diela. „Podstatný charakter je vlastnosť, z ktorej vychodia všetky ostatné, alebo aspoň mnohé vlastnosti podľa pevnej spolupatričnosti.“ Podľa toho teda predstavenie leva by malo vyjadrovať: lev, veľký mäsožravec, a holandská krajinka by značila: Holandsko je aluviálna krajina s mokkými úrodnými rovinami, krajina, v ktorej „voda utvára trávu, tráva dobytok, dobytok syr, maslo a mäso, a toto všetko spolu s pivom utvára obyvateľa“.¹⁴⁴

Keby umenie skutočne neobsahovalo viac, bolo by v najlepšom prípade zlým náučným slovníkom, to znamená: náučný slovník by chytřejšie, jasnejšie a úplnejšie sprostredkoval „idey“ umenia. A vtedy nesrozumiteľná, celkom pomýlená by bola mohutná Schillerova reč k umelcovi, ktorá zas nech nás zavedie k pravej dôstojnosti umenia, nezatemnenej teorémami: „Tak

isto slobodný od márnej účinnosti, ktorá by nedbala vtlačiť svoju stopu do pominateľnej chvíle i od netrzeplivej rojčivosti, ktorá k biednemu výplodu času pristupuje s mierou bezpodmienečnosti, nech len nechá sféru skutočnosti rozumu, ktorý je v nej doma; sám však nech sa snaží zo sväzku možnosti a nevyhnutnosti stvoriť ideál. A nech ho zvýrazňuje v klame i pravde, nech ho vtlačá do hier svojej predstavivosti i do vážnosti svojich činov, nech ho zvýrazňuje vo všetkých smyslových i duchovných formách a mlčky hádže do nekonečného času.“¹⁴⁵



4. Raffael Santi d'Urbino: Zázračný rybolov.



X.

Pramene umenia.

Všetky doterajšie vývody sme napospol venovali hotovému dielu. Začíname novú seriu statí, ktoré sa majú zaoberať *vznikom umenia*. V tejto kapitole sa pýtame, z akých prameňov sa živí umenie; v nasledujúcej bude reč o tom, ako prebieha umelecký tvorivý proces. Táto kapitola sa teda týka materie umeleckého útvoru, nasledujúca jeho aktu.

Je zrejmé, že filozofia umenia sa tu blíži k *dejinnám* umenia, k jeho *sociológii* a *psychológii*. Podľa možnosti obmedzíme vývody na to, čo posluží poznaniu podstaty umenia.

Keď sa teda tu pýtame, z akých prameňov sa živí umenie, uvedomujeme si, že odpoveď spočíva už vo vete (str. 23 n.), že *človek je nositeľom umenia ako duchovná osoba*. Pôvod umenia je v elemen-

tárnych zážitkoch jednotlivého človeka, vo vzťahu človeka k danostiam nadľudským, vo vzťahu človeka k spoločnosti. Pravdaže, tieto tri *pramenné oblasti* nie sú navzájom celkom oddelené. K ľudským elementárnym zážitkom patrí napr. i zážitok náboženský, a náboženské sily zas prostredníctvom kultu a všetkých ostatných organizácií náboženskej sféry sú späté so spoločnosťou. Teda rozdelenie vyplýva nie z ontologických, lež iba z pedagogických úvah.

Istý rozšírený náhľad predpokladá, že pramene umenia najlepšie zistiť na *počiatkoch* umenia u dieťaťa, u prírodných národov a v pradejinách. Týchto stupňov umenia treba si nepochybne dôkladne všimnúť. Nesprávne je však, po prvé, stotožňovať navzájom tieto tri spomenuté okruhy umenia, a po druhé, stotožňovať tieto tri spomenuté okruhy umenia s umením vysokých dejinných kultúr. Pri umeleckých cvikoch dieťaťa dôležitý je napr. pud hravosti, ktorému chýba magickosť; a magickosť má rozhodujúci význam pre prírodné národy; možno však spôsoby dnešných prírodných národov stotožniť s výbojnou mladistvou silou preddejinných prírodných národov? A keby rozdiely ani neboly toľké, koľké sú,¹⁴⁶ pramene umenia takého Grünewalda alebo Händla alebo Hebbela by sme tým ešte nezistili. Čo sú teda pramene, ktoré rovnomerne zúrodňujú celú širokú oblasť umenia?

1. *Elementárne zážitky človeka.* Umenie sa vynára

z elementárnych zážitkov človeka. O útvoroch napr. nejakého inžiniera alebo o teóriách nejakého matematika by sme to nemohli povedať; v porovnaní s takýmito zjavmi je umenie oveľa menej špeciálne, oveľa „elementárnejšie“. Skúsenosti, ktoré nabádajú tvoriť umenie, sú základné, a základné sú i sily, ktoré toto tvorenie prenikajú. To platí aj o najkomplikovanejšom umení: aj barokový kostol, povedzme, taký krajne komplikovaný chrám vo Vierzehnheiligene, vyrastá zo spodných vrstiev duše, v ktorých prebýva večne samorastlý údiv nad svetom a človekom. Preto pramene umenia vyschýnajú, keď človek už nie je schopný na elementárne zážitky a pozná iba veci čiastočné a odvodené. Umenie svojou elementárnosťou javí sa blízke k náboženstvu.

Každá elementárna sila v človekovi sa môže stať východiskom umeleckej tvorby. Preto treba odmietnuť teórie, ktoré by východisko umeleckej tvorby nedbaly vidieť len v určitej základnej sile alebo v niekoľkých základných silách; pre vznik umenia nie je smerodajný napr. len ozdobovací pud, pud hravosti alebo pohlavný pud. Dôležitá je, povedzme, prapôvodná smyslová čerstvosť človeka: jeho záľuba v lesklosti, v plnom zvuku atď., dôležitá je, pravdaže, i jeho smyslosť v užšom — erotickom — smysle. Umelecká tvorba môže sa začať aj v človeku hospodársky založenom: keď završuje nástroj ozdobou alebo prácu spevom (pie-

seň plavcov na Volge). Práve tak sa môže vyvinúť umenie z ihrajúceho sa alebo sociálne zameraného človeka. Umelecká tvorba môže vypučať na každom bode jeho ľudskej totality.

No kdekoľvek vypučí, vždy prezrádza tendenciu zaplaviť s tohto bodu celú totalitu človeka. Jestvuje vyslovené zameranie k *celému človeku*, ktorý je nositeľom tvorby umenia. Je možné, napr., že prvý popud k umeleckej tvorbe vyplynul v istom prípade z radosti nad lesklými kamienkami; ihneď sa však spojí s ním, povedzme, pud ozdobovací, hravý, pohľadný, formový atď., ktorý živí a poháňa tvorivý proces. Ba imanentná tendencia smeruje k tomu, aby pre umelecké tvorenie bol zaktivovaný celý človek s celým svojím rozpätím od smyslovosti po duchovnosť, s celým svojím kozmom síl.

Pri vzniku umenia zisťujeme nielen zameranosť na totalitu človeka, ale vždy i zameranosť na *stupňovanie života*. Tento sklon, prekročiť totiž za a nad danosti, dosiahnuť centrálné obohatenie a povýšenie, je pravým žriedlom umeleckej tvorby. — Ustálili sme doteraz, že umenie vyviera z elementárnych duševných síl, že každá elementárna duševná sila môže byť síce žriedlom tvorby, no vždy je daný smer ku vnútornej totalite človeka a k stupňovaniu života.

Neurčili sme však doteraz elementárne zážitky, z ktorých umenie vyplýva, s *obsahovej stránky*.

Sú to predovšetkým prežitie prírody (obrazy zvierat, lyrika ročných období), lásky, hrdinského boja, elementárneho pôžitku (pijanské piesne), slovom: *trojitý prazázitok zeme, človeka a Boha*. Tento trojitý prazázitok je najmohutnejším popudom umeleckého tvorenia.

Základnosť týchto zážitkov je často silnejšia než všetko individuálne, takže neraz umenie najrozmanitejších čias a národov sa sblíži. Čím sa líši napr. nasledujúca španielska ľudová pieseň Lopeho de Vegu¹⁴⁷ od nemeckej:

<i>Ó, buďte zelené, vy lúky, zelené zas, bo zlaté stádo, zlatá črieda prebehne vás.</i>	<i>Pomaly, pomaly, vetry, nech tichučko je! Pri žblnkotavom potoku spí dieťa moje.</i>
---	--

*Ach, kde ja poklad mám,
topole lesné skromné.
Ak s inými sa pomínul,
nech života niet vo mne!*

2. *Stvárňovanie náboženských daností.* Medzi elementárnymi zážitkami človeka sme na treťom mieste menovali skúsenosti náboženských daností. Pri tomto bode treba pozastáť, lebo podľa svedectva všetkých čias a národov náboženstvo je najhlavnejším a najmohutnejším prameňom umenia.¹⁴⁸ Všetky ostatné popudy umenia majú menší význam než magický. To nie je náhoda, ale spočíva to v podstate umenia, ktoré má v sebe vždy čosi

magického (porov. str. 79). Magicko-náboženskú oblasť umenia dlho ponímali príliš úzko; nové výskumy však ukázali, že aj útvory na pohľad rýdzo ozdobné treba chápať s hľadiska čarov ako prostriedok na ovplyvnenie nadľudských síl.¹⁴⁹

Čo aké významné je náboženstvo pre umenia, neslobodno zabúdať, že čisto bytostne sa tieto dve skutočnosti môžu zaoberať aj jedna bez druhej.

Okrem toho medzi náboženstvom a umením môžu byť značné krízy. S tohto zreteľa treba rozumieť vetu: „Najčudnejšou, pravda, zčasti napodiv zabúdanou skutočnosťou v dejinách kresťanského umenia je, že kresťanské umenie vôbec jestvuje.“¹⁵⁰

Ak nevznikne kríza medzi náboženstvom a celým umením, môže sa kríza jednako vzťahovať na jednotlivé umenia; napr. protestantizmus musí mať problematický vzťah k výtvarnému umeniu, naproti tomu jeho vzťah k slovnému alebo zvukovému umeniu je bez tejto problematiky.

Dejiny *kresťanského umenia*¹⁵¹ znamenite dokazujú dôležitosť náboženstva pre vznik umenia. Pole kresťanského umenia je nesmierne široké a rozmanité; siaha — aby sme naznačili len najkrajnejšie hranice — od najmenšieho liturgického náradia až po dóm, od zbožného rýmu na dome alebo na kríži pri ceste až po „Lauda Sion“, s veľkolepým umením zbudovanú hymnu sv. Tomáša.

Kresťanské umenie stvorilo veľa vlastných *foriem*, alebo najsamostatnejšie pozmenilo určité základné formy náboženského umenia. Tento vplyv kresťanstva sa prejavuje vo všetkých druhoch umenia: v hudbe (omša,

oratórium, chorál), v architektúre (napr. stvárňovanie pôdorysu), v plastike a maliarstve (napr. vo vývoji oltárneho obrazu), v umeleckom remesle (napr. v mnohotvárnosti relikviárov a monštrancií), v lyrike (hymny, piesne, osobné básne mystikov), v dráme (mystérové hry), v epike (legenda).

Dôležitosť umení pre cirkev uznala ona sama tým, že vo svojom cirkevnom zákonníku vyslovila *zásady* kresťanského umenia: zachovať formy, ktoré posvätilo kresťanské podanie, a úctu pred zákonmi sakrálneho umenia, ktoré žiada dôstojnosť a počesťnosť. No cirkev bola vždy prístupná i novotám, plným smyslu. Zásady kresťanského umenia porušuje: anarchická prevratnosť, číra spätosť s látkou a svetom, priveľký subjektívizmus, neživotnosť, nepravosť, úmyselný alebo neúmyselný karikatúrny spôsob.¹⁵²

Keď *posudzujeme* cirkevné umenie, musíme sa chrániť zamieňať ho s cirkevnými útvormi bez umeleckého charakteru (gičovité, devocionálne) alebo s umeleckými útvormi bez cirkevného rázu.¹⁵³ Podstate cirkevného umenia vyhovuje len preniknutie prvku cirkevného a umeleckého. — Okrem toho nesmieme za pravé cirkevné umenie pokladať len umenie liturgické; aj mimoliturgické útvory, ako Pietà alebo diela El Grecu, majú úplné právo na jestvovanie. Liturgickosť by však mala predsa určovať umenie, ktoré jestvuje bezprostredne pre vykonávanie liturgie, ako najmä architektúru; no i tu ostáva ešte široké pole pre rozvinutie daností neliturgicko-náboženských, a to bez ohrozenia vykonávania liturgie (porov. gotiku).

Jedným z podstatných problémov náboženského ume-

nia je problém *možnosti náboženského umenia bez náboženského motívu*.

I predstava prírody a človeka môže byť nábožensky určená. Predstava *prírody* je nábožensky určená, keď umožňuje tušiť šľachetnosť „pôvodného smyslu stvorenia“ a „slobodu a radosť budúceho raja“.

Predstava *človeka* je nábožensky určená, keď ako príčinu ľudskej chaotiky a suchopárnosti vyzdvihuje odvrátenie sa človeka od Boha, alebo keď ukazuje, ako je človek zameraný k najvyššiemu transcendentálnemu Dobru (v prvom prípade by pôsobil faktor negatívne nadprirodzený, v druhom zas faktor pozitívne nadprirodzený).¹⁵⁴

Náboženské umenie bez náboženského motívu¹⁵⁵ je naširoko otvorené panteistickej náboženskosti, keďže sa ľahko môže stať, že príroda a človek v takýchto dielach poukazuje nie na osobného Boha, ale na vesmír, nekonečnosť, základné sily (porov. východoázijské maliarstvo).

Náboženstvo nielen že dáva umeniu rozhodujúce náplne, ale náboženské organizácie majú okrem toho najväčší *sociologický* význam pre umenie. V oblasti Západu práve cirkev bola najštedrejším a najneúnavnejším mecénom. Ona dávala najpočetnejšie a najmohutnejšie poverenia. Ona stvorila umelcovi hospodársku istotu a zakorenenosť v ľude. — Tým sa však vynára nový okruh problémov.

3. *Sociologia umeleckého diela*. Inou pramennou oblasťou umenia je *spoločnosť* so svojimi premenlivými nositeľmi, obsahmi a hospodárskymi podmienkami. Skúmať vzťahy medzi umením a spo-

ločnosťou je úlohou sociologie umenia.¹⁵⁶ *Metodicky* jej situácia je ešte málo zaistená.¹⁵⁷ Tu spomenieme aspoň hlavné problémy. Rozlišovať prichodí tri veľké okruhy problémov: sociologiu umeleckého diela, umelca a prijímateľa umenia. V strede stojí sociologia umeleckého diela.

Dôležité je predovšetkým zistiť, ktoré spoločenské oblasti určujú najmä obsah umenia. Sú to: ľud, spoločenské mocenské skupiny (štát) a náboženská pospolitosť.¹⁵⁸ Vynikajúcimi príkladmi sprístupnenia ľudových síl, ktoré živia umenie, sú Nadlerove a Dehiove výskumy.¹⁵⁹ Štátny prvok ovláda najmä politické básnictvo a palácovú architektúru.¹⁶⁰ O náboženstve sme už hovorili.¹⁶¹

No zistenie takýchto všeobecných oblastí ešte nie je všetko. Dôležitejšie je zistiť v jednotlivých oblastiach osobitných *nositeľov umenia*. — V oblasti rodiny, rodu a ľudu prichodí rozlišovať najmä umelecké cvičenia detí¹⁶² od umenia dospelých, umenie preddejiných a dnešných prírodných národov od umenia vysokých kultúr, ľudové umenie¹⁶³ od vysokého umenia. Tu nemienime bližšie skúmať, nakoľko možno okrem vysokého umenia vôbec hovoriť o umení. Vyššie zastávaný náhľad na umenie nie je však natoľko úzky, že by a priori uznával len vysoké umenie za umenie. — V politickej oblasti je napr. dôležité, či nositeľom umenia je absolútny monarcha, šľachta alebo občianstvo.¹⁶⁴ — V náboženskej oblasti značne zaváži, ktorá rehoľa napr. buduje,¹⁶⁵ či na umenie pôsobí mužská alebo ženská rehoľa atď.¹⁶⁶

Pravda, v sociologickom dosahu každé *umenie* stavia

svoje vlastné problémy. Inými a inými prostriedkami sa uplatňuje sociálne, povedzme, v kantáte, v ktorej sa zamieňajú sólové a sborové spevy, a v architektúre, ktorá je sociologicky označená aj určitými účelovými formami, ako kaplnkami, spovednicami, kazateľnicou, oltárom, organom,¹⁶⁷ a zas inakšie v básnictve, ktoré môže dať napr. široký epický opis niektorého stavu, čo hudba a architektúra nemôžu.¹⁶⁸

Akéže *výrazové možnosti* ponúka umenie sociálnym obsahom? Sociálne obsahy sa sprístupňujú v motívoch, druhoch a formách umenia. — Najmä maliarstvo a básnictvo môžu podať istú sociétu s celou jej mnohovárnosťou. V oblasti básnictva prichodí v takom prípade rozlišovať tieto základné postoje: môže sa uspokojiť s čistým predstavením spoločnosti a praludských napätí, ktoré tu vznikajú: tak deskriptívne postupuje, povedzme, Galsworthyho *Sága Forsytovcov*. Môže však zvýrazňovať aj sily, ktoré vlastne tvoria spoločnosť, ostatné záväzné normy spoločenstva, a to prosto, t. j. bez sudcovského popretia a bez mravnej výzvy: tak postupuje Goethe vo *Wahlverwandschaften*, a tu smieme hovoriť o normatívnom stvárňovaní. A môže napokon vyvolávať novú spoločnosť, môže v páli a zanietenosti kliesniť cestu novému ľudskému poriadku: to robí Stefan George v *Stern des Bundes*.¹⁶⁹ Pripomíname, že je možné pravé básnictvo výzvy a že vôbec nemusí vždy podliehať mimoumeleckým tendenciám. Pravé básnictvo vyzývacieho druhu premáha totiž pojmovú diskusiu nepojmovo-náladovým slovom, filozofickú etiku preklenbuje múdrosťou, ba mystériom. Otáznym robí predovšetkým celého človeka, človeka ako prafenomén, neodporúča však zlepšovateľ-

sky nejakú podrobnosť. Nového človeka, ktorého ohláša, sprítomňuje súčasne i v skladbe formy, o čom tiež hneď bude reč. Tak platí o ňom, čo sme na str. 32 pripomenuli o umení, že „vždy viac vraví, než pojmove vyslovuje“. Také stvárnenie sociálna nazvime postulátorným. — Pridáleko by viedlo, keby sme chceli skúmať, či okrem básnictva aj iné umenia sú schopné na deskriptívne, normatívne a postulátorne stvárňovanie sociálna. — No v umení bývajú sociálne určené nielen *motívy*, ale často i celé *druhy*. Uviedli sme už príklady z náboženskej oblasti a tu ich nakrátko doplníme niekoľkými poukazmi na profánne umenie, povedzme, na pochodovú a stolovú hudbu, na hry mládeže a rytierske eposy, na meštiansky dom a reprezentačný obraz. Tu sú sociálne vzťahy zrejmé. Spojitosť určitého umeleckého druhu s určitou spoločnosťou možno však často zistiť aj vtedy, keď tento vzťah nie je natoľko zrejmý: nebolo by napr. ťažko dokázať, že román sa rozvíja vždy v spoločnosti celkom určitého druhu, či je to spoločnosť helenistická alebo či patrí do európskeho 19. storočia. — Rozhodujúce je poukázať na spoločenské sily, ktoré prenikajú *umeleckú formu*. Keby sa táto zóna umenia uzavierala pred spoločenskými danosťami, vtedy by sme nemohli sociologicky analyzovať pravú umeleckosť, povedzme, architektúry. Vieme však, že už Semper r. 1869 nazval staviteľský sloh rímskeho cisárstva „myšlienkou svetovlády v kamení“: reprezentuje „syntézu dvoch kultúrnych momentov, ktoré sa navzájom na pohľad vylučujú, totiž individuálneho snaženia a sliatosti s celkom. Usporaduje množstvo priestorových individualít najrozmanitejšej veľkosti a odstupňovanosti vôkol naj-

väčšieho ústredného priestoru podľa princípu koordinácie a subordinácie, takže všetko sa tu navzájom drží a podopiera, každá jednotlivosť je potrebná pre celok, no celok i ďalej sa prejavuje navonok i dovnútra ako individuum, ktoré má svoje primerané orgány a údy, ktoré by mohlo jestvovať i samo, alebo aspoň neprežrádza, že by potrebovalo nejakú materiálnu oporu¹⁷⁰ Princíp sociologického odhalenia formy, ktorý tu Semper intuitívne upotrebil, vyjadril novšie Rothacker v tom smysle, že sociologicky najvýznamnejší vzťah spočíva bezpochyby v analogii sociálnej skladby nejakej spoločnosti a vzťahu medzi celkom a čiastkami, ktorý charakterizuje skladbu jej slohu; „nie je náhoda, že pojmy, ako samostatnosť čiastok, samostatné vystupovanie čiastok, izolovanosť čiastok, ich monarchistické usporiadanie, ich viazanosť a voľnosť, prevaha celku, zánik jednotlivosti v členenej alebo amorfnej mase atď., sú napospol kategórie, ktoré tak isto priliehavo môžeme upotrebiť o slohoch i životných poriadkoch. Ľudské spoločnosti i estetické slohy charakterizujeme tými istými základnými pojmami. Kapitulu Wölfflinových Základných pojmov o ‚Mnohostnej jednote a jednotnej mnohosti‘ môžeme čítať priam ako sociologický traktát¹⁷¹ Smyslové zvýraznenie ľudského poriadku vo forme dáva najmä vyzývajúcejmu básnictvu silu presvedčivosti. George napr. nehovorí prosto o obnovení človeka, ale — hovoriac o ňom — už hovorí o miere a rytme nového človeka; pre jeho básne nového človečenstva je príznačné, že melodicky tvoria veľké uzavreté celky (teda nerozplývajú sa do otvorených foriem ako napr. Rilkeho Das Roseninnere s množstvom enjambementov), že ce-

lok je mnohočlenný, pretože je zbudovaný z radu rozmanite stvárnených častí, že každá z týchto častí sa mohutno-vyhranene javí ako svojskosť, nevystupuje však zo súvisu, a že mohutné napätie drží vovedne celkovú skladbu. V tejto kompozícii sa prejavuje Geor-geho láska k vospolnosti, ktorá v pevnote uznáva vodcovstvo a stúpenstvo, ktorá je svojou aristokratickosťou a hierarchickosťou rovnako vzdialená od davovosti i osamelosti, ktorá nadradovaním a podradovaním priznáva práva jednotlivcovi i celku, ktorá vyvažuje navzájom ich nároky harmóniou, nabitou napätím, ktorá — to vyjadruje monumentálne napätie — stojí na etose vyslovene hrdinskom.¹⁷²

4. *Sociologia umelca a prijímateľa umenia.* Načrtli sme sociologiu umeleckého diela, ktorá má — hľadiac na osobitné problémy jednotlivých umení — smerovať: 1. k spoločenským oblastiam, 2. k spoločenským nositeľom a 3. k výrazu spoločenských daností v motíve, druhu a forme. Naproti tomu má sociologia umelca a prijímateľa umenia len periferný význam, pretože len málo môže prispieť k odhaleniu diela. Hoci problémy sociologie umelca patria zväčša vlastne do nasledujúcej kapitoly a problémy sociologie prijímateľa umenia skôr do kapitoly o poňatí umenia, jednako ich tu aspoň nakrátko spomíname, aby sme v celkovej súvislosti mohli rozvinúť celú sociologickú problematiku.

