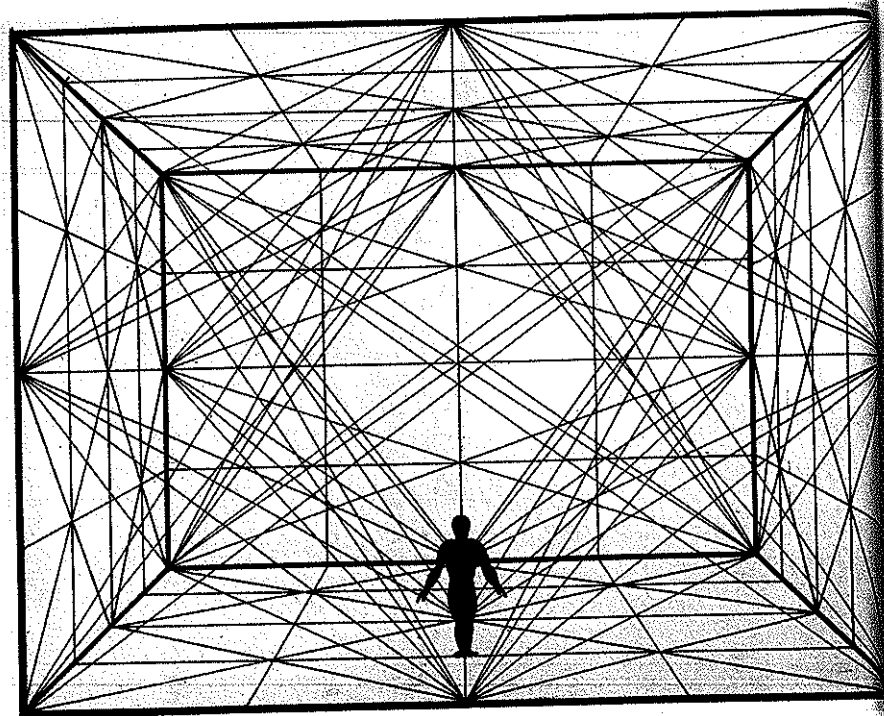


Technika kloubů (Geometrický člověk), 1924

I
Teorie



Postava a prostorové linie, 1924

SLOVO K ÚVAZE (1918)

Malířství jako řeč forem a barev by mělo působit samo sebou a nemělo by mít zapotřebí *slovní* podpory. Oprávněná byla podpora slova uměleckého, v podobě básně, nicméně ani to by nepomohlo, neboť by šlo o nové mysterium a vyvstala by otázka po interpretaci. (Formulace a pojmy směřují jinam.) Věci umění jsou totiž velmi jemným tkanivem. Nevykazujeme však umění do světa neurčitostí a neskutečností; má své pevné formy a zákony.

Umělecké dílo má obsahovat tyto složky: *ideu* jako duchovní prvek, *látku* jako jevovou formu ideje, *formu* jako ztvárněnou látku, *prostředek* jako nástroj ke ztvárňování, *předmět* jako přírodní jevovou formu, *přírodu* v panteistickém smyslu jako sílu. - Jako existuje *prožitek* přírody, existuje i prožitek předmětu, prostředku, formy, látky a ideje, neboť všechno, co působí, je obdařeno silou. Sestava jednotlivých složek, rozmanitost v jejich skladbě vtiskovala umění *slohovou* svébytnost, a měnil-li se vztah mezi složkami (při jejich přesunu), docházelo ke slohové proměně. Nové malířství zaměřilo zčásti svůj boj proti nadvládě *předmětu*, jež dominoval v naturalistickém malířství. To dosáhlo posléze vrcholu v impresionismu a jako „kýč“ se propadlo do tak nízkých poloh, jaké jsou vyhrazeny patrně jen našemu věku. Napodobování přírody je nesmysl a nesvědčí o lidské schopnosti. Kruhové panoráma a panoptikum jsou dílem úsilí napodobit přírodu v životní velikosti a postrádají hodnotu

i při jisté dávce dovednosti a zdařile vyjádřené iluzi. Pokoušeli se lidský organismus systematicky napodobovat, snažili se vzbuzovat na *ploše plátna* iluzi nekonečna, má přitom podstatný význam okolnost, že volí prostředky *neslučitelné* s předmětem, tj. prostředky abstraktní. Poznání vlastní nedostatečnosti a omezenosti přimělo malíře k nezbytnosti spokojit se s plochou, se zmenšenou reprodukcí, s *výřezem* přírody, s obrazem. Vědomí, že není důležité přírodu napodobovat, ale transponovat do daných materiálů a obrozovat ji, začíná vtiskovat umění *charakter studia vlastností zobrazovacích prostředků* a jejich možných účinků. Umělecké formy začínají být pocítovány jako „odchyly od přírody“ a při částečné nebo na prosté *negaci předmětu ve prospěch ryze formálních prvků* se stávají formami „znásilňujícími“.

12

Vznikla díla, v nichž se forma do jisté míry *osamostatnila* a stala se *ideou*. Zdokonalení fotografie, která dodnes skýtá svrchovanou záruku absolutní objektivitě, v čemž daleko překonává malbu, zapůsobilo příznivě na vývoj malířství; vykazalo je do jeho vlastní sféry: od služebné reprodukční role je převedlo k *ryzí tvořivosti*.

Jakých abstraktních prostředků používá malířství ve srovnání s bezprostřednějšími uměleckými druhy, pracujícími se slovem a tónem, a jaké požadavky a zákony v sobě tyto prostředky skrývají! Papír, plátno, barva, olej, štětec. Zvláštní pozornost věnovaná vlastnostem těchto prostředků se odrazila v podobě

celých směrů, uměleckých období a stylů jako: v pointilismu, rozkládajícím čisté barvy, v asfaltové malbě uplatňující lazury, v barvě podobné emailu, v pastózní „konstruktivní“ barvě Cézannově, v tektonice štětcových tahů Trübnerových nebo Liebermannově způsobu nanášení barvy špachtlí. Tyto prostředky sloužily ještě ke zobrazování předmětu a byly také z hlediska této služebné formy posuzovány. Když pak se novější malířství od předmětu osvobodilo a posílila se úloha prostředků, a tím i podobnost s dřívějšími významnými uměleckými slohy, otevřel se svět nových možností. Abychom uvedli to nejzákladnější: bílá pravouhlá plocha obrazové desky je faktem tak naléhavým, že jí malíř nemohl přisuzovat menší význam než předtím předmětu; nechal se v pojetí obrazu vést ideou této plochy a přijal její pravouhlou formu jako míru pro všechny formy na ní promítnuté; základní forma se „ozývá“ ve formách na ní uplatněných způsobem připomínajícím variace hudebního tématu. Tvořivý proces vzbuzuje *úctu k materiálu*.

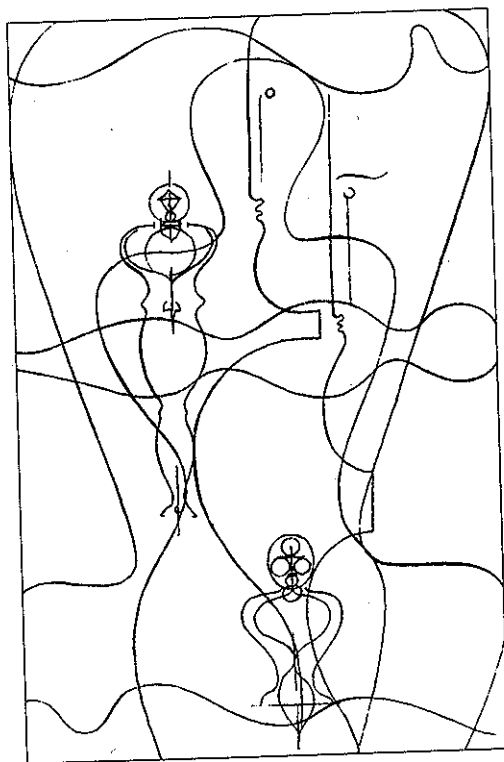
13

Zatímco forma má estetickou povahu a je spřízněná s krásnou hrou, pak *idea* kotví v hlubinách *etiky*. Očekává se, že díky ní splní nové umění své poslání, že stvoří nový představový svět, symboly naší doby. Může k tomu použít staré formy? Nová forma je kostrou i pláštěm nové ideje. Stačilo snad na staré látky a ideje navěsit novou formu jako „novodobý“ šperk? Velmi smířlivý nebo slabý duch s tím může být srozuměn. – Nový malíř si však přeje dospět k tomu, aby *mohl všechno vyjádřit*, a aby proto dokonale vládl prostředky sloužícími ideji a výra-

zu. Je dovoleno vše, co je uměleckému projevu ku prospěchu. Říše malířství je sice z tohoto světa, ale umění si dnes více než kdy jindy klade za cíl zviditelňovat neviditelné. V době hmotného a duchovního rozvoje, v době, kdy se hroubí státy i světové názory, hledá umělec oporu sám v sobě. Svázán prostřednictvím nesčetných denních prožitků s přírodou jako věčným zdrojem síly opírá svůj subjektivní svět o tento základ obecných pocitů. Absolutní subjektivismus jednotlivých osobností, které tvoří součást velkého společenství, vtiskne podobu tváří naší doby.

