

**W A S S I L Y
K A N D I N S K Y**

B O D L I N I E P L O C H A

**PŘÍSPĚVEK K ANALÝZE
MALÍŘSKÝCH PROSTŘEDKŮ
103 VYOBRAZENÍ V TEXTU
26 STRAN OBRAZOVÉ PŘÍLOHY**

● TRIÁDA

PRAHA 2000



**PŘELOŽILA
ANITA PELÁNOVÁ**

**DOSLOV NAPSALA
PAVLA PEČINKOVÁ**

Kniha vychází ve spolupráci
s Národní galerií v Praze,
s pomocí grantu

Nadace Open Society Fund Praha
a s laskavou podporou

Nadace Český literární fond.

Vydání podpořilo

typografické studio Amos, s. s. r. o.

Translation © Anita Pelánová, 2000
Epilogue © Pavla Pečinková, 2000
ISBN 80-86138-16-X

OBSAH

| | |
|---|-----|
| PŘEDMLUVA | 9 |
| ÚVOD | 11 |
| BOD | 19 |
| LINIE | 49 |
| ZÁKLADNÍ PLOCHA | 107 |
| PŘÍLOHA | 139 |
| PŘÍLIŠ VYSOKÉ AMBICE (PAVLA PEČINKOVÁ) | 171 |
| ŽIVOTOPISNÉ ÚDAJE | 183 |
| VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE | 187 |
| REJSTŘÍK | 190 |

PŘEDMLUVA

Nebude asi nezajímavé připomenout, že myšlenky rozvedené v tomto svazku organicky navazují na mou knihu O duchovnosti v umění. Rád bych pokračoval již jednou nastoupeným směrem.

Na počátku světové války jsem strávil tři měsíce v Goldbachu na Bodamském jezeře a v této době jsem se takřka výlučně zabýval systematizováním svých mnohdy ještě ne zcela vyhraněných myšlenek a praktických zkušeností. Nashromáždil jsem tímto způsobem poměrně rozsáhlý materiál.

Téměř deset let jsem se ho pak ani nedotkl. Nedávno se mi však naskytla příležitost, abych se k němu vrátil, a tato kniha je toho dokladem.

Problematika rodící se nové uměnovědy, která zde byla záměrně vymezena co nejúžeji, však přesahuje svými důsledky hranice nejen malířství, ale umění v nejširším slova smyslu. Chtěl bych zde vytyčit pouze několik orientačních bodů – vytvořit analytickou metodu, zohledňující syntetické hodnoty.

Výmar 1923
Desava 1926

Kandinsky

Ú V O D

Každý jev můžeme prožívat dvojím způsobem. Tyto způsoby nejsou libovolné, ale s příslušným jevem úzce souvisejí – odpovídají jeho podstatě, dvěma jeho vlastnostem:

vnější – vnitřní.

Při pohledu na ulici přes okenní sklo budeme vnímat hluk pouze tlumeně, pohyby se nám budou zdát fantomatické, a sama ulice, oddělená od nás průhlednou, ale pevnou a tvrdou skleněnou tabulí, na nás zapůsobí dojmem pulsujícího fenoménu, který se nachází mimo nás, „vně“.

Nebo otevřeme dveře: vystoupíme z izolace, pohroužíme se do tohoto fenoménu, aktivně se na něm budeme podílet a vnímat všemi smysly jeho pulsování. Necháme se pohltnout proměnlivou hlasitostí a rychlostí zvuků, jež se vířivě vznesou do výšek a vzápětí zas vyčerpaně klesnou. Stejným způsobem nás uchvátí také pohyby – hra horizontálních a vertikálních čar a linií, rozbíhajících se do všech stran, hra shlukujících se a opět rozestupujících barevných skvrn, jež znějí vysokým a hned nato zase hlubokým tónem.

Umělecké dílo se zrcadlí na povrchu našeho vědomí. Nachází se vně, a jakmile přestane působit podnět, který vysílá, z povrchu vědomí se beze stop vytratí. Také v tomto případě se totiž setkáváme s jakýmsi průhledným, avšak pevným a tvrdým sklem, jež se postavilo do cesty přímému vnitřnímu kontaktu. I v tomto případě však existuje možnost do díla vstoupit, aktivně se na něm podílet a prožívat je všemi smysly.

Bez ohledu na svůj význam vědecký, který závisí na přesném průzkumu jednotlivých výtvarných elementů, je analýza mostem vedoucím k vnitřnímu pulsování díla.

Dosavadní přesvědčení, že „rozkládat“ umělecké dílo je cosi zkázonosného, co zákonitě povede ke konci umění, je založeno na neznalosti a podceňování obnažených výtvarných elementů a jejich primárních sil.

Malířství a ostatní druhy umění

Není jistě náhodou, že ze všech druhů umění se ujalo role průkopníka právě malířství. Například ze samotné své podstaty praktická architektura musela být již od samých počátků vybavena určitými vědeckými znalostmi. Hudba, jež (s výjimkou pochodu a tance) s žádným praktickým posláním spojována nikdy nebyla a dodnes je jediným uměleckým druhem schopným vytvářet abstraktní díla, svou teorii už dávno vytvořila – vědu, která je sice poněkud jednostranná, avšak neustále se dál vyvíjí. Obě tato vzájemně protikladná umění se tedy opírají o vědecké základy a tato skutečnost nikoho ani nepřekvapí.

Pokud v tomto ohledu ostatní umělecké druhy poněkud zaostaly, pak dokážeme míru jejich zpoždění odhadnout podle míry jejich vlastního rozvoje.

Teorie

Zvláště v malířství, jež prodělalo sice v posledních desetiletích přímo neuvěřitelný skok, ale od své vazby na „praktickou“ účelovost bylo osvobozeno teprve nedávno, již bylo dosaženo vývojového stupně vyžadujícího skutečně vědecky přesnou analýzu. Bez ní by nastoupená cesta skončila – jak pro umělce, tak pro „diváka“.

V minulosti

Domníváme se, že malířství nebylo vždycky tak bezmocné jako dnes a hlavně začátečníci byli zasvěcováni do určitých znalostí, které neměly jen ryze technický charakter, že existovala jakási nauka o kompozici a obecné povědomí o elementech, o jejich podstatě a účincích.¹

S výjimkou ryze technických receptur (týkajících se podkladu, pojidel atd.)², jež byly objeveny před sotva dvaceti lety a zvláš-

¹ Například kompoziční využití tří primárních ploch jako východiska při konstrukci obrazu. Zbytky tohoto postupu se na akademických vyučováních ještě nedávno a zřejmě je tomu tak dodnes.

² Například vzácné dílo Ernsta Bergera Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik [Příspěvky k dějinám malířské techniky], 5 dílů, München, Georg D. W. Callwey.

Od té doby k tomu byla vydána bohatá literatura. Nedávno vyšlo rozsáhlé dílo prof. dr. Alexandra Eibnera Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit [Vývoj a prostředky nástěnné malby od starověku až do současnosti], München, B. Heller.

tě v Německu určitým způsobem ovlivnily rozvoj koloritu, se do našich dnů nezachovalo z minulé – možná dokonce vysoce rozvinuté – uměnovědy takřka nic. V tomto ohledu je zvlášť pozoruhodné, že zřejmě poslední zbytky malířské teorie zničili ve své revoltě proti „akademismu“ právě impresionisté. Avšak v rozporu s vlastní devízou, podle níž je jedinou teorií umění příroda, položili okamžitě, i když bezděčně, základy pro vznik teorie nové.³

Jedním z nejdůležitějších úkolů právě se rodící uměnovědy by měla být jednak důkladná analýza historie umění podle toho, jak přistupovaly národy v různých dobách k elementům, ke konstrukci a kompozici, jednak pokus o zachycení uměleckého vývoje z hlediska jeho směřování a vlastní dynamiky, nebo dokonce vývojových skoků. Umělecký vývoj probíhá podle určité linie – pravděpodobně vlnovky. První část tohoto úkolu – tedy analýza – souvisí s „pozitivními“ vědami. Jeho druhá část – zabývající se vývojem – se dotýká filosofie. Právě zde se nachází klíčový moment obecných zákonů vývoje lidstva.

Připomeňme si ještě, že znovuoobjevování zapomenutých vědomostí minulosti vyžaduje značné úsilí a právě toto úsilí zaručuje, že se umění nikdy zcela nerozloží. Je-li ona „mrtvá nauka“ ukryta tak hluboko, že se k ní dostaneme jen s velkým úsilím, pak jsou také obavy z její „škodlivosti“ pouhým strachem z nevědomostí.

Výzkumy, na nichž bude nová věda – věda o umění – založena, se budou ubírat dvojím směrem a odpovídat dvěma potřebám:

1. obecným potřebám vědy, vyrůstající ze samoučelné nebo zcela mimoúčelové touhy po poznání: „ryzí“ vědě, a
2. potřebě rovnováhy mezi tvůrčími silami, které lze schematicky rozdělit na dva typy – na intuici a kalkul: „praktické“ vědě.

³ A bezprostředně poté vyšla kniha Paula Signaca D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme [německy Charlottenburg, Axel Juncker 1910].

Naše výzkumy se však nacházejí teprve v počátcích a ještě působí dojem labyrintu rozbíhajícího se do všech stran a ztrácejícího se v mlhách, dosud absolutně nejsme schopni odhadnout jejich další vývoj. Proto potřebujeme schéma, podle něhož budeme postupovat.

Elementy

První otázka, s níž se setkáme, se týká zcela přirozeně elementů, jež jsou stavebním materiálem uměleckých děl a jsou v každém umění nutně jiné.

V první řadě musíme od všech ostatních elementů odlišit základní elementy, bez nichž by dílo určitého druhu umění nemohlo vůbec vzniknout.

Všechny ostatní elementy označíme jako vedlejší.

Pro oba typy elementů pak sestavíme stupnici jejich přirozené hierarchie.

V této studii se budeme zabývat dvěma základními elementy, jež stojí na prvopočátku každého malířského díla a bez nichž by nemohlo vůbec vzniknout. Zároveň představují materiál, s nímž pracuje samostatný malířský obor – grafika.

Začneme tedy u prazákladního malířského elementu – a tím je bod.

Postupy při výzkumu

Ideálním cílem každého výzkumu je:

1. naprosto přesný průzkum určitého jevu – samostatně,
2. studium vzájemných souvislostí těchto jevů – v sestavách,
3. formulace obecně platných závěrů vyplývajících z obou předcházejících bodů.

Cíl, který jsem si v této knize uložil, se týká pouze prvních dvou bodů. K bodu třetímu dosud nebylo nashromážděno sdostatek materiálu, a v žádném případě bych se proto nechtěl unáhlit.

Výzkum by měl být proveden s úzkostlivou přesností a pedantickou exaktností. Tuto „nudnou“ cestu je třeba krok za krokem

projít – a našim bedlivým zrakům by neměla uniknout ani sebe-menší změna charakteru, vlastností a účinků jednotlivých elementů. Shrnující syntézy, jež překročí hranice umění a dotkne se oblastí, v nichž „lidské“ a „božské“ splývají v „jedno“, může být dosaženo ve vědě o umění pouze na základě skutečně mikroskopicky přesné analýzy.

To je také náš nejbližší cíl, i když „dnes“ ještě hodně vzdálený.

K tomu, co jsem si předsevzal, bych rád ještě dodal, že se mi pro tuto exaktní počáteční fázi nedostává nejen sil, ale ani místa – a že se zde mohu zabývat základními „grafickými“ elementy pouze obecně a teoreticky, a to

1. v rovině „abstraktní“, tedy bez souvislostí s reálným prostředím materiální formy materiální plochy, a
2. na materiální ploše – v souvislosti s účinky základních vlastností této plochy.

Také ve druhém případě se ovšem musím spokojit jen s poměrně zběžným průzkumem – je pokusem o nalezení nové uměnovědné teorie a její ověření v praxi.

B O D

Geometrický bod je fenomén neviditelný. Proto jej musíme definovat jako fenomén nehmotný. Z hlediska hmoty se geometrický bod rovná nule.

V této nule jsou ovšem skryty nejrůznější „lidské“ vlastnosti. Nulu – geometrický bod si spojujeme s představou maximální úspornosti, tedy s krajní, ovšem výmluvnou zdrženlivostí.

Geometrický bod si proto představujeme jako nejvyšší a jedinečné spojení řeči a mlčení.

Svou materiální podobu našel geometrický bod především v písmu – kde se stal součástí řeči, ale znamená mlčení.

V plynulé řeči je bod symbolem přerušení, nebytí (negativním elementem), a zároveň je také mostem, spojujícím řeč s mlčením (pozitivním elementem). V tom spočívá v písmu jeho vnitřní význam.

Z hlediska vnějšího je pouze účelově uplatněným znakem vyjadřujícím „praktickou účelovost“, s níž se setkáváme již v dětství. Stala se z ní ovšem konvence, jež vnitřní význam symbolu zakryla.

Vnější forma se postavila do cesty vnitřnímu znění.

Bod je součástí užšího okruhu konvenčních fenoménů, vnímaných tradičně jako němé.

Znění, jež bodu tradičně připisujeme, je natolik silné, že zcela potlačilo všechny ostatní jeho vlastnosti.

Všechny zkonvencionalizované fenomény se jednostranným užíváním otupí. Jejich hlas k nám nedolehne, jsou zahaleny mlčením. „Praktická účelovost“ je pro nás smrtelným nebezpečím.

Z tohoto mrtvolného stavu je schopen nás probudit zpravidla pouze mimořádný otřes. Může se ovšem stát, že ani ten největší šok na tomto stavu nic nezmění. Otřesy přicházející z venčí (nemoc, neštěstí, starosti, válka, revoluce) nás sice na kratší nebo delší dobu mohou z obvyklého koloběhu vytrhnout, ale většinou je vnímáme jako velkou „nespravedlnost“. Nejrůznější pocity nakonec bývají obvykle zatlačeny přáním co nejrychleji obnovit původní poměry.

Geometrický bod

Písmo

Mlčení

Otřes

21

Vnitřní otřes

Otřesy přicházející z n i t r a mají jiný charakter – zpravidla je vyvoláváme sami, a jejich zdroj se proto nachází v nás. Tento zdroj nelze přirovnat k pohledu pevným, avšak křehkým „okenním sklem“ na rušnou ulici, podobá se spíše schopnosti ponořit se do víru dění. Vidoucí oko a slyšící ucho dokážou proměnit i ty nejjemnější záchvěvy ve velkolepé zážitky. Ze všech stran k nám začínou doléhat zvuky, svět se rozezní.

Náhle začneme objevovat „všednodennost“, připadáme si jak cestovatelé pronikající do neznámých končin, dosud němé okolí k nám najednou promluví srozumitelnou řečí. Mrtvé znaky se promění v živé symboly a něco, co dávno zemřelo, se náhle probudí k životu.

Nová věda o umění se může zrodit samozřejmě pouze za předpokladu, že znaky se promění v symboly a otevřené oči a uši vytvoří most, který propojí mlčení a řeč. Kdo toho není schopen, ať raději zanechá nejen „teoretizování“ o umění, ale také jeho „praktikování“ – nikdy se mu totiž nepodaří vybudovat onen most, a propast mezi ním a uměním se naopak ještě prohloubí. Lidé právě tohoto typu se dnes snaží udělat za slovem umění závěrečný bod – tečku.

Osvobození

Postupným osvobozováním bodu z obvyklých, značně omezených souvislostí vzroste a zesílí znění jeho dosud potlačovaných vnitřních vlastností.

Tyto vlastnosti – vnitřní napětí – se jedna po druhé vynoří z hlubin jeho podstaty a začnou vyzařovat své síly, které čím dál snadněji zdolávají překážky, jež jim stojí v cestě. Zkrátka – mrtvý bod se probudí k životu.