Sociologia umelca má predovšetkým sledovať čiste biograficky postoj umelca k spoločnosti a jeho príslušnosť k určitej vrstve. Takéto čisto biografické zistenia však

samy osebe ešte nič neznačia; stupeň ich významnosti alebo bezvýznamnosti sa zjaví len s hľadiska diela, ktoré musíme v celej jeho svojráznosti najsamprv poznať, ak sociologia umelca nemá podať len príspevky k sociológii vôbec, ale príspevky k odhaleniu umenia. Tak potom môže, pravdaže, sociologia umelca obohatiť poňatie umenia, pretože objasní, povedzme, borbu umelca o dielo, alebo určité hranice jeho diela, alebo nedostatok či vynikanie určitých základných črt v dejinách umenia. Plodnosť takýchto otázok ukázal H. Schöffler v diele o povolani spisovateľa; na šťastie uvedomil si aj hranice takého počínania. Základné tézy jeho knihy sú: „Medzi reformáciou a osvietenstvom, t. j. asi za päť generácií, nezjavila sa na britskej pôde ani jedna kniha svetskej krásnej spisby v Ludovej reči, na ktorej by bolo meno úradujúceho duchovného ako meno jej pôvodcu“; s osvietenstvom nastáva obrat: „Jedna z nových slobôd duchovného (kňaza) osvietenských čias spočíva práve v tom, že môže napísať a uverejniť aj vec svetsko-krásospisnú, ak vyhovuje všeobecným náhľadom o slušnosti“; duchovní ovplyvňujú odvtedy literárne témy často i tam, kde niet bezprostredného súvisu s ich povolaním.¹⁷³

Sociologia prijímateľa umenia má skúmať premenlivé nároky vrstiev, ktoré sú nositeľmi umenia, význam umenia v pospolitosti a cesty, ktorými sa stáva vládúcim určitý umelecký vkus. Levin L. Schücking ukázal cestu takýchto výskumov.^{173a} Upozorniť treba na isté nebezpečenstvo, ktoré hrozí takýmto bádaniam, totiž že priúzko spoja duchovný význam umeleckých diel s ich úspechom.¹⁷⁴ *Sociologia prijímateľa umenia* zdolie vysvetliť napr. určité črty španielskej komédie,

povedzme, okolnosť, že riešenie nastáva až v ostatných scénach, pretože obecenstvo bolo si navyklo ujsť hneď, ako sa riešenie dozvedelo.¹⁷⁵ Poznanie tohto sociálneho nátlaku môže veľmi rozmanitým spôsobom prispieť k správne mu chápaniu diela: umožní porozumieť alebo jestvujúce nedostatky, alebo obdivovať majstrovstvo umelca, ktorý i pri takej závislosti od vkusu publika priviedol poéziu k plnému víťazstvu. Úmyselne sme volili práve tento príklad, pretože jasne ukazuje, že sociálne danosti pôsobia vonkoncom rozmanitou silou čo do druhu a stupňa, a nie silou raz navždy jednotne určenou.

5. *Sila sociálnych daností v umení.* Sila spoločenských daností pokladá sa za úplne rozhodujúcu tam, kde sa zabsolútňuje sociálno-ekonomická determinanta umenia. Sociologia tu prechádza do *sociologizmu*.¹⁷⁶ Sociologizmus pozná len „vonkajšiu tvár“¹⁷⁷ umeleckých útvorov, pretože celé umenie pokladá iba za spoločenskú nadstavbu. S tohto hľadiska vyhlasuje programaticky A. Kleinberg: „Chápať umenie materialisticky značí: materialisticky chápať jeho ducha i jeho náplň“, značí odvodzovať literatúru ako funkciu spoločnosti a jej hospodárskych predpokladov.¹⁷⁸ Ale v skutočnosti sú veci oveľa komplikovanejšie. V umení jestvuje mnohoraká uvoľnenosť od spoločnosti, mnohoraká viazanosť na spoločnosť, mnohoraké pretváranie spoločnosti, ktorá sa tým stáva takrečeno pracovnou látkou v rukách génia.

Uvoľnenosť od spoločnosti, ktorá sa v určitom umení

prejavuje, môže mať netragický, tragický a heroický charakter.

Netragická je vtedy, keď umenie vyjadruje obsah, ktorý je vo všetkých spoločnostiach totožný, pretože vyviera z takej duševnej situácie človeka, ktorú možno všade postretnúť. Na str. 117 sme už pripomenuli istú ľúbostnú pieseň, ktorej obsah neurčuje súveknú spoločnosť. V takýchto útvoroch neznamená nič rozdiel stáročí a kultúr, národne, štátne i kultove veľmi vzdialených. Akože by sme chceli bez predbežného poznania kultúrnych súvislostí určiť sociologicky napr. nasledujúce dve básne s rovnakým motívom kúpajúcej sa milienky?

*Braček môj, sladko je ísť ku jazeru,
dať sa tebou omývať.*

*Chcem ti čar svoj ukázať
v košeli z látky kráľovskej,
ktorú aj voda krásli.*

*Do vody s tebou kročím
a vyjdem zase s tebou von,
chytím rybu červenú.*

*Ela, už ju aj v prstoch mám,
poď a pozri na mňa!*

Druhá ľúbostná pieseň zneje:

*Dneska sa mi šťastie navrátilo
vidieť milú, ako kúpala sa,
kvapky vody na jej vlasy zasa
ako perly z mrakov spáchly milo.
Tvár utrela jej ruka bohatá,
jak zrkadlo by celkom zlaté mala,*

na prsníky sa svoje podívala,
podobné dvom džbánom zo zlata.

Prvá lúbostná pieseň je egyptská a pochádza z Novej ríše (1550—945 pred Kr.), druhá je indická a pochádza z 15. storočia po Kr.¹⁷⁹ Teda vyše dvetisíc rokov je medzi nimi — a predsa, aký jednotný tón!

Uvoľnenosť od spoločnosti môže vyznieť v umení aj tragicky, a to vtedy, keď umenie osamie, keď ľudský postoj a obraz sveta v umelcovi už nevzrastá, keď sa umelec v chaose a opustenosti stravuje pri tvorení plného a zaokrúhleného diela. Na takúto sociálnu nezakorenenosť chorľavie dnešné umenie a dnešný umelec. Umenie sa pritom rozriedňuje a samotársky biedne živorí; a keď i stretávame výkony, koľkým utrpením boly vykúpené, ako stonásobne sa opakuje dnes veta, ktorú 8. februára 1880 napísal Hans von Marées svojmu bratovi Jurajovi: „Môžeš byť presvedčený, že ani jeden poriadne organizovaný človek by po tridsiatich prežitých rokoch nepokračoval dobrovoľne v živote, keby nebolo vedomia povinnosti a potrebnosti!“¹⁸⁰

Uvoľnenosť od spoločnosti je tragická len vtedy, keď umenie pritom nedosiahne plné víťazstvo; ináč je heroická. Heroické odpojenie sa umelca od spoločnosti je potrebné vždy na konci istej periódy, aby nastala nová. Tak heroicky voľní boli napr. Michelangelo, neskorý Beethoven so svojimi kvartetami, snívanými do nekonečných diaľav, v prítomnosti Stefan George, víťaz nad 19. storočím v nemeckom básnictve.

Keď je umelec *viazaný* na spoločnosť svojho času a svojho prostredia, môže to mať na jeho umenie zas najrozmanitejšie účinky. Spoločnosť môže byť vyvolá-

vajúcim, podmieňujúcim a určujúcim faktorom diela. Vyvolávajúcim faktorom je, keď podporuje a napomána jestvovanie diela (čo môže byť v dosahu vonkajškovo-organizačnom, ale i svetonáhľadovom), pritom však nenapája svojim základným obsahom jeho podstatu. Tak vyvolala vznik citovanej egyptskej ľúbostnej piesne možno zjemnelá mestská kultúra so sklonmi k idyllickosti,¹⁸¹ tak je potreba reprezentácie predpokladom Raffaelových londýnskych kobercových kartónov, pričom je celkom ľahostajné, či sa táto potreba opiera o teokratického vladára, absolútneho monarchu, aristokratickú alebo patricijskú spoločnosť a pod.

Podmieňujúcim faktorom je spoločnosť vtedy, keď znemožňuje vznik umenia alebo hatí číro umelecké uskutočnenie istého diela. Mnohými príkladmi môže tu poslúžiť staviteľské umenie. Okrem toho patrí sem vyššie na str. 127 spomenutá zvláštnosť španielskej komédie, nakoľko sa básnickosť predsa len prebojúva nezlomená.

Určujúcim faktorom je spoločnosť vtedy, keď duch priradenej sociéty zvýrazňuje obsah umeleckého diela. Tým sme však ešte nedosiahli úplnú jasnosť; lebo medzi umením a spoločnosťou nastáva takrečeno vzájomný rozhovor, nielen odzrkadľovanie. To značí: i keď je spoločnosť určujúcim faktorom, nie je ešte isté, kam až siaha jej vplyv a čo sa stane s ňou v premieňajúcom akte umeleckého tvorenia.

Predpokladajme teraz, že spoločnosť je určujúcim faktorom, a viďme na niekoľkých markantných hraničných bodoch, ako *pretvára* umenie spoločnosť.

Umelecká samostatnosť sa predovšetkým prejavuje vo výbere určitých spoločenských črt, ktoré však vôbec

nemusia vo svojej celistvosti vstúpiť do umenia. Hoci sa napr. Fridrich Veľký pokladá za prvého služobníka štátu a vyhlasuje: „Lenivosť, shon za pôžitkami a hlúposť — tieto tri príčiny hatia kniežatá v šľachetnom ich povolani pracovať na šťastí svojich národov“,¹⁸² umenie, ktoré určoval, predsa len neprezrádza vyslovenú tendenciu na obšťastňovanie národov, ale mohutne zdôrazňuje absolutistickosť. A v prítomnosti hnutie mládeže (Jugendbewegung), ktoré zmenilo spoločenský obraz nielen pre mladých ľudí, ale zapôsobilo slohotvorne i na dospelých, nevedelo si stvoriť výraz v umení, ktorému dali tvár celkom iné spoločenské sily.

Umenie ďalej často sjednotňuje komplikovanú skladbu reálnej spoločnosti. Tak umenie talianskej renesancie je jednotnejšie než súveká talianska spoločnosť, popretýkaná malomešťanstvom, veľkomešťanstvom, šľachtou a pápežským feudalizmom.

Okrem toho umenie môže síce vychádzať zo spoločnosti, lež potom neraz nastupuje vlastnú cestu k mimospoľočenským obsahom. V takom prípade je vplyv spoločnosti značne čiastočný: v istých okolnostiach je len odrazovou doskou k čomusi celkom inému. Tak dvorný prvok v Calderonovej hre Dáma kobold je síce východiskom, ale potom vonkoncom stráca význam, lebo v centre hry stojí predstavenie ženskej Isti a prefíkanosti, pokonne nezávislej od určitej spoločenskej formy.

Keď spoločenská danosť jednako ostáva stredom, umenie ju predsa vie podať v jej naddejinnom smysle. Tak priateľské sväzky, ktoré opisuje Shakespeare v úzkej súvislosti s renesančnou spoločnosťou, obsahujú večnú

výzvu na človeka k šľachetnosti. Treba si teda uvedomiť, že umenie zdieľa zbytnosť časovosti, pretože vie vypracovať nadsociálny smysel sociologicky stvárneného etosu.

A napokon môže umenie vysníť o skutočnosti aj sociálny mundus fabulosus, ktorý sa nikdy nemôže stať skutočnosťou všedného dňa, alebo iba ak v najskromnejších náznakoch, a to tým, že predstaví nejakú spoločnosť s napätiami vonkoncom vyváženými, ako div, ktorý prevyšuje všetko, čo tu na zemi možno dosiahnuť.¹⁸³

Takto teda umenie často pretvára spoločnosť aktom výberu, sjednotenia, zatlačenia spoločenských daností, zvečnenia sociálna, utvorenia ideálneho obrazu.

XI.

Umelecký tvorivý postup.

Úlohou predošlej kapitoly bolo poukázať na individuálno-ludské a spoločenské pramene, z ktorých sa umenie živí. Tu prichodí v náčrtku umeleckého tvorivého postupu sledovať takrečeno cestu týchto prameňov, ako rastú od podzemného počiatku po prúd diela.

Tieto úvahy bývaly voľakedy stredom všeobecných vývodov o umení;¹⁸⁴ podľa svojej umelecko-filozofickej váhy patria však skôr na okraj.

V minulosti sa ich význam z niekoľkých príčin *preceňoval*. Predovšetkým uplatňovalo sa privysoké hodnotenie genetickej metódy: myslelo sa totiž, že smysel umeleckého diela možno najlepšie vnímať z jeho vzniku, no zabúdalo sa, že spôsob vzniku v skutočnosti ešte nič nevraví o obsahu

vzniknutého. Okrem toho nerozlišovali dosť radikálne umelca, nakoľko sa prejavuje v diele, od umelca ako súkromnej osoby: v skutočnosti však umelec ako súkromná osoba žije v napätí so stvorenými postavami, ktoré vonkoncom neodzrkadľujú proste jeho ja. Načo sa teda vracat' pri toľkých rozdieloch k umelcovej súkromnej osobe? Platí Utitzova veta: „Predo mnou stojí umelecké dielo, nie umelec; umelec len natoľko, nakoľko ho stvárňovanie zvýrazňuje.“¹⁸⁵ Napokon často priznávali priveľký význam vonkajším zážitkom samého umelca, ako látke, ktorá vstupuje do premieňajúceho sa stvárňovania: mnoho vonkajších zážitkov však vôbec nemá vplyv na dielo a mnohé sú len podmieňujúcim alebo vyvolávajúcim činiteľom. Skúmanie umeleckého tvorivého postupu je v skutočnosti dôležitejšie pre psychológiu¹⁸⁶ a antropológiu než pre náuku o umeleckom diele. So stanoviska tvorivého postupu nanajvýš ak sa tu znovu posunú do zorného poľa isté už známe podstatné črty. Preto nech stačí krátky prehľad, ktorý sa opiera o bohaté a často znamenité bádanie.¹⁸⁷

V umeleckom tvorivom postupe prichodí rozlišovať asi tieto fázy: tvorivá nálada, počatie zárodku diela, snivé rozvíjanie zárodku diela, perióda kritických pokusov o dielo, konečné uskutočnenie.

1. *Tvorivá nálada.* Tvorivá nálada sa vyznačuje neurčitým náporom a sbieraním sa duševných síl. No všetko je ešte bez podoby, ba bez smeru, je len vzrušujúcim,

napínajúcim, často mučiacim vrením, na ktoré nepôsobí usmerňujúco, ako kryštalizačný bod, ešte ani len nejasný cieľ.

2. *Počatie zárodku diela.* Vyslobodenie z tohto vnútorného beztvárneho vlnenia prináša chvíľa počatia. Nastáva len počatie zárodku diela. Podoba budúceho diela ešte ani nákresovite nevystupuje, väzí vo veľkej vzdialenosti. Claudel vyznáva veľmi názorne: „Všetko sa začína akýmsi vnútorným temným hrmením, z ktorého sa viac-menej zreteľne odtrhávajú jednotlivé črty básne, no báseň ešte drieme v priepadlisku.“¹⁸⁸

Takéto počatie zárodku diela nikdy nie je možné v stave jasnej bdelosti. Príliš neurčito by sme však označili príslušné svojrázne duševné rozpoloženie umelca, keby sme ho nazvali „omamnosťou“,¹⁸⁹ pretože ide o omamnosť celkom iného druhu, totiž o vytrženie. Tu je „geniálna osoba až po svoje najhlbšie jadro naladená na podstatné predmety. Tu vládne tajomstvo povolnosti“. Kritická rozumová práca je vyhasnutá. Lež tvorivý človek predsa neupadá do mľandravého snenia; jeho snivý stav je aktívno-nadbdelý. Celým svojím bytím je sústredený na počatie zárodku diela, ktorý sám osebe už vopred je vonkoncom uvoľnený zo súvislosti sveta, spoločného všetkým ľuďom.¹⁹⁰

S tohto hľadiska môžeme získať veľa poznatkov o podstate umelca. Predovšetkým padá odtiaľ svetlo na jeho vnútornú blízkosť k magickému človekovi, ktorý je dôverne oboznámený s mystickými a podmystickými stavmi vedomia, k dieťaťu, ktoré tiež oveľa väčšmi vie žiť vo vytrženom zabudnutí na svet než dospelý človek, najmä v dnešnej racionalistickej kultúre, a napokon k žene, s ktorou ho spája počatie zárodku diela,

celkom síce nezodpovedajúce pohľavnej koncepcii, no predsa s ňou mnohorako príbuzné: bádanie často zazrelo v géiovi primitíva, dieťa a ženské črty. — Okrem toho sa ukazuje, že umelec nosí v sebe podstatnú pripravenosť pre pravé alebo domnelé vnuknutia náboženského rázu: veľké tvorivé osobnosti vždy vyznávaly a verily, že podliehaly navštíveniu vyšších mocností. — Umeľcove vzrušenia ďalej pripomínajú vonkajšiu podobnosť s ľuďmi nervove zataženými a duševne chorými; rozhodujúci je, pravda, vnútorný rozdiel: „Génius ukazuje napred, duševne chorý človek dozadu.“¹⁹¹ Chápeme aj to, že vnútorné napätia môžu v umelcovi zaviniť i ťažké duševné poruchy. Lež ani duševné ochorenia, a to i získané, i predtým jestvujúce, nemusia urobiť chorým aj umenie, ba v istých okolnostiach podporujú určité vzlety, zjemnenia, rozšírenia duševného života, a tým i samo dielo.¹⁹² Vonkoncom nemožno teda geniálnych ľudí rátať medzi tichých, miernych bláznov, alebo podľa skutočnej duševnej vykoľajenosti umelca súdiť na takú istú usmernenosť jeho umenia. — Schopnosť tvorivého človeka mať produktívne vytrženie objasňuje napokon rozdiel medzi géiom a talentom. Talent nemá také prazážitky; je len zručný, ale bez temno-plodnej hĺbky; pripája sa k tomu, čo vydobyl génius. Sám nevydobýva, lež striezlivo ide v uložených koľajniciach. — Ešte raz upozorňujeme na tieto štyri oblasti výskumov: blízkosť k primitívovi, k dieťaťu a žene, podstatná pripravenosť pre náboženské vnuknutia, vonkajšia podobnosť s pomätenými a stupňovaná náklonnosť k duševným poruchám, rozdiel medzi géiom a talentom.

3. *Rozvíjanie zárodku diela.* Fáza počatia zárodku

diela ešte vonkoncom nie je chtivá po tvorbe, diele. Umelec ešte nesúri počaté sprostredkovať. Naopak, skrýva ho v sebe, aby nerušil proces dozrievania. A dozrievanie je potrebné preto, lebo umelcovi predbežne len neurčito zažiarila istá budúcnosť, istý možný smysel, lebo doteraz mohol zachytiť len úlomok smyslu. Rozvoj zárodku diela postupuje, priam tak ako jeho počatie, celkom nezávisle od vedomého chcenia, od jasnej bdelosti. No ak pri počatí nastáva snivý stav aktívno-nadbdelého rázu, dozrievanie charakterizuje snivý stav pasívno-podbdelého druhu. Tu je génus naozaj zasnený a oddáva sa svojim nepospájaným fantáziám. Obrazy, ktoré mu teraz nadchodia, sú pospájané navzájom asociatívne, t. j. vonkajškove a bez plnosti smyslu, podľa podobnosti v momentoch často bezvýznamných. Priam udivuje, ako ďaleko sú často od budúceho diela danosti, ktoré umelcova obrazotvornosť hravo stkávajúc prijíma. Najnepatrnejšie dojmy môžu rozhodujúco podporiť zrodenie diela. To by, pravdaže, nebolo možné, keby umelcovo vnútro nebolo už pripravené smerom k dielu. Často i jeho samého prekvapuje, aké rozmanité obrazy sa stekajú vôkol jadra diela. Nezriedka sa slievajú spomienky na ľudí a veci, ktoré navzájom naskrze nesúvisia, ako by od prvo počiatku boli určené pre seba ako úlomky tej istej vázy. Tým je umelcovo asociovanie súčasne rozhraničené od zvyčajného asociovania rojka: fantazmy obyčajného rojka sú pospájané páskovite a bez jadra, „snenia somnolentného génia sú asociované v prúde k jadru“.¹⁹³

4. *Periódá kritických pokusov o dielo.* Medzitým vznikol možno kde-tu nejaký náčrtok, vznikol takmer bez

úmyslu, takrečeno len ako číry odtok duševných hnutí. Náčrtky možno súvisia vnútorne len celkom nepatrne. Zpiatočným pohľadom s hľadiska hotového diela vidieť, že náčrtky zachytávaly dielo neraz takrečeno na náprotivných koncoch, že mnohé ani nemaly vzťah ku konečnému dielu.

Takýto druh náčrtkov, ako i všetky vyhúknuté nádory, lysiny a váhavo-nerozhodné nábehy k forme, treba vylúčiť, ak má dielo zrieť. To sa robí v nasledujúcej fáze, v perióde kritických pokusov o dielo, ktorá sa ostro odlišuje od fázy asociačného obohacovania silnejšou určitosťou a pevným zachytením cieľa.

Ak umelec nedosiahne túto fázu, ostáva nanajvýš genialistickým; tzv. „prehajdákaní géniovia“, ktorí sa nevedia zmôcť na sebadisciplínu a usilovnosť, ako i poloumelci, ktorí bedákajú, že sa strokotávajú na „technike“, sú príznačné stelesnenia takejto nedostatčnosti.

No táto fáza prináša veľké nebezpečenstvo i pre pravého umelca. Nebezpečenstvo vyplýva z jeho striezlivého, jasno-bdelého stavu. Táto kritická bdelosť ho vedie nad úroveň číreho umeleckého fantastu. Už dávno sa zistilo: „Na seba ponechaná fantázia príde na divé a výstredné myšlienky, ktoré si nezaslúžia meno objavov. Fantázia, keď sa prejavuje ako génus, je bezprostredne spojená so súdnosťou, ktorá ju ustavične sprevádza a ktorá musí opravovať a usporadúvať jej vnuknutia.“¹⁹⁴ V tejto fáze stáva sa umelec kritikom samého seba. Zamietá a prehlbuje. Cvičí sa a núti vydať si určité a čo najpresnejšie počet. Priznáva sa k nejasnostiam a nevyplnenostiam. Nevychladne však pritom pôvodné žeravé vnuknutie, neznechutí ho

vzdialenosť dosiahnutého od toho, čo chcel dosiahnuť, nestanú sa mu prázdne miesta v rastúcom diele mukou?

Takéto prázdne miesta nemôže, pravda, odstrániť len vedomou námahou. Potrebná bude možno nová fáza počatia a somnolentného obohacovania. Totiž prehľad, ktorý sme tu podali, vonkoncom nesmie zvädzať ku mienke, ako by umelec v rovnej línii a len raz prekonával naznačené fázy. Proti takejto schematike je živá umelecká tvorba charakterizovaná skôr opakovaniami a poprekrížovaniami.