ČLOVĚK A UMĚLÁ FIGURA (1925)

Dějiny divadla jsou dějinami proměn lidské postavy: *člověk* tu je interpretem tělesných a duševních hnutí, v nichž se střídá naivita s reflexí, přirozenost se strojeností.



Plán s postavami, 1919-1920

Formy a barvy, prostředků, s nimiž pracuje malíř a sochař, se využívá i při proměňování postav, odehrávajícím se na jevišti, což je *prostorová a architektonická* konstrukce, dílo stavitele. – Tím je stanovena úloha výtvarného umělce, syntetika uvedených prvků, v oboru divadelnictví.

● Znamením naší doby je *abstrakce*; na jedné straně působí jako rozvolnění částí určitého celku, dovedené ad absurdum nebo v maximální míře zdůrazněné, na druhé straně se projevuje ve zobecněné a úhrnné formě, vytvářejíc v hrubých rysech nový celek.

Znamením naší doby je také *mechanizace*, nezadržitelný proces zasahující do všech oblastí života a umění. Mechanizuje se vše, co se mechanizovat dá, a zjišťuje se, co mechanizovat nelze.

16

A neméně důležitým znamením naší doby jsou nové možnosti, dané technikou a vynálezectvím; vytvářejí zcela nové předpoklady a dovolují, nebo alespoň slibují uskutečnění i těch nejsemělejších fantazií.

Divadlo, které by mělo být obrazem doby a které je uměním časově obzvláště podmíněným, nemůže těchto znamení nedbat.

● Obecně vzato „*divadlo*“ zabírá celou oblast sahající od náboženského kultu až k naivní lidové zábavě, přičemž není ani jedno, ani druhé divadlem v pravém slova smyslu, totiž *představením* abstrahovaným od přirozeného chodu života, majícím působit na člověka. Konfrontace pasivního diváka s aktivním interpretem předurčuje podobu jeviště. Jeho nejmonumen-

tálnější formu představuje antická aréna a formou nejprostší je prkenné lešení na tržišti. Potřeba koncentrace dala vznik kukátkovému prostoru, dnešnímu „univerzálnímu“ tvaru jeviště. „*Divadlo*“ postihuje nejvlastnější smysl předváděné produkce: přetváření, přestrojování, přeměňování. Někde mezi kultem a divadlem se nachází „scéna pojatá jako morální instituce“, místo mezi divadlem a lidovou slavností zaujímá varieté a cirkus jako artistické zařízení. Otázka po původu bytí a světa, zda bylo na počátku slovo, čin nebo tvar – byl-li to duch, skutek anebo forma – smysl, dění nebo zjevení –, tato otázka je živá i ve světě divadla a vede k rozlišování *divadla činoherního a hudebního*, s dějem literárním nebo hudebním, a *scény* s děním optickým. Jednotlivým druhům odpovídají jejich představitelé, tedy:

básník (spisovatel nebo skladatel) jako umělec tvořící slovesně nebo hudebně,

herec, vyjadřující se prostřednictvím své postavy,

a *scénograf*, jenž pracuje s tvarem a barvou.

Každý z uvedených druhů může existovat a realizovat se sám o sobě. Spolupůsobení dvou nebo všech tří druhů, z nichž však musí jeden převažovat, je otázkou jejich významového odstínění, proveditelného až s matematickou přesností. Uskutečňuje je *režisér*.

Z hlediska *materiálu* má herec výhodu bezprostřednosti a nezávislosti. Jeho materiálem je on sám, jeho tělo, jeho hlas, gesto, pohyb. Vzácný typ, totiž básník, jenž dává bezprostředně a sám ze sebe slovům formu, představuje dnes ideální požadavek. Kdysi ho splňoval Shakespeare, který byl dříve hercem než

17

básníkem, pak také improvizující herci commedia dell'arte. Dnešní herec zakládá svou existenci na básníkově slovu. Nicméně tam, kde slovo zmlkne, kde mluví pouze tělo, předvádějí svou hru - v roli tanečníka -, tam je herec svobodný, tam je sám sobě zákonodárcem.

Básníkovým materiálem je slovo a zvuk. Pokud nejde o zvláštní případ, kdy je básník sám hercem, zpěvákem nebo hudebníkem, pak tvoří svou divadelní hru s vědomím, že bude představena a reprodukována na jevišti buď prostřednictvím organického lidského hlasu, nebo pomocí konstruktivně-abstraktních nástrojů. Zdokonalování těchto nástrojů rozšiřuje jejich reprodukční možnosti, zatímco lidský hlas je a vždy bude fenoménem sice omezeným, ale jedinečným. Mechanická reprodukce prostřednictvím přístrojů může zvuk nástroje a hlasu od člověka oddělit a stupňovat jej bez ohledu na jeho původní sílu a časovou podmíněnost.

Materiálem výtvarného umělce - malíře, sochaře, architekta - je *forma a barva*.

Vzhledem k tomu, že jsou tyto výtvarné prostředky jakožto plod lidského ducha umělé, že se řídí jiným než přírodním řádem, je nutno je označovat jako *abstraktní*.

Forma se v rozměrech výšky, šířky a hloubky jeví jako čára, jako plocha, jako těleso. Podle toho ji pak představuje sestava linií, stěna nebo prostor, a jde tedy o formu nehybnou, uchopitelnou. Neuchopitelnou, dynamickou formou je naproti tomu světlo, které působí v geometrii světelného paprsku a ohňostroje lineárně a v podobě záře má tělesný a prostorový charakter.

Každou z těchto jevových forem, jež jsou barevné samy o sobě - pouze „nic“ je bezbarvé -, může ještě obohatit *zabarvující barva*.

Barva a forma se ve svých elementárních hodnotách uplatňují především v konstruktivním faktoru architektonického ztvárnění prostoru. Zde tvoří předmět a náplň práce konané živým lidským organismem.

V malířství a sochařství představují forma a barva prostředky, jimiž se navazuje vztah k organické přírodě prostřednictvím zpodobení jejich jevových forem. Člověk jako nejpřednější z nich je na jedné straně organismem z masa a krve, na druhé straně nositelem čísla a „míry všech věcí“ (zlatý řez). Architektura, sochařství a malířství jsou nehybné, zachycují pohyb ustrnulý v jednom okamžiku. Jejich podstata tkví v nezměnitelnosti typizovaného, tedy ne náhodného stavu a ve vyrovnání a ustálení sil. To, co je největší předností těchto uměleckých disciplín, by se mohlo - zvláště ve věku dynamiky - jevit jako manko.

Divadlo jako místo dění probíhajícího v čase předvádí naopak *pohyb formy a barvy*, a to především v jejich základní podobě jako jednotlivé pohyblivé, barevné nebo bezbarvé, lineární, plošné nebo plastické formy anebo jako měnivé dynamický prostor a proměnlivé architektonické útvary. Taková kaleidoskopická, nekonečně variabilní a zákonitě plynoucí hra by - teoreticky - byla *absolutním* divadlem. Člověk, oduševnělá bytost, by byl ze zorného pole tohoto mechanického organismu vypuzen. Stál by jako „dokonalý strojník“ v centrále u rozvodné desky, odkud by řídil nevšední podívánou.