Uvedme alespoň několik typických příkladů:

První příklad

1. Z místa určeného praktickou účelovostí přesuneme bod na místo bez účelu, tedy nelogické:

22

Dnes půjdu do kina.
Dnes půjdu. Do kina
Dnes. Půjdu do kina

Připustíme, že v druhé větě můžeme chápat posun bodu-tečky účelově – jako akcentování cíle, zdůraznění úmyslu, jako fanfáru.

Třetí věta je ztělesněním ryze nelogického počínání, avšak dokážeme si ji vysvětlit jako tiskovou chybu – vnitřní hodnota bodu na okamžik zazáří a okamžitě zase zhasne.

2. Bod zcela osvobodíme od praktické účelovosti tím, že jej umístíme mimo větný řetězec.

Druhý příklad

Dnes půjdu do kina

V tomto případě potřebuje bod kolem sebe víc prostoru na to, aby jeho znění mohlo vyvolat rezonanci. Znění je však stále příliš jemné, skromné, a proto potlačené okolním písmem.

Úměrně s rozšiřováním okolního prostoru a zvětšováním velikosti bodu se znění písma snižuje a znění bodu naopak sílí (obr. 1).

Další osvobozování

Obr. 1

Rodí se tak dvojzvuk – bodu a písma –, který je nezávislý na účelových a praktických souvislostech. Ztělesňuje balancování mezi dvěma světy, mezi nimiž nemůže nikdy nastat rovnováha. Je to neúčelový revoluční stav – písmo bylo vystaveno silám cizorodého tělesa, s nímž nedokáže navázat vztah.

23

Samostatný fenomén

Ze svých konvenčních souvislostí byl bod ovšem vytržen, a ocitl se tak na prahu jiného světa, v němž je zbaven praktické účelovosti, začne žít jako **s a m o s t a t n ý f e n o m é n** a jeho podřízené postavení se promění ve stav vnitřní účelovosti. Bod vstoupil do světa malířství.

Střetnutí

Bod je výsledkem prvního střetnutí nástroje s materiální plochou, tedy se základní plochou. Může ji tvořit papír, dřevo, plát-no, štuk, kov atd. Nástrojem může být tužka, rydlo, štětec, pero, jehla atd. Při tomto prvním střetnutí dojde k oplodnění základní plochy.

Definice

Definovat v n ě j š í dimenze malířského bodu je obtížné. Hmotná podoba neviditelného geometrického bodu musí narůst do jistých rozměrů, aby mohla zaujmout určitou část základní plochy. Navíc by bod měl mít okraje – obrys, jímž by se oddělil od svého okolí.

Zní to jako samozřejmost a zpočátku to také vypadá velmi jednoduše. I v těchto zdánlivě jednoduchých situacích však brzy narazíme na nejasnosti, jež vyplývají z dosud zcela embryonálního stadia dnešní teorie umění.

R o z m ě r y a formy bodu se mohou měnit a spolu s nimi se mění také relativní znění abstraktního bodu.

Velikost

Z hlediska v n ě j š í h o můžeme označit bod za nejmenší elementární formu, což však není zcela přesné. Stanovit přesné rozměry „nejmenší formy“ je obtížné – rozměry bodu se mohou zvětšovat, narůst do velikosti plochy a postupně zaujmout celou základní plochu – kde se potom bude nacházet hranice mezi bodem a plochou?

Proto je třeba všimnout si dvou veličin:

- 1. poměru bodu k základní ploše z hlediska jeho velikosti, a
- 2. jeho proporcí ve vztahu k dalším formám na téže ploše.

To, co bychom na prázdné základní ploše vnímali jako bod, se může změnit v plochu, jestliže se na téže základní ploše vyskytne ještě tenká linie (obr. 2).



Obr. 2

V prvním i druhém případě je bod definován poměrnou velikostí, kterou však můžeme posuzovat zatím jen citem – přesně určit její číselný výraz dnes ještě neumíme.

Narůstání bodu do maximálních rozměrů jsme dnes schopni vnímat a posuzovat pouze citem. Okamžik, kdy dosáhne vlastních mezí, a dokonce je překročí, tedy okamžik, kdy bod jako takový zanikne a začne vznikat zárodečná forma plochy, je významným výtvarným prostředkem.

V tomto případě nám tento prostředek poslouží k z a s t ř e n í absolutního znění bodu, zdůrazníme jeho postupné rozpouštění, nejasné znění jeho formy, nestabilitu, pozitivní (případně negativní) pohyb, jiskření, napětí, nepřírozenost abstrakce, odvážné vnitřní křížení (vnitřní znění bodu a plochy do sebe narazí, překříží se, odrazí a zase navrátí zpět) – dostaví se dvojzvuk j e d n é formy, tedy dvojzvuk vyvolaný pomocí j e d n é j e d i n é formy. Mnohोtvárný a komplikovaný výraz „nejmenší formy“ – jehož bylo dosaženo pouhou nepatrnou změnou rozměrů – snad dokáže přesvědčit i naprosté laiky o výrazové síle a hloubce abstraktních tvarů. Pro

Narůstání

Abstraktní tvary

**Číselné údaje
a vzorce**

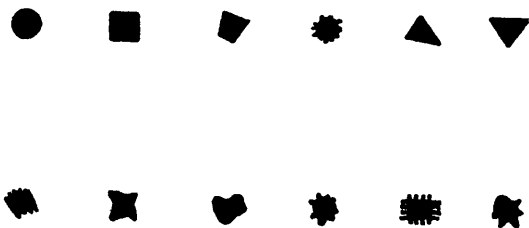
další rozvoj těchto výrazových prostředků a také pro schopnost divácky je vnímat bude třeba vytvořit přesnější pojmy, založené na přesném měření. Neobejdeme se přitom bez čísel.

V této souvislosti hrozí pouze jedno konkrétní nebezpečí, a sice to, že číselné údaje začnou za pocity zaostávat a stanou se překážkou. Vzorce jsou jako „mucholapka“, na niž se slétnou zejména ti lehkovážní, nebo jako lenoška, jež ve svých opěradlech uvězní každého, kdo se v ní uvelebí. Opustit toto teplé pohodlí je však základním předpokladem pro odvahu vykročit směrem k novým hodnotám a nakonec vlastně zase k novým vzorcům. Také vzorce umírají a na jejich místo nastupují nové.

Forma

Dalším nepřehlédnutelným faktem je existence vnějších hranic bodu, které vymezují jeho *v n ě j š í f o r m u*.

- Z abstraktního hlediska je ideální bod malou kruhovou formou. Vlastně je to ideální kruh. Stejně relativní jako jeho velikost jsou ovšem i jeho hranice. Reálný bod může mít nekonečné množství forem: s drobnými výběžky, může se podobat jiným geometrickým tvarům, mít úplně volný tvar, nebo zase ostré hrany a blížit se trojúhelníku. Má-li působit relativně nehybně, může vypadat jako čtverec. Na jeho roztřepených okrajích se mohou vytvářet drobné anebo také velkorysé útvary ve vzájemně komplikovaných vztazích. V tomto ohledu není nic nemožné, říše bodu nezná hranic (obr. 3).



Obr. 3
Příklady forem bodu.

Základní znění bodu se tedy proměňuje podle jeho velikosti a formy. Tuto proměnlivost znění však musíme chápat jako sice relativní, ale s podstatou bodu vždy souznějící vnitřní odstín.

Neustále je ale třeba opakovat, že dokonale čistě znějící, jednobarevné elementy ve skutečnosti neexistují a že elementy, které označujeme jako „základní“ anebo „prapůvodní“, nejsou nijak primitivní, ale mají naopak komplikovaný charakter. Také pojmy, v nichž se vyskytuje slovo „primitivní“, jsou pouze relativní, a podobně relativní je i náš „vědecký“ jazyk. Nic absolutního neexistuje.

V souvislosti s úvahami o praktické, účelové hodnotě bodu v psané řeči jsme na počátku této kapitoly definovali bod jako pojem spojovaný s delší či kratší zámlkou.

Z hlediska vnitřního tedy představuje bod určité sdělení, které je přirozeným způsobem totožné s maximální zdrženlivostí.

Bod je nejúspornější vnitřní formou.

Je pohroužen do sebe. Této vlastnosti se nikdy zcela nezbaví – dokonce ani v případě, že bude mít hranatou vnější formu.

Napětí bodu bude nakonec vždy *d o s t ř e d n ě* – a to i v případě, že bude mít tendenci odstředivou, provázenou dostředně-odstředivým dvojzvukem.

Bod je malým světem o sobě – minimálním, ze všech stran více či méně rovnoměrně ohraničeným, jakoby izolovaným od svého okolí, s nímž ho spojují jen velmi slabé vazby. Je-li kulatý – pak jako kdyby ho ani nebylo. Avšak na druhé straně zase dokáže své místo uhájít a neprojevit sebemenší ochotu se někam pohnout – ani vertikálním ani horizontálním směrem. Dokonce se ani nepřibližuje ani nevzdaluje. Svým výhradně koncentrickým napětím hlásá vnitřní spřízněnost s kruhem – avšak svými dalšími vlastnostmi se podobá spíše čtverci.⁴

⁴ O vztazích mezi elementy barvy a formy viz můj článek *Die Grundelemente der Form* [Základní elementy formy] in: Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923, Weimar–München, Bauhaus-Verlag 1923, s. 26 a barevná příloha V.

**Základní
znění**

**Absolutní
hodnoty**

**Vnitřní
dimenze**

Napětí

Plocha

Definice

Bod se zahryzává do základní plochy, aby se v ní navěky usadil. Z hlediska vnitřního je nejspornější formou trvalého sdělení, vysloveného stručně, jasně a rychle.

Proto je bod ve smyslu vnějším i vnitřním prapůvodním prvkem malířství, a především grafiky.⁵

„Element“ a element

Pojem element lze chápat dvojím způsobem – jako označení buď jeho vnějších, anebo vnitřních vlastností.

Z vnějšího pohledu je elementem každá jednotlivá kreslířská nebo malířská forma. Avšak z hlediska vnitřních kvalit není elementem samotná forma, ale její vnitřní živé napětí.

Obsah malířského díla se totiž zjevuje nikoli ve vnějších formách, ale v silách, jež v těchto formách žijí – tedy v napětí.⁶

Pokud by mávnutím kouzelného proutku toto napětí zmizelo nebo odumřelo, okamžitě by podlešlo smrti také živé umělecké dílo. Nebo naopak by zase z jakékoli libovolné sestavy forem mohlo vzniknout dílo nové. Obsah díla je vyjádřen jeho kompozicí, tzn. vnitřně organizovaným souhrnem všech nezbytných jednotlivých napětí.

Tato zdánlivě prostá pravda má ovšem mimořádný, dokonce přímo zásadní význam: podle toho, zda s ní souhlasí, nebo ji odmítají, jsou nejen umělci, ale lidé vůbec rozděleni na dva protichůdné tábory:

1. na ty, kteří uznávají kromě materiálních také nemateriální, tedy duchovní hodnoty, a
2. na ty, kteří neuznávají kromě materiálních hodnot už vůbec nic.

⁵ V geometrii se bod značí jako 0 = origo, tzn. počátek neboli zrod. Geometrické hledisko je totožné s malířským.

Také v symbolické rovině bývá bod označován za „prapůvodní prvek“: Rudolf Koch, Das Zeichenbuch [Kniha o kresbě], Offenbach a. M., W. Gerstung 1926, 2. vydání.

⁶ Srv. Heinrich Jacoby, Jenseits von „musikalisch“ und „unmusikalisch“ [Za hranicemi muzikálnosti a amuzikálnosti], Stuttgart, F. Enke 1925. Rozdíl mezi „hmotou“ a zvukovou energií (s. 48).

Pro druhou kategorii lidí umění vůbec neexistuje, a tito lidé odmítají dokonce i samo slovo „umění“ a hledají pro ně náhražku.

Jsem přesvědčen o tom, že je třeba rozlišovat mezi elementem a „elementem“, že jako „element“ by měla být označována forma zbavená vnitřního napětí a pojem element by měl naopak vyjadřovat živé napětí, které je této formě vlastní. Elementy jsou tedy abstraktní v pravém slova smyslu, samotná forma je pouze „abstraktní“. Kdybychom mohli s abstraktními elementy skutečně pracovat, pak by se vnější forma dnešního malířství podstatně změnila – což ovšem neznamená, že by mělo být celé malířství zbytečné – abstraktní malířské elementy by, podobně jako například hudební, získaly malířské zabarvení.

Vyloučením pohybů, probíhajících v ploše anebo směřujících mimo ni, je v případě bodu maximálně zredukován, vlastně skoro úplně potlačen element času: za určitých okolností se proto stává bod zcela nenahraditelným kompozičním prostředkem. V hudbě se rovná rychlým úderům bubnu nebo trianglu, v přírodě úsečnému tukaní datla.

Řada teoretiků umění uplatňování bodu a linie v malířství do dnes odsuzuje a mezi malíře a grafiky – ještě včera přehledně rozdělené podle svých oborů – by nejraději znovu nechala vystávat bariéry silné jako zdi starých muzeí. Pro takové dělení však neexistuje žádný vnitřní důvod.⁷

⁷ Důvody pro toto dělení jsou povahy vnější, z hlediska přesnosti by bylo logičtější dělit malířství na postupy rukodělné a tiskové, protože to lépe odpovídá technice vzniku výtvarných děl. Pojem grafika není jednoznačný – nezřídka zahrnuje také akvarely, což jen dokládá zmatečnost užívaných pojmů. Akvarel je přece dílem malířským, přesně řečeno malířským a rukodílným. Převédeme-li akvarel naprosto přesně do litografie, pak půjde rovněž o malířství, ovšem tištěné. Rozhoduje pouze to, zda se jedná o malířství „černobílé“, anebo „barevné“.

Čas v malířství

Malířský čas je samostatným, nesmírně složitým problémem. Také v souvislosti s ním se však před několika lety začaly hroutit zdi.⁸ Podobná překážka dosud stála i mezi dvěma samostatnými uměleckými obory – mezi malířstvím a hudbou.

Zdánlivě logické dělení na:
malířství – prostor (plocha) a
hudbu – čas

však při bližším (i když dosud jen zběžném) pohledu neobstojí a své pochybnosti vyslovili jako první – pokud je mi známo – právě malíři.⁹ Všeobecné pomíjení časového elementu v malířství je jasným důkazem povrchnosti vládnoucí teorie, halasně se distancující od vědeckých poznatků. Pro nedostatek prostoru se tímto problémem sice nemůžeme zabývat hlouběji – avšak přesto bych se rád zmínil o několika momentech, které existenci časového elementu dokládají velmi přesvědčivě.

Bod je nejúspornější formou z hlediska času.

Počet elementů v díle

Ryze teoreticky by mohl být bod, pojmáný jako

1. komplex (velikosti a formy) a
2. jasně vymezená jednotka

a situovaný na určité místo základní plochy, dostačujícím výrazovým prostředkem. Teoreticky by mohlo umělecké dílo sestávat koneckonců z jednoho jediného bodu. A nemuselo by jít o žádný rozměr.

Pokud by dnes teoretik (a společně s ním také „praktikující“ malíř) systematizoval výtvarné elementy a chtěl od nich pečlivě oddělovat elementy základní, pak by se měl ptát nejen na způ-

⁸ První pokusy se prováděly na Všeruské akademii věd o umění v Moskvě roku 1920.

⁹ Časový element v malířství jsem si jasně uvědomil ve chvíli, kdy jsem se definitivně rozhodl malovat pouze abstraktně, a od té doby s ním pracuji.