V tejto perióde umelec nie je dojatým nadšencom, ale tvrdým a prísnyim robotníkom. Nesprávne sú teda o umelcovi náhľady, ktoré jednostranne zdôrazňujú len ten či tamten moment. Umelci aj to vždy vyznávali o sebe, že okrem múk tvorivej nálady musia podstúpiť i muky pochybností a ťažkej borby o dokonalosť.

Na kritiku sú potrebné miery. Umelec, ktorý tvorí nové miery, môže sa oprieť len o seba. S tohto hľadiska padá nové svetlo na veľkosť tých, ktorí rúcajúc prinášajú nový spôsob umenia. Ostatným dáva miery do rúk tradícia. Hľadanie mier treba vidieť zčasti aj v štúdiách proporcií u výtvarných umelcov (v týchto štúdiách je okrem toho aj istý metafyzický prvok, na čo poukáže ostatná kapitola).¹⁹⁵ Treba nájsť pevnú normu, stvoriť oporu pre vír tvorivých vnuknutí a pokusov. U mnohých umelcov je tradičná miera silnejšia než vlastná osobitosť, temno volajúca po miere. V takomto prípade sa perióda kritických pokusov skrakuje natoľko, že skoro celkom mizne. No umenie sa jej vo všeobecnosti nikdy nemôže zriecť,

lebo potom by musel nastať bezútešný beh naprázdno. Zvýšený význam má táto fáza na všetkých slohových prelomoch, lebo staré miery vtedy už nestačia a nové sa len pomaly tvoria.

5. *Konečné uskutočnenie.* Pokusmi o dielo so čoraz väčšími vyjasňuje tvárnosť celkového diela. Po tomto akte sústredenia a poriadku môže sa začať konečné uskutočnenie.

Ak má prebiehať nehatene, žiada sa takrečeno hravé ovládanie technických prostriedkov. Zasa sa mení obraz umelca: v prvej fáze bol človekom nervózne vypätým (preto patologické teórie o umelcovi), v druhej vytrženým mimo seba (preto mystické teórie o umelcovi), v tretej rojkom (preto náhľady o umelcovi ako o človekovi neobčianskom, ktorý nie je súci na nič reálneho), vo štvrtej kritickým mysliteľom a chladne rozvažujúcim experimentátorom (preto ustavične opakovaná téza o intelektuálnych aktoch aj v umeleckom tvorivom postupe) a v piatej je virtuózom, pánom technických prostriedkov. Pravda, umelec musí byť výsostne tým všetkým. Zlyháva ako umelec, keď sa nedostane za niektorú fázu, keď zlyhá v niektorej fáze.

Bez ovládania techniky musel by umelec zažiť roztečenie svojich vnuknutí. Pretože ide o toľko, práve význační umelci sa s pravou vrúcnosťou borili o voľnosť v technickej oblasti a žiadali od svojich žiakov usilovnú technickú robotu. Tisíc vyznaní zastupujú Rodinove slová: „Il faut toujours travailler — toujours.“¹⁹⁶

6. *Doplňky.* Doterajšie vývody ukázali, že umelec sa musí vyznačovať čerstvosťou a pohyblivosťou veľmi

polárnych síl: potrebuje fantáziu, ale i prísnu pracovnú disciplínu, potrebuje cit, ale i logiku, potrebuje oddanosť stávkaniu snov, ale i koncentrovanú aktivitu; musí byť schopný na temnú i jasnú opojenosť, na bdelosť, podbdelosť i nadbdelosť; musí mať najjemnejšiu smyslovú vnímavosť (povedzme, pre ráz zvukov, farieb, danej výtvarnej látky) i celú plnosť ducha (pre nazeranie na základné veci).

Tu sa odlišuje tvorba umelca od tvorby *filozofického génia*. Nie že by filozofický génius nepotreboval tvorivú náladu, počatie základného poznatku, podbdelé obohacovanie počatého jadra; no vo filozofickom tvorivom procese usporadujú sa všetky sily (lebo všetky spoluúčinkujú, veď pravý filozof vôbec netvorí len z rozumu) smerom k mysleniu a primát má vedomie. Toto hrubé odlišenie bolo by treba, pravda, ešte hodne zjemniť.

Proti teórii, ktorú sme tu uviedli, dalo by sa namietať, že mnohé umelecké diela asi sotva prešli všetkými fázami až po zhotovenie. To je nepochybne pravda v prípadoch, keď vnuknutie a obohacovanie, ba i kritika sú obmedzené na najmenšiu mieru, lebo príslušní umelci tvoria podľa tradície a spomínané fázy už pred nimi a „za“ nich prekonal niekto iný, väčší. Títo vodcovia, pravda, aj vtedy museli prekonať taký vzrast svojho slohu (so všetkými radostami a mukami), keď hotové dielo vzbudzuje neskoršie dojem voľnej *improvizácie*, ako napr. obrazy impresionistov. Dlhá je cesta k voľnému utvoreniu takejto ľahkosti. Pravda, umelec naskrze nemusí potrebovať *dlhý čas* do zrelosti svojho diela, a tvorba tiež nemusí byť spojená s *duševným utrpením*. Pripomeňme si napr. Mo-

zarta: „Pri komponovaní sa vedel veselo baviť, nič ho nevyrušovalo, ani detský krik, ba ani hlasná hudba.“¹⁹⁷ Hĺbky jeho bytia totiž, v ktorých rástla hudba, holi mimo dosahu vonkajšieho sveta; sám v sebe bol tak tvorivo sústredený, že sčerenie hladiny, ktoré mohlo vyvolať okolie na prúde jeho duševných síl, sa nedotýkalo hlbín. Žil takrečeno už len náhodou v tomto svete, všetkým spoločnom, jadrom svojej bytosti však žil v zászvetí svojej muzikalitý.

V tomto zászvetí pôsobilo aj temno, ako ukazuje jeho hudba, ktorú neslobodno nesprávne chápať napospol rokokovite. Hotové dielo spĺňalo aj v jeho živote, ako v živote každého veľkého majstra, dvojité funkciu. S jednej strany bolo samostatne stojacou individualitou, no s druhej strany stávalo sa prvkom nových tvorivých procesov — prvkom tretej fázy, pretože ako úlomok smyslu vstupovalo do nových útvorov, prvkom štvrtej fázy, pretože mierou, ktorú v sebe zvyrazňovalo, obľahčovalo usporadovanie a uvedomovanie.

XII.

Chápanie umenia.

XI. kapitola, ktorej úlohou bolo sledovať vznik umeleckého diela od produktívnej nálady a počatia cez asociatívne obohacovanie až po pokusné a konečné uskutočnenie, mala príležitosť ešte raz osvetliť svojráznosť umenia s hľadiska jeho vývinu. Práve podľa tejto svojej samostatnosti umenie žiada, aby sme sa osobitným spôsobom obracali k nemu a vyrovnávali sa s ním. Tým sa otvára široký okruh otázok *chápania umenia*, ktorý ako čiastočnú oblasť zahŕňa problémy umeleckej výchovy.

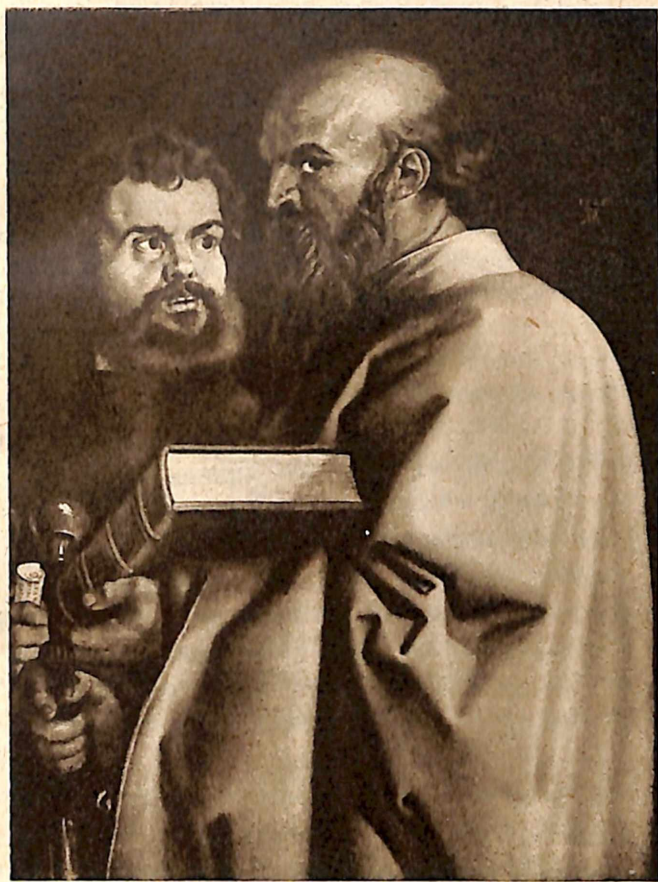
1. *Chybné postoje*. K týmto vyrovnávaniam viedla už XI. kapitola, ktorá odmietla nesprávne náukové mienky o umení. Z takýchto nesprávnych mienok o umení vyrastajú totiž nevyhnutne chybné postoje v chápaní umenia.

Ťažko zavážia už i nesprávne postoje, ktoré *zab-solútňujú jeden z faktorov* diela, povedzme, mo-tív alebo formu. Tieto už opísané ohybné po-stoje jednako nie sú celkom beznádejné, pretože aspoň dosahujú dielo a všímajú si, i keď len zlom-kovite, jeho svojráz.

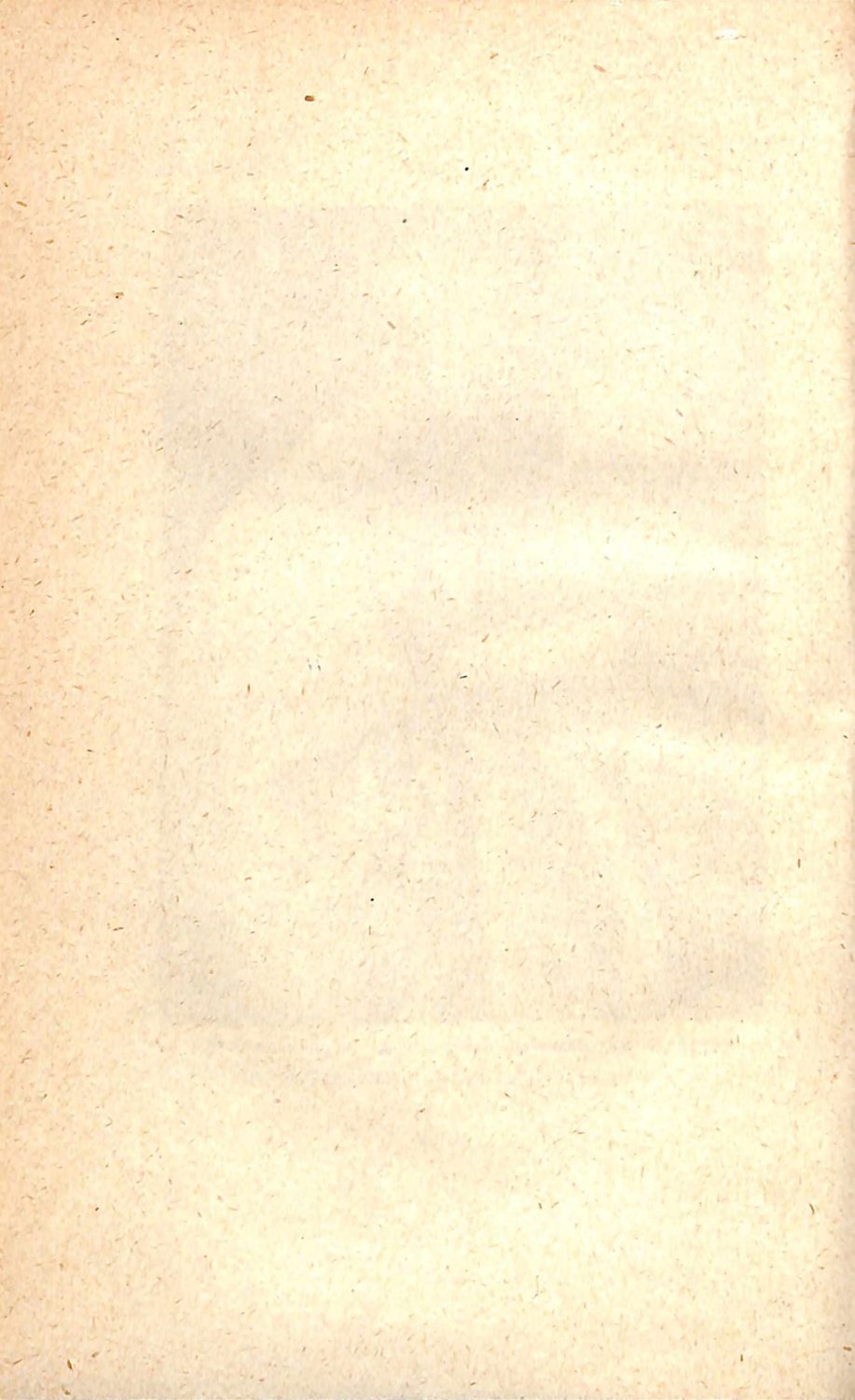
Beznádejným nedostatkom v postoji k umeniu je naproti tomu *koncentrácia dovnútra*.¹⁹⁸ Tu člo-vek vlastne nesmeruje k dielu a neusiluje sa pojať ho presne od seba, ale upotrebuje ho len ako pro-striedok citového vzrušenia, aby mohol hýriť vo svojich citoch, odčesnutých od diela a hmlisto sa rozlievajúcich. Táto zaľúbenosť do seba je roz-šírená najmä pri počúvaní hudby: taký poslucháč nedbá o objektívnu náplň skladby, ale dáva sa ňou pobádať ako omamným jedom k obrazom, sneniam, udalostiam.

Dôvody takého postoja spočívajú predovšetkým v po-hodlnosti, miesto ktorej pri skutočnej koncentrácii na dielo by mala nastúpiť duchovná námaha, potom v nadmiernej zaujatosti sebou samým, k čomu je ná-chylná najmä mládež v období puberty, a napokon v autoestetickom sklone, ktorý umožňuje požívať len vlastné zážitky.

Tieto nesprávne postoje majú oporu v istých *faloš-ných teóriách*. Na prvom mieste spomíname rozšírené chápanie účinnosti umenia: umelecké dielo je vraj prostriedkom na vyvolanie určitého citového zážitku. Lež umelecké dielo v skutočnosti realizuje hodnoty, ktoré prichodí ponímať objektívne, ku ktorým sa musí



5. Albrecht Dürer: Apoštol Paval a Marek, časť.



v prísnej spätosti s objektom snažiť každý človek, obracajúci sa k umeniu. Ďalšou teoretickou oporou je antiintelektualizmus a antiracionalizmus: estetický zážitok je vraj citový zážitok, ktorý je vonkoncom odpútaný od akejkoľvek intelektuálnosti. Áno, ani intelektualizmus, ani racionalizmus nemá pravdu pre poňatie umenia. Umeniu primerané je iba cítiace poňatie umeleckých hodnôt. Nestačí ani číry cit bez jasného poňatia danosti, ani jasné poňatie danosti bez spoluznejúceho citu; k umeniu nevedie ani analýza vlastných pocitov, ktoré nie sú dielom odôvodnené, ani číre myšlienkové objasnenie, povedzme, výstavby a poprepletania motívu.

2. *Predpoklady.* Odmietnutie nesprávnych postojov súčasne objasňuje predpoklady postoja, správne obráteného k umeniu.

Keďže obsah umenia má bytie len pre človeka, ktorý ho poníma, keďže teda „umenie je vždy odkázané na protislužbu umelecky chápúceho subjektu“ (porov. str. 17 n.), musí sa subjekt *preniesť* do bytostnej sféry diela, „aby nadviazal kontakt s osobami a vecami, ktoré patria do tejto sféry.“¹⁹⁹ Ide tu teda o určitú aktivitu subjektu, pretože musí nájsť prístup k dielu a byť pre dielo pripravený.

Chápať umenie bez tohto druhu aktivity nemožno. Lež priam tak nemožno zabsolútniť aktivitu subjektu; dôsledok by totiž bol, že subjekt by vnášal do diela svoje city. V pravom chápaní umenia sa však dielo javí ako útvar vlastného druhu;

stojí oproti subjektu ako čosi iného; žiada od neho transcendovať „ja“ a *prijat* dielo. Teda k postoju, ktorý je obrátený k umeniu, patrí aj istá pasivita. Kto zaujme taký postoj, tomu — proti Lippsovej mienke²⁰⁰ („pôžitok z krásy je teda objektivizovaný seba-pôžitok“) — účasť na diele neznačí to isté ako „pôžitok“ z vlastnej bytosti, ako rozkoš z nehateného vyžitia,²⁰¹ ale prijíma dielo zrejme ako obohatenie samého seba, ako vtekanie cudzích duševných obsahov. Nevcítuje svoje „ja“ do diela, ale dielo prijíma do svojho „ja“. Preto sme volili na označenie tohto procesu pojmy, ako „duchovná účasť“ alebo „cítiace chápanie“, a nie „vcítenie“.

Ako je však možné takéto cítiace chápanie symbolickej umeleckej formy? Sú vari potrebné neisté závery? Analýza chápania umenia nestretáva nijaké závery, ale nachádza *bezprostredné pochopenie* umeleckých obsahov, ak pochopenie naozaj nastáva. Tu platí zovšeobecnená Schnelerova náuka, že „každý človek môže práve tak bezprostredne (i nepriamo) poňať zážitok bližného ako svoj vlastný zážitok“.²⁰²

Tým sme súčasne postavili do správnych hraníc aj *teóriu vcítenia*, ktorá dlho hrala významný zástoj v estetike a filozofii umenia a ktorá sprostredkovala nejeden významný popud. Na tomto mieste nemôžeme sledovať mimoriadne rozmanité a komplikované podoby tejto teórie.²⁰³ Dôležitejšie, než objasňovať

a kritizovať, je znovu zdôrazniť úlohy, ktoré má riešiť človek, ponímajúci umenie: teória vcítania ľahko vedie k preceňovaniu ponímajúceho, pretože bytie umenia pre subjekt vysvetľuje v smysle intenzívnejšieho spätia so subjektom; teória vcítania ľahko vedie k podceňovaniu rozbitia ľudského „ja“, ktoré sa stáva údelom ponímajúceho, keď sa oddáva umeniu, pretože nevyzdvihuje v celej sile fenomén transcencie; teória vcítania neraz upadá do omylu, ako by základom chápania umenia boli závery analógie z ponímajúceho diela, a zabúda pritom aj možnú bezprostrednosť vnútornej účasti na diele.

3. Fázy chápania umenia. Základné predpoklady chápania umenia — vnútorná pripravenosť, transcendencia (koncentrácia navonok) a bezprostrednosť — zreteľne sa javia ako konštitutívne faktory vo fázach chápania umenia. Teraz teda prichodí opísať tieto fázy podľa toho, ako sa postupne bližia k umeleckému dielu.

Najďalej stojí od diela fáza *prípravy*. Divák musí byť vôbec pripravený vnútorne prijať umenie. Musí odstrániť všetky rušivé momenty, ktoré mu bránia spokojne sa zahĺbiť do diela; najmä úvahy o účelovosti a iné nároky skutočnosti nesmúhatiť akt chápania: veď dielo sa môže zjaviť čisto vo svojej celosti len tomu, kto nikdy nezabúda, že umenie má charakter ilúzie. Fáza prípravy však neslúži len na to, aby diváka pripravila na estetickú kontempláciu, ale má okrem toho odstrániť aj isté cudzoty medzi divákom a dielom.

To je potrebné najmä pri takých útvoroch, ktoré sú divákovi časove a priestorove ďaleké, ako nám, povedzme, diela stredoveku alebo mimoeurop-ských kultúr, kde teda divák musí vopred vrásť do sveta diela, do jeho svojráznej atmosféry. Takéto cudzoty možno, pravdaže, odstrániť len po isté hranice, ktoré vyplývajú z danej ľudskej zrelosti a formálnej vnímavosti diváka: umenie totiž ostáva nemé pre divákov, ktorí nemajú vnútorný vzťah k umelecky sprítomnenému bytiu. — Fáza prípravy je teda skončená vlastne len tam, kde je vôbec daná pripravenosť pre umelecké veci, odpútanosť od skutočnosti a vnútorný vzťah k danému dielu.

Blížšie k dielu stojí fáza *prvého prehľadu po diele*. Človek chápe: je to dvorná architektúra alebo heroická hudba; preniká do motívovej sféry reprodukčných umení a ozrejmuje si obsahovosť; tu treba vidieť istú súvislosť úkonov, tam poňať istú tvár, istý posunok, inde zas všimnúť si mnohorakosť organickej a anorganickej prírody.

Tu, pravda, nerozhoduje len číre konštatovanie danosti, ale súčasne treba prežívať aj svojský výraz predmetov, tak napríklad spokojnosť dedinky alebo veselosť nejakej krajinky. Na tomto mieste sú oprávnené aj asociácie; predstavy totiž, ktoré ihrajú vôkol diela, musíme rozlišovať od predstáv, ktoré s dielom nesúvisia. Obraz lúky môže napríklad vzbudiť spomienky na naozaj prežité cesty,

na chvíle ostrej sviežosti, na ranné vône a pod. Takéto spomienky nemusia sťažiť chápanie diela, práve naopak, môžu ho podporiť a môžu pomáhať vzbudiť v divákovi náladu, ktorú dielo vyžaduje. Toto je práve smysel prvého prehľadu po diele v celkovom procese chápania umenia, aby zaznela náladová zóna, v ktorej dielo žije. Ešte vždy je však len neurčitá a žiadúcu určitosť nemôže priniesť ani najväčšmi vystupňované vcítenie sa do obsahových jednotlivostí diela.

Treba urobiť ďalší krok: divák v prvom zanorení do celkovej nálady diela pochopí, že nositeľmi nálady sú isté rečové zvraty, isté telesné stvárnenia v plastike a maliarstve, isté hudobné figúry a architektonické usporiadania. Tým sa obracia od obsahu ku *stvárneniu*. Tu sa môže stať, že čoraz bohatšie sa mu zjavujú jednotlivé formy vo svojom vzťahu k výtvarnej látke, ba natoľko môžu zaplniť jeho vedomie, že predmetnosť a obsahovosť diela sa mu na čas celkom stratia: miesto krajinky vidí len usporiadanie a pohyb farieb, miesto pochodu počuje len určité rytmy, zmenu tempa a stupnice, prepletanie motívu, rozdelenie rozmanitých zvukových farieb nástrojov, miesto ľúbostnej básne vníma len sled rýmov, sled hlások, vzostup a klesanie melodickéj krivky atď.

Aj tu ide o to, aby divák nekonštatoval len formy a výtvarné látky, ale aby mu svitol ich svojský výraz, povedzme, „melancholická“ ťahavosť istej

melódie, alebo „vítazná“ rásnosť zrazu nastupujúcich trúb, alebo „vznešená harmónia“ určitého sledu hlások. Tu zas môžu byť na pomoci asociácie. Temné, plné hlásky môžu pripomínať zvony, i keď sa v celej básni o zvonoch ani nehovorí; farby sa môžu zdať mŕtvolné, i keď znázorňujú Kristovo narodenie (Greco), a pod.