● Avšak člověk pátrá po *smyslu*. Ať už jde o faustovský problém, snažící se vytvořit homunkula, ať jde o personifikační sklon, jemuž vděčí za vznik bohové a modly: člověk věčně hledá sobě rovného, svůj obraz nebo cosi nedostižného. Hledá svou věrnou podobu, hledá nadčlověka nebo smyšlenou bytost.

Organismus člověk vystupuje v kubickém, abstraktním divadelním prostoru. Člověk i prostor se podřizují zákonu. Čí zákon má platit?

Bud' bere abstraktní prostor zřetel na člověka jako přírodní bytost, přizpůsobí se mu a pak se sám promění v přírodu nebo její iluzi. K tomu dochází na naturalistické, iluzionistické scéně.

Anebo člověk, tvořící součást přírody, bere zřetel na abstraktní prostor a přetvoří se ve shodě s ním. To se děje na abstraktní scéně.

Zákony kubického prostoru jsou neviditelnou lineární sítí planimetrických a stereometrických vztahů.

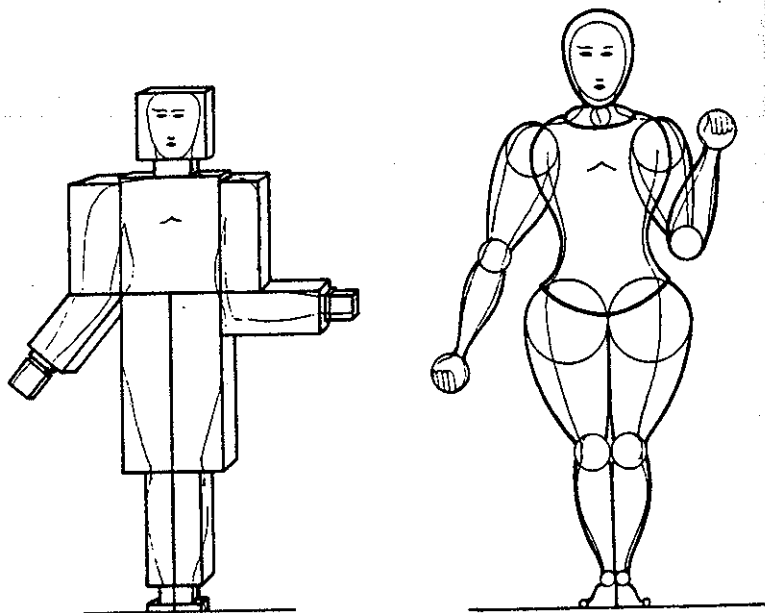
Této matematice odpovídá matematika obsažená v lidském těle, dosahující vyrovnání prostřednictvím pohybů, které jsou v podstatě *mechanické* a předurčené *rozumem*. Jde o geometrii tělesných cviků, rytmiky a gymnastiky. Jde o *tělesné úkony* (provázené stereotypičností tváře), jaké osvědčuje perfektní žonglér nebo družstva cvičenců na stadionu, byť zde bez vnímání prostorových vztahů.

Zákony organického člověka spočívají naproti tomu v neviditelných vnitřních funkcích, v tlukotu srdce, krevním oběhu, dýchání, v činnosti mozku a nervů. Pokud se jim přisuzuje rozhodující význam, pak je středem pozornosti člověk, jehož pohyby

a reakce vytvářejí imaginární prostor. Kubicko-abstraktní prostor je potom jen horizontálně-vertikální konstrukcí tohoto fluida. Pohyby jsou *organické* a předurčené *citem*. Jde o *duševní afekty* (provázené mimikou tváře), jaké osvědčuje velký herec nebo sborové scény ve vynikající tragédii.

Se všemi těmito zákony je neviditelně spjat tanečník. Je poslušen nejen zákona svého těla, ale i zákona prostoru, řídí se jak svým citem, tak i prostorovým cítěním. Přitom vytváří všechno sám ze sebe - ať už se vyjadřuje volným abstraktním pohybem nebo naznačuje smysl děje pantomimicky, ať vystupuje na prosté ploché scéně nebo v architektonickém prostředí, ať se rozhodne mluvit nebo zpívat, ať účinkuje nahý nebo ustrojený - vstupuje do velkého divadelního světa, z něhož tu v obrysech připomeneme jen dílčí oblast přetváření lidské postavy a její abstrakci.

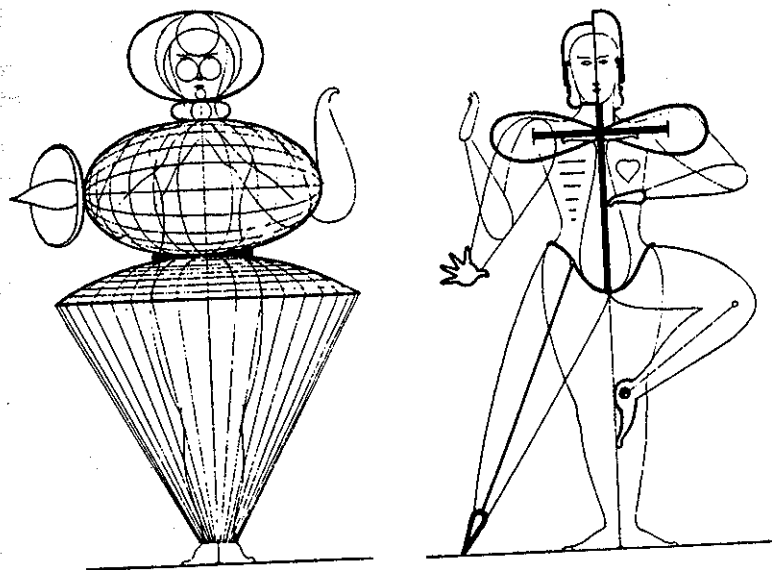
● Přetváření lidského těla, jeho proměnu, umožňuje *kostým*, přestrojení. Kostým a maska zvýrazňují vzhled, nebo jej mění, vyjevují charakter, nebo jej zastírají, podtrhují jeho organickou nebo mechanickou zákonitost, případně ji potlačují. Kostým jakožto kroj, vyrostlý z náboženských, krajových a společenských základů, je jiný než kostým divadelní, přestože se oba neztřídká zaměřují. Jak mnoho krojů zaznamenaly dějiny lidstva, tak málo zaregistrovaly pravých divadelních kostýmů, vytvořených pro jeviště. Jen několik málo už ztypizovaných dodnes platných kostýmů italské komedie: harlekýn, pierot, kolombína atd. Pokud jde o divadelní kostým, mohou mít při přetváření lidského těla zásadní význam:



22

obr. *Zákony okolního kubického prostoru*; v tomto případě se kubické formy přenesou na formy lidského těla: hlava, trup, paže, nohy se promění v kubické prostorové útvary. Výsledek: *Pohybující se architektura*.

obr. *Funkční zákony lidského těla ve vztahu k prostoru*; vyžadují typizaci tělesných forem: vejčitý tvar hlavy, vázovitý tvar trupu, kyjovitý tvar paží a nohou, kulovitý tvar kloubů. Výsledek: *Kloubová panna*.



obr. *Pohybové zákony lidského těla v prostoru*; zde jde o formy rotace, usměrněného pohybu, protínání prostoru: „káča“, šnek, spirála, kotouč. Výsledek: *Technický organismus*.

obr. *Metafyzické výrazové formy jako symbolizace lidského těla*: hvězdovitý tvar natažené ruky, ∞ znak spletených paží, křížový tvar páteře a ramen; dále zdvojená hlava, znásobené údy, dělení a vypouštění tvarů. Výsledek: *Odhmotnění*.

23

Takové jsou možnosti tanečníka pohybujícího se v kostýmovém přestrojení v prostoru.

Avšak žádný kostým není s to zrušit závislost lidské postavy na zákonu tíže. Krok je sotva delší než jeden metr, skok do výšky nepřesáhne dva metry. Těžiště lze vychýlit jen na okamžik. Může zaujmout podstatně jinou než přirozenou polohu - např. horizontálně vysunutou - pouze na několik sekund.