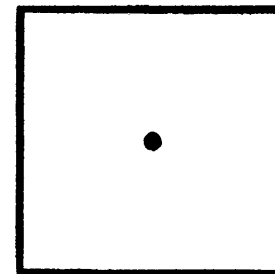
sob jejich použití, ale také na minimální počet, teoreticky potřebný pro vznik uměleckého díla.

Tato otázka je součástí veliké, tajemství dosud zahalené nauky o kompozici. Také v souvislosti s ní budeme muset postupovat důsledně podle dohodnutého schématu – vrátit se tedy k samotným počátkům. Primární elementy můžeme v této studii pouze stručně analyzovat a ještě se pokusit sladit je se zaměřením vědeckých výzkumů a naznačit tak směr, jímž by se měla obecná uměnověda ubírat. Všechno, o čem se zde zmiňuji, má jen orientační význam.

Z tohoto hlediska se také budeme věnovat otázce, zda ke vzniku uměleckého díla postačí jeden jediný bod.

Možností existuje totiž víc.

Ta nejjednodušší a také nejúspornější nastane, umístíme-li b o d centrálně – tedy d o s t ř e d u základní plochy čtvercového formátu (obr. 4).



Obr. 4

Situace, kdy se působení základní plochy podaří maximálně potlačit, je ovšem vzácná.¹⁰ Z dvojzvuku bodu a plochy se stane

¹⁰ O této skutečnosti se přesvědčíme teprve na základě důkazů uvedených v kapitole o základní ploše.

je d n o z n ě n í: znění plochy se v něm jakoby vůbec neuplatní. Z hlediska postupného zjednodušování zde nastalo poslední stadium redukce vícehlasých souznění a dvojzvuků, z něhož byly vyloučeny veškeré komplikovanější elementy – kompozice se vrátila do svého prapůvodního elementárního stavu. Tato situace tedy reprezentuje prapůvodní malířský výraz.

Kompozice

Kompozici definuji následovně:

Kompozice je vnitřně účelným podřízením

1. všech jednotlivých elementů a
2. výstavby (konstrukce)

konkrétnímu malířskému záměru.

Jednoznění jako kompozice

Jinými slovy: je-li malířský záměr vyjádřen jednozněním dostatečně jasně, pak je toto jednoznění totožné s kompozicí. Jednoznění zde tedy představuje kompozici.¹¹

Východisko

Z vnějšího hlediska mají jednotlivé způsoby řešení v rámci jedné kompozice = malířského záměru výhradně číselnou povahu. Jsou to rozdíly kvantitativní, a v případě „prapůvodního malířského výrazu“ samozřejmě samostatný kvalitativní element zcela chybí. Aby byly splněny podmínky pro k v a l i t a t i v n í kompoziční v ý c h o d i s k o, je třeba dosáhnout minimálně dvojzvuku. Právě tato situace je dokladem podstatných rozdílů mezi vnějšími a vnitřními proporcemi a prostředky. Prozatím tedy můžeme říci, že čisté dvojzvuky při bližším pohledu ve skutečnosti vůbec neexistují, důkazy uvedeme později. Ke vzniku kompozice spočívající na kvalitativních základech je v každém případě zapotřebí vícera znění.

Mimostředová výstavba

V okamžiku, kdy bodem pohneme a umístíme jej mimo střed – mimostředová výstavba –, se začne uplatňovat dvojzvuk:

¹¹ S touto otázkou je spojen speciální „moderní“ problém: zda je možné vytvořit dílo ryze mechanicky. V případě nejjednodušších číselných vztahů musíme odpovědět kladně.

1. absolutního znění bodu a
2. znění příslušného místa základní plochy.

Znění uvedené na druhém místě, jež je v centrální kompozici téměř potlačeno, se opět vynoří, začne působit na absolutní znění bodu a promění je ve znění relativní.

Jestliže mnohem komplikovanějšího účinku dosáhneme, jestliže na základní ploše umístíme body dva. Opakování je mocným prostředkem nejen stupňujícím vnitřní otřesy, ale zakládajícím také primitivní rytmus, jímž lze dosáhnout primitivní harmonie v každém druhu umění. Bez ohledu na to se však setkáváme se dvěma dvojzvuky: každé místo základní plochy se vyznačuje totiž nejen svým vlastním individuálním zněním, ale také vnitřním zabarvením. Zdánlivě nedůležité jevy tak mohou vést k nečekaně komplikovaným důsledkům.

Popis uvedeného příkladu:

- Elementy: 2 body + plocha.
Důsledek:
1. vnitřní znění prvního bodu,
 2. opakování jeho znění,
 3. dvojzvuk prvního bodu,
 4. dvojzvuk druhého bodu,
 5. souhrn všech těchto znění.

Vzhledem k tomu, že bod je fenoménem značně komplikovaným (z hlediska své velikosti + formy), si dokážeme představit záplavu znění, která by nastala dalším hromaděním bodů – dokonce stejných –, a jaká by vypukla smršť, kdybychom po ploše postupně rozeseli další body, navíc různých velikostí a forem.

S nakupením velkého počtu bodů se setkáme také v další velké homogenní říši – v přírodě, a to v podobě, jež za všech okolností odpovídá účelu a přirozené nutnosti. Přírodní formy jsou totiž ve skutečnosti drobnými prostorovými tělesy, jež mají stejný vztah k abstraktnímu (geometrickému) i malířskému bodu.

Kvantitativní růst

Příroda

Celý „svět“ vlastně můžeme považovat za uzavřenou kosmickou kompozici, složenou z nekonečného množství opět samostatných, uzavřených, postupně se zmenšujících kompozic, utvořených nakonec z bodů, které se neustálým zmenšováním navracejí do svého původního geometrického stavu. Je komplexem geometrických bodů, které se v nejrůznějších kompozičních útvarech vznášejí v nekonečném geometrickém prostoru. Nejmenší, uzavřené a ryze centrifugální útvary vidíme prostým okem jen jako volně nakupené body. Vypadá tak řada různých semen, a rozkrojíme-li nádherně lesklou makovici barvy slonoviny (která je v podstatě zase jenom větším kulatým bodem), objevíme v ní množství chladných modrošedých bodů, uspořádaných podle určitého kompozičního záměru a vyznačujících se týmiž latentními rozmnožovacími schopnostmi jako malířský bod.

V přírodě mohou takovéto formy vznikat i rozkladem či rozpadem výše zmíněných komplexů – nazvěme to proto jakýmsi vývojovým zvratem směřujícím zpět, do prapůvodního geometrického stavu. Je-li poušť skutečně živlem sestávajícím z nekonečného množství bodů, pak bouřlivé a nevládnutelné stěhování těchto „mrtvých“ bodů budí zcela oprávněně děs a hrůzu.

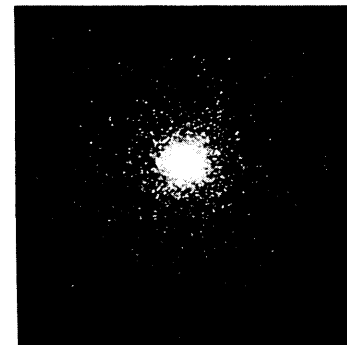
I v přírodě je tedy bod uzavřeným fenoménem, v němž je obsažena řada možností (obr. 5 a 6).

Ostatní druhy umění

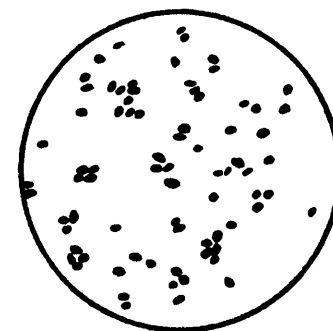
S body se setkáme ve všech druzích umění a síly, která je v nich skryta, si budou umělci vědomi čím dál tím naléhavěji. Bod má zcela zásadní a nepřehlédnutelný význam.

Sochařství Architektura

V sochařství a také v architektuře vzniká bod v místě průniku většího počtu ploch – je vrcholem prostorového úhlu, který svírají, a zároveň je jádrem jejich zrodu. Všechny plochy musí k bodu směřovat a také z něho vycházet. V gotické architektuře jsou body zdůrazněny ostrým zalomením oblouků a na čínských stavbách je dosaženo téhož účinku postupným propojováním jednotlivých bodů řadou oblouků – jako bychom slyšeli krátké a přesné úhozy, jimiž prostorová stavební forma postupně dozrívá v ovzduší. Právě na základě staveb tohoto typu se do-

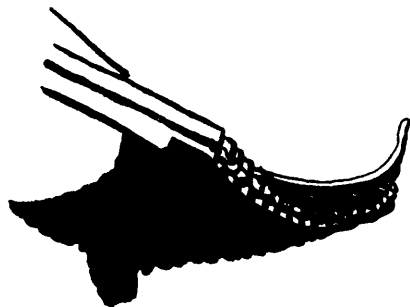


Obr. 5
Hvězdná kupa v souhvězdí Herkules (Newcomb-Engelmanns
Populäre Astronomie, Leipzig 1921, s. 294).

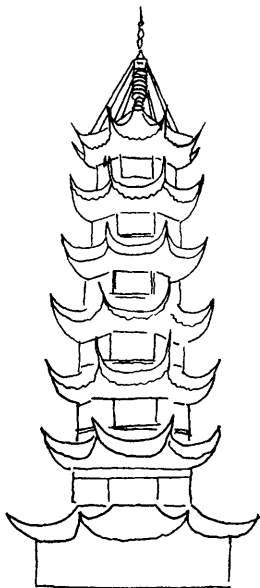


Obr. 6
Nitrifikační bakterie. Tisícinásobné zvětšení
(Kultur d. Gegenwart III, oddíl IV, 3, s. 71).

mníváme, že se s bodem, plánovitě umístěným vždy na vrcholcích vzpínající se hmoty, zacházelo podle přesných pravidel. Vrchol = bod (obr. 7 a 8).



Obr. 7
Vnější brána Ling-jing-si (Bernd Melchers: China I, II, Hagen i.
W., Folkwang 1922).

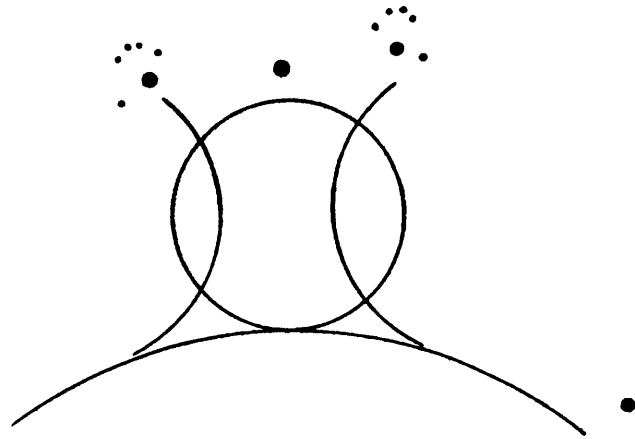


Obr. 8
Pagoda Dračí krásy v Šanghaji (vystavěna r. 1411).

„pointami“ – jistě odvozenými od slova „point“ – se můžeme setkat již v tradiční formě baletu. Rychlé kroky na špičkách zanechávají na podlaze body. Také při skocích pracuje baletní tanečnick s bodem, a to tak, že jej při výskoku vytváří vztyčenou hlavou a při následujícím doskoku dotykem s podlahou. Protiklady mezi vysokými skoky nového tance a „klasického“ baletu si v některých případech můžeme vysvětlit tím, že zatímco tradiční skok probíhá vertikálně, při „moderním“ může vzniknout pětiúhelník, jehož vrcholy tvoří – hlava, dvě ruce a dvě špičky nohou, a deset prstů může představovat deset dalších menších bodů (například u tanečnice Paluccové, obr. 9).



Obr. 9
Skok tanečnice Paluccové.



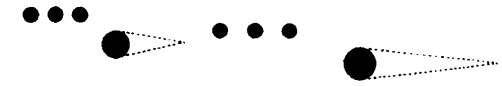
Obr. 10
Grafické schéma skoku (k obr. 9).

Hudba

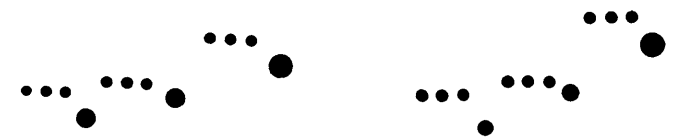
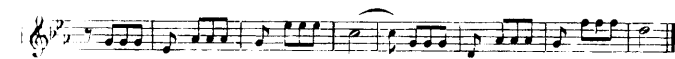
Kromě již zmíněných úderů bubnu či trianglu mohou v hudbě vznikat body ještě prostřednictvím celé řady dalších (hlavně bicích) nástrojů, z nichž klavír vytváří uzavřené kompozice výhradně pomocí sestav a sledu znění jednotlivých bodů.¹²

¹² Přesvědčivým dokladem více či méně vědomé fascinace bodem, již podleli také někteří hudebníci, jsou Brucknerovy „utkvělé představy“, jejichž vnitřní obsah hledala řada interpretů pod viditelným povrchem věci: *Přestože byla provázena (tato fascinace body vyskytujícími se v podpisech nebo dokonce v laku na dveřích) nutkavými křečovými stavy, nejednalo se o žádné pomnutí smyslu, jež se ocitly v zajetí oněch bodů; uvědomíme-li si ustrojení Brucknerovy povahy a především jeho touhu po poznání (jež se promítla také do jeho hudebně-teoretických studií), pak má tato fascinace vytrácející se prapůvodní jednotou prostorové rozprostraněnosti zřejmě psychologické důvody. Po jejich posledních zbytcích pátral v podstatě všude; hledal v nich zdroj nekonečné velikosti, považoval je za mosty vedoucí zpět k prapůvodnímu elementu.* Dr. Ernst Kurth, Bruckner I, Berlin, Max Hesses Verlag, pozn. na str. 110.

Beethovenova 5. symfonie (první takty).



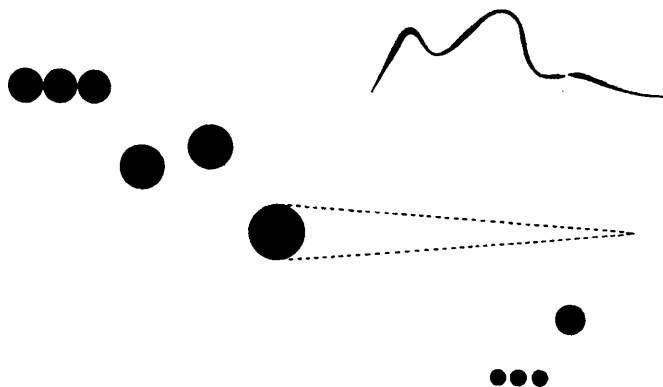
Obr. 11
Totéž, převedeno do bodů.



Obr. 11
Totéž, převedeno do bodů.



Obr. 11
Totéž, převedeno do bodů.



Obr. 11¹³
Druhé téma, převedeno do bodů.

Grafika

Autonomní síla bodu se uplatňuje obzvláště výrazně ve specifické malířské oblasti zvané **g r a f i k a**: pracovními nástroji lze dát této síle nekonečné množství různorodých forem i velikostí a proměnit bod v nespočetnou množinu odlišně znějících fenoménů.

¹³ Za pomoc a vstřícnost při sestavování těchto převodů děkuji hudebnímu řediteli panu Franzi v. Hoesslinovi.

Vydeme-li ze specifických vlastností grafických technik, snadno v této pestrosti a různorodosti objevíme řád.

Hlavními grafickými technikami jsou:

1. lept a zejména suchá jehla,
2. dřevořez,
3. litografie.

Rozdíly mezi nimi se projeví obzvláště výrazně právě z hlediska bodu.