No podobne ako fáza prvého prehľadu po diele ešte nie je zavŕšením, tak nie je ním ani fáza jednotlivého chápania foriém, nesených látkou. Zavŕšenie nevyplýva zo sumácie jednotlivých vcítení do prvkov obsahu alebo stvárnenia. Tu načím pochopiť, ako sú všetky jednotlivosti diela vtkané do istého *náladového základu*, ktorý základ lúčovite pomáhajú utvárať predmetnosť, formy a látka diela. Tu niekedy motív diela prekonáva pre diváka najvnútornejšiu zmenu; divák odrazu poznáva: Kristovo narodenie bolo pre maliara len podnetom, aby zahalil všetky predmety záhadným žltkavým svetlom, alebo podstata ľúbostnej básne je pochopiteľná len s hľadiska otvorenej a plynulej formy rýmov, v ktorých sa stala slohotvorným princípom mnohosľubnosť všetkého, čo je prvé, čo sa naširoko otvára budúcnosti. Keď divák takýmto spôsobom vidí, že všetky sily umeleckého diela smerujú k jednotnému cieľu, vtedy, a len vtedy, nič mu nie je viac osamelé, nič mu nevybočuje viac nenáležite a náhodne z celku. No táto fáza kontemplácie bez zvyšku naskrze

neznačí úplné odčesnutie chápania umenia od reálneho života. Ba v nasledujúcej fáze dielo priamo pôsobí na životnú celistvosť divákovu. Nie pôžitok, nie šťastie sú primerané spôsoby *účinnosti umenia*, lež skôr *oblaženie*. Prijemnosť sprostredkuje rozkoš; hodnoty umenia však neslobodno zamieňať s čírou príjemnosťou.²⁰⁴ Šťastie môže priniesť len vyžitie sa vlastnej individuality; a umelecké poňatie spočíva v dodatočnom zážitku, nie v bezprostrednom prežití, v kontemplácii hodnotnej veci, nie v realizovaní príslušných hodnôt pre vlastnú osobu. V akte nazerania na umenie subjekt sa vnútorne dvíha k plnosti diela: preto hovoríme o povznesení alebo oblažení. K takému oblaženiu zameriava človeka jeho najvnútornejšia túžba. V tomto smysle nazeranie na umenie vonkoncom nie je „záľubou bez záujmu“;²⁰⁵ bezzáujmivosť môže značiť iba „odpútanosť od zvyčajných záujmov“,²⁰⁶ aká nastala v akte prípravy. Rozhodujúca je však „istá pozitívna láska a radosť, ktorá len v druhom rade vedie k tomuto zničeniu praktického životného stavu“.²⁰⁷

Ozrejmime na *príklade* fázy chápania umenia — prípravu, prvý prehľad po diele, jednotlivé chápanie foriem, nesených látkou, plné nazeranie a oblažujúci účinok na diváka.²⁰⁸ Pritom si nakrátko všimnime i časovú postupnosť fáz. Za príklad nech slúži na pohľad neveľmi lákavý výrez z van Goghovej fantázie o vlastnej spálni v Arles (maľba z r. 1888. Kobe, Ja-

ponsko. Princ Matsugata): stolička v popredí vľavo.²⁰⁹ V súvislosti s fázou prípravy na dielo treba povedať, že jeden jej úsek je všade rovnaký: divák musí byť vôbec zameraný na umeleckú kontempláciu a nesmie byť, povedzme, umelecky presýtený. Potom však nastáva prvý svojrázny krok: divák sa musí odpútať od každodenných záujmov, ktoré podľa rozmanitosti pozorovaného diela rozmanitým spôsobom by mohlihatiť zanorenie sa do umenia; v našom prípade by toto odpútanie nenastalo vtedy, keby sa divák, hľadiac na maľovanú stoličku, venoval nejakým myšlienkam na vlastnú reálnu domácnosť. Postup má byť práve opačný: maľovaný predmet nesmie zatláčať k reálnemu, lež treba skúsiť, ako umenie premieňa reálny predmet. To sa, pravda, podarí len vtedy, keď je divák naladený na základný obsah diela. Nieкто môže byť napr. naplnený vnútornou spätosťou s umením a predsa môže cudzo stáť pred van Goghovým zobrazením, keď si všimne, povedzme, len sumárne zobrazenie predmetu a chýbajú mu jemnosti kresby, svetiel a tóní, podanie dreva atď.; to znamená: mal by smysel len pre umeleckú formu, blízku skutočnosti, nie pre umeleckú formu, vzdialenú od skutočnosti. Nesprávne by bolo, pravda, myslieť, že divák sa môže prepracovať len k takému umeniu, ktoré mu je podstatne príbuzné; medzi divákom a dielom je možné i plodné napätie, t. j. napätie, ktoré podporuje chápanie umenia: dielo môže totiž náležať do sveta náprotivného jeho podstate, po ktorom túži, môže však zvýrazňovať aj len číru možnosť jeho podstaty.²¹⁰ Keď sa teda van Goghov obraz vôbec prihovori človeku, ktorý je umeniu prístupný a na umenie sústre-

dený, prvé bude, že si získa povrchný všeobecný náhľad. Výťažok je tu naozaj skromný; lebo na tejto stoličke niet naozaj nič zvláštneho: sedadlo má z pletenej slamy, nie je priam najnovšia, niet na nej ani stopy po ozdobách a nezdá sa, že by bola najpohodlnejšia na posedenie. No divák by pokračoval krajne protiumelecky, keby sa podľa tohto skromného zistenia odovzdal koncentrácii dovnútra, keby postupne strácal s očí namaľovaný predmet a začal básniť vôkol neho všakové rozprávky („koľko radosti a žiaľu už asi videla táto stolička“ a pod.).

Potrebný je opačný postoj: totiž stupňovaná koncentrácia navonok; treba si všimnúť všetko neobyčajné, i keby bolo čo aké nepatrné. Predovšetkým môže ísť na um, povedzme, farba: prečo je stolička podaná takou takmer blčiacou žltou? Vynárajú sa asociácie, späť s objektom: žltá pripomína slnko; ako by stolička bola presiaknutá jasným, teplým životom. Potom síde na um možno niečo iného: perspektíva je taká čudná; nie je sedadlo proste skreslené? Zas nadchodia asociácie, späť so smyslom: takto asi kreslia deti, podobne vidíme na egyptských a stredovekých obrazoch čo najúplnejšie vrchnú plochu stolov, múrov, lavíc atď. Realistické to nie je. No prečo takýto odklon od skutočnosti? Prečo sa tu berie sedadlo stoličky tak vážne, že ho pôvodca podáva celé? Ale či ho podáva skutočne celé? Veď svetlo a tóna tu takmer nehrajú úlohu, lokálna farba vládne temer bez odtienku a prerušenia. Prečo toto vylúčenie účinkov svetla? Svetlo a tóna sú vylúčené najmä na okrajoch; stolička je ostro vyhranená; tvrdými tmnými líniami sa odráža od okolia. Prečo toto zdôraznené

delenie? Vysvetlenie prinesie možno bližší pohľad na okolie: stolička čnie v priestore mohutne a osamelo, takmer ako pomník. — Doteraz divák uvážil len formálne jednotlivosti a spôsoby naniesenia farby; pritom bolo čoraz ľahostajnejšie, že je zobrazená stolička, a nič iného. Jednotlivosti boli ešte iba jednotlivosťami, bez vnútorného súvisu a často čudné; veď čože spoločného malo, povedzme, zrieknutie sa perspektívnej správnosti s ostrým kontúrovaním a kontúrovanie s monumentálnosťou v priestore? Aj pohľad na formu konštatoval nielen jednotlivosti, ale ich pochopil v ich zvláštnej nálade, zčasti s pomocou spomienok, spätých s objektmi (detský spôsob, odpútanie sa od skutočnosti, monumentálnosť).

Celkový náhľad na dielo sa utvára napokon so stanoviska formy. Vyznačuje sa tým, že všetky jednotlivosti sa divákovi nenútene javia s hľadiska náladového jadra obrazu ako nevyhnutné, že ani nechce, aby bol obraz inakší, ako je; to znamená: všetko nesúvislé a zarážajúce mizne. Čo je teda základný obsah van Goghovho diela? Vyznačuje sa žiarivou farebnou plnosťou a veľkolepou prostotou; sviatočnosť a prostota sa v ňom prelínajú. Lebo líniou, farbou a stvárnením priestoru stal sa prostý predmet slávnostným a vladárskym. Tým sa predmet znova posunul do zorného poľa; je však čudne zmenený: chudoba prvého pohľadu ustúpila pred bohatstvom poznania. Umelec nehľadal nádheru a drahocennosť, lež všedno-skromný kus nábytku preniesol do veľkej širej formy. Na tomto obraze sa nerozpína svetový priestor, ktorý maliar až po sebastrávenie miloval; a predsa je v žiarivej nádhere stoličky zachytené celé prekypovanie

slnka, ktoré praží zbožie do zrelosti. Umelec spôsobuje, že divákovo oko radostne a nežne spočíva na nej; v tomto útvore žije čosi z tajomstva, že vidiacemu človeku i najnepatrnejšia vec sa stáva zjavením. Na to treba mať, pravda, pôvodný pohľad. Van Goghova pôvodnosť prenikla nad číre zdanie povrchu (preto neimpresionistickosť stvárnenia) a bola naplnená vznešenou čistou detinskosťou (preto zobrazenie sedadla, ktoré nič nezamlčuje, ktoré je v najlepšom smysle „primitívne“). Aj na tomto kuse nábytku hodno zdôrazňovať (preto ostré ohraničenie); lebo toto dielo určuje zázrak jestvovania (preto slávnostná monumentálnosť priestorového usporiadania). Ono pragrécke presvedčenie, že jestvovanie je dobré a lepšie než nejestvovanie, ona Goetheho múdrosť z *Lied des Türmers*: „So seh' ich in allen | Die ewige Zier, | Und wie mir's gefallen, | Gefall' ich auch mir. | Ihr glücklichen Augen, | Was je ihr gesehn, | Es sei, wie es wolle, | Es war doch so schön“²¹¹ — to prapoznanie, ktoré človek len zriedka zažíva, preniká všetky podrobnosti van Goghovho zobrazenia.

Preto môže tvorivo pôsobiť práve do umelcovho času a vzbudiť povďačnosť, ktorá je opakom čírej záfuby bez záujmu; lebo o tomto čase platí, čo vraví Stefan George: „Nesmierny náklad vonkajších možností nič nepridal k náplni, pritrblievavá hra však otupila smysly a ochromila napätia.“^{211a}

V praxi v náhľade na umenie nie sú, pravda, opísané fázy navzájom tak ostro oddelené, lež rozmanite zasahujú do seba. Isté podrobnosti prípravy si môže divák neskoršie doplniť, isté jednotlivosti formy objasniť až po relatívnom zakončení pozorovania a pod-

statné črty diela dosť obširne vnímať už pri pohľade na motív. Doterajšie zistenie to však základnejšie nemení.

4. *Stupne chápania umenia podľa hodnoty.* Ako jestvuje náuka o hodnotách umenia, tak jestvuje aj náuka o hodnotách chápania umenia. Rozlišovať prichodí hlavne tri stupne hodnoty chápania umenia:

Bezpodmienečným zlyhaním je *zmiznutie* diela v divákovom „ja“ (prípád koncentrácie dovnútra). — Nie tak hlboko stojí *skreslený zjav* diela, podmienený falošným umeleckoteoretickým postojom (porov. napr. s. 111 n.: „intelektualizmus“); tu aspoň vôbec jestvuje koncentrácia navonok, i keď veľmi zlá.

Nový stupeň sa dosahuje tam, kde nastáva ne-skreslené síce, ale len *čiastočné* chápanie diela. Vonkajšie konštatovanie formy, techniky a predmetov („filologia umenia“) prevyšuje vnútornú účasť na diele ako časti živej skutočnosti („prirodzené nazeranie na umenie“); v prvom prípade zlyhanie spočíva v tom, že dielo sa nechápe ako život, v druhom, že sa nechápe ako život, odpútaný od skutočnosti.

Chápanie diela ako životného celku, odpútaného od skutočnosti, uskutočňuje „*odhalenie umenia*“.²¹² Odhalenie umenia ohrožuje nebezpečenstvo slepoty pre hodnoty a nebezpečenstvo predstierania hodnôt. Divák, ktorý je slepý pre hod-

noty, bude odopierať dielu skutočne realizované hodnoty; divák, ktorý podlieha predstieraniu hodnôt, pokladá nezdarené naplnenie hodnotami za pravé. Tu sa otvára problémový okruh umeleckej kritiky.²¹³

Celok diela môže napokon vstúpiť do nového umeleckého celku; no to je možné len básnickými prostriedkami. „*Mytologia umenia*“ spočíva v tom, že náhľad na umenie sa rozrastie v samostatné básnické umelecké dielo.²¹⁴ Príkladom je „*Sibylle im Dom zu Bamberg*“ od E. Bertrama.²¹⁵ *Mytologia umenia* značí zúžiť i obohatiť odhalenie umenia. Zúžiť preto, lebo do básnického stvárnenia nemôžu sa dostať všetky jednotlivosti, povedzme, zóny formy a látky; báseň totiž vyžaduje sústredenú krátkosť. Preto sa javí samo zbásnené umelecké dielo v básni vždy len obrysovite. Báseň vlastne ani nechce dopodrobna odhaliť dielo, lež predpokladá odhalenie a potom prináša podstatné obohatenie. Také básnické preklopenie náhľadu na umenie je preto oprávnené, lebo každá zvyčajná reč o umení musí ostať len približnou, lebo umelecké bytie sa napokon odopiera pojmovému slovu. Básnické slovo však prebúdza dielo k najplnšej a najhlbšej prítomnosti — prebúdza ho svojou magickou silou, ktorá je jedine primeraná magickej sile Sibyly:

*Jak ustatá si. Vekmi ošumelá,
ale vieš veľa,*

čo stúpa nahor obrovsky.

Mlčaním znieš

pre bližšie stojacich. Ty zrieš.

Z povedaného vyplýva, že nie je náhoda, keď majstri v odhaľovaní umenia sú súčasne význačnými spisovateľmi, ktorí prenikajú až do básnickosti (Winckelmann, Burckhardt, Carl Justi).

Návod na správne prežívanie umenia tvorí podstatnú časť umeleckej výchovy, o ktorú sa v Nemecku zaslúžili najmä Lichtwark a Avenarius. Umelecká výchova musí, pravda, postupovať inakšie pri deťoch a inakšie pri dospelých.²¹⁶

Okrem návodu na prežívanie umenia pre umeleckú výchovu je dôležitý aj návod na umelecké stvárňovanie (vynčovanie kreslenia).²¹⁷

K tomu sa v istých okolnostiach druží návod na reprodukovanie umenia (hudobná a rečová výchova). Filozofia umenia tu však prechádza do umeleckej pedagogiky.

XIII.

Umenie a absolútne bytie.

XII. kapitola, odmietajúca koncentráciu dovnútra pre koncentráciu navonok, opisovala fázy a stupne chápania umenia podľa hodnoty. — Pritom sme sa len dotkli istej otázky: osobitného bytostného významu, ako správne chápať umenie. Táto otázka vedie k hlbokému problému, ktorý nech slúži za prechod od predošlej kapitoly k téme tejto kapitoly.

Umelecké diela totiž osebe nie „sú“ „v skutočnosti“, „ale predstavujú len potencie, ktoré sa stávajú aktuálnymi až v estetickom zážitku“; „dielo dosiahne vlastne svoje (estetické) bytie až“ v adekvátnom chápaní. Z toho vyplýva, že štruktúra estetickej sféry je „heraklitická“, „to znamená: „ten istý“ zážitok „toho istého“ subjektu

oproti ,tomu istému‘ predmetu nemožno s istotou zopakovať“. Preto sa umelecké prežitie vyznačuje vyostrenosťou a zraniteľnosťou. No dielo je vyostrené a zraniteľné aj v inom smysle, keďže je totiž krajne citlivé aj na najmenšiu zmenu svojej vnútornej akosti; dielo ako vonkoncom zavŕšené stalo by sa takýmto zásahom korisťou umeleckého zničenia. „Teda estetické bytie je vlastne iba v krajne zraniteľnom ,momentánnom‘ prežití predmetu tiež krajne zraniteľného a okrem toho len ,potenciálneho‘. — To podmieňuje jeho ,*fragilitu*‘ (krehkosť).“ Fragilitu teda nemožno stožniť so spätosťou s pominuteľnou látkou diela a priznať len útvorom tragického rázu, pretože spomínanú zraniteľnosť má vôbec každé dielo, i dielo komického stvárnenia, i dielo mierne ľubezné. Keď však estetickým predmetom je zjav ako zjav, ale i vyššia, „pravdivejšia“ skutočnosť, akýže má potom význam, nie je vari krehký preto, že je vypätý nad najhlbšou priepasťou a svojou krehkosťou otvára pohľad do hĺbín na korene bytia?²¹⁸ Cesta, ktorá sa začala pri určitej otázke chápania umenia,²¹⁹ skončila sa teda pri problémoch podstaty bytia a absolútneho bytia. Filozofia umenia tu zas prekračuje za svoje hranice; ba teraz prichádza na najširšiu otázku: na otázku o *absolútnom bytí*. Vzťah umenia k absolútnemu bytiu majú skúmať metafyzika a teológia (na tomto mieste sa nepodoberáme určiť

presný rozdiel medzi ontológiou a metafyzikou; metafyzika v prostom a širokom smysle je „skúmanie prvkov a základných podmienok všetkého bytia vôbec, skutočnosti v celku a vo všeobecnosti, v „totalite podmienok““).²²⁰ Metafyzika je pritom obrátená k pradôvodu sveta, teológia k Bohu; i keď sú Boh a pradôvod sveta pre veriaceho človeka reálnoidentické, ako intencionálne predmety sa jednako podstatne odlišujú.^{220a}

1. *Predbežné otázky k metafyzike umenia.* Prv, než prikročíme k materiálnemu rozboru metafyzických otázok, treba pouvažovať o istých predbežných otázkach.

Predovšetkým prichodí objasniť, či metafyzika umenia je skutočne *nevyhnutne potrebná*, alebo či je len dodatkom k filozofii umenia, bez ktorého by sa táto filozofia mohla zaobísť. Doterajšie skúmanie ukazuje, že bez metafyziky nemožno riešiť ani na pohľad jednoduché problémy, ktoré sú pre náhľad na umenie eminentne „praktické“. Keď prichodí objasniť, povedzme, aké úlohy pripadajú v umeleckom diele technike, alebo prečo vecno-striezlivý popis nikdy nemôže byť umením, alebo prečo stojí Goetheho „Faust“ vyššie než Eichendorffovo „Aus dem Leben eines Taugenichts“, nemusíme ustavične poukazovať na to, že umelecké tvorenie značí zamieňať realitu s telesom (cieľom) objavenia bytia, netvrdíme teda čosi výslovne metafyzického, že totiž reálna sku-

točnosť sa nekryje s pravou skutočnosťou? S hľadiska umenia nielen že sa možno otázkami prepracovať k metafyzickosti takrečeno cez mnohé problémové vrstvy, lež metafyzická otázka človeka tu priamo prepadáva; lebo umenie patrí k predmetom výsostne metafyzickým; už jeho vznik — v porovnaní, povedzme, s vyhotovením náradia — je nemysliteľný bez metafyzického rozhodnutia.

Naproti tomu pomerne málo značí otázka, či je metafyzika umenia *možná*. Táto otázka vyúsťuje napospol do problému možnosti metafyziky, do problému jej ťažkostí a metód. Tézovite poznamenávame k tomu iba toľko, že rozhodne sa treba pokúsiť o metafyziku umenia, a to práve podľa jej nevyhnutnosti, že v každej filozofii umenia spočíva imanentne isté metafyzické presvedčenie a že len taká metafyzika umenia si zaslúži pozornosť, ktorej základom je čo najbohatšie a najjemnejšie uskutočnená fenomenologia umenia, ktorá sa teda môže opierať o plnosť zistení, získaných z diela.²²¹

Akú *metafyzickú hodnotu* má teda umenie? Je metafyzicky výdatné, či nie? Odpovede sú medzi radikálnym „áno“ a radikálnym „nie“. Radikálne „nie“ vyriekol napr. Tolstoj: „Čo som chcel o umení hlavne povedať, je, že vonkoncom nie je tým zázračným prejavom ľudského ducha, za aký sa dnes pokladá. Pre zábavu sa budujú pekné do-

my a krešú kamenné postavy, maľuje sa, tancuje, spieva a hrá na rozmanitých nástrojoch, vymýšľajú sa verše, bájky, rozprávky. No to všetko slúži len na zábavu a nie je závažnou vecou, ktorej by sme mohli vedome venovať svoje sily.“²²² Takýto náhľad je však neprípustný, lebo nerozlišuje zábavnosť od umeleckosti, teda, povedzme, veselo poskakujúceho človeka od tanečníka, vtipkára od básnika komédií, znenie vetrovej harfy od symfonie; nepoznáva, že z umenia prúdi oblaženie a prečo prúdi z neho. To znamená: Tolstoj prosto nezasiahol fenomén „umenie“. — Radikálne „áno“ vyslovil k metafyzickému významu umenia Schelling: „Po prvý raz v dejinách filozofie (a väčšmi než akýmkoľvek prifarbením princípov bytia ideami krásy a harmónie, ktoré už neraz bolo vystúpilo) dostáva umenie ako také vonkoncom rozhodujúce miesto a funkciu vo svetovej súvislosti. Esteticko-náboženský entuziazmus, ktorým Schelling prezrádza svoju príbuznosť a súvislosť s Platónom a Brunom, spája sa s presvedčením, že umenie a filozofia sú najvyššie spôsoby zjavenia absolútna, a preto sa vyznačujú jedinečnou súvzťažnosťou medzi všetkými ostatnými formami sebaapreniknutia ducha.“²²³ Bolo by nerozumné niekoľkými slovami chcieť zapochybovať o tejto hlbokkej koncepcii; preto pripomíname len toľko, že sa má ospravedlniť pred náboženstvom a filozofiou (ktoré napr. Hegel

stavia nad umenie).²²⁴ Jedno je rozhodne isté: že náhľad o metafyzickej bezvýznamnosti umenia nikdy nemôže viesť k adekvátnemu chápaniu umenia a že na fenoméne sa vždy dosvedčuje vysoký metafyzický význam umenia.