Částečné překonávání tělesnosti, ale jen v organické sféře, umožňuje *akrobacie*: „hadí muž“ s ohebnými údy, živoucí vzdušná geometrie na visuté hrazdě, pyramidy z těl.

Snaha oprostit člověka od omezujících faktorů a stupňovat volnost jeho pohybu nad přirozenou míru vedla k nahrazení organismu mechanickou umělou figurou: *automatem* a *loutkou*. Na loutky pěl chválu Heinrich von Kleist, automaty vychvaloval E. T. A. Hoffmann.

Anglický divadelní reformátor Gordon Craig navrhoval: „Herec musí vyklidit divadelní scénu a jeho místo zaujme neživá bytost - říkáme jí nadloutka [Über-Marionette].“ Rus Brjusov zase chtěl „nahradit herce loutkami na pero, v nichž by byl umístěn gramofon“.

Scénograf zaměřený na obraz a jeho přetváření, na tvar a jeho ztvárňování dospěje při řešení divadelní scény k takovýmto závěrům. Pro divadlo má menší cenu paradoxní výjimečnost než obohacení jeho výrazových forem.

Mimořádné možnosti nabízejí dnešní pokroky v technice: přesné stroje, vědecké přístroje ze skla a kovu, umělé končetiny používané v chirurgii, fantastické potápěčské a vojenské obleky atd.

Tvářelí možnosti metafyzického rázu jsou však také neobyčejné. Umělá figura dovoluje jakýkoliv pohyb, jakoukoli pózu trvající po libovolnou dobu, umožňuje - jako výtvarný prostředek z časů nejlepšího umění - různé velikostní poměry postav: významné lze zveličít, nedůležité zmenšit.

Podobný velmi důležitý fenomén představuje spojení přirozeného "nahého" člověka a abstraktní figury; takováto konfrontace podtrhuje totiž zvláštnosti obou bytostí.

Před nadsmyslným a nesmyslným, před patetičností a komičností se otevírají nepoznané perspektivy. V oblasti patetického se hráli anticipační roli recitátoři antické tragédie monumentalizovaní pomocí masky, koturnů a chůd, ve sféře komičnosti to zase byly obrovité figury z karnevalů a výročních trhů.

Podivné postavy tohoto druhu, personifikace nevšedních představ a pojmů provedené v nejvzácnějším materiálu, budou také moci být hodnotným symbolem nové víry.

V této perspektivě může dokonce nastat, že se poměr obrátí: pak vyřeší scénograf optický fenomén a hledá se básník slov a tónů, který vyjádří jejich ideje adekvátním jazykem.

Takže - se zřetelem k myšlence, stylu a technice - zbývá vytvořit

- abstraktně-formální a barevné
- statické, dynamické a elektrické
- gymnastické, akrobatické a burleskní
- vážné, patetické a monumentální
- politické, filozofické a metafyzické

} divadlo

● Utopie? - Je vskutku zvláštní, jak málo se po této stránce až dosud uskutečnilo. Materialisticko-praktická doba opravdu ztratila smysl pro hru a zázračno. Prospěchářské myšlení je na nejlepší cestě, aby je umrtvilo. Naše doba, žasnoucí nad kupíci se technickými záležitostmi, shledává už v těchto účelných zázracích dokonalou uměleckou formu, zatímco to jsou ve skutečnosti jen předpoklady k jejímu vytvoření. "Umění je bezúčelné," pokud je možné označovat imaginární potřeby duševního života za bezúčelné. V této době rozpadajících se náboženství, která umrtvuje vznešenost, v době rozpadajícího se národního společenství, která je schopná prociťovat hru pouze s drastickou erotičností nebo s artistickou předpojatostí, získávají všechny hluboké umělecké tendence charakter výlučnosti a sektářství.

Jevištínmu výtvarníkovi zbývají tedy tyto tři možnosti.

Bud' usiluje o realizaci v rámci daných podmínek. To znamená, že při práci počítá se stávající formou jeviště a jako tvůrce "inscenací" se dává do služeb básníka a herců, snaže se propůjčit jejich dílu patřičnou optickou formu. Ve šťastném případě se jeho záměry kryjí se záměry básníkovými.

Anebo se snaží o realizaci co možno nejsvobodnější. Umožňující mu představení, která nabízejí především podívanou; básník a herci ustupují do pozadí ve prospěch optického faktoru nebo působí teprve jeho prostřednictvím: balet, pantomima, artistika; umožňují jí také představení nezávislá na básníku a hercích, kdy na jevišti probíhá anonymní a mechanická hra forem, barev a figur.

Anebo se výtvarník naprosto izoluje od běžného pojetí divadla a hodí kotvu daleko do moře fantazie a odlehlých možností. Pak jeho návrhy zůstanou jen papírem a modelem, materiálem pro přednášky s ukázkami a pro výstavy jevištního umění. Jeho plány troskotají na nemožnosti uskutečnění. Nakonec ztrácí pro něho realizace na důležitosti; svou ideu předvedl, její uskutečnění je otázkou času, materiálu a technických možností. Začne s výstavbou nové divadelní budovy ze skla a kovu při využití zítřejších vynálezů.

Ale začne také vnitřní proměnou člověka-diváka jakožto alfou a omegou předpokladu každého uměleckého činu; ten je i při uskutečnění odsouzen zůstat utopí, neseťká-li se s duševní připraveností.

OSVOBOZENÉ DIVADLO (1928)

Nadchází éra nového divadla; jeho budova ze skla, železa, betonu a vnitřek se promění v hotový zázrak technických zařízení, která nebudou zakryta. Soustředí se tu nové vynálezy z oboru optiky, mechaniky, akustiky.

Zřídí se *patrově* uspořádané, posuvné a otáčecí jeviště s propadlištěm, arzenál reflektorů a světelných efektů nebude sloužit k vytváření dojmu sluneční a měsíční záře, na scéně se nebude muset představovat les, hory, obytná místnost, ale předvede se jako ryze kulturní výtvar, jako *svět sám o sobě*, s ničím nesrovnatelný. Půjde o dokonalé dílo zvláštního druhu, o fantastickou laboratoř, spojující prvek racionalistický s transcendentním v jednotu slohotvorné síly.

Co dnes slouží reklamě, průmyslu a různým účelům, bude na nové scéně sice také sloužit, ale půjde o účely čistě *umělecké*. Divadlo je, dnes jako včera, světem zdání, iluze, metafyziky, a bude bezpochyby pracovat s prostředky, které mu nabízí věk nazývaný technický.

I básníci budou svou *ideu* rozněcovat se zřetelem na uvedené skutečnosti; vzhledem k nim se také upustí od představ podmíněných zastaralým pojetím jeviště – upustí se od nezbytného kukátkového prostoru a rampy. Jen herec bude stále dělat to, co dělal vždycky, bude hrát, zdát se, se zdáním si hrát.

Tato perspektiva určuje vše, co dnes usiluje o novou jevištní formu. *Pokusné scény*, nezávislé na obchodním provozu oficiálních scén, by musely vykonávat *přípravnou* práci, zaměřenou na budoucí možnosti a jejich předpokládané uskutečnění. Takový postup má dnes nutně relativní platnost. Ale v dobách, kdy jde o obnovu, o *obrodu zproblematického uměleckého druhu*, je nejlépe rozpomenout se na *kořeny* tohoto umění, vzít v úvahu základní prostředky a skoncovat se vším, co zestárla a zchátralo.

Pokusná scéna v *desavském Bauhausu* pracuje na omezeném základě se skromnými prostředky na uskutečnění nových, aktuálních idejí, které se jednoho dne osvědčí jako plodné.

ŘEČ

(u příležitosti otevření výstavy Uměleckého svazu Slezsko)

31. ledna 1932

V době, kdy nevíme, zda se nacházíme jen v jedné etapě cesty nebo na vrcholu bídy německého národa, otevírá Umělecký svaz Slezsko svou výroční výstavu. Optimismus umělců by si zasloužil obdiv už za to, že se nezalekl takřka beznadějného začátku. Existuje přesvědčivější doklad romanticky-idealistického sklonu umělců, kteří odhodlaně tvoří a vystavují navzdory materiální i myšlenkové izolaci?