V **l e p t u** získáme drobný černý bod přirozeně, hravě a snadně. Vytvořit velký bílý bod však bude vyžadovat značné úsilí a mimořádnou zručnost.

V **d ř e v o ř e z u** je situace zcela opačná: drobného bílého bodu docílíme pouhým vpichem, velkého černého bodu zase se značným úsilím a s obezřetností.

V **l i t o g r a f i i** vytvoříme oba body poměrně snadno, bez většího úsilí.

Tytéž rozdíly se týkají také možnosti dodatečných korektur: v leptu vlastně přísně vzato žádná korektura možná ani není, v dřevořezu je možná jen za určitých podmínek a v litografii bez omezení.

Ze vzájemného srovnání zmíněných technik vyplývá, že litografie musela být objevena jako poslední, vlastně právě „dnes“ – jednoduchého postupu nemohlo být dosaženo jinak než na základě značného úsilí. A naopak – snadnost realizace a dodatečných oprav jsou zase vlastnosti, jež vyhovují zejména požadavkům dneška. Ten je pouhým odrazovým můstkem do „zítrka“, a jediné z tohoto důvodu mohly být akceptovány tyto vlastnosti s vnitřním klidem.

Rozdíly v technikách nemohou být nikdy jen formální záležitostí – promítají se do hloubky, týkají se samotné podstaty. Technické postupy se rozvíjejí podle téhož klíče účelovosti a smyslu jako „materiální“ náměty (smrk, lev, hvězda, veš) nebo duchovní di-

Techniky

Lept

Dřevořez

Litografie

Atmosféra

| | |
|-----------------------------|--|
| | menze (umělecké řemeslo, morální principy, vědecké metody, náboženské ideje). |
| Společný jmenovatel | Vzhled jednotlivých jevů = rostlin může být natolik různý, že nám jejich vnitřní spřízněnost zůstane skryta. Přestože nás na první pohled mohou tyto vnější jevy zmást, nakonec pro ně přece jen najdeme společného jmenovatele, a tím bude vnitřní nutnost. |
| Slepé uličky | Naučíme se tak oceňovat skutečný význam rozdílů, které musí být odůvodněny smyslem a účelovostí. Jestliže tento fakt nedoceníme, tak se nám krutě pomstí nepřírozenou zrudností. O této prosté pravdě se můžeme přesvědčit také v oblasti grafiky – nepochopením základních rozdílů mezi možnostmi jednotlivých technik mohou i v této oblasti vzniknout naprosto zbytečná, a proto odporná díla. Zpravidla jsou důsledkem neschopnosti rozpoznat ve vnějších jevech jejich vnitřní hodnotu – duše podobná duté skořápce pozbyla schopnost ponoru a nedokázala proniknout vnějším obalem do nitra, kde je slyšet živé pulsování. Mistři grafiky 19. století se pyšili tím, že jsou schopni dřevořezem dokonale napodobit perokresbu a litografií zase lept. Výkony tohoto typu však nelze nazvat jinak než testimonia paupertatis. Ani na houslích svrchovaně dokonale předvedené kokrhání kohouta, vrzání dveří či štěkot psa přece nebudeme nikdy považovat za umělecký výkon. |
| Účelovost | Materiál a nástroje používané v těchto třech grafických technikách ovlivňují samozřejmě také vlastnosti vytvářeného bodu. |
| Materiál | Jako materiál můžeme použít vždy papír. Jen příslušné nástroje se budou chovat pokaždé zásadně jinak. To je také důvod, proč vznikly a dodnes vedle sebe existují tři rozdílné grafické techniky. |
| Nástroj a vznik bodu | Z celé řady ryteckých technik je dnes nejrozšířenější suchá jehla, protože odpovídá dnešní úspěšnosti a navíc se vyznačuje nemilosrdnou přesností. Základní plocha může zůstat zcela |

nedotčená a bílá, a body i čáry do ní vsazené budou ostré a hluboké. Jehla pracuje s maximální jistotou a přesností a přímo rozkoší se zahryzává do desky. Bod vznikne nejprve v negativu, jako výsledek rychlého a přesného vpichu.

Jehla z ostrého kovu – studená.

Vyleštěná měděná deska – teplá.

Celý povrch desky se nejdřív silně naválí barvou, která se vzápětí setře, a zbytek barvy, jenž ulpěl ve stopě zanechané rydlem, přirozeně a zcela jednoduše vytvoří drobný tmavý bod v lůně světla.

tlak tiskařského lisu je obrovský. Deska se při něm zakousne do papíru. Papír pronikne do hloubky těch nejjemnějších rýh a odebere z nich barvu. Je to vášnivý proces, při němž dojde k naprostému splynutí barvy a papíru.

Tak se rodí malý černý bod – prapůvodní malířský element – při tisku z hloubky.

Dřevořez

Nástroje – nože – kov – studené.

Deska – dřevo (například zimostráz) – teplé.

Bod vytvoříme tak, že jej nástrojem nikoli vyhloubíme, ale obleháme jej jako pevnost obklopenou příkopem. Opatrně se mu přitom musíme vyhýbat, abychom jej náhodou neporanili. Násilím se musíme zmocnit jeho okolí, vyvrátit je z kořenů a zničit.

Na povrch desky se naválí barva tak, aby pokryla pouze vyvýšený bod a jeho okolí zůstalo nedotčeno. Již na tiskové desce lze zřetelně rozeznat podobu budoucího otisku.

Tlak lisu při tisku je mírný – papír nesmí pronikat do nerovnosti desky, smí se dotýkat jen vyvýšených míst. Bod není do papíru vtlačěn, ale sedí na jeho povrchu. Spojení s plochou je přenecháno vnitřním silám bodu.

Litografie

Deska – kámen, neurčitý nažloutlý tón – teplá.

Nástroje – pero, křída, štětec, jakýkoli více či méně ostrý předmět

s různě velikou styčnou plochou, dokonce jemný postřík (stříkané postupy). Maximální různorodost, maximální pružnost.

Barva je na desku nanášena jen lehce. Je s ní spojena pouze volně a snadno ji lze zbrousit – deska se tím okamžitě zase navrátí do stavu panenské nedotčenosti.

Bod je dílem pouhého okamžiku – vznikne bleskurychle, bez velkého úsilí a ztráty času, pouhým letným dotykem povrchu desky.

Tlak lisu při tisku – nepatrný. Papír se bez zvláštního vzrušení dotkne celé plochy a otisknou se na něj jen oplodněná místa.

Bod sedí na papíře tak lehounce, že div neulétne.

Usazení bodu:

v leptu – v papíře,

v dřevořezu – v papíře a na něm,

v litografii – na papíře.

Takto se od sebe liší a zároveň prostupují zmíněné tři grafické techniky.

Takto nabývá bod různých forem a zároveň různých výrazů, aniž přestává být pouhým bodem.

Faktura

Naše poslední pozorování bude zaměřeno na speciální otázku **f a k t u r y**.

Pojmem „faktura“ označujeme způsob vnějšího spojování elementů mezi sebou navzájem a také se základní plochou. Z teoretického hlediska je závislý na třech faktorech:

1. na vlastnostech základní plochy, která může být hladká, drsná, rovná, plastická atd.,
2. na typu nástroje, přičemž v malířství dnes obvyklé štětce – nejružnějších forem – mohou být nahrazeny jinými nástroji,
3. na způsobu nanášení barev, jímž – podle konsistence barvy, tedy hustoty pojidla – mohou vznikat volné či kompaktní, vyřvané nebo nastříkané vrstvy atd.¹⁴

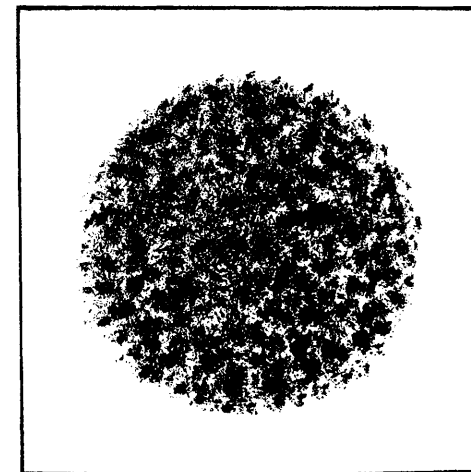
¹⁴ Podrobněji se zde touto otázkou zabývat nemůžeme.

s rozdílnými fakturami se můžeme setkat dokonce i v rámci jevu zdánlivě tak omezeného, jakým je bod (obr. 12 a 13). Ačkoli jsou rozměry tohoto nejmenšího ze všech elementů minimální, způsob jeho vzniku hraje významnou roli, protože právě ten rozhoduje o jeho relativním zabarvení.

Proto je třeba věnovat pozornost charakteru bodu:

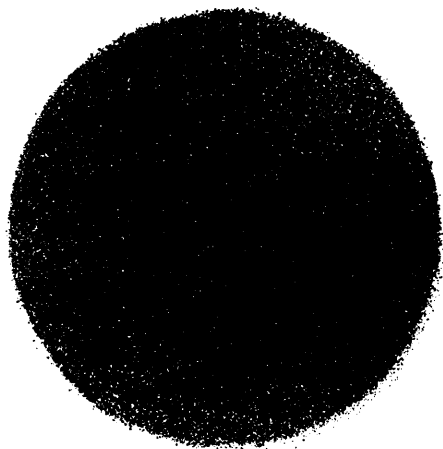
1. z hlediska použitých nástrojů v souvislosti s opracovávanou plochou (u grafiky je to tisková forma),
2. z hlediska jeho spojení s definitivní plochou (v tomto případě grafického listu),
3. z hlediska jeho závislosti na konkrétních vlastnostech této definitivní plochy (zda jde o papír hladký, zrnitý, hrubý, rovnoměrně strukturovaný).

Vzroste-li počet bodů, zkomplikuje se také způsob jejich realizace – a to jak při manuálním, tak při víceméně mechanickém postupu (stříkání).



Obr. 12

Centrální komplex volných bodů.



Obr. 13
Velký bod složený z malých bodů (stříkáno).

V malířství hrají všechny tyto možnosti samozřejmě ještě mnohem důležitější roli – faktura závisí především na charakteru malířských prostředků, v jejichž rámci je pro ni neskonale víc příležitostí než v poměrně úzce vymezené oblasti grafiky.

Také zde však zůstává význam faktury zachován. Faktura je prostředkem ryze účelovým, a v tomto duchu je třeba s ní zacházet a počítat. Jinými slovy: faktura se nesmí uplatňovat samoučelně, ale stejně jako ostatní elementy (prostředky) musí být podřízena kompozici (účelu). Jinak by nastala vnitřní disharmonie, v níž by se prostředky prosazovaly na úkor účelu. Vnější element by potlačil element vnitřní – zvítězila by manýra.

Na tomto příkladu je založen jeden z rozdílů mezi „předmětným“ a abstraktním uměním. V prvním z nich je znění elementu „jako takového“ potlačeno a zahaleno. V druhém, v abstraktním umění, se může projevit zcela svobodně, bez jakýchkoli překážek. Důkazem toho je právě maličký bod.

Abstraktní umění

46

V „předmětné“ grafice se mohou vyskytovat čáry složené výhradně z bodů předstírajících linie (připomeňme například jednu z hlavních „hlav“ Kristových). To je jasný příklad nesprávného použití bodu, při němž je utlačován předmětnost, jeho znění je oslabeno a on sám nakonec odsouzen k nedůstojnému živoření.¹⁵

Také v abstraktním umění musí být podřízena technika účelu a kompozici. Uvádět další důkazy je myslím zbytečné.

Vše, co zde v souvislosti s bodem bylo řečeno, platí jen pro analýzu bodu nehybného, do sebe uzavřeného. Se změnou jeho rozměru se však relativně změní také jeho podstata. Začne sám sebe přesahovat, rozrůstat se ze svého středu, ale relativně se tím zmenší pouze jeho koncentrické napětí.

Může však existovat další síla, nevycházející z bodu, ale ze zdroje mimo něj. Tato síla se vrhá na bod zahryzávající se do plochy, odtrhuje jej od ní a posouvá jinam. Okamžitě se tak sníží jeho koncentrické napětí a vyprchá z něj život, ale současně se změní v nový fenomén, který žije vlastním životem a řídí se vlastními zákony. Vznikne linie.

Vnitřní síly

Vnější síly

¹⁵ Zcela opačný případ samozřejmě nastane, jestliže je bod technickou součástí plochy, jako například u zinkografického rastru – pak nehraje samostatnou roli, ale v rámci technických možností je naopak co nejvíc potlačen.

47

LINIE



Geometrická linie je neviditelným fenoménem. Je stopou, kterou zanechal posouvající se bod, a tedy jeho produktem. Zrodila se z pohybu – z toho, že byl porušen maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný. Zde se statická rovnováha revolucí způsobem proměnila v dynamičnost.

Linie tedy představuje nejvýraznější protiklad prapůvodního malířského elementu – bodu. Přísně vzato bychom ji vlastně měli považovat za sekundární element.

Vnější síly, jejichž působením se bod proměňuje v linii, mohou být nejrůznější povahy. Podle počtu těchto sil se linie a jejich vzájemné kombinace navzájem liší.

V konečném důsledku však můžeme odvodit všechny linie ze dvou situací:

1. z působení jedné síly a
2. z působení dvou sil:
 - a) jednou nebo vícekrát po sobě se opakujících, anebo
 - b) působících najednou.

I A Posouvá-li se působením vnější síly bod neustále tímž směrem, nastane první situace, při níž se linie od nastoupeného směru neodchýlí a pokračuje v něm přímo cestou do nekonečna.

Vznikne tedy přímka, jež z hlediska napětí představuje nejspornější formu neomezených možností pohybu.

Obecně rozšířený pojem „pohyb“ je nepřesný a vede k technologickým nedorozuměním. Proto jej zde nahrazuji pojmem „napětí“. „Napětí“ označuje živou vnitřní sílu každého elementu, která je pouze jednou ze složek aktivního „pohybu“. Jeho druhou slož-

Vznik

Přímka

kou je na tomto „pohybu“ rovněž závislý „směr“. Malířské elementy jsou reálným výsledkem pohybu, a to v podobě:

1. napětí a
2. směru.

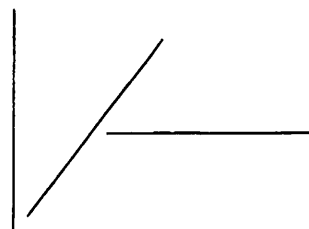
Toto rozlišení nám navíc umožní postihnout rozdíly mezi jednotlivými typy elementů, například mezi bodem a linií. Podle těchto kritérií je bod pouze zdrojem napětí, nikoli však směru, zatímco u linie se uplatňuje jak napětí, tak také směr. Kdybychom například zkoumali přímkou jen z hlediska napětí, nedokázali bychom odlišit horizontálu od vertikály. Totéž platí v neztenčené míře také pro analýzu barev, z nichž některé se liší pouze směrem svého napětí.¹⁶

Existují tři typy přímek, všechny ostatní jsou pouze jejich odchylkami.

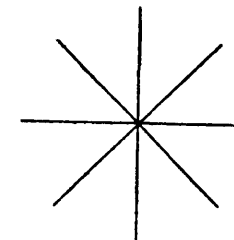
1. Nejjednodušší formou přímky je **h o r i z o n t á l a**. Bývá spojována s představou linie anebo plochy, na níž člověk stojí nebo po níž se pohybuje. Horizontála je tedy studenou nosnou základnou, jejíž plocha se může rozšiřovat do všech směrů. Její základní znění je studené a plošné, a můžeme ji proto označit za nejúspornější formu neomezených možností studeného pohybu.
2. V naprostém vnějším i vnitřním protikladu k ní se nachází kolmo na ni nasazená **v e r t i k á l a**, u níž je plošnost nahrazena výškou a studenost vystřídána teplotí. Vertikála představuje nejúspornější formu neomezených možností teplého pohybu.