Metafyzický význam má umenie ako také, majú ho teda nielen diela, ktoré stvárňujú metafyzické a náboženské témy. Lebo *každé dielo*, napr. i komédia, ako Moretova „Donna Diana“, alebo žánrový obrázok, ako Terbochov „Koncert“ (Berlín, Kaiser-Friedrich-Museum), podáva nielen kus skutočnosti, ale výsek zo skutočnosti mu slúži iba za zámienku, aby zjavilo hĺbky bytia; umenie vždy oslobodzuje od úzkosti, náhodnosti alebo brutálnosti skutočnosti, ktorú zachytáva, a utvára z nej zavŕšený celok. Keď sám útvor (a nielen nedostačujúci divák) uviazne v nízkej skutočnosti a nepremení ju aktom stvárňovania, vtedy je pravé umenie nemožné; preto môže pravé umenie najvyšš iba ak neadekvátnym spôsobom pôsobiť nemravne, no nikdy nemôže byť nemravné.^{224a}

2. *Východiská k metafyzickým otázkam.* Keď sme tak zistili, že snaha o metafyziku má smysl, môžeme teraz poukázať na východiská k metafyzickým otázkam, nakoľko sú, pravda, dnes viditeľné. Pri stručnosti, na ktorú sa musíme obmedziť, bolo by opovážlivé chcieť sa pokúsiť o metodický alebo obsahove vyčerpávajúce prerokovanie základných problémov, ktoré sa tu vynárajú. Meta-

umenie je predchut' metafyzického sveta

fyzický význam umenia, tak sa zdá, spočíva najmä v zdokonalení ľudskosti, v rozšírení a rozbití ľudskosti, v oslobodení ľudskosti.

Zdokonalenie ľudskosti nastáva nielen v dielach klasického uspokojenia, ale i v dielach, ktoré sú naplnené búrlivou vášnivostou alebo temnou, ničiacou tragikou. Lebo umenie ako také, celkom nezávisle od svojich menlivých obsahov a nálad, predstavuje „harmonizovanie ľudského duševného života“. Smyslovosť a duchovnosť vyváženou harmóniou utvárajú umelecký útvar, ktorý prestáva byť umeleckým, keď, povedzme, smyslová plnosť látky diela je bez duchovných obsahov, alebo keď nejaký vysoký náhľad ostane len myšlienkou a nezažiarí v látke. Okrem toho umenie dosahuje nenútené, súladné sdruženie dvoch podstatných stránok ľudskej prirodzenosti, „túžby po konečnej skutočnosti a želania premôcť ju“. Podobnými harmonizovaniami sa vyznačuje náhľad na umenie i tvorenie umenia: bez boja, bez námahy sa stretáva „ja“ s vonkajším svetom a „na nijakej činnosti v oblasti hodnôt nie sú tieto veľké základné smery duševného života zúčastnené tak rovnomerne ako na estetickej. Smyslový náhľad, činnosť fantázie, cítenie, chcenie, inteligencia“ — všetky tieto činnosti tu neprichodia v nejakej úbohej a vedľajšej podobe, lež každá z nich dosahuje bohaté a podstatne spoluurčujúce rozvinutie.²²⁵ — Otázka, ako je toto harmonizovanie v umení

možné, vedie k ontológii umenia a môže prispieť k prehĺbeniu skúmania z duševnosti do personalnosti. Všade jestvuje napätie medzi reálnou existenciou a hodnotnosťou (významnosťou); tým, že sa v umení existencia celkom zanedbá, môže sa najbezprostrednejšie uplatniť významnosť: dielo sa stáva z kúska skutočnosti symbolom. Ako symbol čisto znázorňuje osobnú hodnotu, „ideálne jadro osobnosti“; vôbec všetko, mimoludské i podľudské, je v umení prežiarené personalne a symbolicky svedčí o personalite; takto sa stáva, že z každého bytia počujeme aj ideálnu osobnosť; všade zažaruje „tat twam asi“:226 „Mŕtvy svet vecí sa všade mení na osobnú životnosť.“ A životná somknutosť umeleckého stvárnenia, ktorá v plnosti svojich síl bez prerušenia udržuje a rozvíja celkový smysel, je napokon „názorným predstavením imanentnej vypätosti osobného života k cieľu“:227

No v umení sa voľne a čisto zjavuje nielen osobná hodnota, lež súčasne s ňou a v nej i bohatstvo kozmických síl. To je totiž jedna zo základných významností umenia, že odhaľuje človeku nielen plnosť, ale i hĺbku sveta. Uskutočňuje *rozšírenie a rozbitie ľudskosti*. Ak bola práve reč o *personalizovaní mimoludského*, nuž teraz treba hovoriť o *kozmozovaní personalného*. Áno, pri všetkom, čo umenie vyvoláva k stvárneniu, zneje súčasne osoba, zneje však aj vesmír — jadro a celosť by-

tia. Umenie spína plnosť sveta s osobou a osobu s hĺbkou sveta. Preto sa vyznáva ustavične tisícokrakými zvratmi, že umelci videli „vyššiu skutočnosť“ než tú, v ktorej žili.²²⁸ Vždy znova a znova sa stretávame s pokusmi vykladať umenie so stanoviska kozmicky zameranej osoby,²²⁹ a do veľkolepej diaľky špekuluje Scheler, keď vraví: Umelec „je matkou umeleckého diela, nie jeho otcom, ktorým je Boh“, alebo: Umelec „vykonáva — nevynachádza“.²³⁰ Umelci sú vždy presvedčení, že môžu a musia vo svojom diele vyjadriť posledné zákonitosti kozmu.

Toto je aj najhlbším dôvodom umeleckých *náuk o proporciách*. Hoci sú dnešnému umeleckému čítaniu cudzie, jednako nesmieme zabudnúť, že matematika hrala vo výtvarnom umení teoreticky i prakticky veľkú úlohu.²³¹ Rozlišovať prichodí hlavne štyri skupiny náuk o mierach: nábožensky podložené (podľa sv. Augustína poukazovali napr. miery Noemovej archy na ľudské telo),²³² súvisiace s kozmom (opierajú sa o astronomiu a astrologiu), humanistické (usporadujú v náuku miery, nájdené na peknom človeku), neskoré a neduchovné empiristické (priemerné miery normálneho človeka sa štatisticky zisťujú v priemere). — Z týchto štyroch skupín myslíme tu na druhú. Matematický prvok má však v umení smysel aj vtedy, keď takéto kozmické vzťahy už nepôsobia; lebo v spolupôsobení geometrického a prírodného prvku sa vyrovnáva bytie a vznik, všeobecnosť a individuálnosť, „rozum“ a „smyslovnosť“; ináč ľahko nastane v prí-

rode zmätok alebo suchopárnosť v geometrii.²³³ — Z konkrétnych útvorov vyčítané alebo umelcami zachytené náuky o proporciách by bolo treba napokon porovnať s matematicko-estetickými náukami metafyzikov, napr. s Platónovými náukami v „Timaiovi“,²³⁴ keby sme chceli uzrieť celú šírku a hĺbku problému „umenie a matematika“.

Hovorili sme práve o vyrovnaní, o *premožení* bolestných ľudských napätí umením. Tu nastupujú Schellingove vývody, ktoré sme podali úvodom (umenie ako syntéza prírody a slobody), a ich pokračovanie u O. Beckera, ktorý sa opiera a Heideggera a s hľadiska svojráznej „časovosti estetickej existencie“ sa pokúša objasniť „heraklitickú štruktúru estetickej sféry“ (p. str. 159 n.). Ukazuje, že „ráz tarchy“ v existencii sa končí tam, kde sa začína „slobodná priazeň prírody“, principiálne nehistorický, šťastný, dobrodružný osud umelca; vyznačuje sa tým, že má bytostný spôsob „podopretosti“, nie „hodenosti“ a „vrhu“; to, pravda, necharakterizuje úplne jeho jestvotu, veď aj ako umelec ostáva spätý s dejinnosťou. „Umelec je teda akási stredná bytosť medzi čistou prírodou a čistým duchom — ako vôbec každý prebudený a dospelý človek. Proti ostatným je však vyznačený tým, že prírodné a dejinno-duchovné, ‚vedomé‘ a ‚bezvedomé‘ sa v ňom úplne prenikajú“. Pravda, je to len momentánna, „šťastná“, a preto krehká zastávka, len krajne labilná rovnováha

oboch antagonistických základných síl bytia. „Umelcova existencia je teda vonkoncom neporovnateľne dobrodružná. Existuje medzi . . . krajnou pochybnosťou všetkého historického bytia a absolútnou bezpochybnosťou všetkého prírodného bytia. Sám sebe je súčasne otázkou i nie otázkou.“ Možné je to preto, lebo časovosť estetična je „večná chvíľa“; v zázraku umenia sa stretávajú v jednej tvárnosti obidve protichodné časové tvárnosti večnej prítomnosti a ničotnej chvíľky“. ²³⁵

3. *Predpoklady teologie umenia.* Špekulovaniu o pokonných podstatách umenia pribúda nová plnosť, keď miesto metafyzického „ens a se“ v *teologickej* úvahe sa zjaví živý Boh. Predstavy o Bohu vyvíjaly sa vo svetových dejinách mnohotvárne. Nedošli by sme na koniec, keby sme mali rozvinúť teologiu umenia v rozmanitých náboženstvách. Preto naše vývody predpokladajú teologiu, ktorá sa shoduje s kresťanskou teológiou v presvedčení, že Boh je najvyššie Dobro a Stvoriteľ všetkých bytostí.

Otázku o možnosti a základnej náplni teologie umenia prichodí postaviť všeobecne a radikálne. *Všeobecne:* vylúčiť treba čisto duševno-pastierske hľadiská, že určité umenie by vari mohlo v istých okolnostiach pôsobiť nábožensky škodlivo; vylúčiť treba okrem toho osobitné problémy náboženského a cirkevného umenia (ktorými sme sa preto už predtým zaoberali, porov. str. 117 n.); vylúčiť

treba napokon ťažkosti, ktoré sa vzťahujú len na niektoré určité umenia (povedzme, bezobrazovosť u židov, netelesné symbolické znázorňovanie Boha u árijských Indov a pod.).²³⁶ Ide napospol o umenie, náboženské i nenáboženské.

Radikálne prichodí postaviť otázku, či umenie ako také je proti Bohu alebo blízke Bohu. Najsilnejšie náboženské pochybnosti oproti umeniu vyslovil, z básnika vychádzajúc, napr. Kierkegaard: básnik sa nemôže porozumieť s evanjeliom, „lebo jedným z podstatných predpokladov básnika je zriecť sa nádeje, že by sa mohol stať tým, čím by mal byť. Toto zúfalstvo však plodí ‚želanie‘. No želanie je vynálezom bezútešnosti . . . V bolestiach sa rodí želanie v básnikovi; a to želanie, toto žeravé želanie oblažuje srdce človeka; oblažuje ho väčšími ako víno“. Tak prichádza Kierkegaard k výsledku: „Básnik je dieťa večnosti — bez vážnosti večnosti.“²³⁷ V Kierkegaardových očiach len to má „vážnosť“, čo stavia človeka pred rozhodnutie, pred Boha. Umenie nesporne prezrádza ostrú hranicu náboženskej významnosti; je „nevážne“ v tom smysle, že nemôže človeka reálne vykúpiť a posvätiť, ako to môžu urobiť podľa katolíckej náuky sviatosti. Preto umenie nie je nevyhnutne potrebné pre duševnú spásu človeka, a veriacemu musí byť spása duše dôležitejšia než všetko umenie. Ale či musí byť preto protiva medzi evanjeliom a ume-

ním? Kierkegaardova obžaloba postihuje nanajvyšš ak básnikov lyrického nariekania, nie básnikov budovateľskej sily, ako sú tvorcovia kresťanských hymien a kostolných piesní; ba ani želaním charakterizovanú lyriku podlomenej aktivity nevidí správne, nevidí ju v jej formálnej hĺbke, ale len v motíve. Bude úlohou nasledujúcich vývodov ukázať, ako má každé pravé umenie „vážnosť“, pretože umenie ako také stavia človeka pred Boha (porov. str. 172 n.). — Neprekáža mu však v tom práve spomínaná „formálna hĺbka“? Keď sa rozumie ňou dokonalosť, ktorou sa vyznačuje každé umelecké dielo, i dielo túžby a boja, nuž či nie je práve ona nábožensky najproblematickejšia? Tu sa zapája H. Vogel s tézou: „Existenciálne krásno samo v sebe tým, že patrí sebe, značí ujmu slávy božej.“²³⁸ Dôkladná odpoveď na túto otázku by predpokladala obšírnu analýzu „dokonalosti“, ktorou sa umelecké dielo vyznačuje; no už z náznakov v predošlých kapitolách vyplýva, že nie je totožná so samovznešeným oddaním sa konečnosti.²³⁹

4. *Východiská k umelecko-teologickým otázkam.* Voľme inú cestu než cestu bezprostredného podvrátenia: porovnajme totiž teologiu, ktorá pochybuje o hodnote umenia, s *teologickým priznávaním sa k umeniu*. I tu môže byť, pravda, reč len o poukázaní na východiská k výskumom. — Ako všetko stvorené, tak je, rozumie sa, aj umenie ni-

čotné pred dokonalosťou božou; preto môže mať pred Bohom len veľmi relatívnu hodnotu; no v čom spočíva?

Predovšetkým má *prednáboženský význam*, pretože je *životom v duchu*, čím sa protiví protináboženskému životu v tele. Tento význam má, pravda, spoločný s mimoumeleckým životom v duchu, takže prednáboženský význam umenia vlastne nevystihuje jeho umelecký význam.

Jacques Maritain posvietil na túto súvislosť: „Uponižujem umenie práve tak ako i metafyziku jedine pred Bohom. Neponižujem umenie, keď ho uponižujem pred Bohom. Ukazujem teda jeho veľkoleposť; nik nestojí tak blízko ku svetu neviditeľna ako mudrc a umelec, pravda, okrem svätca, ktorý je jedného ducha s Bohom, a preto mu je nekonečne bližší než ktokoľvek iný. Ukazujem teda i požehnanie umenia pre ľudstvo. Hoci by umenie a poézia samy osebe boli pre večný život aj bez úžitku, ľudskému pokoleniu sú jednako potrebnéjšie než chlieb; lebo ho vedú k životu v duchu.“²⁴⁰

Nuž a umelec má svojskú silu, ktorou dvíha ľudí k životu v duchu. Je to sila *tvorby*. Teologická špekulácia sa vždy znova a znova pýtala, či ho tvorivá sila nespája so Stvoriteľom všetkých vecí, či nie je médiom stvoriteľskej sily božej.

Z toho sa vyvinula náuka o umelcovi ako „tvorcovi“ druhého radu: umelec nekopíruje dielo božie, lež pokračuje v ňom;²⁴¹ keď sa obracia k prírode, nerobí to preto, aby z nej odpisoval, lež aby sa oprel o ňu.²⁴²

Napokon predsa len chce premôcť nedokonalosti prírody. Keďže je vo všetkom podstatnom len ústami a boriacim sa médiom, Boh môže účinkovať skrze neho: „V umení dáva Boh výraz veciam, ktoré neuskutočňuje v prírode. V umení sa stvárania život, a to taký dokonalý vo výstavbe svojho chvenia, a okrem toho podoba, a to taká pevná a zhustená jasným usporiadaním svojich súzvukov, aký život a akú podobu v prírode nikdy nestretávame.“²⁴³ (Na podopretie tejto tézy nie je však bezpodmienečne potrebné myslieť, ako to uvedený citát predpokladá, že Boh je pritom zúčastnený rozvinutím svojich síl.)

Telos (cieľ) a náplň umeleckých útvorov sa vyznačujú mnohorakou blízkosťou k náboženskej oblasti. Ba cirkev a umelec sa stretávajú v úlohe „premeniť časom podmienené veci na večne platné, náhodné na nevyhnutné a pominuteľné na božské“.²⁴⁴ Umenie žije existenciálne smerom k náboženskej oblasti, lebo vedie bližšie k počiatkom a neúprosnejšie k ostatným zúčtovaniam a rozhodnutiam (tragédia); umožňuje tušiť v kráse Prakrásu a vo stvárneniach obnovenej zeme stratený raj.

Známe je spájanie krásneho umenia s Bohom, vyjadrené formulou: „Deus est causa efficiens, exemplaris et finalis creatae pulchritudinis.“²⁴⁵ — Umenie zbavuje veci biedy pominuteľnosti; napr. krajinkárstvo vie vzbudiť tušenia rajskej nevinnosti a uspokojene prekvitajúceho pokoja; umenie udržuje v človeku vedomie o prírode bez hriechu a smrti. — Umenie je

však úzko späté s náboženstvom i vtedy, keď strhuje do hriechu a smrti, keď predstavuje človeka v jeho heroizme medzi Bohom a Antikristom, nakoľko takrečeno už vopred uskutočňuje Apokalypsou a nahostou rozhodnutia završuje čas zahalenosti. Teologia umenia by mala teda skúmať, či umenie nežije zo žriedla Prákrásky, v spomienke na raj a v zameranosti na koniec čias. — No nech je umenie tematicky akékoľvek, vždy dýcha vôňou pôvodnosti. Veci nie sú v ňom ešte opotrebované, ich lesk ešte nie je ošúchaný. Umenie im vracia prvotnosť. Umenie teda žije v blízkosti pôvodu; v umení sa ľudia približujú k počiatkom: „V každom umeleckom diele musí byť čosi z prvých dní stvorenia“ (Wilhelm Lehmbruck).²⁴⁶

Ale ak v každom umení žiari božská iskra, tak by umenie bolo vlastne nábožensky vyznačenou *totalitou*. Lebo potom by umelecký útvar v názornej jednote pretkávaly: personalita človeka, mimoludské bytie i Boh.

Tohto tajomstva sa dotýka C. G. Carus slovami: „Krásno je teda trojzvuk Boha, prírody a človeka.“²⁴⁷ Mimoludské bytie by tak malo na diele určujúcu, a nielen umožňujúcu účasť už pri materiáli, ktorý je, ako vieme, vždy umelecky významný.

Totalita Boha—sveta—človeka v umení je daná len v akte kontemplácie. Kontemplácia je však rovnako rozhodujúco významná pre umenie i pre náboženstvo. I keď sa umenie a náboženstvo líšia objektom kontemplácie (a to v náboženskom umení, lebo ani tu sa nekontempluje reálny Boh),

predsa sú shodne vyznačené rovnakou kvalitou aktu.

V tom smysle vraví Maritain²⁴⁸ o umelcovi: „De très loin, sans y penser, il prépare la race humaine à la contemplation (à la contemplation des saints).“

Teológia umenia má sa teda súhrnne pýtať, či umenie podľa „žitia v duchu“ nepokračuje stupňujúcim spôsobom vo stvoriteľskom diele božom ako v akte kontemplácie daná totalita Boha—sveta—človeka, ktorá zo žriedla božej krásy a v spomienke na raj vedie k počiatkom a pokonným kozmickým napätiam síl. Nakoľko je platné alebo nespprávne formulovité slovo A. Stiftera: „Umenie je vetva náboženstva“?²⁴⁹

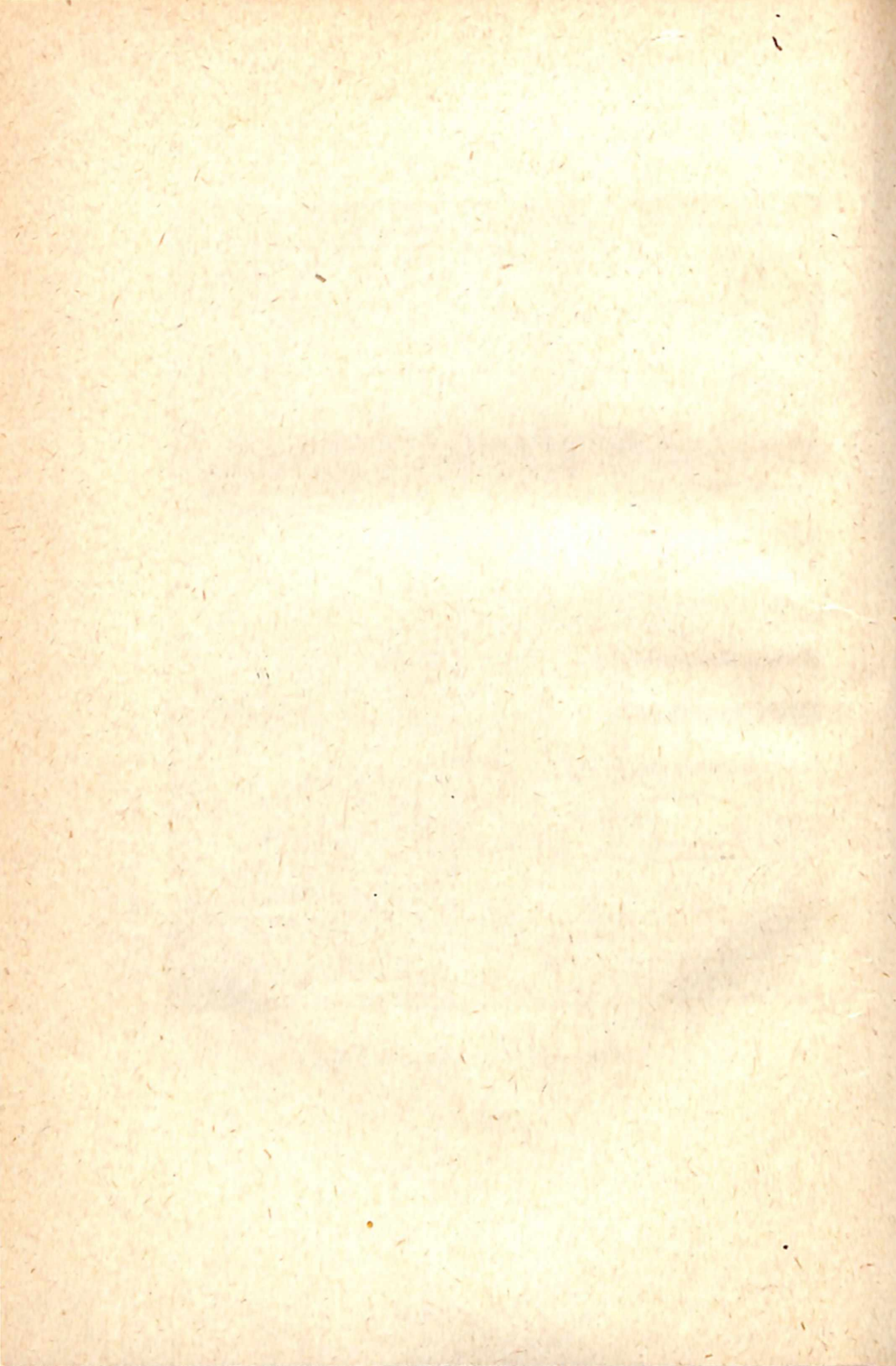
5. *Vzťah pravdy a hodnoty v umení.* Poznámky o metafyzike a teológii umenia nech záverom preklenie otázka, ktorá sa ich obidvoch týka: otázka o vzťahu pravdy a hodnoty v umení: Zmenšuje sa hodnota umenia falošnou metafyzikou alebo religiozitou, ktorá je v ňom vyjadrená, a stupňuje sa pravdivosťou metafyziky alebo religiozity, ktorá spočíva v ňom? Tu podávaný „úvod“ zas môže poskytnúť len niekoľko poukazov. Tak to žiada závažnosť a ťažkosť otázky, ktorá vždy ležala celou ťarchou na nerelativistických ľuďoch — od Platóna²⁵⁰ až po dnešné vyrovnanie so svetonáhľadom S. Georgeho.²⁵¹

Táto otázka je najnástojčivejšia pred útvormi, ktoré niečo učia, a to s nárokom, že učia ostatnú

pravdu. To je možné len v *jazykových útvoroch*; básnictvo skutočne susedí s filozofiou a náboženským učením; básnictvo má okrajové oblasti, v ktorých sa formou reči a výpovede stáva náukou a múdrosťou. No už sme ukázali, že práve tým sa stáva ako básnictvo pochybným (a to i vtedy, keď obsah pravdy v ňom je nepochybný; porov. stranu 33 n.). Kde nejaký útvor zastáva predovšetkým určitú náuku, teda nielen v rozhovoroch, ktoré slúžia na charakteristiku osôb alebo na vzbudenie nálady, tam sám nevyhnutne vyvoláva posúdenie podľa hľadísk pravdivosti a falošnosti. — Toto posúdenie sa však stáva bezpredmetným už tam, kde básnik sa zas venuje vlastnej práci: tušiac a vidiac krúžiť vôkol tajomstvá, ktoré sú ináč nevyjadriteľné (Hölderlin). Veď akože rozhodnúť o otázke pravdy tam, kde v takomto prípade vonkoncom nemôže byť istoty? Človeku je totiž podstatnou nevyhnutnosťou určené isté vyčkávanie v stave tušenia, a tento stav prežíva práve umelec ako človek, ktorý je tušiteľsky obrátený k záhadám bytia.²⁵² — Lež otázku pravdy zatláča do pozadia nielen to, že básnictvo tenduje od poznateľných vecí k danostiam len tušiteľným, ale najmä to, že básnictvo miesto čírych výpovedí podáva uskutočňujúci sa život, ktorého rytmus a celú svojráznosť symbolizuje forma (napr. u Georgeho staviteľský prvok, u Angela Silesia hľadajúce, vŕtajúce napätie). Miesto výpovede nastupuje po-



6. Vincent van Gogh: Spáliek v Arles.



stoj; o postoji sa však pýtame, či je pravý alebo predstieraný, a keď je pravý, či je široký alebo úzky, plytký alebo hlboký.