Nová výstava přináší nové obrazy, ačkoli ty staré se sotva mohly vepsat do hlubšího povědomí publika. Tempo, původně hudební pojem pro klidnou časomíru – to slovo se dnes stalo ranou biče! A to i pro umělce! – Neboť zásoba uměleckých děl je tak velká, že by se produkce mohla na delší dobu zastavit. Protože se však umělecká tvorba neřídí merkantilním pojmem nabídky a poptávky, protože umělec *musí* pokračovat od obrazu k obrazu a od díla k dílu, poháněn touhou po dokonalosti, vnitřní nouzí a nezbytností, vznikají – a postupem času se zdokonalují – ony zvláštní věci, jimž se říká „obraz“, duševní projevy ztvárněné umělecky a – následně – způsob, jimž se sdělují: výstavy.

Materiální nouze současné doby je charakteristická takřka naprostým zánikem soukromé i veřejné péče o umění, která se často předvádí jen v rouchu almužen a dobročinných příspěvků. – Umělci sahají ke zdánlivě přirozenému, nicméně zoufalému prostředku *směny* svých děl za životní potřeby: umění za potravu

a ošacení. Umění se skutečně mění v chléb! – Výstavy se uchylují do bezpočtu opuštěných obchodů nebo (viz Berlín) *sklepních prostor*.

Neblahá je však *duchovní* bída umění, jeho narůstající izolace, jež nahlodává kořeny jeho nejdůležitějších sil! – Na rozklad bohatá, ale na shrnující a významné myšlenky chudá a nepříznivě naladěná doba není půdou, na níž by vzkvétalo umění. – Přízeň a nenávisť stran zasahují i oblast umění, zakalují pravdu a znetvořují poznání toho, co je a co není hodnotné. – Tomu, co ve šťastnějších obdobích držela pohromadě církve spolu se silným státem a co bylo takto povzbuzováno k nejvyšším výkonům, hrozí dnes chaotický rozpad. – Důsledek: jedna část umělců upadá – z nedostatku cílů – do rezignace, kompromisů a banality (mluvím všeobecně a nedělám rozdíl mezi modernisty a konzervativci!), druhá, lepší část se tomu ze všech sil vzpírá, snaží se z temného údělu vykřesat oheň a pokouší se zachránit ideál navzdory všem sporům a zmatkům.

Materiální a duchovní bída státu povede v tomto roce k uzavření Umělecké akademie. – Po 140 letech existence je obětována „škola smyslového vnímání“, institut, který byl ve Slezsku dvojnásob cenný jako protiváha vědeckých a technických škol a jako *oáza* umělecky zchudlého, těžce zkoušeného německého pohraničí. – Právě vratislavská akademie vážně a s úspěchem usilovala o obnovu zpochybněného smyslu akademií a snažila se prokázat oprávněnost, ba nezbytnost jejich existence poukazováním na to, co je v umění *naučitelné*. Čerstvě započatá práce na jejich výstavbě je náhle přerušena!

PERSPEKTIVY

(nástupní řeč v aule Spojených škol pro umění a umělecký průmysl v Berlíně)

8. listopadu 1932

Než bych vám dnes ve své nástupní přednášce vykládal něco z nudného oboru perspektivy, jenž ostatně asi u studentů tohoto domu příliš oblíben není, zaměřil bych raději pozornost na obraz umění a na umělecký tvůrčí proces, jak se jeví z *jednoho, subjektivního*, mého vlastního hlediska, a doufám, že se přitom doberu k něčemu, co má objektivní, obecnou platnost.

Znamená-li „il professore“ někoho, kdo něco „vyznává“, pak my vyučující vyznáváme barvu – a také *formu*, neboť forma a barva tvoří pro nás malíře jednotu! Uskutečňujeme ji ve své tvorbě, ve svém *métier*: my výtvarní umělci.

Jestliže se navíc dáme svést k *mluvenému jazyku*, místo abychom se drželi svého řemesla, abychom *tvorili*, je to možno odůvodnit snahou věc si ujasnit a vskrytu doufat, že pomůžeme a zjednáme jasno také jiným.

Protože však – řečeno slovy Oskara Wilda – „umělec nechce něco dokazovat“, nemůže nikdy jít o věci definitivně platné.

Neboť „vše plyne“: umění, člověk, názory, hlediska se neustále mění; právě tempo a problematika *naší* doby jsou toho názorným a zřejmě i skvělým příkladem. Postihnout a fixovat něco z *těchto* měnících se jevů je smyslem a cílem našeho konání, nazývaného „umění“, i našich úvah o něm. Jestliže mluvíme – jestliže místo znaků, forem, barvy děláme teď slova, podřizujeme se *pojímům* těmito slovy vyjadřovaným. Slova

se stala *mnohoznačnými* – pojmy se zmátly. *Konání* je *jednoznačné*.

(Delacroix vychvaloval malířství jako umění, které lze v celistvosti postihnout jedním pohledem, na rozdíl od umění probíhajícího *v čase* jako básnictví a hudba.) – –

Zmatená doba vystupňovala pochopitelně „*zmatek v uměleckých pojmech*“. Byl patrně značný již v době Wilhelma Trübnera, jenž dal své knize tento název (Verwirrung der Kunstbegriffe). Mnohdy bychom si přáli mít *Slovník umění*, období existujících slovníků hudebního, filozofického, biologického; měl by ovšem být sestaven s rozhledem tak, aby respektoval mnohoznačnost pojmů a jejich *proměnu* během různých období.

Umělcovu instinktivní *nechut'* k rozkladu slov a k dělení nedělitelného provázejí *nicméně* snahy, které se osvědčily jako příspěvky k *vědě o umění*; osvědčily se zvláště tehdy, když pocházely od *umělců*, když vyplývaly bezprostředně z jejich činnosti a z jejich pozorování.

Jak vášnivě usiloval o zákony umění například Albrecht Dürer! O jak ryze německé důkladnosti svědčí jeho kniha o měření, BUCH DER MESSUNG, která představuje uměleckohistoricky jedinečný dokument! – Dürer věnoval stejnou pozornost *písmu, ornamentu, perspektivě* a zvláště usilovně studoval *člověka*; nezdráhal se přitom hned svých poznatků využívat v obraze, *konstruovat* postavy způsobem, jež rozhodně nelze považovat za úzkoprský! (Jeho geometrická kresba lidské postavy, sestavená z půdorysu, nárysu a bokorysu, mu, jak je známo, svého času vynesla posmrtnou slávu jako „prvnímu kubistovi“.)

Mohli bychom si položit otázku, jak to, že se spekulativní měřická, vědecká tendence v umění posuzuje *dnes tak nepřítivně*, když přece její předobraz vytvořil takový mistr, jako byl Dürer. – Mně se zdá, že vidíme často jen *nebezpečí*, pro něž nejsme schopni vidět *prospěch*, jaký z této tendence může výtěžit umělec. – –

Pak nadešlo před sto lety – měřeno jenom zhruba – opět období, kdy v umění oživila záliba v řádu a zákonu. *Bachovy fugy, Schinkelovy stavby, obrazy Ph. O. Runga a C. D. Friedri-cha*, myšlenky *Goethovy* pro nás *dnes* představují *jednotný celek*; naštěstí už můžeme onu dobu posuzovat z *odstupu*, při němž padesát let sem nebo tam nehraje roli.

Je známo, že se Goethe „usilovně snažil“ uspořádat a upřesnit různé způsoby umělecké tvorby a najít modul, jenž by umožnil vyvozovat obecné ze zvláštního.