¹⁶ Viz například charakteristiku žluté a modré v mé knize O duchovnosti v umění, 1912 [česky Praha, Triáda 1998, s. 68nn]. S těmito pojmy musíme zacházet opatrně zejména při analyzování „kresebné formy“, protože právě zde hraje směr důležitou roli. S určitou lhostejností je třeba přiznat, že nedostatkem přesné terminologie trpí zejména malířství, což vědecký přístup nesmírně ztěžuje a někdy přímo znemožňuje. Zde bude třeba začít úplně od začátku a jedním z prvních úkolů bude sestavit slovník pojmů. Pokusy tímto směrem prováděné v Moskvě (přibližně r. 1919) skončily bohužel neúspěchem. Zřejmě ještě nastala ta pravá chvíle.

3. Třetím typem přímky je **d i a g o n á l a**, která je od obou výše zmíněných typů teoreticky odkloněna ve stejném úhlu, a má k nim tudíž stejný vztah, což podmiňuje její vnitřní znění – rovnoměrnou směs studenosti a teploti. Proto představuje nejúspornější formu neomezených možností studeně-teplého pohybu (obr. 14 a 15).



Obr. 14
Základní typy
geometrické přímky.

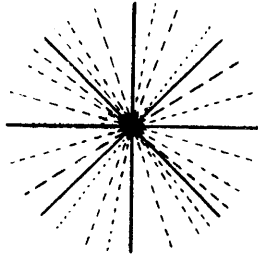


Obr. 15
Schéma základních typů.

Toto jsou tři typy nejčistších forem přímky, které se navzájem liší **temperaturou**:

- | | | |
|---------------------|-------------------------|--|
| Nekonečný pohyb. | 1. Studená forma. | Nejúspornější formy možností nekonečného pohybu. |
| | 2. Teplá forma. | |
| | 3. Studeně-teplá forma. | |

Veškeré ostatní přímky jsou jen většími či menšími odchylkami od diagonály. Jejich vnitřní znění je podmíněno mírou jejich inklinace ke studenosti nebo teploti formy (obr. 16).

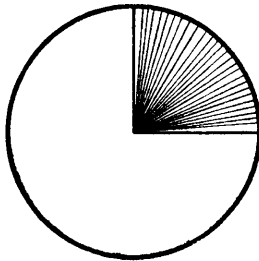


Obr. 16
Schéma odchylek v teplotě.

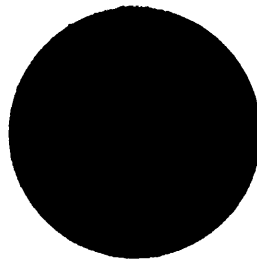
Tak vzniká hvězdice, která je složená z přímek se společným bodem dotyku.

Vznik plochy

Tato hvězdice může dosáhnout takové hustoty, že v místě dotyku začne krystalizovat hustší, jakoby narůstající středový bod. Ten se stane osou, kolem níž přímé linie rotují, až posléze splynou – a zrodí se nová forma: plocha v podobě zřetelného kruhu (obr. 17 a 18).



Obr. 17
Zhušťování.



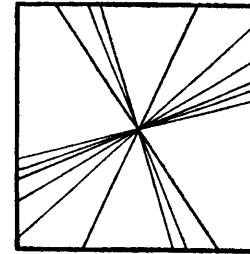
Obr. 18
Kruh jako výsledek zhušťování.

Připomeňme, že se zde setkáváme se specifickou vlastností linie – s její schopností vytvářet plochu. Uplatňuje se zde způsobem, který bychom mohli přirovnat k rychlým lineárním pohybům lopatou po zasněženém prostoru, na němž se objevuje určitá odklizená plocha. Linie však může vytvořit plochu ještě dalším způsobem, o němž se zmíníme později.

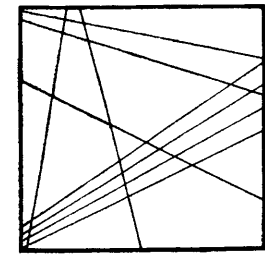
Rozdíl mezi diagonálami a ostatními diagonálně probíhajícími liniemi, jež bychom měli správně označit jako volné přímky, spočívá v odlišné teplotě, jež brání těmto volným přímkám, aby dosáhly rovnováhy mezi teplotou a studeností.

Volné přímky přitom mohou na dané ploše buď procházet společným středem (obr. 19), anebo tento střed míjet (obr. 20), a podle toho je rozdělíme do dvou skupin:

4. na volné přímky (nerovnovážné):
 - a) centrální,
 - b) acentrální, mimostředné.



Obr. 19
Centrální volné přímky.



Obr. 20
Acentrální volné přímky.

Acentrální volné přímky jsou prvními přímkami, které se vyznačují určitou specifickou vlastností – vlastností, z níž vyplývá jistá příbuznost s „barevnými“ barvami a již se odlišují od bílé a černé. Především modrá a žlutá jsou nositelem dvou od-

Barvy:
žlutá a modrá

lišných napětí – projevujících se jako přibližování se k divákovi nebo naopak vzdalování se od něho. Pro ryze schematicky pojaté přímky (zejména pro horizontálu, vertikálu, ale také diagonálu) platí, že jejich napětí se šíří plošně a nejví přitom tendenci odpoutat se od plochy. U volných a zvláště acentrálních přímek pozorujeme mnohem volnější sepětí s plochou: nejsou s ní svázány a někdy jako by jí dokonce prostupovaly. Linie tohoto typu se nejvíc vzdálily elementu klidu, bodu zahryzávajícimu se do plochy.

Na v y m e z e n é ploše však mohou vznikat volné vztahy jen za předpokladu, že linie zde byly umístěny volně, tzn. že se nedotýkají vnějších okrajů plochy. Tímto jevem se budeme podrobněji zabývat v kapitole nazvané Základní plocha.

Zatím však můžeme konstatovat, že mezi napětím acentrálních volných přímek a „barevných“ barev existuje jistá spřízněnost. Tyto přirozené vztahy mezi „kresebnými“ a „malířskými“ elementy, o nichž prozatím mnoho nevíme, však mají rozhodující význam pro kompoziční nauku budoucnosti. Jen na jejich základě bude možné uskutečnit konstrukční experimenty, které snad rozptýlí mlhy, jimiž se dnes musíme při laboratorních výzkumech prodírat.

Černá a bílá

Pokud bychom zkoumali schematické přímky – zejména horizontály nebo vertikály – z hlediska jejich barevných vlastností, pak bychom je zcela logicky přirovnali k č e r n é a b í l é. Stejně jako jsou tyto dvě barvy (dondávna označované za „nebarvy“ a dnes zase poněkud nešťastně za barvy „nebarevné“) vlastně barvami „mlčícími“, tak jsou také vertikály a horizontály liniemi mlčícími. Barevné znění každé z nich bylo totiž zredukováno na minimum: na mlčení či sotva slyšitelný šepot, na ticho. Černá a bílá se nacházejí mimo barevný kruh,¹⁷ a stejně tak horizontá-

¹⁷ Viz O duchovnosti v umění, kde jsem černou označil za symbol smrti a bílou za symbol zrození. Totéž lze prohlásit také o horizontále a vertikále – plošnosti a výšce. První symbolizuje spočínutí, druhá zase vzpřímenost, chůzi, pohyb, dokonce vzestup. Nesení – růst. Pasivita – aktivita. Relativně: princip ženský – princip mužský.

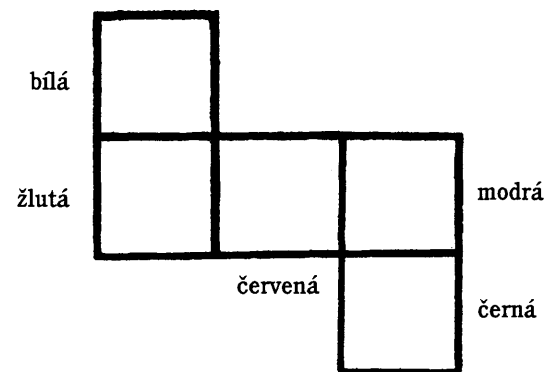
la a vertikála zaujímají mezi liniemi zvláštní postavení, protože v centrální poloze jsou neopakovatelné, a tím pádem také osamocené. Budeme-li zkoumat černou a bílou z hlediska teploty, pak bude bílá teplejší než černá a absolutní černá bude vnitřně nutně studená. Nikoli bezdůvodně se proto horizontální barevná škála odvíjí od bílé směrem k černé (obr. 21):



bílá žlutá červená modrá černá

Obr. 21

Pozvolné přirozené klesání odshora dolů (obr. 22).



Obr. 22

Grafické schéma klesání barev.

U bílé a černé tedy zaznamenáváme ještě elementy výšky a hloubky, což nám umožňuje přirovnat je k vertikále a horizontále.

„Dnes“ je člověk bezesbytku zahlcen vnějšími fenomény, jejichž vnitřní podstata je pro něho mrtvá. Ode dna ho odděluje poslední stupínek, stačí udělat jediný krok do slepé uličky – dříve se říkalo do propasti, dnes se spokojíme se skromnějším označením. „Moderní“ člověk, ohlušený vnějšími jevy, hledá ticho, a protože se domnívá, že je nalezne ve vnitřním mlčení, snaží se dávat přednost horizontálně-vertikálnímu členění. Tomuto sklonu by logicky odpovídalo preferování černobílé škály a v dějinách malířství už se tak několikrát téměř stalo. Exkluzivní spojení horizontálně-vertikálního členění s černobílou škálou nás však teprve čeká. Až k němu dojde, pak budou světem, ponořeným do vnitřního mlčení, hýbat pouze vnější hluky.¹⁸

Na základě zmíněné spřízněnosti, kterou však nesmíme chápat jako dokonalou shodu hodnot, ale spíše jako vnitřní paralelnost, můžeme sestavit následující tabulku:

| | |
|------------------|---|
| Kresebná forma. | Malířská forma. |
| Přímky: | Základní barvy: |
| 1. horizontála, | černá, |
| 2. vertikála, | bílá, |
| 3. diagonála, | červená (šedá nebo zelená), ¹⁹ |
| 4. volné přímky. | žlutá a modrá. |

Červená

Paralelu mezi diagonálou a červenou uvádím pouze jako příklad. Jeho zdůvodnění přesahuje tematický obzor této knihy, a proto se omezím na stručné konstatování: na rozdíl od žluté

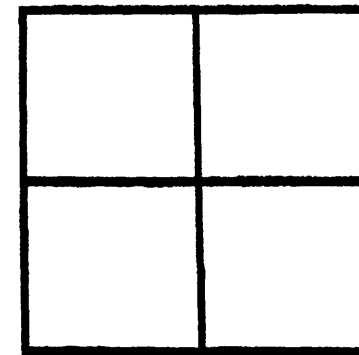
¹⁸ Tato exkluzivnost zřejmě vyvolá prudkou reakci, nikoli ovšem v podobě úniku do minulosti. V posledních letech jsme bývali často svědky takovýchto úniků – do řecké „klasiky“, italského quattrocenta, do pozdní antiky, umění primitivních národů (včetně „divochů“), v současném Německu zaznamenáváme zase návraty ke „starým mistrům“, v Rusku k ikonám atd. Ve Francii nastává – na rozdíl od Německa a Ruska, sestupujících do hlubin minulosti – jen opatrná změna perspektivy ode „dneška“ směrem ke „včerejšku“. Pro „moderního“ člověka je budoucnost prázdným pojmem.

¹⁹ Mezi červenou, šedou a zelenou existují z různých hledisek paralely: červená a zelená – přechod od žluté k modré, šedá – od černé k bílé atd. Tato problematika je součástí nauky o barvách. Příklady viz v knize O duchovnosti v umění.

a modré spočívá červená²⁰ pevně na ploše, od bílé a černé se liší svým intenzivním vnitřním zářem a napětím. Na rozdíl od volných přímk se diagonála vyznačuje pevným sepětím s plochou a na rozdíl od horizontály a vertikály zase silnějším vnitřním napětím.

Bod spočívající v centru kvadratické plochy jsme výše definovali jako jednoznačnou bodu a označili jsme tuto sestavu za základní malířského výrazu. Komplikovanější formu této základní sestavy bychom dostali, kdybychom do centra téže kvadratické plochy umístili vertikálu a horizontálu. Jak již bylo řečeno, představují tyto přímky dva samostatné a živoucí fenomény, které jsou zcela jedinečné, protože je nelze zdvojit ani opakovat. Vydávají proto silné, v zásadě nepotlačitelné znění, jež představuje prapůvodní znění přímek.

Jejich sestava prezentuje prapůvodní znění lineárního výrazu anebo lineární kompozice (obr. 23).



Obr. 23

²⁰ Viz O duchovnosti v umění [české vydání Triáda 1998, s. 78].

Sestává ze čtverce rozděleného na čtyři čtvercové díly, čímž vzniká nejjednodušší forma dělení schematické plochy.

Její celkové napětí se skládá z 6 elementů studeného a 6 elementů teplého klidu = 12. S přechodem od schematického bodu ke schematické linii tedy dojde k překvapivému efektu: od jednoduchého znění se mohutným skokem přeneseme k dvanáctinásobnému znění. Výsledný dvanáctihlas ovšem zase sestává ze 4 znění ploch + 2 znění linie = 6. V sestavě se tedy počet znění zdvojnásobil z 6 na 12.

Uvedl jsem tento příklad, který je vlastně součástí nauky o harmonii, především proto, abych poukázal na vzájemné ovlivňování jednoduchých elementů v elementárních sestavách a upozornil na „relativnost“ nepřesného pojmu elementární. Dokládá totiž, že vyhnout se komplikacím a soustředit se výhradně na elementy není vůbec snadné. Experimentování a pozorování tohoto druhu jsou ale jediným způsobem, jak proniknout k malířské podstatě kompozičního záměru. Je to metoda používaná v „pozitivních“ vědeckých disciplínách. Navzdory této jednostrannosti se ovšem podařilo vytvořit určitý vnější řád, podle něhož lze přesnými analýzami proniknout až k prvotním elementům. Díky tomuto přístupu se podařilo nashromáždit a utřídit bohatý materiál a postoupit jej filosofii, takže se dříve či později dočkáme také jeho syntetického vyhodnocení. Touto cestou by se měla vydat i uměnověda a již od samého počátku by se měla pokusit vnímat souvislosti mezi vnějšími a vnitřními fenomény.

Lyričnost a dramatická tičnost

Při postupném přechodu od horizontály k volným acentrálním přímkám se postupně také otepluje studená lyričnost, jež dosáhne nakonec téměř dramatické příchuti. Lyričnost však přesto nakonec převáží – celá oblast přímek se totiž vyznačuje lyričností, což lze vysvětlit působením jedné jediné vnější síly. V dramatickosti zaznívá kromě znění posunu (ve jmenovaných příkladech mimo střed) ještě zvuk nárazu, pro který je ovšem třeba nejméně dvou sil.

Působení dvou sil probíhá v oblasti linií následujícími dvěma způsoby:

1. síly následují po sobě – střídavé působení,
2. síly se projevují naráz – současné působení.

Logicky jde v druhém případě o projev temperamentnější, a tudíž „teplejší“, zvláště proto, že jej můžeme pokládat také za výslednici celé řady plynule po sobě nastupujících sil.

V souladu s tím pak vzroste dramatická do té míry, že vzniknou linie ryze dramatické.

Říše linií tak zahrnuje celou škálu výrazového znění, jež počíná studenou lyričností a končí žhavou dramatickostí.