Mohlo by sa *namietat*, že tým sme nadhodenú otázku iba odsunuli, nie riešili; veď životný postoj človeka závisí napokon od jeho metafyziky alebo religiozity. Na to treba *odpovedat* dvojako: umenie nikdy nenesí v sebe nárok na výlučnú správnosť, a umenie vo veľkej miere stvárňuje to, čo je všeobecne platné v akejkoľvek metafyzike alebo v akomkoľvek náboženstve. — Napr. impresionizmus predpokladá senzualistickú alebo materialistickú metafyziku. Táto metafyzika sa stavia proti kresťanskej metafyzike, popiera ju. Bojuje však impresionizmus sám v sebe, t. j. existenciálne, aj proti kresťanskému umeniu a popiera ho? Nie; znesie vedľa seba nekonečne veľa spôsobov umenia; nevystupuje — ako metafyzika — s *nárokom výlučnosti*. — I keď človek ako veriaci kresťan odmieta metafyziku, zodpovedajúcu impresionizmu, toto odmietnutie sa naskrze nedotýka umenia; lebo ono stvárňuje základné obsahy, ktoré obstoja pred každou metafyzikou: čarovnosť zeme, zázrak svetla. Pravé umenie je nepodvrátiateľné; lebo v ňom zo všetkého podmieneného vystupuje *večne ľudské, večne svetové, večne božské*. Preto sú Homérove eposy živé i pre tých, čo neveria v jeho bohov, a východoázijské krajinkárstvo je svojou hlbokou platnosťou strhujúce i vte-

dý, keď sa človek nepridržiava kozmickej metafyziky východnej Ázie. Podobne je to s Georgem; aj tí, čo sa nemôžu priznať k nemu ako hlásateľovi nového náboženstva, prijímajú od neho najhlbšie platné obsahy: nový obraz šľachetného človeka a spoločnosti, odstupňovanej vládou a službou. Tak teda preniká umenie za bojište metafyzických a náboženských presvedčení až k tomu, o čom nemožno pochybovať, čo sa nemení. Kresťanstvo sa mohlo priznať k antickému umeniu len v predpoklade; že nosí v sebe takúto platnosť; len s tohto hľadiska možno porozumieť, že kresťanstvo odmietlo síce antické náboženstvo, lež neodmietlo (iba ak na čas z duševnopastierskych obáv) umenie, ktoré vykvitlo pod lúčmi tohto náboženstva. Toľkoto o otázke, či sa hodnota umenia znižuje falošným náboženstvom alebo falošnou metafyzikou, ktoré sú s ním späté. *Nestupňuje sa* však hodnota umenia pravdivosťou metafyziky alebo religiozity, ktoré v ňom spočívajú? Už sme povedali, že hodnota umenia nepochybne rastie so šírkou a hĺbkou bytia, ktoré je v ňom stelesnené (porov. str. 39 n.). Lež nesprávne by bolo domnievať sa, že umenie s metafyzickou alebo náboženskou témou stojí nevyhnutne vyššie než umenie s inými základnými obsahmi. I keď ide v obidvoch prípadoch o majstrovské diela, dielo s najvyššou tematikou predsa ľahko môže byť menej dokonalé než, povedzme, obraz krajinky. Lebo posledné tušenia

metafyzického a náboženského druhu sa väčšmi bránia umeleckému stvárneniu než prosté pozemské danosti; posledné Bytie ani nemožno stelesniť tak nezahalene, ako si to žiada umenie. Preto v druhej časti „Fausta“ alebo v záverečnom speve Danteho „Paradiso“ stojí umenie na svojej hranici.

Veľká antitetika ovláda túto kapitolu: hovorí o tom, že na Absolútne sa umenie splňuje, ale i láme. Prvé zistenie vyjadrujú žalmistove slová (Ž. 92, 1): „Je kráľom pán. On zaodel sa v krásu.“ Druhé vyznáva Dante, zanikajúc pred velebnosťou Trojjediného (Parad. 33, 142): „Tam stála hrdá fantázia sirá.“

XIV.

Vedecké vyrovnanie s umením.

Na začiatku XIII. kapitoly sme sa stretli so stotožnením, ktorému sme sa doteraz starostlivo vyhýbali: so stotožnením pojmov „estetický“ a „umelecký“. Stalo sa to preto, lebo sme doslovne citovali z práce, ktorá je poňatá tak široko, že necíti potrebu rozlišovať estetično a umeleckosť.

V skutočnosti však jestvuje veľký odstup, povedzme, medzi krásnou prírodou a hodnotnými umeleckými dielami. Táto skutočnosť pobádala oddeliť „estetiku od všeobecnej vedy o umení“.²⁵³ Zachytenie dôvodov a hraníc oddelenia radí sa ako čiastočný problém ku všeobecným vývodom o vedeckom vyrovaní s umením.

Úmyselne sme postavili túto otázku o vedeckej systematike na koniec nášho „Úvodu“; tak to zod-

povedá bytostnej prednosti fenoménov pred každou vedou. Najsamprv majú čo najzreteľnejšie a čo najvšestrannejšie vystúpiť fenomény; lebo veda sa má držať fenoménov.

1. *Systém vied o umení.* Na fenoménoch sa ukazuje, že vlastné úlohy — a tým i vlastné ťažkosti a metódy — pripadajú estetike, filozofii umenia, teórii umení a dejinám umení.

Estetika je filozofia o krásne. Tým sa mnohorako líši od filozofie umenia. Lebo umenie, po prvé, neznačí to isté ako krása v umení; umenie môže stvárňovať aj ošklivosť. Po druhé, prírodná krása²⁵⁴ líši sa od všetkého umenia tým, že v umení je rozhodujúce ľudské stvárňovanie, daná je tu teda súčasne i radosť z tvorivej umeleckej osobnosti. V predpoklade, že čisté a slastné nazeranie na určité predmety treba nazvať estetickým, po tretie, umenie má aj účinky, ktoré sa vonkoncom nevyčerpávajú v tomto spokojnom zaľúbení, a predsa sú legitímne umelecké.²⁵⁵

Filozofia umenia zdôrazňuje práve protivu medzi prírodnou krásou a dielom. Zotrváva predovšetkým v centre umenia, pri fenoméne stvárňovania. Jej cieľom je objasniť samostatnosť umenia oproti mimoumeleckým danostiam. Preto sa nezaobera tými estetickými (?) kategóriami, ktoré pôsobia aj mimo umenia, ako tragika, vznešenosť, komika, pôvabnosť a dôstojnosť atď. *Teória umení* vyrastá z veľkej rozmanitosti umení. Ako ďaleko stojí, povedzme, plastika od hudby!²⁵⁶ Preto je nevyhnutne potrebné teoreticky preniknúť aj jednotlivé umenia, ako sme na to v tejto súvislosti už častejšie poukázali.

Pre vedecké vyrovnanie je plodné najmä úzke spojenie teórie a *dejín umení*.²⁵⁷ Teoretici postupne uznali, že nestačia teórie vo vzduchoprázdnom priestore nedostatočných znalostí o umení, že potrebujú pomoc historikov; situáciu historikov, ktorým dnešná teória umenia isteže vďačí za najcennejšie výsledky,²⁵⁸ so všetkou žiadúcou ostrosťou vyznačil Pinder:²⁵⁹ „Ako je známe, aj historici umenia sa delia na ‚teoretických‘ a ‚praktických‘. To znamená: na takých, ktorí vedome majú vlastnú teóriu, a na takých, ktorí nevedomky nasledujú nejakú cudziu, alebo sa zmietajú medzi viacerými.“²⁶⁰

2. *Metóda filozofie umenia*. Keď sme načrtli systém vied, ktoré sa obracajú k umeniu, ostáva ešte spýtať sa, akú metódu má voliť filozofia umenia. Odpoveď vyplýva z predchádzajúcich kapitol; dve veci sú rozhodujúce: čo najnepredpojatšia a najintenzívnejšia oddanosť fenoménu a sústredenosť na umelecké dielo.

Proti prvej požiadavke sa prevíňuje dlho vládnuvšia *aprioristická* filozofia umenia, odvádzajúca umenie z istých princípov, ktorých všeobecná platnosť je často pochybná, čím nezriedka znásilnila skutočnosti (porov. Schopenhauer, str. 19 a 48). Tým, pravda, nič nenamietame proti metafyzike umenia. Lež metafyzika umenia musí stavať na fenomenológii umenia; túto totiž nemožno stavať na tamtej. — *Fenomenologická* metóda zdôrazňuje preto potrebu vnoriť sa do fenoménu a tak dôjsť k náhľadu na podstatu. Táto ústredná myšlienka fenomenologie pôsobila neobyčajne plodne,²⁶¹ i keď v jednotlivostiach treba ešte veľa

objasniť (najmä v otázke o postoji bez pevného stanoviska, o výstavbových princípoch a o nazeraní na podstatu so strany tvorivej individuácie).²⁶² Proti druhej požiadavke sa hrubo previiňuje *elementárny* spôsob skúmania; elementárnym sa volá preto, lebo chce chápať umelecké dielo ako výslednicu elementárnych faktorov, ktoré vznik diela predpokladajú, a pretože rado zakotvuje tieto faktory čo „najhlbšie“, povedzme, vo fyziologických procesoch. Pre porozumenie umeleckej plastiky sa, pravdaže, nič nezíska tým, že sa človek všeličo dozvie o dejoch v mozgu alebo o účasti názorných a nenázorných činiteľov na vzniku plastik.²⁶³ — Práve tak nemôže vyhovieť umelecko-filozofickým otázkam ani (experimentálna) *psychologia*; obyčajne im vyhýba tak, že zastane pri umeleckom tvorení alebo pri umeleckom požívaní. Pritom nepreniká k otázkam ozaj filozofickým, keďže napr. neskúma, ako podstatne žiada umelecké dielo pre realizovanie svojho umeleckého rázu spätie objektu a subjektu (porov. str. 17. n. a 159), a aké ontologické pohľady sa tu otvárajú. Okrem toho má experimentálna metóda ťažkosť, že od pokusných osôb bez estetickej kultúry získava len posudky o tom, čo všetko možno zažiť pred umeleckým dielom, od pokusných osôb bez psychologickej kultúry iba výpovede o tom, čo podľa svojho náhľadu zažívajú, čo pokladajú rozumove za hodnotné.²⁶⁴ — Ozrejmime na niekoľkých *príkladoch*, ako odvádzajú obidve napokon opísané metódy od umeleckej formy — a to od diela k tvorcovi diela a divákovi, od celistvosti diela k smyslovému prvku, od fenoménu umenia k realite umenia.

K realite umenia odvádza, kto neostáva pri fenoméne, ale sa pýta na reálny substrát, napr. na psychofyzický vznik farieb alebo na kmitopočet tónov; tým sa zoznáva, že reálna forma v umení je ľahostajná a že platí iba účinkujúca forma; preto sa treba pýtať len na to, čo je dané; kmitopočet alebo psychofyzické deje nie sú dané: dané sú iba rytmy a stvárnené farby. K smyslovému prvku odvádza, kto vraví napr. o maliarstve, že je dané pigmentmi pokryté plátno, z toho vychodia účinky na oko, ktoré vyvolávajú všakové farebné a formové vnemy, pričom sa predmet objektívne asociuje.²⁶⁵ Filozofia umenia sa naproti tomu zaujíma o celistvosť diela: pýta sa na podstatu maliarstva a na jeho jedinečné výkony v kruhu ostatných umení.

K divákovi odvádza, kto do strediska svojich výskumov kladie, povedzme, otázku o príjemných účinkoch farieb alebo o psychologických typoch „požívačov umenia“ (o senzorikoch, motorikoch, imaginatívnych, reflektujúcich, emocionálnych typoch).²⁶⁶ Filozofia umenia sa naproti tomu zaujíma o farebné vzťahy, podložené dielom, či je tu, povedzme, napätie farieb alebo ich spojenie, a pýta sa na stupne chápania umenia, podložené dielom, povedzme, čo značí filologia umenia alebo odhalenie umenia (porov. str. 156).

Ku tvorcovi diela a ku vzniku diela odvádza, kto napr. skúma, ako vznikajú rytmické členenia: ich prednosť je vraj predovšetkým v úspore síl, lebo umožňujú dosiahnuť maximum zážitku pri minimálnom vynaložení energie;²⁶⁷ filozofia umenia sa naproti tomu pýta na rytmické základné útvary a na ich smysel.²⁶⁸ Lež tieto kritické námietky²⁶⁹ neznačia, že by psycho-

logia umenia nebola vo svojich hraniciach dôležitá a že by nemohla poskytnúť cenné pokyny najmä praktickej umeleckej výchove.

3. *Význam filozofie umenia.* Aký význam má teda filozofia umenia, keď ju pestujeme s uvedenými zábezpekami? Vonkoncom nemá a nemôže predpisovať umelcom cestu, po ktorej sa majú uberať. Lež na jestvujúcom už umení môže objasniť tajnostnú plnosť smyslu, ktorou sa vyznačuje umenie ako také, a vypracovať meradlá, ktorými rozlišujeme umenie od daností neumeleckých. Takto prehľbuje pohľad do podstaty a dôstojnosti človeka, do heroických možností, ktoré sú mu udelené ako duchovnej osobe.

Záver.

Filozofia umenia môže sa do tejto svojej úlohy chytiť rozmanitými spôsobmi. Boli by sme mohli podať tu aj dejiny estetiky²⁷⁰ alebo užšie prehľad estetiky prítomnosti.²⁷¹ Možné by bolo bývalo aj členenie podľa základných problémov, ktoré by sme boli museli sledovať v dejinách,²⁷² a to zas v dejinách širšieho časového priestoru, alebo len v dejinách prítomnosti.²⁷³

Miesto toho pokúsili sme sa o systematické členenie a dejinno-filozofické poznatky sme upotrebili len vo výbere ako reprezentatívne príklady. Pôvodca dúfal, že takýmto spôsobom najlepšie povzbudí k živému filozofovaniu o umení.

Pritom sa podľa možnosti pridržiaval už jestvujúcich umelecko-filozofických výskumov. No vyvíjajúci sa a ešte hodne neuzavretý ráz filozofie umenia podmieňoval, že znova a znova musel zasiahnuť vlastnými doplnkami.

Vo všeobecnosti sa snažil o podanie čo najjasnejšie a najjednoduchšie, ktoré sa usiluje zachovať odstup od terminologie, prístupnej len odborným znalcom, a nepredpokladá znalosť určitého filozofického systému a jeho svojských pojmových stvárnení. Rovnaký začiatok kapitol, totiž krátke označenie otázok, ktoré pretriasala predchádzajúca kapitola, prosím pokladať za štylistický výraz tohto úmyslu: „Úvod do filozofie umenia“ má prostú úlohu pomôcť každému, kto sa snaží a usiluje, pri jeho vlastných štúdiách.

Poznámky

1. K týmto a nasledujúcim vývodom porovnaj „Literatúru“ na str. 21.
2. Z toho ostatne vyplývajú ťažké ontologické otázky, ktoré však tu nemôžeme riešiť.
3. „Zmenu podoby“ umenia sleduje napr. Hermann Grimm (Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten. V: Deutsche Rundschau 1888) a Friedrich Gundolf (Shakespeare und der deutsche Geist. 5. vyd. Berlin 1920).
4. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille u. Vorstellung, I. sv., 3. kniha, § 43 (vyd. Reclam I, 287 nasl.).
5. Pre staviteľské slohy kresť. umenia porovnaj H. Lützeler, Die christliche Kunst des Abendlandes. Bonn 1932.
6. T. Tsudzumi, Die Kunst Japans. Leipzig 1929, najmä str. 55 nasl.
7. A. E. Brinckmann, Schöne Gärten, Villen und Schlösser. München 1925.
8. S tohto stanoviska rozvíja Friedrich Kainz, opierajúc sa o W. Sterna, „Personalistickú estetiku“ (Leipzig 1932).
9. J. Pfeiffer, Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch. Halle (Saale) 1931, str. 42.
10. A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
11. R. Odebrecht, Gefühl und schöpferische Gestaltung.

Leitgedanken zu einer Philosophie der Kunst, Berlin 1929, str. 56: „Vždy musí být cílem základná myšlienka, ako sa vyrovnáva individuum s látkou, ktorá predstavuje „ne-ja“, a ako prichádza v stvárňujúcom ovládnutí látky k vedomiu vlastnej zákonitosti; ako — vnárajúc takrečeno svoje „citové“ telo do hmotnosti — povyšuje hmotnosť na quasi skutočnosť, aby v tomto kozmickom rozšírení videl vyvolávajúcu príčinu svojho samozákonného stvárňovania.“

12. Nám na dne srdca čistá snaha planie | vyššiemu, čistejšiemu, neznámemu | sa odovzdávať — samé ďakovanie! — | znať, čo je večne nedostupné menu, | tot zbožným byť!

12a. Definícia pochádza od kand. fil. Karola Th. Clasena.

13. Porov. H. Saedler vo Festschrift für B. Litzmann, Berlin 1921, str. 291.

14. Zvuk zvonení hnal slávne vedľa vôd | sem i ta ako krdle labutie | po páske ruží sprievodiacu loď.

15. Všeobecne o tomto základnom zákone básnickej reči W. Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Eine Stilkunde, Leipzig a Berlin 1931, str. 199, 203 nasl. — Ten istý, Kleine deutsche Stilkunde, 3. vyd. Leipzig 1929, str. 14 nasl.

16. Prvý úvod do týchto problémov: E. von Sydow, Form und Symbol. Potsdam 1928.

17. H. Lützel, Stil als Ausdruck der Persönlichkeit. V Zeitschrift für deutsche Bildung, April 1933, str. 197 nasl.

18. Znie slnko ako dávna snaha | vo svete sfér mu káže čin | a jeho predpísaná dráha | sa dopĺňuje hrmením.

19. Porov. napr. P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914, najmä str. 76 n., 123, 128.

20. E. Voegelé, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik. München 1932.

21. P. Schaaf, Das philosophische Gedicht. V Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VI. sv. 1928, str. 275: „Čistá filozofická báseň, ak máme tento pojem chápať teoreticky exaktne, je bezpodmienečne nemožná. Pojmové správne formulovanie možno v skutočnosti len zveršovať, podeliť na verše a vystrojiť rýmom i rytmom; tým však vznikne iba ak podanie, báseň už naskrze nie: chýba totiž tvárnosť, transfigurácia a úplné

premenenie na kvality slovného sledu, prístupné stvárneniu.“

22. Na XIII. kap. nech už vopred upozorní Schelerovo rozhraničenie filozofie a umenia (Schriften aus dem Nachlass, Leipzig 1933, I, 430): Filozof chce „poznať absolútne reálne, umelec stvoríť konkrétnu skutočnosť, v ktorej sú súvislosti ideí dané lepšie, dokonalejšie, čistejšie než vo svete prirodzeného názoru.“

23. Porov. Otto Fischer, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans. Berlin 1928, str. 42.

24. H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica“. Freiburg, Phil. Diss. 1929, str. 39 nasl. — Porov. E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 2. vyd. Leipzig 1858.

25. M. Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1916, str. 7.

26. Porov. analýzu od K. Fr. Lessinga „Hus vor dem Scheiterhaufen“. V: L. Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1920, str. 23 nasl.

27. J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 2. vyd. München 1914, II, 399 a 412.

28. Porov. P. Clemen, Kunst und Künstler in Not. Ein Dreigespräch. Leipzig 1932.

29. Stkávania priestoru sa u neho zhustuje do ľudskosti, vraví F. Roh v Holländische Malerei. Jena 1921, str. 112.

30. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Leipzig 1921, sv. I., str. 15.

31. Porov. shrnutie „Die Homerische Welt“ v Homers Werke, vyd. E. Stemplinger. Berlin b. r. 2. sv., str. 435—505.

32. C. Fiedler, Schriften zur Kunst. München 1913/14, I, 70.

33. Tým, že sa učíme vidieť a počúvať, vraví Scheler (Schriften aus dem Nachlass. Leipzig 1933, I, 430 a 436), tým, „že sa orgány nášho vnútorného smyslu šírja, že aj v najchudobnejšom, empirickom životnom obsahu zažívame v ňom viac a hlbšie než predtým“.