Jeho prosté, a přece zásadní dělení tvůrčích způsobů na „*napodobování přírody*“, „*manýru*“ a „*styl*“ by si zasluhovalo, aby bylo – přinejmenším v tomto goethovském roce – opět připomenuto. Mnoha nedorozumění v posuzování a hodnocení dnešního umění by se tak mohli vyvarovat nejen umělci a kritici, ale i veřejnost. Požadavek přírodní věrnosti by se potom nevznášel na dílo usilující o *styl*, jehož účinnosti se dosáhne nezbytně jen za cenu obětí. Právě tak by mohlo přinést jasno pochopení vlastností *manýry*, která působí neblaze jak při postupu naturalistickém, tak i při procesu stylotvorném. Také svrchovaně umělecké formě, dílu vyznačujícímu se *stylem*, by to už předem zaručilo uznání, jakého si zasluhuje pro vynaložené

úsilí a jakého by *zasluhovalo* v době, kdy existuje snaha zabránit chaosu a názorovému zmatku na politické scéně *státní kompozicí*, která – i když ve zcela jiném měřítku a materiálu – tvoří paralelu úsilí umělců.

(V doslovu zařazeném do Goethovy stati se říká: „Prosté *napodobování* se zakládá na poklidné existenci a na příznivé přítomnosti; – *manýra* postihuje jev s lehkou a přizpůsobivou myslí; – a *styl* spočívá na nejhlubších základech poznání, na podstatě věcí, pokud ji vůbec můžeme ve viditelných a uchopitelných tvarech poznat.“)

V klasifikaci umělců pokračoval pak Goethe téměř *zábavným* způsobem, když psal o sběrateli a jeho oblíbených (*Der Sammler und die Seinigen*). Co do počtu rozlišovaných typů tu značně předčil naše malířské *-ismy*, s oblibou odsuzované jako nemoc doby! A to tehdy ještě neexistovali abstrakcionisté! – U Goetha tedy najdeme: kopisty, charakteristy a poetisty (die Kopisten, Charakteristiker und Poetisierer), iluzionisty, fantomisty a fantazmisty (die Scheinmänner, Phantomisten und Phantasmisten), blouznivce, vizionáře a snílky (die Nebulisten, Schwebler und Nebler), rigoristy, umělce zaměřené na kostru věcí, tvůrce holdující nadsázkám a jedince, jejichž projev charakterizuje jistá tvrdost (die Rigoristen, Skelettisten, Winkler und Steife), milovníky hadovité linie a stoupence tečkovacích technik (die Schlängler, Püntler und Püntierer), vyznavače vlnitých čar, příznivce skic a miniaturisty (die Undulisten, Skizzisten und Miniaturisten) atd. Dovedeme si – právě dnes a ve znamení J. W. Goetha – představit výstavu, která by v pěkném uspořádání

a utřídění předvedla hlavní pojmy, tj. napodobování přírody, manýru, styl a navíc ještě všechny formy druhotné! Byl by to zajímavý pokus a možná i více: byla by to *pomoc*, jak čelit často babylonskému zmatku našich výstav a iritované veřejnosti!

Neupouštím od *zpětného* perspektivního pohledu, neboť chci v krátkosti připomenout malířského romantika z Goethovy doby, *Ph. O. Runge*, který se snažil stanovit „*potřeby uměleckého díla*“. Mohou nám připadat „zastaralé“, ale ve srovnání s požadavky, jaké klademe na umělecké dílo dnes, nám přinejmenším zavdávají příčinu k přemýšlení. Runge vypočítává:

1. naše povědomí o Bohu, 2. pocitování sebe sama v souvislosti s celkem; z obojího plynoucí:

3. náboženství a umění, tj. vyjádření našich svrchovaných pocitů prostřednictvím slov, tónů nebo obrazů; *výtvarné umění* přitom vyžaduje především:

4. předmět, pak 5. kompozici, 6. kresbu, 7. výraznost podání, 8. jednotnost, 9. kolorit, 10. tón.

Pokud posuzujeme *naše* současné umění z hlediska těchto „*potřeb*“, ukazuje se, že sice odpovídá jednotlivým bodům uvedeného plánu, že je však často jednostranně nadsazuje a že leckdy splňuje a zdůrazňuje jen některé z nich – ale jen *zcela vzácně* vyhovuje požadavku *úplnosti*, o níž se tak vášnivě zasazoval *Runge*, jak o tom s pohnutím čteme v jeho dopisech a denících.

Podobně je tomu u *Caspara D. Friedricha*, v jehož umění a představitosti se tak skvěle projevil soudobý vědecky pořádací duch. Umělec dokázal stmelit přírodní a výtvarnou *zákonitost* ve vzácnou harmonickou jednotu; dnes nás udivuje, že kvůli

přísné formální a barevné zákonitosti působil na své současníky jako chladný konstruktér! – Relativnost a proměnlivost pojmů! (Dámy a pánové! Pokládám za nutné připojit zde poznámku na okraj. Toto mé vzývání oné doby, znějící z úst – takřečeného – „konstruktivisty“, by se mohlo pokládat za neoprávněné nebo za daň určitým dobovým proudům. Nuže, *přiznávám*, že pro mne byli Dürer, Runge, Friedrich a další *před dvaceti lety* právě tak aktuální a příkladní jako dnes; často je jen třeba litovat, že se tak zřídka *chápou* *hlubší* souvislosti dnešního umění s uměním vzniklým před sto nebo tisíci anebo i více lety! Dnes jsme *nezbytně jiní*: stačí se podívat na ulici a naše oči i naše duše a srdce a mozek postřehnou znamení naší doby, *techniku!* *Ale: kdyby tamti žili dnes, byli by jiní!*)

Z oné doby, v níž se po častých pohromách a úpadcích zase jednou v nádherné ryzosti projevil specificky *německý umělecký duch*, můžeme podle mého názoru čerpat poučení zvláště se zřetelem na *jednu* věc, jejíž objasnění mi tu dnes leží na srdci:

že totiž není nebezpečné čas od času si uvědomit, co vlastně naše konání nazývané „*umění*“ znamená, vzít na vědomí *prostředky*, s nimiž pracuje, a konečně také, k čemu vůbec je.

Každý umělec hlubšího založení čelil někdy na své pozemské pouti *nicotě*; všechny krásné výdobytky se mu jevily *nicotnými*, dokud je nezískal a nevlastnil *sám*. Žádný umělec se nevyhne tomu, aby se jednou nevrátil k *základům* umění a ke kořenům tvůrčí síly, aby nezačal *znovu* a nevytvářel něco *nového*. – „*Zemři a buď*“, to je vlastně permanentní stav, v jakém pracuje umělec!

Snaha *vypořádat se sám se sebou* a s věcmi umění i světa opětovně vedla – anebo sváděla – a i dnes vede některé umělce k tomu vytvořit si za tím účelem systém, ať už pro sebe anebo jako pedagogickou výzbroj. Řídili se leckdy fanatickou *vírou*, že je možno vybudovat *konzervatoř* výtvarného umění, že lze nalézt *nauku o harmonii* a *kontrapunkt* podobně jako v hudbě a na jejich základě založit *akademii*, v jejímž řízení a výuce by se uplatnily konečně a *definitivně* nalezené zákony výtvarného umění.

Můj učitel *Hölzel* ve Stuttgartu, *Klee* a *Kandinskij* v Bauhausu, ve Francii zprvu *Delaunay* a dnes například *Ozenfant*, v Rusku *Malevič* a *El Lisickij*, ti všichni se ve větší nebo menší míře opájeli touto vidinou. *Jedno* nebezpečí těchto snah tkví v *dogmatismu*, v zúžení širokého obzoru ve prospěch jednostranné teorie – *druhé* nebezpečí spočívá v *subjektivismu*, jenž si sice zakládá vlastní doménu s velice osobními zvláštnostmi, ale zříká se obecné platnosti.

Okolnost, že se dosud nepodařilo jednoznačně stanovit nauku o výtvarném umění, je možno napadat, ale i vítat. Jak to?

Především se zdá, že *dispozice* a *sklony individualit*, jejich vůle po sebezpodobení a sebeurčení utlumily všechny kolektivní a slohotvorné tendence – v tom se obráží kvas naší doby. Vždyť – jak ukazuje sama zkušenost z výuky na Bauhausu – ani žák, který se na škole zabýval problémy *FORMY* a *BARVY*, nezná nic důležitějšího než se co možná nejdříve projevit jako *individualita*, jako *svébytný jedinec*. Individuální svoboda se cení více než závazný a zavazující zákon, zatímco by cílem hod-

ným usilování měla být „*svoboda v zákoně*“, spojení svrchované osobitosti s obecnou platností a principiálností.