Pro každý jev vnitřního či vnějšího světa tedy existuje lineární ekvivalent – svého druhu přepis do linií.²¹

Výsledkem přepisu uvedených dvou základních sil jsou:

| | | |
|-------|--------------|-------------------|
| | S í l y : | V ý s l e d e k : |
| B o d | 1. střídavé, | zalomené linie. |
| | 2. současné, | zablené linie. |

Lineární
přepis

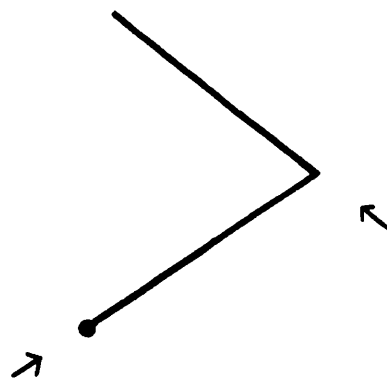
I B Zalomené neboli úhlové linie.

Vzhledem k tomu, že se skládají z přímek, zařadíme je do kapitoly o linii pod písmeno B.

Zalomené
linie

²¹ Kromě intuitivních dohadů je třeba věnovat se v tomto směru také laboratorním pokusům. Nejprve bude třeba vyhodnotit jevy určené k přepisu z hlediska jejich lyrického nebo dramatického obsahu a teprve pak pro ně hledat odpovídající lineární formu. Podrobná analýza již existujících „překladových děl“ by ukázala tento problém ve zcela jiném světle. V oblasti hudby se s těmito „překladovými díly“ můžeme setkat často: hudební „obrazy“ přírodních úkazů, hudební formy pro díla jiných druhů umění atd. Významné pokusy uskutečnil v tomto ohledu ruský skladatel A. Šenšin – s Lisztovou skladbou *Années de pèlerinage* (Léta putování) a jejími souvislostmi s Michelangelovým dílem *Pensieroso* (Zamyšlený) a s Raffaelovým *Sposalizio* (Zásnuby).

Na zalomenou linii působí dvě různé síly následujícím způsobem (obr. 24):



Obr. 24

Úhel

I B 1. Nejjednodušší formy zalomených linií sestávají ze dvou částí a vznikají působením dvou po sobě nastupujících sil. Tento jednoduchý jev je zároveň příčinou podstatného rozdílu mezi přímkou a zalomenou linií: zalomená linie evokuje mnohem výraznější pocit plochy, nese si plošnost jaksi v sobě, plošnost je v ní latentně obsažena. Zalomená linie je mostem k ploše. Zalomené linie, jejichž počet je nevyčerpatelný, se vzájemně liší pouze úhlem, podle něhož je můžeme schematicky rozdělit do tří kategorií:

- a) ostrouhlé – 45° ,
- b) pravouhlé – 90° ,
- c) tupouhlé – 135° .

Další zalomené linie představují atypické ostrouhlé nebo tupouhlé linie, lišící se od typických jen větším či menším počtem stupňů. Ke třem jmenovaným kategoriím proto můžeme přidat ještě čtvrtou, pro atypicky zalomenou linii:

- d) s volným úhlem, kterou označíme jako volně zalomenou linii.

62

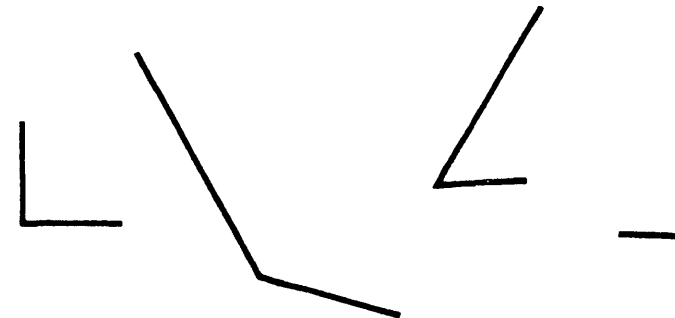
Vzhledem ke své monumentalitě je pravý úhel zcela ojedinělým jevem, u něhož se mění pouze směřování. Vzájemně se dotýkající pravé úhly mohou být pouze čtyři – dotýkají se buď svými vrcholy, čímž vznikne kříž, anebo konci svých rozbíhajících se ramen, a tím vytvoří pravouhloú plochu – zpravidla čtverec.

Horizontálně-vertikální kříž, sestávající z jedné teplé a jedné studené linie, je v podstatě pouze centrálně umístěnou horizontálou a vertikálou. Odtud také studené-teplá či teple-studená teplota pravého úhlu – vždy podle jeho příslušného směřování, jímž se budu podrobněji zabývat v kapitole Základní plocha.

Dalším kritériem pro stanovení rozdílů mezi jednoduchými zalomenými liniemi je délka ramen – okolnost, jež ovlivňuje jejich základní znění.

Absolutní znění těchto forem je závislé na třech podmínkách a proměňuje se následujícím způsobem:

- 1) znění přímky podle výše uvedených okolností (obr. 25),
- 2) znění silnějšího či slabšího napětí (obr. 26), a
- 3) znění více či méně se prosazující plochy (obr. 27).

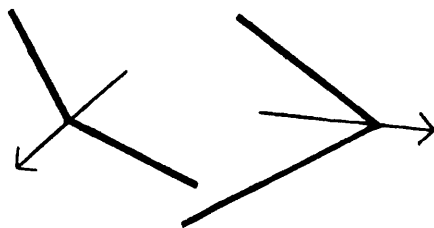


Obr. 25
Příklady zalomených linií.

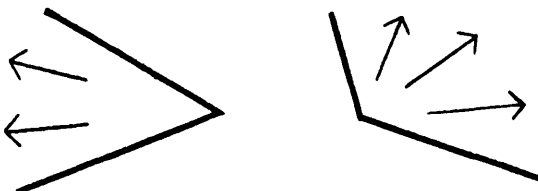
Délky

Absolutní
znění

63



Obr. 26



Obr. 27

Trojzvuk

Tato tři znění mohou vytvořit skutečný t r o j z v u k . V kompozici se však mohou uplatnit také jednotlivě anebo ve dvojici: všechna tři znění nelze potlačit naráz, avšak může nastat situace, kdy bude to či ono dominovat natolik, že zbývající dvě už téměř nezaslechneme.

Nejobjektivnějším z úhlů je úhel pravý, který je také nejstudenějším. Čtvercovou plochu dělí beze zbytku na 4 díly.

Nejvyšším napětím se vyznačuje ostrý úhel – který je proto také nejteplejším úhlem. Plochu dělí beze zbytku na 8 dílů.

Rozvíráním pravého úhlu se jeho napětí snižuje a zároveň se zvyšuje jeho schopnost zmocnit se plochy. Dobyvačnost tupého úhlu je však utlumena tím, že jím plochu nelze rozdělit beze zbytku: vejde se do ní dvakrát a 90° ještě bude přebývat.

Těmto třem úhlům odpovídá trojí znění:

1. studené a disciplinované,
2. ostré a maximální, a
3. bezmocné, slabé a pasivní.

Tato tři různá znění neboli tři typy úhlů jsou grafickým ekvivalentem tří výtvarných hodnot:

1. jasnosti a maximální aktivity vnitřní myšlenky (vize),
2. chladnosti a svrchovanosti mistrovského provedení (realizace), a
3. pocitu nespokojenosti a vlastní nedostatečnosti, jež se dostavuje po dokončení díla (mezi umělci nazývaného „kocovina“).

Zmínili jsme se o 4 pravých úhlech vytvářejících čtverec. O souvislostech s malířskými elementy se zde sice můžeme zmínit jen stručně, avšak paralely mezi zalomenými liniemi a barvami přesto nemůžeme zcela pominout. Studeně-teplá temperatura čtverce a jeho vysloveně plošný charakter poukazují bezprostředně na č e r v e n o u, která – jakožto mezičlánek mezi žlutou a modrou – je nositelkou studeně-teplých vlastností.²² S červenými čtverci se můžeme v poslední době setkat poměrně často a není to zřejmě pouhá náhoda. Její souvislost s p r a v ý m ú h l e m bude do jisté míry oprávněná.

U zalomené linie typu d) je třeba ještě upozornit na zvláštní případ úhlu nacházejícího se mezi pravým a ostrým úhlem – a sice na úhel 60° (o 30° menší než pravý a o 15° větší než ostrý). Spojíme-li ramena dvou takovýchto protilehlých úhlů, vznikne rovnostranný trojúhelník – o třech aktivních ostrých úhlech –, evokující ž l u t o u.²³ Vnitřní barva ostrého úhlu je tedy ž l u t á .

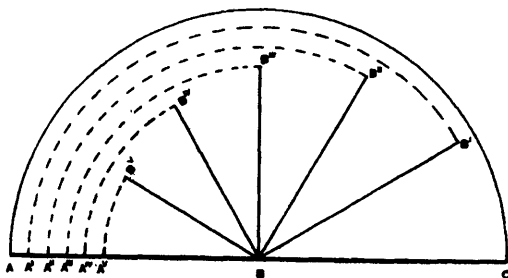
²² Srv. O duchovnosti v umění [české vydání Triáda 1998, s. 79nn, tab. II a V], a dále Grundelemente [Základní elementy], Bauhaus-Verlag 1923.

²³ Tamtéž.

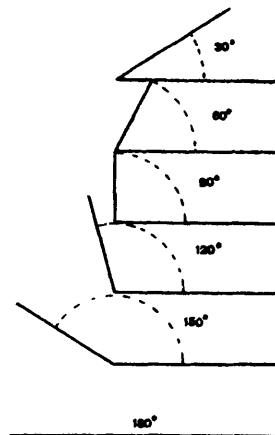
S dalším rozvíráním tupého úhlu klesá jeho agresivita, útočnost i temperatura a dochází k opětovnému sblížení s linií, a sice s tím typem linie, která je zdrojem třetí primární plochy – kruhu, jímž se budeme zabývat později. Z pasivity t u p é h o ú h l u , z jeho takřka nulového směrového napětí, plyne jeho lehce m o d r é zbarvení.

Na základě toho můžeme uvažovat o dalších souvislostech: čím ostřejší úhel, tím bližší k maximální teplosti, a naopak: po překročení pravého úhlu bude temperatura postupně klesat, až dosáhne tupého úhlu (150°), úhlu typicky modrého, nesoucího v sobě předtuchu oblouku, jehož konečným cílem je kruh.

Tento proces můžeme znázornit následujícím grafickým přepi-
sem:



Obr. 28
Systém typických úhlů ⇔ barev.



Obr. 29
Velikosti úhlů.

Z toho plyne:

| | | |
|-------------------------------------|---------------|-------------|
| A ^V B B ^V | ... žlutá, | Ostrý úhel. |
| A ^{IV} B B ^{IV} | ... oranžová, | |
| A ^{III} B B ^{III} | ... červená, | Pravý úhel. |
| A ^{II} B B ^{II} | ... fialová, | |
| A ^I B B ^I | ... modrá. | Tupý úhel. |

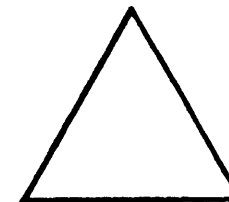
Skokem o dalších 30° se přeneseme od zalomených linií k přímkám:

| | | |
|-------|------------|--------------|
| A B C | ... černá. | Horizontála. |
|-------|------------|--------------|

Z typických úhlů se postupně mohou vyvinout plochy, a proto se další vztahy mezi linií – plochou – barvou už nabízejí samy. Na jejich základě můžeme vytvořit schéma souvislostí mezi linií, plochou a barvou:

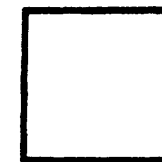
Zalomená linie: Primární formy: Primární barvy:

Obr. 30
ostrý úhel ⇔



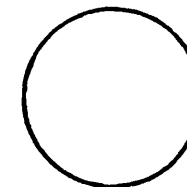
⇔ žlutá

Obr. 31
pravý úhel ⇔



⇔ červená

Obr. 32
tupý úhel ⇔



⇔ modrá

**Plocha
a barva**

Pokud všechny uvedené paralely platí, můžeme z nich odvodit další závěr: znění a vlastnosti jednotlivých komponent mohou občas vytvořit také sumu, jež nebude odpovídat jejich numerickému součtu. S podobným jevem se můžeme setkat i v exaktních vědách, například v chemii: z komponent získaných analýzou určité sloučeniny nemusíme nutně znovu složit tutéž látku.²⁴ Zde jsme možná narazili na dosud neznámý a poněkud matoucí zákon.

| | | | | |
|----------------------------|--------------------------|---------------|------------------------------------|---------|
| | | Totiž: | | |
| Linie a barva | linie | barva | ve vztahu k teplotě a světlu | |
| | horizontála | černá | = modrá | |
| | vertikála | bílá | = žlutá | |
| | diagonála | šedá, zelená | = červená | |
| Plocha a komponenty | plocha | komponenty | suma se rovná třetí prim. barvě | |
| | trojúhelník | horizontála | diagonála | žlutá |
| | | černá = modrá | červená | |
| | čtverec | horizontála | vertikála | červená |
| | | černá = modrá | bílá = žlutá | |
| | na pět (jako komponenta) | | | |
| kruh ²⁵ | aktivní = žlutá | | modrá | |
| | pasivní = červená | | | |

²⁴ V chemii se takovýto poměr nevyjadřuje rovnítkem, ale znaménkem \rightleftharpoons , které označuje vzájemnou souvislost.

Mým úkolem je vysvětlovat „organické“ souvislosti v rámci malířství. Jestliže určitou identičnost nemohu prokázat, tedy dokonale vysvětlit, pak těmito šipkami naznačuji, že určité vnitřní souvislosti zde přece jen existují. Neměli bychom se přitom obávat ani omylů: pravdu objevíme často teprve na základě omylu.

²⁵ Původu kruhu se budeme věnovat v souvislosti s analýzou oblouku – útok a ústup z dobytých pozic.

V trojici základních forem je kruh zvláštním případem – nelze jej vytvořit pomocí přímek.

Onou hledanou veličinou, která na straně komponent narušuje rovnováhu, by tedy mohla být suma. Suma by byla výsledkem jednotlivých komponent – plocha výsledkem linie – a naopak. V umělecké praxi můžeme doložit tuto hypotézu například tím, že černobílá malba sestávající pouze z linií a bodů dosáhne optické vyváženosti teprve ve chvíli, kdy do ní dosadíme ještě plochu (popřípadě několik ploch): váhově lehčí formy totiž přímo vyžadují formy těžší. Každý malíř ví, že s touto nutností se musí vyrovnat zejména při práci s barvami.