34. R. Odebrecht, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Berlin 1927, I, 135.

35. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. 2. vyd. Berlin 1907, str. 65 a 657.
36. Loris, Die Prosa des jungen H. von Hofmannsthal. Berlin 1930, str. 257 a 102.
37. Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, str. 266.
38. J. von Schlosser, Die Kunst des Mittelalters. Berlin — Neubabelsberg 1923, str. 82; porov. k tomu E. Benkard, Das ewige Antlitz. Berlin 1926, str. 64 n.
39. S. H. Steinberg a Chr. Steinberg-von Pape, Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. Leipzig u. Berlin, 1931, I. č. str. XIII.
40. W. Gropius, Bauhausbauten Dessau. München 1930, str. 88.
41. Porov. str. 19—20.
42. O. Stiehl, Der Weg zum Kunstverständnis. Eine Schönheitslehre nach der Anschauung des Baukünstlers. 2. vyd. Berlin—Leipzig 1930, str. 286: „Kdekoľvek skúšame účelovú teóriu na príkladoch, zlyháva nám.“
43. H. Sörgel, Einführung in die Architektur-Ästhetik. München 1918, str. 102: „Ako v maliarstve vyššie stojí dobre namaľovaný sväzok špangle než priemerne namaľovaná Madona, ale nižšie, než vo svojom spôsobe dobre namaľovaná Madona, tak stojí aj v staveľskom umení dokonalý robotnícky dom vyššie než suchopárny palác, ale nižšie ako dokonalá palácová stavba. Príčina je v tom, že k palácovej stavbe treba vyššiu umeleckú silu a smýšľanie než k robotníckemu obytnému domu.“
44. Podrobnosti u H. Pongsa, Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle. V Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1931 a 1932. Berlin 1932, str. 57—75. Čosi podobného by bolo treba dokázať pre portrét; porov. W. Waetzoldt, Die Kunst des Portraits. Leipzig 1908. G. Simmel, Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922, str. 96—109.
45. O týchto pohonných silách porov. G. Weise, Das ‚gotische‘ oder ‚barocke‘ Prinzip der deutschen und der nordischen Kunst. V Deutsche Vierteljahrschrift, X. sv. 1932, soš. 2. — Pred týmito skutočnosťami ukazuje celú svoju nedostačnosť teória, ktorú sme odmietli na str. 44. Príklad pre

- túto teóriu podáva C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*. Stuttgart 1889, str. 13: „Keď vo všetkých umeleckých výkonoch národov, mladistvo rozvinutých, zjavuje sa prísne štylizovanie, jeho príčinu netreba hľadať v estetickej úvahe alebo v nejakom mimovoľnom umeleckom cite, ale v nevyhnutnosti tvoriť typické formy pre neschopnosť predstaviť veci jasne poznateľne a takto, i pri nedokonalom kreslení, vzbudiť želaný pojem.“
46. R. G. Binding, *Erlebtes Leben*. Frankfurt a. M. 1927, str. 146.
47. O. Walzel, *Vom Wesen der Dichtung*. Leipzig 1928, str. 19 a nasl.
48. H. Lützel, *Grundstile der Kunst*.
49. H. Leichtentritt, *Händel*. Stuttgart—Berlin 1924, str. 402.
50. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1. vyd. München 1915.
51. A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 6. vyd. Strassburg 1908.
52. E. Rothacker v *Repertorium für Kunstwissenschaft*, sv. XLI. (1919), str. 176.
53. W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Berlin 1930, str. 96.
54. W. Drost, *Form als Symbol*. V *Zeitschrift für Ästhetik*, sv. 21 (1927), str. 359 n.
55. H. Tietze, *Die Kunst in unserer Zeit*. Wien 1930, str. 25. — V konkrétnej dejinnej práci pokročil ostatne Wölfflin často za akýkoľvek formalizmus, tak najmä veľmi hlboko a bohato v *Die Kunst Albrecht Dürers*. 3. vyd. München 1919.
56. Porov. C. von Lorck, *Grundstrukturen des Kunstwerks*. Entwurf einer Physiognomik der bildenden Kunst. Wildpark 1926, str. 21 n.
57. Práve tak zlyhal pokus romantikov pripisovať v lyrike každej hláske stály výraz. Por. P. Beyer, *Über Vokalklangprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren deutschen Lyrik*. Vo *Festschrift für B. Litzmann*. Berlin 1921.
58. Sám Dilthey pripisoval týmto kategóriám „celkom provizórny ráz (porov. O. F. Bollnow, *Diltheys Lehre von den*

Typen der Weltanschauung. V Neue Jahrbücher f. Wiss. u. Jugendbild. 1932, str. 234 nasl.) a mal podivuhodný smyslový dejinný pohľad (porov. H. von Hofmannsthal v W. Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik. Leipzig u. Berlin 1933, str. VIII: „Tento muž mal oko, ktoré videlo kovy postupovať v podzemných jaskyniach a najmenší čerňavý rybársky čln zbadalo na najvzdialenejšej čierťazi oblohy“).

59. O hraniciach a význame tohto nazerania porov. H. Nohl, Die Weltanschauungen der Malerei. Jena. Hab. 1908, najmä str. 5, 25 nasl.

60. Por. H. Lützeler, Reimform als Sinnbild. V Zeitschrift für Deutschkunde, roč. 46, soš. 6 (1932), str. 429—433.

61. E. Wiechert, Die Magd des Jürgen Doskocil. Roman. München 1932, str. 64.

62. Max Verworn, Ideoplastische Kunst. Jena 1914. — Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. 3. vyd. München 1911. — W. Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1926, str. 142. — H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1 vyd. München 1915. Ten istý, Über den Begriff des Malerischen. V Logos IV, 1. 1913. — Okrem toho o malebnosti: A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Berlin—Neubabelsberg, od 1917, str. 9; Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914, str. 130 nasl.; August Schmarsow, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897; Ph. Schweinfurth, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. Heidelberg. Phil. Diss. 1910; Karl Sigwart, Über das Malerische. Strassburg 1930. — Dagobert Frey, Gotik und Renaissance als Grundlage der modernen Weltanschauung. Augsburg—Wien 1929. — Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik. München 1922. — Hermann Friedmann, Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus. Berlin 1925. — Richard Benz, Die Stunde der deutschen Musik, 2 sv. Jena 1923—27.

63. B. Christiansen. Die Kunst. Buchenbach i. Br. 1930, str. 38 nasl. — Josef Gramm, Formbau und Stilgesetz. Das Problem des Gestaltens. Frankfurt am M. 1931.

64. P. Ligeti, Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung. München 1931. — H. Lützeler, Grundstile der Kunst.
65. Veľmi dôrazne poukazuje na to Rudolf Borchardt, Dante. München 1930, str. 467—523.
- 66.-67. Por. H. Sachs, Lehrbuch der Maltechnik. Berlin 1927. — Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 3. vyd. Berlin—Wien 1928. — W. Ostwald, Die Maltechnik jetzt und künftig. Leipzig 1930.
68. H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. 3. vyd. Leipzig 1930, str. 51 n.
69. Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1913, str. 492.
70. E. Grosse, Die ostasiatische Tuschmalerei. Berlin 1922.
71. A. Feulner, Die Asamkirche in München. München 1932, str. 18.
72. Von der Bercken a A. L. Mayer, Jacopo Tintoretto. München 1923, I, 123 a 116. (V knihe sú aj vzorné analýzy farieb.)
73. W. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern. Wildpark—Potsdam 1926, str. 131 nasl.
74. M. Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. 3. vyd. Berlin—Wien 1928.
75. Porov. napr. maliarske knihy Teofila Presbytera (vyd. A. Ilg. Wien 1874), Cennina Cenniniho (vyd. A. Ilg. Wien 1871) a Leonarda (vyd. H. Ludwig. Wien 1882).
76. Upozorňujeme, že Gottfried Semper (Der Stil. Frankfurt a. M., neskôr Münster 1860. 1863. — Ten istý, Kleine Schriften. Berlin u. Stuttgart 1884) nie je bezpodmienečným prívržencom tejto teórie.
77. F. Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst. 2. vyd. Berlin 1924, str. 51—63.
78. G. Heinersdorff, Die Glasmalerei. Berlin 1914, str. 28 n.
79. S pomocou jediného robotníka namaľoval za 4 roky takmer 350 postáv na ploche 10.000 štvorcových stôp; svoje telesné muky opísal v sonete: „Den Bart gen Himmel, tief im Nacken drin | Den Schopf, harpyiengleich die Brust dabei. | So tröpfelt mir die hunt'ste Kleckserei | Der Pinsel überall aufs Antlitz hin.“ (Tvár hore, vlasy v pleciach, hrud

- a líce | mne podobné sú celkom na harpyje, | tak ffka všade z pestrej mazanice | štetec, čo celkom pri tvári mi je.)
(Michelagnoli Buonarroti, Dichtungen, prel. H. Nelson, Jena 1922, str. 8.)
80. H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. 3. vyd. Leipzig 1930, str. 51 nasl. — Ten istý, Die Leistung der ägypt. Kunst. Leipzig 1929, strana 13, 29, 39.
81. Dôležitý materiál posbieral K. Geiringer, Musikinstrumente. V Handbuch der Musikgeschichte, vyd. G. Adler, 2 sv., 2. vyd. Berlin—Wilmersdorf 1930. I, 573—634. Frankfurt a. M. 1924.
82. E. Gall; podrobnosti a literatúra: Karl—Heinz Clasen, Die gotische Baukunst. Wildpark—Potsdam 1930, str. 11 a 242.
83. H. Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark—Potsdam 1924, str. 159 a 301.
84. O. Walzel, Gehalt und Gestalt. Berlin—Neubabelsberg 1927.
85. Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Vyd. Thausing. Wien 1872, str. 35.
86. S. Behn, Schönheit und Magie. München 1932, str. 177: Majster musí tvoriť s magického postoja a človek, vnímavý pre krásu, musí prijímať dielo aspoň s magicky fascinovaným postojom, hoci i bez magickej viery.
87. H. Wölfflin, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 7. vyd. München 1924, str. 118 nasl.
88. Cenné doplnky o význame umeleckej formy má Teofil Spoerri, Die Götter des Abendlandes. Berlin 1930, str. 75: „Forma má trojakú funkciu: odpúťanie od vonkajšej skutočnosti, stupňovanie ľudského ja, vedenie k stredu.“
89. Aristoteles, O básnickom umení, hl. 7, 8, 23.
90. G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 3 sv. Stuttgart 1927 nasl. I, 153 nasl.
91. F. W. J. v. Schelling, Werke, vyd. O. Weiss. Leipzig 1907. III, 31.
92. Stefan George, Tage und Taten. 2. vyd. Berlin 1925, str. 85.
93. Porov. O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftes-

- bury zu Goethe. 2. vyd. München 1932. — Ten istý, Die deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart, I. sv. Wildpark—Potsdam 1927. Vecný register. Organismusästhetik.
94. H. v. Glasenapp a i., Die Literaturen Indiens, Wildpark—Potsdam 1929, str. 157.
95. Platón, Zákony. 3. kniha, 682 A.
96. F. Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. Vorwort an Richard Wagner (Kröners Taschenausgabe I, 50).
97. R. M. Rilke, Archaischer Torso Apollos. — Gedichte (Insel-Bücherei), str. 47.
98. J. E. Schlegel, Ästhetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn 1887, str. 12.
99. L. N. Tolstoj sa mýli, keď vraví (Was ist Kunst. Sämtliche Werke, Abt. I. sv. X. Jena 1911, str. 139): „Tvrdenie, že umenie môže byť dobrým umením, a pritom predsa nesrozumiteľným veľkej časti ľudstva, je také nespravodlivé, ... že nemožno dosť často zdôrazniť jeho nesmyselnosť.“
100. Schiller Goethemu. List zo 14. sept. 1797.
101. Goethe, Einleitung in die Propyläen. Werke (Cotta, 1840), XXX, str. 286.
102. E. Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur. Leipzig 1928.
103. Por. Fr. Stuckert, Über das literarische Urteil und die Frage der Massstäbe. V Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, roč. 9. (1933), str. 231—244.
104. O Walzel, Gehalt und Gestalt, Berlin—Neubabelsberg 1927, str. 142.
105. H. Weigert, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250—1350. V Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Marburg a. d. L. 1927, str. 240 nasl.
106. Pôvodca zamýšľa uverejniť neskôr „Náuku o hodnotách básnictva“.
107. O umení a mravnosti porov. H. Thielicke, Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Leipzig 1932.
108. Mnoho príkladov uvádza A. Behne, Neues Wohnen — neues Bauen. Leipzig 1927.
109. G. E. Pazaurek (zakladateľ oddelenia „poblúdenia vkusu“ v Landesgewerbemuseum, Stuttgart), Geschmackver-

irungen v Museumkunde, roč. 5, soš. 4. Berlin 1909, str. 120—21. — Ten istý, Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart 1911. — F. Karpfen, Der Kitsch. Hamburg 1925. — C. Chr. Bry, Der Kitsch, v Hochland, roč. 22 (1924—25).

110. Problémy paumenia a zdaulivého umenia pre básnictvo načrtol H. Lützel, Kunst u. Unkunst im Gegenwartsroman. Bonn 1930.

111. M. Geiger, Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben, v Zugänge zur Ästhetik. Leipzig 1928, str. 1—42, 48.

112. A. Cingria, Der Verfall der kirchlichen Kunst. Augsburg—Köln—Wien 1927, str. 23 a 38.

113. S. George, Der Siebente Ring (Sobrané spisy VI/VII). Berlin 1931, str. 131 a 217.

114. A vníká sýtym šerom rýchly kmit, | tu nové svetlo splýva k šereniu.

115. A vníká sýtym šerom rýchly kmit, | tu nové svetlo došlo k šereniu.

116. Porov. R. König, Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Borna—Leipzig, 1931. — Ten istý, Künstlerästhetik als geisteswissenschaftliches Problem. V Zeitschrift für Ästhetik, sv. XXVII. (1933), soš. 1, str. 1—32.

117. F. Gundolf, Romantiker. Sv. I. Berlin—Wilmersdorf 1930, str. 395.

118. H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. 3. vyd. München 1919, str. 301.

119. Pokusný nákras: Lützel, Buch und Volk. V Hochland, roč. 29. (1932), str. 540—554.

120. Toto sú, pravdaže, len najhrubšie rozlíšenia. Uvážiť by prichodilo ešte ne jeden stredný stupeň; porov. napr. Gundolf o Cervantesovi (Romantiker, sv. II. Berlin—Wilmersdorf 1931, str. 130): „Cervantesova próza neprenikla všetkými vrstvami duše a vesmíru tak ako Shakespearov verš: je veľkým poetickým pohľadom na svet, nie básnickým vesmírom — preto aj značilo dokonalé prebudenie Shakespeara zmenu celej poetickéj atmosféry, objavenie Cervantesa len veľké obohatenie obzoru.“

121. B. Croce, Kleine Schriften zur Ästhetik. Tübingen 1929,

- I, 43 a II, 197. — Ten istý, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. Tübingen 1930, str. 122.
122. F. Medicus, Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste. Vo Philosophie der Literaturwissenschaft, vyd. E. Ermatinger. Berlin 1930, str. 188—239, najmä str. 190 nasl.
123. O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917. — Ten istý, Gehalt und Gestalt. Berlin—Neubabelsberg 1927. — R. Lach, Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft. Wien und Leipzig 1925. — Ten istý, Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur, Wien u. Leipzig 1925.
124. W. Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik. Leipzig und Berlin 1933, str. 128 a 278. — O osobitnom postavení hudby porov. najmä P. Moos, Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann. 2. vyd. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922. — W. Pole, The philosophy of music, 6. vyd. London 1924. — W. Harburger, Form und Ausdrucksmittel in der Musik. Stuttgart 1926. — J. Peters, Die Grundlagen der Musik, Leipzig—Berlin 1927.
125. D. Frey, Wesensbestimmung der Architektur. V Zeitschrift für Ästhetik, sv. 19. (1925), str. 77 a 68.
126. Porov. napr. H. Chorus, Gesetzmässigkeiten der Farbgebung in der ottonischen Buchmalerei. Bonn 1933. — H. Lützel, Die Bedeutung der Farbe für den kirchlichen Innenraum. V Kunstgabe des Vereins für christl. Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen. Köln 1931, str. 9—19.
127. J. Volkelt, System der Ästhetik, sv. II: Die ästhetischen Grundgestalten. 2. vyd. München 1925, str. 497 nasl.
128. H. Bergson, Das Lachen. 4.—6. tisíc. Jena 1921, str. 110 nasl.
129. H. Lützel, Die spanische Kunst. V Handbuch der Spanienkunde. Frankfurt a. M. 1932, str. 313 n.
130. R. Müller—Freienfels, Psychologie der Künste. V Kafkas Handbuch der vergleichenden Psychologie sv. II. München 1922, str. 199.
131. Volkelt, System der Ästhetik. München 1925, II, 387. — Volkelt zadefuje ostatne podľa iných hľadisk.

132. Podľa Lessingovho Laokoonu, kap. XVI.
133. J. G. Herder, Kritische Wälder I, 73 (Deutsche Nationalliteratur.)
134. H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868, nové vyd. Leipzig 1913, str. 441—460, najmä str. 458 n.
135. M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. vyd. Stuttgart 1923, str. 252—261, najmä str. 261.
136. Literatúru podáva R. Sonner, Musik und Tanz, Leipzig 1930.
137. Niekolko zásadných poznámok v Barock in der Schweiz. Vyd. O. Eberle. Einsiedeln 1930, str. 149—164.
138. Zásadne o tom F. Stepun, Theater und Kino. Berlin 1932.
139. Tento termín sme už raz upotrebili o architektúre, str. 48, na označené teórie, ktorá určuje architektúru len s hľadiska úžitkového účelu.
140. K. Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Königsberg 1853.
141. H. Schrader, Frühchristliche und mittelalterliche Kunst. V Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. VI. sv. (1928), str. 567.
142. R. Odebrecht, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Berlin 1927. I, 95 n.
143. A. Riegl, Stilfragen. Berlin 1893, str. VI n. a 24.
144. H. Taine, Philosophie der Kunst. Paris und Leipzig 1866, str. 43—47; nové vyd. prel. E. Hardt, 3. vyd. Jena 1922, str. 31 nasl.
145. F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. 9. list.
146. Obširne o tom M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. vyd. Stuttgart 1923. VI. kap.: Vznik a členenie umenia.
147. K. Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter. München 1932, str. 167.
148. O prírodných národoch porov. napr. E. Vatter, Religiöse Plastik der Naturvölker. Frankfurt a. M. 1926.
149. E. Löwy, Ursprünge der bildenden Kunst. Wien 1930.

150. H. Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I. Die Auferstehung Christi. Berlin—Leipzig 1932, str. VIII.
151. G. F. Hartlaub, Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. München 1919.
152. Codex juris canonici. Can. 1162, 1164, 1279, 1296.
153. G. Lill v Die christliche Kunst, október 1932, str. 23 nasl.
154. G. Hasenkamp, Grundfragen christlicher Dichtung. V Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, VII. sv., str. 104—118, najmä str. 116.
155. H. Schrade, Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst. V Neue Heidelberger Jahrbücher 1931, str. 1—94.
156. Prehľad a literatúra W. Ziegenfuss v Handwörterbuch der Soziologie. Vyd. A. Vierkandt. Stuttgart 1931, str. 308—338. O hudbe tiež tam A. Schering, str. 393—399.
157. Porov. napr. Heinrich Lützel, Probleme der Literatursoziologie v Die neueren Sprachen 1932, str. 473—478.
158. O predmete sociologie H. Freyer, Einleitung in die Soziologie. Leipzig 1931, str. 5 nasl.
159. G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. 3 sväzky. Berlin 1919—26. H. Wölfflin, Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931. — J. Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, doteraz 4. sväzky, Regensburg od 1912.
160. B. v. Wiese, Politische Dichtung Deutschlands. Berlin 1931. Niektoré poukazy má O. Schubert, Architektur und Weltanschauung. Berlin 1931.
161. Obširnejšie H. Lützel, Die christliche Kunst des Abendlandes. Bonn 1932.
162. Literatúru má H. Wolff, Die Kinderzeichnung. Weimar 1929.
163. Sbiierka: Deutsche Volkskunst. München. — Zásadne o tom K. Hahn, Deutsche Volkskunst. Breslau 1932.
164. O občianskej kultúre porov. A. v. Martin, Soziologie der Renaissance. Stuttgart 1932. — O oblasti hospodárstva, ktorá sa stala novšie takou dôležitou, porov. H.

- Weigert, Die neue Baukunst als Zeitspiegel. V Preussische Jahrbücher, jún 1932, str. 219—230.
165. R. Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. Köln 1925.
166. Porov. napr. W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924, str. 26 (o kláštoroch mníšok).
167. H. Lützel, Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur. V Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 66. sv. (1931), str. 557—584.
168. O literatúre porov. A. Hirsch, Soziologie und Literaturgeschichte. V Euphorion 1928. — Kohn-Bramstedt, Probleme der Literatursoziologie. V Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, roč. 1931, soš. 8.
169. S. George, Súborné vydanie, VIII. sv. Berlin 1928.
170. G. Semper, Kleine Schriften. Berlin—Stuttgart 1884, str. 422, 375, 396 n., 415.
171. E. Rothacker, Der Beitrag der Philosophie und der Einzelwissenschaften zur Kunstsoziologie. Vo Verhandlungen des 7. deutschen Soziologentages 1930. Tübingen 1931; v tom istom sväzku príspevky k sociológii umenia majú Breysig a v. Wiese.
172. Obširnejšie H. Lützel, Die dichterische Form als Ausdruck der Gemeinschaftsbildung, v Zeitschrift für Deutsche Bildung.
173. H. Schöffler, Protestantismus und Literatur. Leipzig 1922, str. 24, 52, 86.
- 173a L. L. Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. 2. vyd. Leipzig und Berlin 1931.
174. E. Rothacker, Zur Lehre vom Menschen. V Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 11. roč. č. 1, str. 154 nasl.
175. L. Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit. Freiburg i. Br. 1929, str. 376.
176. Kritický E. R. Curtius, Deutscher Geist in Gefahr. Stuttgart und Berlin 1932, str. 79 nasl., najmä str. 98.
177. K. Mannheim, Ideologische und soziologische Interpretation der geistigen Gebilde. V Jahrbuch für Soziologie, 2. sv., Karlsruhe 1926, str. 429 nasl.
178. A. Kleinberg, Die deutsche Dichtung. Berlin 1927, str.

- 3 nasl. — Miernejšie F. Mehring, Zur Literaturgeschichte von Calderon bis Heine. Berlin 1929.
179. A. Erman, Die Literatur der Ägypter. Leipzig 1923, str. 304. — H. v. Glasenapp a i., Die Literaturen Indiens. Wildpark—Potsdam 1929, str. 201.
108. Künstlerbekenntnisse, vyd. P. Westheim. Berlin b. r., str. 11. — Pre celkový vývoj v 19. st. porov. K. Laserstein, Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung. Berlin u. Leipzig 1931. — Premeny zreteľne podáva O. H. Förster, Kölner Kunstsammler (vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters). Berlin 1931.
181. M. Pieper, Die ägyptische Literatur. Wildpark—Potsdam 1927, str. 71.
182. Staatsanschauungen des 16.—18. Jahrhunderts, vyd. P. Rühlmann, 4. vyd., Leipzig—Berlin 1929, str. 9.
183. Porov. o sociologii plastického slohu H. Lützelera, Grundstile der Kunst.
184. Porov. napr. E. Meumann, System der Ästhetik. 3. vyd. Leipzig 1919.
185. E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2. sv. Stuttgart 1920, str. 165. Porov. pre nasledujúce vývody kapitoly „Umelec“, str. 160—284.
186. Zreteľne R. Müller—Freienfels, Psychologie der Kunst. 2. sväzky, 2. vyd. Berlin—Leipzig 1922—23.
187. Okrem spomínaných najmä S. Behn, Schönheit und Magie. München 1932, a M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. vyd. Stuttgart 1923. Ďalej: F. Brentano, Das Genie. Leipzig 1892. — M. Dessoir, Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1929 (str. 206 nasl.: O hudobnom tvorení, reprodukování a kritizovaní). — E. v. Hartmann, Grundriss der Ästhetik. Sachsa 1909. — V. Kuhr, Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen. Stuttgart 1929. — E. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. 4. vyd., vydal R. Müller—Freienfels. Leipzig 1930, str. 81 nasl. — J. Volkelt, System der Ästhetik. 2. vyd. München 1925, sv. 3.
188. Paul Claudel—J. Rivière, Briefwechsel 1907—1914. München, str. 193.