Individualistický počín, odvažující se právě kvůli onomu sebeurčení řešit věc na *vlastní vrub* a prezentovat se jako „*jedinec zvláštního nadání*“ – tento individualistický počín *vyjevuje jednu* stránku uměleckého vyjádření, stránku základní a velice cennou, totiž ojedinečnost a jedinečnost jednoznačně tlumočeného umělcova subjektivního světa. – Před *genialitou* je doširoka otevřená brána: nezná žádné zábrany, žádná omezení ani *zákony*, až na ty *vlastní*, které nosí ve svém srdci. Zdá se, že je to *ideální* stav pro vznik něčeho *mimořádného*.

Avšak: *kde to je?*

Chtělo by se prohlásit se *Schillerem*: „Miluji toho, kdo touží po nemožném!“ Jde o slova určená *mládeži*, o výzvu k odvaze zbavit se konvencí a zaútočit na nebe. – Nicméně ještě zdaleka nenastal – ani v umění – všem dnům konec; umělecké formy se ještě zdaleka neupevnily a nestáhly rezignovaně plachty před strašícím zánikem Západu. Víra v další vývoj umění, v jeho nevyčerpatelné možnosti může přenášet hory, nebo v jazyku umění: může ukazovat estetickou *krásu* ve stále novém lesku! – Krátce řečeno, dosud se *příliš málo* riskuje, příliš málo se využívá – (shora připomenuté) – *svobody*. Často se zdá, že fantazie přichází na svět s přistřiženými křídly, a staří působí svěžeji než mladí, kteří by je měli ve zteči porážet! Tím se pochopitelně nemíní opakování výstředností přežitého expresionismu ani vydávání nespoutanosti za genialitu, ani prosazování novot za každou cenu. *Must jít o růst!* – Ne-

dávné převratné směry v umění nás snad dostatečně poučují o tom, v rámci jakých hranic a z jakých sil se rodí nové hodnoty. – Po vzedmuté vlně oněch směrů nastalo *zklidnění* a také *vystřízlivění*. V domě umění se provedla generální očista. A může se začít znovu! – Nepodceňujme však elementární sílu revoluce v umění předválečné doby, revoluce, která vzplála s živelnou prudkostí v nejrůznějších koutech světa a ve svých nejhodnotnějších projevech, majících velmi rozmanitou *vnější* formu, byla nesena *vnitřní* nutností.

Nejenže bych tedy rád otevřel individuální *svobodě doširoka bránu* a hleděl na PERSPEKTIVY, nejenže přeji umělci *dionýské* opojení, v němž by nám vyjevil *zázrak*, jehož musíme být účastni – ale rád bych ho také citlivě *obrátil* a vyzval ke sledování jiné *spojitosti, oceňování* i *druhé* stránky, která je neméně s to otvírat PERSPEKTIVY. Je to svět *čísla, míry* a *zákona*.

Jde o „*přísnou regulárnost*“, o níž Ph. O. Runge napsal, že je nesmírně důležitá „*právě u uměleckých děl, která vznikají z imaginace a mystiky naší duše*“ – a jde o onu iracionální, metafyzickou *matematiku*, o které Novalis prohlašoval, že je ve své nejčistší formě „*náboženstvím*“.

Číslo, míra a zákon *potřebujeme* jako *výzbroj*, nemáme-li být strženi *chaosem*. Ale: číslo a míra naší školní moudrosti, stejně jako vědecká matematika, jsou jiné než číslo a míra působící v uměleckém díle!

Právě *toto* nanejvýš citlivé, ezoterické počítání a tuto regulárnost měli na mysli uvedení romantikové a stejně je *musejí* chápat umělci, pokud o nich mluví!

Nic totiž neručí za zdárné provedení díla, s nímž je spjata vše, co je třeba vědět o čísle a míře, pokud není procítěno a naplněno oním *uměleckým* fluidem, pocházejícím z dosud neznámých zdrojů.

Zajisté! – Studujeme přírodu, anatomii, perspektivu [...]

Existuje-li však *přírodní pravda, odlišná od umělecké pravdy*, pak existuje také *přírodní anatomie a výtvarná anatomie, přírodní perspektiva a výtvarná perspektiva*! Výtvarné zákony jsou totiž jiné než zákony přírodní! To znamená, že v případě činnosti zvané „*umění*“ jde vždy, ať chceme nebo nechceme, o *pře-sazení, o pře-ložení* svébytné zákonitosti přírody do svébytné zákonitosti umění (nebo obrazu); a dále, že tuto činnost musíme označit za *abstraktní*, neboť *něco odděluje* od věcí přírodních, přírodou daných, a vytváří VĚC ne-přírodní, *novou*, která je, nutně musí být, s přírodními věcmi v protikladu – protože se při tvorbě této nové syntézy používá PROSTŘEDKŮ a MATERIALŮ většinou zcela jiné povahy, než je látka, z níž se skládá objekt přírodní. Vytváříme *lidské postavy z kamene*, pokoušíme se namalovat *slunce olejovou barvou!*

Co je *plastické* a nekonečně *pohyblivé, znehybňujeme* na ploše, co je *barevné* a nekonečně *měnlivé*, zachycujeme v *jednom* tónu a v *jednom*, ustrnulém a neproměnném stavu.

Jak zvláštní *výzbroj* si obstarává *malíř*, má-li zachytit obraz světa jevů a své duše! Olejová barva, štětec a plátno vskutku *nejsou* těmi nejpřípadnějšími prostředky k reprodukci *uni-verza ZEMĚ, OHNĚ, VODY A VZDUCHU* a právě tak *málo* jsou kámen a sádra – posuzováno stále z naturalistického hlediska –

tím nejpřípadnějším materiálem k vytvoření podoby člověka z masa a krve.

Používání těchto prostředků se nám nicméně stalo *takovou* samozřejmostí, že je už bereme, jako by byly „přirozené“. *Síla* zvyku, stojící v cestě všemu novému a neobyčejnému, často způsobuje, že pro stromy *předsudku* nevidíme les *poznání*, *prales* říše umění!

Prostředky, s nimiž pracujeme při ztvárnění světa zdání a optických iluzí, jsou zvláštního druhu, mají každý specifickou povahu, kterou je třeba znát, má-li jich být správně použito. – Toto jejich používání, obecně nazývané „technika“, představuje v hlubším smyslu *zákon*, který je vlastní každému z těchto prostředků.

42

Pojem *zákon* nás napadá asi především tam, kde jde přímo o *číslo* a *míru*, například u pravouhlého archu papíru, u formátu plátna nebo *stěny*, u níž je – jakožto u součásti větší architektonické struktury – obzvláště zjevná matematická podmíněnost. Výška a šířka, jejich dvourozměrnost, to už je do očí bijící *zákon*, jemuž se citlivý umělec nemůže vyhnout. – Neboť každá práce na takové přesně vymezené ploše: PRVNÍ BOD, PRVNÍ ČÁRA vypovídá o souvislosti, která je plodem rozmanité součinnosti: *rozměrů plochy* spolu s *mírami oka*, *ruky*, *paže*, vůbec lidského *těla*, včetně jeho nevyřešených záhad, z nichž si připomeňme alespoň *cit* jako motor všeho jednání.

Neboť jak to, že *dodatečně* prováděná měření skic nebo obrazů osvědčují *překvapivé shody v mírách*, že vyjevují zákonitosti, jaké nejsou obvyklé v běžné matematice – ano! –, že tvůrčí

umělec zasahuje patrně do sfér objasnitelných již jen transcendentním výkladem?! – Víme, že se najdou lidé, kteří vážně pochybují, zda 1 a 1 jsou vskutku 2?

Vedle ledově chladné matematiky existuje pravděpodobně umělecká, proteplená, prokrvená nebo i roznicená, extatická matematika, schopná nejjemnějších úkonů – už nejde o prosté číslo 3, ale o pythické $\pi = 3,14159\dots$!