Tato pozorování ovšem přesahují můj záměr stanovit více či méně přesná pravidla. Za neméně důležité však pokládám příspěvek k diskusi o teoretických metodách novými podněty. Dosavadní metody uměnovědné analýzy měly bezkonceptní a často i příliš osobní charakter. Nastávající doba od nás bude vyžadovat přesnější a objektivnější postupy, odpovídající kolektivní uměnovědné práci. Také v této oblasti se sice budou stejně jako všude jinde projevovat individuální sklony a schopnosti, avšak právě proto je důležité dohodnout se na společném pracovním postupu. Některé instituty už se začaly věnovat systematickému průzkumu určité problematiky – a tato představa se jistě brzy rozšíří i v dalších zemích. Bez přehánění můžeme říci, že uměnověda založená na širokých základech bude mít internacionální rozměr: vytvořit evropskou teorii umění může být sice zajímavým, ale zdaleka ne dostačujícím úkolem. Rozhodujícím (ani jediným) kritériem přitom nebudou geografické a ani jiné vnější podmínky, ale odlišnosti ve vnitřním obsahu „národů“. Jako důkaz správnosti tohoto přístupu například uveďme, že u nás bývá smutek spojován s barvou černou a Číňané jej vyjadřují zase bí-

²⁶ V rámci plánovitě prováděného průzkumu bude jistě jednou možné stanovit bez velkých potíží kritérium nejen pro „národ“, ale také pro rasu. V důležitých detailech se však budeme nadále setkávat s nečekanými překážkami – právě jevy spojené s ranými kulturami mohou svádět k vnějšmu napodobování a zatemnit tak další vývoj. Při plánovitém postupu však mohou ryze vnější jevy ustoupit do pozadí a teoreticky od nich můžeme abstrahovat, což by bylo v případě ryze

Metoda

Mezinárodní
instituty
pro umění

lou.²⁶ Větší protiklad v citění určité barvy snad už nemůže ani existovat – rozdíl mezi „černou a bílou“ je pro nás stejný jako rozdíl mezi „nebem a zemí“. Můžeme to považovat za další důkaz hluboké, a proto obtížně rozpoznatelné vnitřní spřízněnosti mezi oběma barvami – obě vyjadřují mlčení, a rozdíl mezi Čínou a Evropou se neprojeví snad nikde tak zřetelně jako právě v případě vnitřního obsahu. Zatímco my po tisíciletích křesťanství pociťujeme smrt jako definitivní mlčení, jako „bezednou propast“, tak pohanští Číňané považují toto mlčení za předstupeň k novému jazyku, za svého druhu „zrození“.²⁷

Příslušnost k „národu“ se dnes většinou buď silně podceňuje, anebo chápe jen z vnějšího, povrchního ekonomického hlediska, a proto vnímáme především její negativní stránky, před nimiž vše ostatní ustupuje zcela do pozadí. Podstatné jsou však právě ony ostatní, tedy vnitřní stránky. Z tohoto důvodu by také suma složená ze všech národností nevytvořila disonanci, ale vedla by naopak ke konsonanci. Zdánlivě beznadějnou situaci tedy může zachránit umění, které zde uplatní své podvědomé harmonizační schopnosti – tentokrát ovšem na vědeckém základě. Zakládání mezinárodních uměnovědných institutů může být prvním krokem tímto směrem.

I B 2. Jednoduchá zalomená linie může nabýt také komplikovanějších forem, a to tím, že původní počet dvou jejích částí zvýšíme. Bod bude vystaven nikoli dvěma, ale dokonce několika nárazům, vyvolaným nikoli větším počtem sil, ale – pro přehlednost – pouze dvěma střídajícími se silami. Schematicky můžeme tuto situaci znázornit jako několikrát zalamovanou linii,

„pozitivistického“ přístupu zcela vyloučené. Také u těchto „jednoduchých“ případů může vést jednostranný přístup k jednostranným výsledkům. Bylo by proto krátkozraké domnívat se, že národ byl jen jaksi „náhodou“ umístěn do určitých geografických podmínek, které předurčily jeho další vývoj. A stejnou chybou by bylo předpokládat, že dané politické a ekonomické podmínky národ definitivně ovlivňují a formují jeho tvůrčí síly. Tvůrčí síly směřují do nitra – a toto nitro nelze jen tak jednoduše odvodit p o u z e z vnější formy.

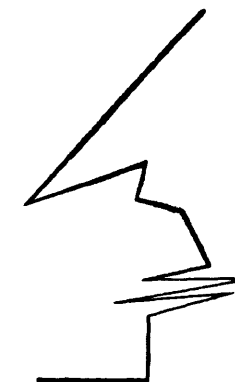
²⁷ Srv. O duchovnosti v umění [české vydání Triáda 1998, s. 81].

jejíž stejně dlouhé části budou svírat pravý úhel. Různě zalamované linie můžeme nekonečně obměňovat dvěma způsoby:

1. kombinováním ostrých, pravých, tupých nebo volných úhlů,
2. změnou délky jednotlivých částí.

Z a l a m o v a n á l i n i e může být tedy složena z nejrůznějších prvků – od jednoduchých až po ty nejsložitější:

- z řady tupých úhlů, jejichž ramena jsou stejně dlouhá,
 “ “ “ “ , jejichž ramena jsou nesterajně dlouhá,
 “ “ “ “ , které se střídají s ostrými a jejichž ramena mohou být stejně nebo nesterajně dlouhá,
 “ “ “ “ , které se střídají s pravými a ostrými úhly, atd. (obr. 33).



Obr. 33

Volná zalamovaná linie.

Sestávají-li výše uvedené linie, označované rovněž jako linie z u b a t é či p i l o v i t é, ze stejně dlouhých částí, jedná se o dynamizované přímky. Jejich ostré úhly sice naznačují výšku, tedy vertikálu, a tupé úhly zase inklinují k horizontále, ale pořád ještě splňují podmínku nekonečného pohybu, pro přímku charakteristického.

Složitě
zalamovaná
linie

Zaoblená linie

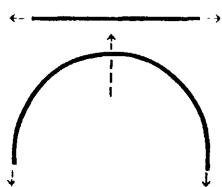
Jestliže ale síla vyvolávající tupouhulé zalomení vzroste, pak se zvětší také úhel a s ním možnost vzniku plochy, v tomto případě kruhu. Mezi tupouhulé zalomenou linií, zaoblenou linií a kruhem existuje tedy nejen vnější, ale především vnitřní spřízněnost: výsledkem pasivity tupého úhlu a jeho defenzivního vztahu k okolí je pohroužení do sebe, jehož maximální polohou je kruh.

II Působí-li na bod současně dvě síly, z nichž jedna neustále a rovnoměrně potlačuje druhou, vznikne křivka, která představuje základní typ

1. jednoduché zaoblené linie.

V podstatě se jedná o přímku, jež byla nepřetržitým působením bočního tlaku vychýlena ze své původní dráhy – čím je tento tlak větší, tím výraznější vyvolá odchylku a tím silněji zase působí opačné napětí zevnitř, které tento proces nakonec završí uzavřením se do sebe.

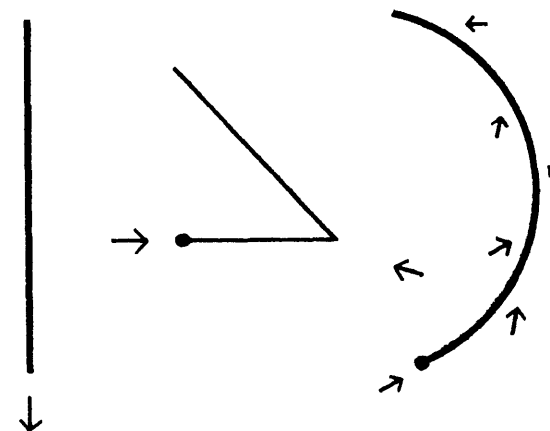
Z hlediska vnitřního se liší zaoblená linie od přímky počtem napětí a jejich charakterem: přímka se vyznačuje dvojím jednoduchým a zřetelným napětím, které hraje v případě zaoblené linie jen podružnou úlohu – hlavní napětí zaoblené linie totiž spočívá v oblouku (ve třetím, zcela opačném a dominujícím napětí, obr. 34). Pronikavá ostrost úhlu zde byla nahrazena silou podstatně větší, která je sice méně agresivní, zato však mnohem vytrvalejší. V úhlu je skryta jakási mladická nerozváženost, v oblouku zase – zralá a oprávněná sebejistota a energie.



Obr. 34
Napětí přímky a zaoblené linie.

Zralost a elastická plnozvučnost zaoblené linie naznačují, že protikladem přímky je právě ona, a nikoli zalomená linie: způsob vzniku zaoblené linie a tomu odpovídající naprostá nepřítomnost přímého směřování nás opravňují k závěru, že:

přímka a zaoblená linie představují prapůvodní dvojici lineárního protikladu (obr. 35).



Obr. 35

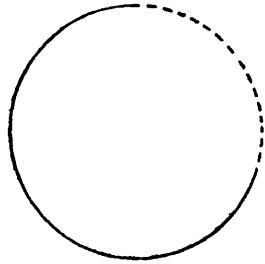
V zalomené linii bychom tedy měli spatřovat element nalézající se mezi přímkou a zaoblenou linií: zrození – mládí – zralý věk.

Zatímco přímka plochu dokonale neguje, v zaoblené linii je naopak obsažen z á r o d e k p l o c h y. Vystavíme-li bod dalšímu působení týchž sil, jež vyvolaly zaoblení, pak se dříve či později navrátí do svého východiska. Začátek pohybu a jeho konec splynou. Vznikne jedna z nejméně stabilních a současně nejstabilnějších forem – kruh (obr. 36).²⁸

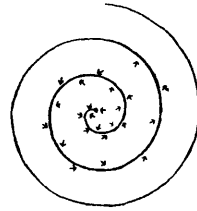
²⁸ Formou pravidelně se odchylující od kruhu je spirála (obr. 37) – síla působící zevnitř je silnější než síla působící zvenku. Spirála je tedy stejnoměrně se od-

Lineární protiklad

Plocha



Obr. 36
Vznik kruhu.



Obr. 37
Vznik spirály.



Obr. 38

Logickou úvahou jsme tedy dospěli k důkazu určitých souvislostí mezi třemi prakticky sice splývajícími, ovšem teoreticky odlišnými malířskými elementy: mezi linií – plochou – barvou.

| | | |
|-----------------|--------------|------------|
| Přímka, | Trojúhelník, | Žlutá, |
| zaoblená linie. | kruh. | modrá. |
| 1. dvojice | 2. dvojice | 3. dvojice |

Tři prapůvodní dvojice elementárních protikladů.

Paralelu k těmto abstraktním zákonům, odpovídajícím určitému druhu umění a více či méně v jeho rámci platným, můžeme nalézt v obecných přírodních zákonech: v obou případech – v umění i v přírodě – jsou zdrojem specifického pocitu uspokojení. Můžeme proto předpokládat, že se s týmiž zákony setkáme i v dalších druzích umění – vždyť po osvobození od vnějších slupek a utřídění svých vnějších a vnitřních vlastností volají také plastické elementy sochařství a architektury,²⁹ pohybové elementy tance a slovní elementy poezie,³⁰ jež nazývám znění.

**Tři dvojice
elementů**

**Ostatní
druhy umění**

²⁹ Dnešní stav, kdy architektura vlastně pohltila sochařství, si lze vysvětlit tím, že základní elementy obou těchto oborů jsou shodné.

³⁰ Výčet základních elementů v různých druzích umění je pouze provizorní. Také obecně používané pojmy jsou nejasné.

**Protiklad
z hlediska
plochy**

Mimo jiné je v přímce ukryta – i když hodně hluboko – touha zrodit plochu: proměnit se v kompaktnější, uzavřenější fenomén. Přímka je v podstatě schopna tuto touhu naplnit, i když na rozdíl od oblouku, jemuž stačí k vytvoření plochy pouhé dvě síly, k tomu potřebuje tři nárazy. Začátky a konce takto vytvořené plochy ovšem nesplynou, ale na třech místech zůstanou patrné. Na jedné straně naprostá nepřítomnost jakékoli přímky nebo úhlu a na druhé straně zase tři přímky a tři úhly – to jsou znaky dvou primárních ploch, jež se nacházejí v zásadním vzájemném protikladu. Vytvářejí prapůvodní dvojici protikladných ploch (obr. 38).

chylujícím kruhem. Pro malířství však z toho plyne mnohem podstatnější fakt: zatímco kruh je plochou, spirála představuje linii. Toto rozlišení, v malířství nesmírně důležité, ovšem neplatí v geometrii: jako linie v ní kromě kruhu figuruje také elipsa, lemniskáta a řada dalších (zaoblených) linií. Ani zde používaný termín „zaoblená linie“ neodpovídá geometrické terminologii a jejím jednoznačným kategoriím a vzorcům, které jsou třeba v případě paraboly, hyperboly atd. pro malířství zcela nepřijatelné.

Vlnovka

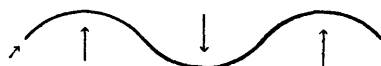
II 2. komplikovaná zaoblená linie neboli vlnovka může sestávat:

1. z částí geometrického kruhu,
2. z volných částí,
3. z různých kombinací uvedeného.

V těchto třech typech zaoblené linie jsou zahrnuty všechny formy vlnovek. Můžeme si to ověřit na několika příkladech.

Zaoblená linie – geometrická vlnovka:

stejný poloměr – rovnoměrné střídání pozitivního a negativního tlaku. Horizontální průběh se střídavým napětím a uvolněním (obr. 41).

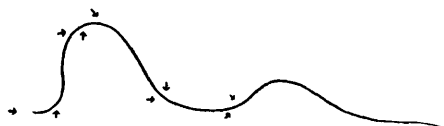


Obr. 41

Zaoblená linie – volně zvlněná:

změní-li se vertikální tlak na výše jmenovanou linii a horizontální přitom zůstane zachován, pak

1. se oslabí její geometrický charakter,
2. pozitivní a negativní tlaky se budou střídat nerovnoměrně a převahu získá hlavně první z nich (obr. 42).



Obr. 42

Zaoblená linie – volně zvlněná:

posuny se dále stupňují, mezi oběma silami vzplane zvlášť temperamentní souboj. Pozitivní tlak ji zdvihá do velkých výšek (obr. 43).

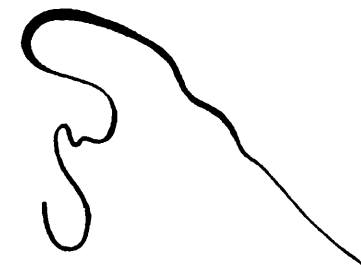


Obr. 43

Zaoblená linie – volně zvlněná:

variace obr. 43

1. při vrcholu vysunutém doleva – únik před energickým útokem negativního tlaku,
2. při akcentování vrcholu zesílením linie – důraz (obr. 44).

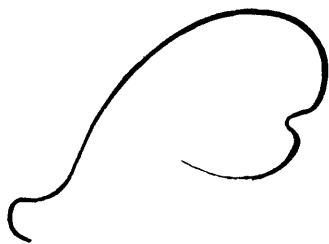


Obr. 44

Zaoblená linie – volně zvlněná:

Bezprostředně po vzestupu směřujícím doleva následuje velkorysé, doprava nahoru vyběhající napětí. Zaoblením směrem doleva se napětí zase uvolní. Čtyři po sobě následující zvlnění byla

podřízena jedinému energickému pohybu, který vychází z levého dolního rohu a doznívá směrem doprava nahoru (obr. 45).³³



Obr. 45

Zaoblená linie – geometrická vlnovka:

Na rozdíl od již uvedené geometrické vlnovky (obr. 41) – převládá vzestup s nepatrnými odchylkami doleva a doprava. Náhlý pokles vlnění vertikální napětí ještě zvyšuje. Poloměry směrem vzhůru – 4, 4, 4, 2, 1 (obr. 46).

Uvedené příklady jsou výsledkem dvou okolností:

Působení

1. kombinace aktivního a pasivního tlaku,
 2. současného působení směrového znění.
- K těmto dvěma faktorům mohou přistoupit ještě:
3. různé akcenty v rámci samotné linie.

Zvýrazňování

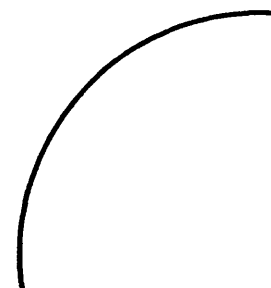
Zvýrazňování linie spočívá na záměrném nebo spontánním zesilování či zeslabování linie. Místo složitějšího vysvětlování uvedeme jednoduchý příklad (obr. 47, 48, 49).