189. Kuhr, Ästhetisches Erleben u. künstlerisches Schaffen. Stuttgart 1929, str. 7.
190. Behn, Schönheit und Magie. München 1932, str. 234 n.
191. Dessoir, Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. 2. vyd. Stuttgart 1923, str. 208.
192. Porov. K. Jaspers, Strindberg u. van Gogh. Berlin 1926, najmä str. 96.
193. Behn, Schönheit und Magie. München 1932, str. 239 n.
194. Gerard, Versuch über das Genie (prel. Garve). Leipzig 1776, str. 49 n.
195. J. Giesen. Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung. Bonn 1930.
196. R. M. Rilke, Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. Leipzig 1930, str. 118.
197. P. Elbogen (vydavateľ), Geliebter Sohn. Elternbriefe an berühmte Deutsche. Berlin 1930, str. 66.
198. Pre nasledujúce porov. M. Geiger, Zugänge zur Ästhetik. Leipzig 1928, str. 1—42.
199. W. Wirth, Grundfragen der Ästhetik. Leipzig 1925. — Porov. R. Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart. Berlin 1932, str. 42.
200. Th. Lipps, Ästhetik. 2 sväzky. Hamburg—Leipzig 1903 a 1906. — Ten istý, Ästhetik v Kultur der Gegenwart. 1907, str. 369.
201. Bližšie E. Utitz, Geschichte der Ästhetik. Berlin 1932, str. 60.
202. M. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie. Bonn 1923, str. 297.
203. Porov. preĤad, ktorý dáva M. Geiger, Über das Wesen und die Bedeutung der Einföhlung. V Bericht über den 4. Kongress für experimentelle Psychologie. Innsbruck 1911, str. 29 nasl.
204. Už Aristoteles sa vášnivo borí o toto poznanie v súvislosti s hudbou. Politika, 8. kniha, 1340 a.
205. I. Kant, Kritik der Urteilkraft, 1. časť, § 2 (vyd. Reclam str. 44 nasl.).
206. Posledný odsek podľa F. Grossarta, Zur Psychologie des ästhetischen Verhaltens. V Archiv für die gesamte Psy-

- chologie, sv. 86, soš. 1/2 (1932), str. 116—132, najmä 125 a 128.
207. M. Scheler, Schriften aus dem Nachlass. Leipzig 1933, I, 434.
208. Iné príklady má Odebrecht, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Berlin 1927, I, 164 n. a 216.
209. Farebný odtlačok vo Velhagen und Klasings Monatshefte, september 1929, str. 27.
210. Porov. H. Lützeler, Formen der Kunsterkenntnis. Bonn 1924, str. 195 nasl.; podobne W. v. Humboldt, Ausgewählte philosophische Schriften, vyd. J. Schubert. Leipzig 1910, str. 90 n. („O úlohe dejepisca“.)
211. Zrak všade stačí | zrieť jasy tiež, | keď mne sa páči, | aj ty to zrieš. | Vy šťastlivé oči, | aj keď len málo | ste mohli vidieť, | krásu malo.
- 211a. St. George, Tage und Taten. 2. vyd. Berlin 1925, str. 75 („Predslov k Maximinovi“).
212. Jeho osobitné problémy skúma metodologia jednotlivých vied o umení.
213. Porov. A. Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. I. část. München 1915. — D. H. Sarnetzki, Die Literaturwissenschaft und die Dichtung und Kritik des Tages. Vo Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin 1930, str. 442—478. — H. Jhering, Aktuelle Dramaturgie. Berlin 1924. — Ten istý, Die vereinsamte Theaterkritik. Berlin 1928.
214. Por. H. Lützeler, Formen der Kunsterkenntnis. Bonn 1924.
215. E. Bertram, Von deutschem Schicksal. Básne (Insel-Bücherei č. 430), str. 30.
216. Porov. napr. úvody: P. Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. 7. vyd. Leipzig 1929. — G. Niemann, Einführung in die bildende Kunst. Freiburg i. B. 1932. — P. Üding, Kunstgeschichte in Einzelbetrachtungen, 4 sv., Bielefeld u. Leipzig 1926. — E. Kornmann, Wege zum Bildverständnis. Gänge in der Alten Pinakothek in München. München 1933. — Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungssage in Dresden, Weimar und Hamburg. Leipzig 1929.

- A. Daur, Der Weg zur Dichtung. Lesen als schöpferisches Empfangen. München 1933. — R. Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst. Leipzig 1925.
217. L. Weismantel, Vom Willen deutscher Kunsterziehung. Augsburg 1929. — E. Kornmann, Die Theorie von G. Britsch als Grundlage der Kunsterziehung. Düsseldorf 1931.
218. O. Becker, Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. V Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung (doplňkový sväzok: Husserl—Festschrift). Halle a. d. Saale 1929, str. 28 n., 31 n. a 52.
219. Dôležité poznámky k tomu G. v. Lukács, Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik. V Logos, sv. VII (1917—18) str. 1—40.
220. H. Heimsoeth, Metaphysik der Neuzeit. München u. Berlin, 1929, str. 201.
- 220a. Max Scheler, Vorm Ewigen im Menschen. Sv. 1. Leipzig 1927, str. 327.
221. Porov. M. Scheler, Philosophische Weltanschauung. Bonn 1929, str. 2 n.: „Človek si nemôže vybrať, či si utvorí alebo neutvorí metafyzickú ideu a metafyzický cit. Človek vždy musí mať — vedome alebo nevedome, vlastnou prácou alebo z podania — takúto ideu a takéto cit. Vybrať si môže iba to, či si utvorí absolútne dobrú a rozumnú, alebo zlú a protirozumnú ideu. Slobodné skúmanie o absolútne je však možné nielen preto, že metafyzika je vždy skutočná. Človek má totiž i právoplatné poznávacie prostriedky, aby obozretným a dôkladným spôsobom, s presne udateľnými hranicami, poznal príčinu všetkých vecí — vždy síce neúplne, ale pravdivo a rozumne.“
222. L. Tolstoj, Tagebuch. V Die neue Rundschau, roč. 28. (1917), sv. 1, str. 75.
223. H. Heimsoeth, Metaphysik der Neuzeit. München—Berlin 1929, str. 141.
224. „Ako má umenie v prírode a v konečných oblastiach života náskok, má aj zostávanie; t. j. kruh, ktorý prevyšuje jeho spôsob chápania a predstavenia absolútne.“ Vorlesungen über die Ästhetik. Stuttgart 1927 nasl., I, 150 n.
- 224a. Pravé umenie poukazuje od predstavenej skutočnosti

- k forme; pornografia vonkoncom znemožňuje akýkoľvek obrat k forme. Predstavená skutočnosť je v pravom umení podnetom pre objavenie pravej skutočnosti, v pornografii je predstavená skutočnosť len úbohous náhradous skutočnosti. — S tohto hľadiskous rozumieime, že pornografia a pravé umenie môžu mať to isté tematické východisko. No umenie oslavuje smyslosť v jej vysokej hodnote, pornografia sa však nedostáva za hrubú pohlavnosť; umenie spriehľadňuje nízkosť, aby prežiarila cez ňu satanickosť, a vzbudzuje plodnú hrôzu, pornografia však vyvoláva pred čírym výsekou skutočnosti chtivosť alebo hnus. Porov. str. 91.
225. J. Volkelt, System der Ästhetik, München 1914. III, 442 a 447 n.
226. Tat twam asi = to (totiž vesmír) si ty. Veta z filozofie Ved.
227. W. Stern, Wertphilosophie (Person und Sache III). Leipzig 1924, str. 382, 385, 388, 383.
228. Dojímavo detinsky sa priznáva k tomu napr. W. Verkade v Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches. 3. vyd. Freiburg i. Br. 1933, str. 168.
229. Porov. napr. T. Spoerri, Präludium zur Poesie. Berlin 1929.
230. M. Scheler, Schriften aus dem Nachlass. Leipzig 1933, I, 431 n.
231. Por. W. Lietzmann, Mathematik u. bildende Kunst. Breslau 1931.
232. Pramene má J. Giesen, Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung. Bonn 1930.
233. E. Mössel, Die Proportion in Antike u. Mittelalter. München 1926. Ten istý, Urformen des Raumes als Grundlagen der Formgestaltung. München 1931, najmä str. 143, 149, 158 a 180 nasl.
234. Dôležitú je napr. miesto o kruhu ako o najdokonalejšej forme a o krásou rovnakosti, ktorá tisíc ráz prevyšuje krásou nerovnakosti (33 B).
235. E. Becker, c. d. str. 37, 46 nasl., 50. Porov. pozn. 1 na str. 80.

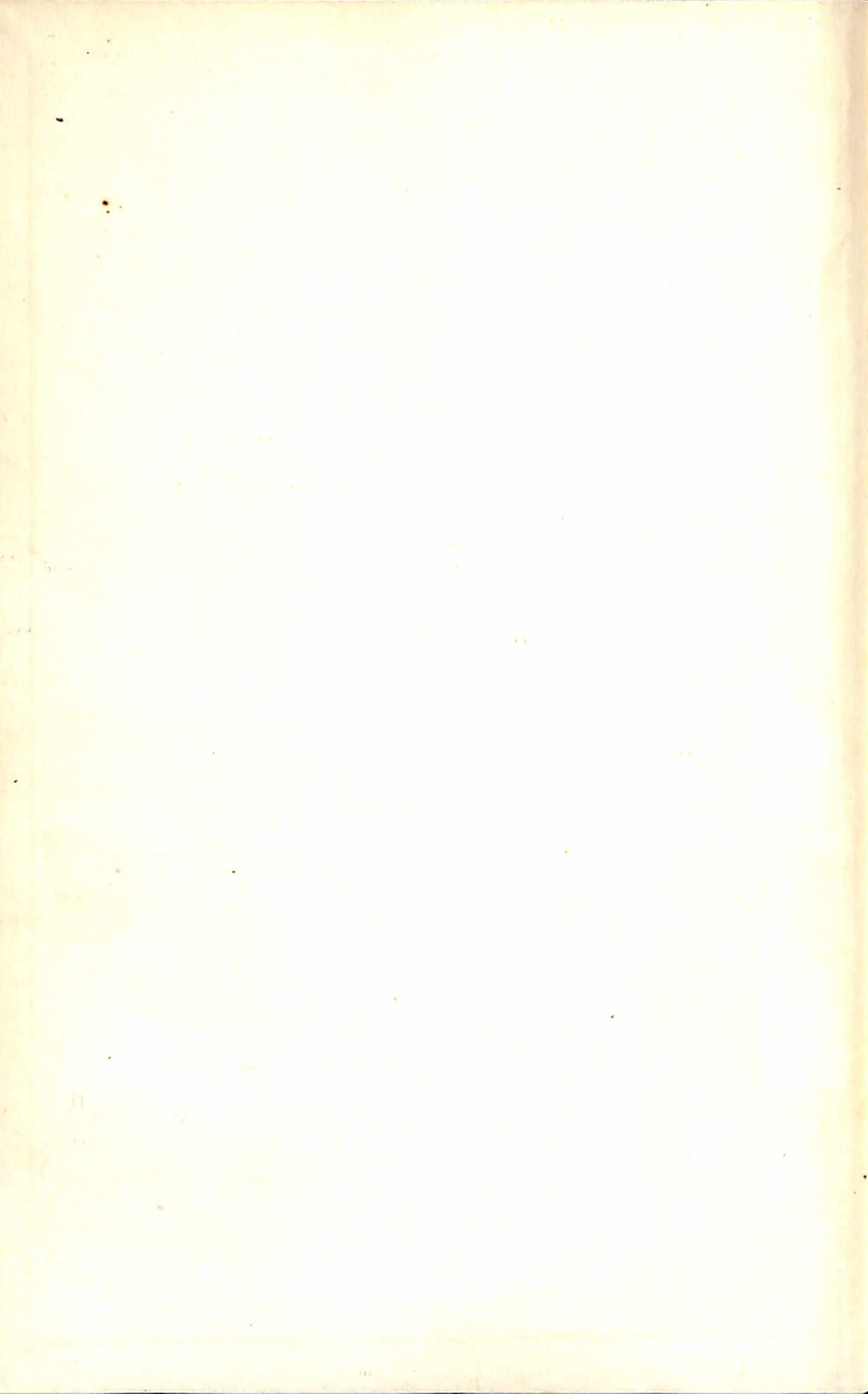
236. Porov. napr. J. Strzygowski, Ursprung der altchristlichen Kirchenkunst. Leipzig 1920, str. 27, 90, 134, 173.
237. S. Kierkegaard, Christliche Reden. Jena 1929, str. 292.
238. H. Vogel, Die Krisis des Schönen. Ein Umweg zur Grundfrage der menschlichen Existenz. Berlin 1932, str. 58. Nezaoberáme sa bližšie riešením, ktoré tu (str. 55 nasl.) predložil: „Krásno sa stáva s hľadiska vzkriesenia podobnosťom; no v sebe naskrze nie je podobnosťom.“
239. „Výraz‘ v naznačenom, špecificky ‚umeleckom‘ smysle vždy poukazuje na symbolickosť, má teda ráz nevlastnosti; to znamená: materiálna danosť, totiž to, čo by sme mohli označiť ako ‚zrejmé‘, je v umení vždy len ‚poukazom‘, nie, ‚cieľom v sebe‘ — oproti útvorom virtuozity, ktorých smysel sa vyčerpáva v hravej, vonkajšej akosti, v primitívnej forme čirej príjemnosti.“ H. Thielicke, Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Eine systematische Untersuchung. Leipzig 1932, str. 177 n.
240. J. Cocteau a J. Maritain, Der Künstler und der Weise. Augsburg, b. r., str. 71.
241. R. Grosche, Predslov k P. Claudelovi, Ars poetica mundi. Hellerau 1929, str. 14.
242. J. Maritain, Art et scolastique. Nouv. éd. Paris 1927, str. 104.
243. B. Christiansen, Die Kunst. Buchenbach i. Br. 1930, str. 258 nasl.
244. Arcibiskup C. Gröber, Kirche und Künstler. Freiburg i. Br. 1932, str. 18 n. — H. Kuhn, Die Kulturfunktion der Kunst. 2. sv. Berlin 1931, str. 205 nasl. hovorí o tom, že náboženstvo a umenie rovnako shrnujú do usporiadaného celku skutočnosť i ľudskú existenciu, umenie, pravda, „v hraniciach čirej symbolickej obraznosti“.
245. M. Grabmann, Des Ulrich Engelberti von Stassburg O. Pr. († 1227) Abhandlung De pulchro (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. u. hist. Kl.) München 1926, str. 38.
246. Porov. A. Hoff, Wilhelm Lehmbruck. Berlin 1933, str. 20.
247. C. G. Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig 1831, str. 56.

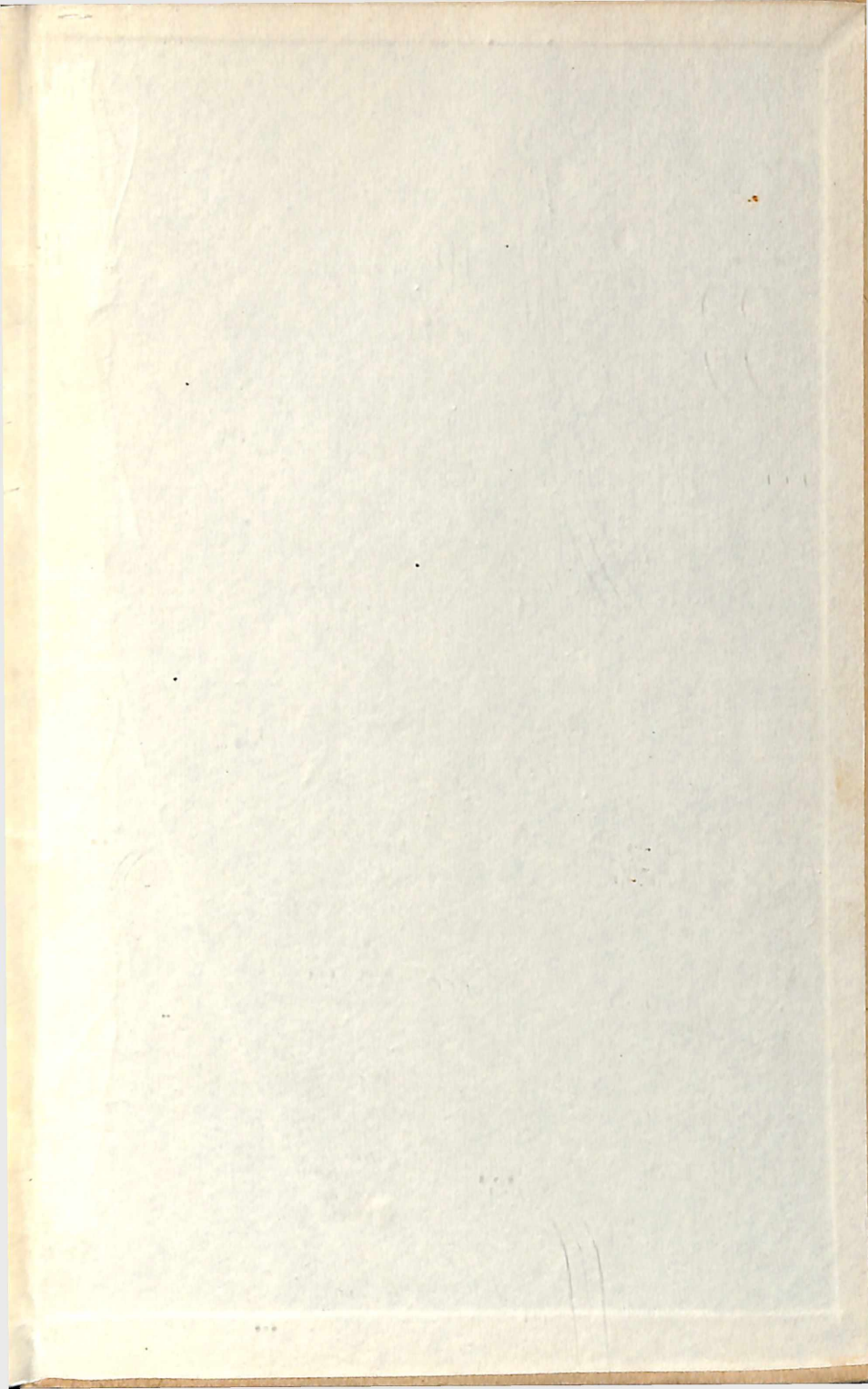
248. Maritain, Art et scolastique. Nouv. éd. Paris 1927, str. 131.
249. A. Stifter, Naschsommer (vyd. Amelangs Verlag, str. 237). — O nebezpečnosti a významnosti umenia pre náboženstvo porov. R. Grosche, Freiheit und Gebundenheit des Künstlers. V Religiöse Kunst der Gegenwart. Essen b. r. str. 76—81.
250. Platón, Štát, X. kniha.
251. Porov. k tomu H. Dahmen, Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George. Marburg 1926. — H. Drahn, Das Werk S. Georges. Leipzig 1925. — Chr. Geyer, Die Religion S. Georges. V Jugend und Religion, 5. soš. Rudolstadt 1924. — W. Koch, S. George. Weltbild, Naturbild, Menschenbild. Halle a. d. S. 1933. — W. Picht, S. George. Heidelberg 1931.
252. Preto má obraz v básnictve existenciálnu nevyhnutnosť; nie je len čírou ozdobou. Porov. H. Pongs, Das Bild in der Dichtung. I. sv. Marburg 1927. — Ten istý, L'image poétique et l'inconscient. V Journal de Psychologie, roč. 30 (1933), str. 120—163.
253. Porov. úvod diela: M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. vyd. Stuttgart 1923.
254. O prírodnej kráse porov. F. Th. Bratranek, Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt. Leipzig 1853; Hallier, Ästhetik der Natur. Stuttgart 1890; E. Haeckel, Kunstformen der Natur. 2. vyd. Leipzig 1924; H. v. Salisch, Forstästhetik. 2. vyd. Berlin 1902; F. Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühles im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909; W. Flemming, Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. Halle a. d. S. 1931. I. Thoene, Ästhetik der Landschaft. München—Gladbach 1924; Fr. Paulhan, L'esthétique du paysage. 2. vyd. Paris 1931. — E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1920, I, 1—43 a I, 133—179.
255. Pozri pozn. 253.
256. Porov. napr. B. P. Moos, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. I. časť. Berlin 1920.
257. Sprostredkujúce miesto majú metodologické diela, na-

- příklad H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.
258. Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.
259. W. Pinder, Kunstgeschichte nach Generationen. Leipzig 1926, str. 3.
260. K celému: H. Lützeler, Kunsttheorie und Kunstgeschichte heute. V Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, roč. 1931, soš. 2, str. 162—174.
261. M. Geiger, Zugänge zur Ästhetik. Leipzig 1928, str. 136—158.
262. Kritické poznámky má W. Ziegenfuss, Die phänomenologische Ästhetik. Berlin 1928 (porov. recenzie: M. Geiger, Zeitschrift für Ästhetik, sv. 26. (1932), str. 106—109, a H. Lützeler, Deutsche Literaturzeitung, 1930, soš. 27, str. 1254). — Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart. Berlin 1932, str. 22 nasl.
263. Por. napr. B. G. Hirth, Das plastische Sehen als Rindenzwang. München 1892.
264. M. Geiger, Ästhetik. V Kultur der Gegenwart. Leipzig-Berlin 1921, I, 6 str. 335. — K zdôvodneniu experimentálneho skúmania umenia porov. G. Th. Fechner, Zur experimentellen Ästhetik. Leipzig 1871.
265. R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst. 1. vyd. Leipzig-Berlin, 1912, I, 63.
266. R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 2. vyd. Leipzig-Berlin 1922-23, I, 94.
267. Müller-Freienfels, Psychologie der Künste. V Kafkas Handbuch der vergleichenden Psychologie. 2. sv. München 1922, str. 205 nasl.
268. Por. napr. K. Müller, Die rhythmischen Masse. Berlin-Bonn 1931.
269. Smerujú aj proti preceňovaniu psychoanalýzy pre odhalenie umenia. Literatúru má Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1920, II. 268 nasl. a Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart. Berlin 1932, str. 20.
270. Porov. napr. E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 sv. Berlin 1834 a 1837. — J. Walter,

- Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. Leipzig 1893. — R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien 1858. — M. Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872. — H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886. — E. v. Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant. I. část. 2. vyd. Berlin 1888. — M. Menendez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. 1., 2. a 3. vyd., sv. 1—9. Madrid 1891—1910. B. Bosanquet, A history of aesthetic. 2. vyd. London 1922. — B. Jánosi, Dejiny estetiky (po maďarsky), sv. 1—3. Budapest 1899—1901. — B. Croce, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. Tübingen 1930, str. 161—514 (s bohatou bibliografiou, ktorú však treba kontrolovať).
271. Por. Meumann-Müller-Freienfels. Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. 4. vyd. Leipzig 1930.
272. H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 2. kniha. München 1868. Nové vyd. Leipzig 1913. — E. Utitz, Geschichte der Ästhetik. Berlin 1932.
273. R. Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart. Berlin 1932.
-

Knihu *Dr. Heinricha Lützelera* s názvom *Úvod do filozofie umenia* v preklade *Dr. Valentína Kalinaya* vydala *Matica slovenská* ako 3. sväzok knižnice *Umenie*, ktorú rediguje *Dr. Jozef Cincik*. So značkou od *Emila Makovického* vytlačila *Neografia*, úč. spol. v Turč. Sv. Martine r. 1944.





66 Ks