Povězme si ještě několik slov ve věci *barvy*, a to k počtě *Ostwaldovy* systematiky barev jako výsledku typicky vědecké práce.

Z uměleckého hlediska jde o nonsens. – Nezapomenu na prudký názorový konflikt na shromáždění věnovaném roku 1919 barvám (Farbentag), jehož pořadatelem byl stuttgartský Dílenský svaz (Werkbund). Ostwald, rozvěšivší po stěnách velkolepé kulové úseče a kuželosečky svého barevného systému, se snažil korunovat svou přednášku zveřejněním svých badatelských výsledků a údaji o možnosti jejich *využití*. Proti své vůli však prozradil *více*: totiž nemožnost dělat *umění* s pomocí vědeckého návodu. A tím usnadnil pozici svým protivníkům, kteří se dovolávali nauk o barvách opřených o *Goetha* a základní *pocity*, a tak by se i v tomto případě – abychom byli spravedliví k oběma stranám – mohlo říci: existuje jak *vědecká*, tak *umělecká* nauka o barvách; jedna vychází z přírodovědeckých poznatků a opírá se o přesný výpočet, druhá poznává své poslání díky *pozorování*, *cítění* a *intuici*. – BARVA! – Také zde se otevírají perspektivy – a stálo by za to sledovat je ze stále *nových* hledisek. Musím si nicméně odepřít, abych je tu dále rozprávěl. – Právě tak se musím *vzdát* aplikace poznatků z *plošného* umění

43

MALBY na *tělesný svět sochařství a architektury*, nebo dokonce *divadla*, byť by to mohlo být podnětné! Často mne překvapovalo, že aplikovaná perspektiva už nepoužívá barvy jako názorného a tvárného prostředku při dělení ploch, členění *prostorů* a potírání nebo naopak vyvolávání iluzí. – Myslel bych si, že malíř zabývající se perspektivou sahá bezděčně po barvě jako *orientačním prostředku*. Neboť má-li být perspektiva naukou o *prostorovosti*, o *prostorovém nazírání*, o *vidění* prostorových komplexů, má-li nás osvobodit od pouhého *lineárního*, dvou-*rozměrného* VIDĚNÍ, CÍTĚNÍ a VNÍMÁNÍ, pak může zapojení barvy dělat zázraky.

Ostatně: jsme vůbec v otázce používání a hodnocení barvy *jednotní*? Nejsme vesměs subjektivisté a nevyplyvá naše vnímání barvy z nevědomých a nekontrolovatelných základů, o nichž zatím moderní psychologie dokáže říci velmi málo!

Existuje *objektivní* a *subjektivní* barevnost! Vedle různých *nauk o barevném kruhu*, usilujících o přesnost a objektivnost, se vyskytuje subjektivní barevný kruh, u *každého člověka jiný* (vychází-li se od „zamilované barvy“ nebo dalších a dalších, podle zvláštního založení jednotlivců atd.); přitom hraje roli také *kvantita* barvy – a vše se během života stále *mění*, neboť barva *mládlí* je jiná než barva *stáří*.

Nerad bych vás, dámy a pánové, déle odváděl od tematiky týkající se obrazů a zatěžoval vaši představivost ve věci, která se stále brání pevnému uchopení, protože nelze uchopit její podstatu. – Rád bych však s použitím několika obrazových ukázek [...] řekl něco o samotné perspektivě. [...]

Perspektiva je matematická *abstrakce* vyvozená z *procesu vidění*, je to *fikce*, přijetí určitého způsobu, jak docílit, aby *obraz* předmětu působil *prostorově-plasticky*.

Promítáme obrazy viděné naším *kulovitým okem* – neprozkoumané mysterium optiky – bezmyšlenkovitě na *plochu*, ačkoli vidíme *dvěma očima*, jejichž podstatným znakem není klid, ale *těkání*.

Nicméně: *tento* viděný obraz se ukáže, když proti naší *oční kouli* podržíme například skleněnou *kouli*!

Ve snaze dospět k vyřešení problému vsadila *euklidovská* geometrie svět do *krychle* a tu transformovala tak, že se v ploše jeví jako pyramida. – Hrot této zorné pyramidy se nachází *buď* v našem oku, tedy před předmětem, *nebo* jej promítáme na horizont, *za* předmět. První postup (jak uvádí El Lisickij, od něhož tento výklad přejímáme) zvolil *Východ*, druhý *Západ*. Druhý způsob znázornování, až dodnes u nás běžný, slavil triumfy v renesanci, baroku a rokoku, v onom fantastickém čarování s *prostorem* na stěnách a stropech chrámů a zámků. Jsou to vskutku úžasné perspektivy se záludně řešenými zornými poli, jejichž podstatné změny mohou z krásné *správnosti* učinit *nestvůrnou znetvořeninu*.

Nebo: u barokních divadelních prospektů, počítajících s *pohledem* z knížecí lóže, hrozí nebezpečí, že se *herec* ocitne v perspektivně *namalované* zkratce.

Nejkrásnější příručky o „*umění perspektivní kresby*“, ryté v mědi, pocházejí proto z oné doby před 200 a 300 lety; vyzařuje z nich nejen upřímná radost z nového vynálezu, jemuž se

podarilo uspořádat viděný obraz, ale i záliba v technice mědi-
rytu, která jeho znázorňování umožnila. [...]

A jak se k perspektivě staví naše doba?

Všeobecný útok moderního malířství na celkový vztah vše-
možných vymožeností zpochybňuje pochopitelně i ji. „Otvor
v obraze“, vytvořený perspektivním způsobem vidění, musel
být ucpan, i kdyby vyjevoval samo nebe! Nezůstalo nic nevy-
zkoušeného: podrobitelé i vyznavači absolutní PLOCHY nego-
vali jak starý způsob řešení směrem dovnitř obrazu, tak i postup
opačný, směrem před obraz, o němž se pokoušeli jiní novátoři. –
Obzvláště *kubisté*, zřeknuvší se starých perspektivních pro-
středků, se snažili podat celý předmět, jeho *objem*, a to tak, že
jeho jednotlivé strany *přeložili* do plochy, aby tím rozšířili umě-
leckou *představu prostoru*. *Fururisté* se zase pokoušeli zachytit
v obraze také plynutí *času*, postihnout PROSTOR i ČAS.

Po mnoha beznadějných snahách rozbít staré způsoby vý-
tvarného zpodobování, po řadě marných pokusů, které upozor-
nily na meze malířského umění, lze tu a tam pozorovat *návrat*
ke starému pojmání a *znázorňování prostoru*, které je nicméně
přístupno *obnově*. [...]

Nakonec ještě něco k „*zázrakům techniky*“, rozšiřujícím
obzor našich názorů a v podstatné míře ovlivňujícím náš *obraz*
světa: jednoduchým prostředkům perspektivního znázorňování
se nevymyká jen *trup zepelínu*, jeho fantastická vnitřní konstruk-
ce, ale také to, co ve věci perspektivy umožňuje kamera. Dále:

triky moderní fotografie [...],

překvapivé obrazy docílené *filmem*,

záběry kamerou za *střemhlavých letů*, vedle nichž ztrácejí
na významu „žabí a ptačí perspektiva“ ...

nebo podivuhodná *transparence rentgenového snímku*.

Člověk by byl skoro v pokušení *skoncovat* s minulým ba-
lastem, stavějícím se do cesty takovému nástupu *novot!*

Kdyby [...] (rád bych skončil s Dürerem), kdybychom si zá-
roveň neuvědomovali, že to *nejsou* pouze „zázraky techniky“,
co je příčinou *vnitřní* proměny člověka, jejíž nezbytnost je v dů-
sledku pokračující *materializace* našeho prostředí stále zjevněj-
ší; a že *technika* a její vymoženosti stejně jako *věda* jsou jenom
části velkého CELKU PŘÍRODY, v jehož rámci má UMĚNÍ plnit
zcela zvláštní poslání.

Nejsou v Dürerově MELANCHOLII, hlubokém, opravdovém
uměleckém obraze, položeny všechny otázky, které nás vzrušují:
mystika zákona UMĚNÍ, ČLOVĚKA A PŘÍRODY – *otázka* po smys-
lu *světa?*