³³ O znění „doleva“ a „doprava“ a jejich napětí srv. kapitolu Základní plocha. O rozdílném působení levé a pravé strany se můžeme přesvědčit v zrcadlovém odraze. Rozdíly mezi nahoře a dole si ověříme tím, že knihu obrátíme vzhůru nohama.

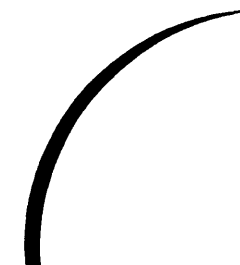
Zrcadlové převrácení a obrácení vzhůru nohama jsou tajemstvím, jež hraje důležitou roli v kompoziční nauce.



Obr. 46



Obr. 47
Stoupající zaoblená
linie geometrická.



Obr. 48
Pravidelným zeslabováním
téže linie směrem vzhůru
vzrůstá napětí, jež tento
vzestup provází.



Obr. 49
Spontánní zvýrazňování volně zaoblené linie.

Linie a plocha

Zesilování přímky, zvláště je-li krátká, je přímo úměrné narůstání bodu: ani zde se ovšem nedočkáme přesné odpovědi na otázku, kdy vlastně linie jako taková přestává existovat a rodí se plocha. Jakou můžeme ostatně čekat odpověď na otázku, kde končí řeka a začíná moře?

Hranice mezi linií a plochou jsou nejasné a pohyblivé. Jsou závislé – stejně jako v případě bodu – na proporcích: působením relativního znění bylo znehodnoceno a potlačeno znění absolutní.

♦ V praxi jsou tyto protiklady mnohem zřetelnější než v teorii.³⁴ Extrémy jsou totiž mocným kompozičním prostředkem (dokonce elementem).

Extrémy dokážou vyvolat v kompozici založené na lakonických a strohých elementech oživující vibrování a uvolnit atmosféru, ale při nadměrném použití mohou svou rafinovaností také odstrašovat. Prozatím se v tomto ohledu musíme zcela spolehnout na cit.

³⁴ Příklady uvedeny v přílohách (např. tab. 5–8).

Závaznou a obecně platnou definici rozdílu mezi linií a plochou tedy prozatím formulovat nedokážeme – je to dáno dosud nerozvinutým, takřka ještě embryonálním stavem dnešního malířství nebo možná celého umění.³⁵

Specifickým faktorem lineárního znění jsou:

4. vnější hrany linie, částečně tvořené výše již zmíněným zvýrazňováním. Vnější okraje linií lze navíc považovat za dvě samostatné vnější linie, což má ovšem spíše teoretický než praktický význam.

Vnější ustrojení linie nám tedy v mnoha ohledech připomene vnější ustrojení bodu.

Její hladký, rozřepený, přerušovaný či oblý průběh je schopen evokovat hmatové představy – vnější hranice linie by se proto rozhodně neměly podceňovat. Linie se vyznačuje podstatně větší schopností prostředkovat různé kombinace hmatových pocitů než bod: například hladké okraje zalomené linie, rozřepené okraje rovnoměrně zaoblené, nerovnoměrné okraje oblouku atd. Těmito vlastnostmi se mohou vyznačovat všechny tři typy linií – přímky, zalomené i zaoblené linie, přičemž si každý z obou okrajů těchto linií zaslouhuje, abychom mu věnovali zvláštní pozornost.

III Třetí a poslední základní typ linie vzniká kombinací obou předchozích typů, a nazývá se proto **linií kombinovanou**. Její charakter je dán ustrojením jednotlivých částí, z nichž sestává:

1. je-li složena z geometrických částí, jedná se o **kombinovanou geometrickou linii**,

³⁵ Problematika extrémních výtvarných prostředků, jež přesahuje otázku hranic mezi linií a plochou, platí pro všechny malířské elementy a způsob jejich užití. S přehnanou, extrémní barevností se můžeme například setkat velmi často, a proto také disponuje širším rejstříkem možností. Extrémních prostředků se využívá rovněž v rámci základní plochy, kde jsou společně s ostatními prostředky podřízeny kompozičním pravidlům a zákonům.

2. střídají-li se v ní části geometrické a volné, jde o smíšenou kombinovanou linii, a
3. je-li složena výhradně z volných segmentů, jde o volnou kombinovanou linii.

Síla Odhlédneme-li od různorodosti linií, podmíněné jednak vnitřním napětím a jednak způsobem vzniku, tak jako jediný a prapůvodní zdroj každé linie zbyde – síla.

Kompozice Působením síly vstoupí do hmoty životnost, která je provázena napětím. V napětí jako takovém se zjevuje vnitřní obsah elementu, který je reálným výsledkem síly působící na hmotu. Nejjednodušším a nejzřetelnějším projevem tohoto tvůrčího procesu je linie, která podle přesných pravidel nejen vzniká, ale také se jimi řídí, a proto vyžaduje, aby se s ní podle nich zacházelo. Z tohoto hlediska je tedy kompozice těmito pravidlům odpovídajícím organizováním živých sil, které jsou obsaženy v elementech a projevují se formou napětí.

Číselný výraz Jakoukoli sílu vlastně můžeme vyjádřit číslem, dát jí tzv. číselný výraz. Pro oblast umění se sice musíme prozatím spokojit s pouhou hypotézou, ale přesto bychom ji neměli podceňovat: dnes sice ještě nemáme příslušné měřicí instrumenty, ale i když to zní možná utopicky, v budoucnosti je určitě budeme mít. Od té chvíle pak budeme moci vyjádřit jakoukoli kompozici pomocí čísel, i když zpočátku půjde jen o „půdorysy“ nebo větší celky. Ostatní už bude jen otázkou trpělivosti, s níž budeme rozkládat větší kompoziční celky na stále menší podřízené části. Teprve ve chvíli, kdy se nám podaří číselný výraz bezpečně zvládnout, budeme schopni formulovat exaktní kompoziční nauku, která se zatím nachází v samotných počátcích. Před mnoha tisíci lety se možná pracovalo s jednoduchými číselnými vztahy jak v architektuře (například při stavbě Šalomounova chrámu), tak v hudbě a snad i v poezii. Operace s jednoduchými číselnými vztahy, vyhovující zejména dnešnímu pojetí umění, jsou velmi lá-

kové. Po tomto prvním stadiu bude jistě následovat neméně lákavé (a možná ještě lákavější) další komplikování číselných vztahů.³⁶

Zájem o číselné vyjádření se ubírá dvěma směry – teoretickým a praktickým. V prvním případě hraje důležitější roli zákonitost, v druhém – účelnost. Zde je třeba zákon podříditi účelu – jen tak dosáhne dílo nejvyšší dokonalosti – přirozenosti.

Dosud jsme se zabývali pouze jednotlivými liniemi a zkoumali jsme jejich vlastnosti. Větší počet linií, jejich vzájemné působení a hierarchie vztahů určité linie ke skupině anebo celému komplexu linií již náleží do oblasti kompozice, a přesahuje proto rámec této studie. Přesto se věnujme ještě několika charakteristickým příkladům, které mohou v mnoha ohledech objasnit samotnou povahu linie. Zdaleka samozřejmě nemůžeme vyčerpát všechny možnosti, ale můžeme alespoň naznačit cesty ke komplikovanějším lineárním sestavám:

Několik příkladů jednoduchých rytmů:

Obr. 50: Opakování přímky odlišných vah.

Obr. 51: Opakování zalomené linie.

Obr. 52: Zrcadlově obrácené opakování zalomené linie, vznik plochy.

Obr. 53: Trojí opakování oblouku.

Obr. 54: Zrcadlově obrácené opakování trojího oblouku, opakovaný vznik plochy.

Obr. 55: Centralizované rytmické opakování přímky.

Obr. 56: Centralizované rytmické opakování zaoblené linie.

Obr. 57: Souběžné opakování zvýrazněné zaoblené linie.

Obr. 58: Průnik dvou zrcadlově obrácených oblouků.

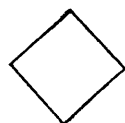
³⁶ Srv. O duchovnosti v umění [české vydání Triáda 1998, s. 113].



Obr. 50



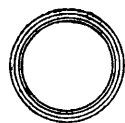
Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



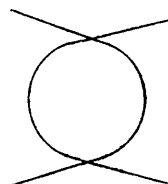
Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



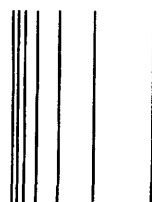
Obr. 58

Opakování

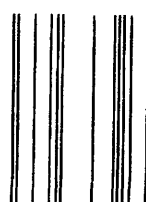
Nejjednodušším případem je přesné opakování téže přímky v pravidelných rozestupech – primitivní rytmus (obr. 59), nebo v pravidelně se zvětšujících rozestupech (obr. 60), či nepravidelně (obr. 61).



Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61

V prvním případě se jedná o opakování, jehož smyslem je především kvantitativní nárůst, vyjádřený například v hudbě nástupem většího počtu týchž nástrojů.

Ve druhém případě se ke kvantitativnímu nárůstu připojuje ještě kvalitativně odlišné znění, v hudbě vyjádřené například opakováním stejných taktů buď po delší pauze, anebo v „pianu“, které hudební větu kvalitativně modifikuje.³⁷

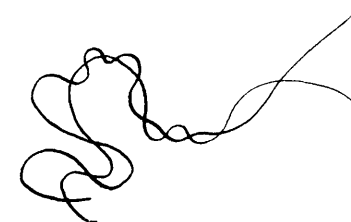
Komplikovanější třetí způsob opakování je založen na složitějším rytmu.

Zalamované a zejména zaoblené linie mohou vytvářet podstatně komplikovanější kombinace.



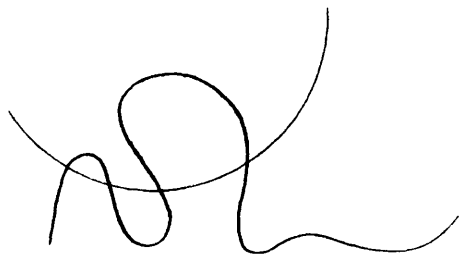
Obr. 62

Protikladná sestava zalamované a zaoblené linie. Znění obou linií je v této sestavě posíleno.



Obr. 63: Souběžné zaoblené linie.

³⁷ Opakování stejně laděnými, avšak odlišnými nástroji je třeba považovat za barevně-kvalitativní opakování.



Obr. 64
Rozbíhavé linie.

V obou posledních případech (obr. 63 a 64) dochází ke kvantitativnímu i kvalitativnímu stupňování, ale zůstává při nich zachována určitá hebkost a sametovost, jež dává přednost lyrčnosti před dramatičností. Kdybychom však chtěli dosáhnout opaku, nevystačíme s pouhým posouváním: opačného znění totiž nikdy nedosáhneme prostým protikladem.

Tyto – v podstatě samostatné – sestavy mohou být samozřejmě součástí vyšších komplexů, a ty zase součástí většího kompozičního celku – podobně jako naše sluneční soustava, která je také pouhým bodem v rámci kosmického celku.

Kompozice

Harmoničnost určité kompozice může být tedy založena na větším počtu dílčích, vzájemně dokonce maximálně protikladných komplexů. Tyto protiklady mohou dosáhnout i disharmonických poloh, a přesto nebudou ve výsledné kompozici působit rušivě, ale – jestliže byly uplatněny správným způsobem – naopak přispějí k maximální harmonizaci díla jako celku.

Čas

Linie se tedy vyznačuje mnohem výraznějším časovým elementem než bod – délka je časovým pojmem. Sledování přímky a sledování zaoblené linie vyžaduje různé časy dokonce i při jejich stejné délce, a čím dynamičtější bude zaoblená linie pojednána, tím bude časově také náročnější. Linie se tedy vyznačuje širokými časovými možnostmi. Rovněž stejně dlouhé horizontály a ver-

tikály se z časového hlediska od sebe vnitřně liší, možná že se dokonce jedná o dvě psychologicky odlišné délky. Element času tedy nesmíme pominout ani v ryze lineární kompozici a v rámci kompoziční nauky by měl být podroben důkladné analýze.

Stejným způsobem jako bod je využívána v dalších uměleckých oborech také linie. Dochází přitom k jejímu více či méně přesnému převodu do výrazových prostředků příslušného druhu umění.

Hudební linie je obecně známým pojmem (viz obr. 11).³⁸ Většina hudebních nástrojů má lineární charakter. Výška tónů nejrůznějších nástrojů odpovídá šířce linie: housle, flétna či pikola produkují linii velmi úzkou, viola nebo klarinet o něco silnější; s níže naladěnými nástroji se dostáváme k postupně silnějším liniím, až k nejnižším tónům violoncella nebo tuby.

Hudební nástroje se nepodílejí jen na šířce linie, ale také na jejím zabarvení.

Linie je pro varhany stejně charakteristická jako bod pro klavír.

Můžeme dokonce prohlásit, že linie je největším rezervoárem hudebních výrazových prostředků. Její čas a prostor se v hudbě uplatňují stejným způsobem jako v malířství.³⁹ Jak tato dvě umění zacházejí s časem a prostorem, je samostatnou otázkou. Různé odpovědi na ni by v nás mohly ale probudit poněkud přehnanou opatrnost a jednota pojmu časoprostor nebo prostoročas by se pak mohla rozpadnout.

Gradování síly od pianissima k fortissimu můžeme vyjádřit stoupající či klesající ostrostí nebo světlostí linie. Tlak ruky

³⁸ Linie se organicky vyvíjí z bodu.

³⁹ Ve fyzice se používá pro měření výšky tónů speciálních přístrojů, které mechanickým způsobem promítají kmitočty na plochu a dávají jim tak podobu přesného grafu. Podobně se postupuje i v případě barev. Syntetická metoda se tedy může již dnes opírat o přesné grafické přepisy.

na smyčec dokonale koresponduje s tlakem ruky vyvíjeným na tužku.

Zvlášť zajímavá a také příznačná je i skutečnost, že běžný grafický přepis hudby – tedy notové písmo – není ničím jiným než kombinováním bodů a linií. Faktor času je zde vyjádřen výhradně zabarvením bodu (samozřejmě jen v rámci černé a bílé, což vede rovněž k redukci prostředků) a počtem tzv. praporků. Také výška hudebního tónu je určena lineárně, pomocí pěti horizontál. Poučná je v tomto ohledu především jednoduchost a úspornost výrazových prostředků, schopných zprostředkovat zasvěceným zrakům (a nepřímo také uším) dokonce i ty nejsložitější zvukové jevy. Tyto dvě vlastnosti jsou nesmírně lákavé i pro další druhy umění, a proto je pochopitelné, že jak malířství, tak i tanec už se vydaly hledat své vlastní „noty“ – cestou analytického vydělování základních elementů, jež by měla být završena vlastním grafickým výrazem.⁴⁰

Tanec

Na tvorbě jasného tanečního výrazu se podílí celé tělo, a v novém tanci dokonce i každý prst. „Moderní“ tanečník se pohybuje po parketu v přesných liniích, jež jsou podstatným elementem jeho taneční kompozice (Sacharov). Celé jeho tělo až do konečků prstů představuje v každém momentě navíc lineární kompozici (Paluccová). Linie jsou sice novým prvkem, ale zdaleka ne pouze vynálezem „moderního“ tance: odhlédneme-li od klasického baletu, pracují s liniemi vlastně všechny národy na každém svém „vývojovém“ stupni.

⁴⁰ Vztahy malířských výrazových prostředků k prostředkům ostatních druhů umění a posléze také k projevům jiných „světů“ zde můžeme pouze naznačit. Právě „převod“ a jeho možnosti – a vůbec otázka převoditelnosti různých jevů do odpovídajících lineárních („grafických“) nebo barevných („malířských“) forem – si vyžadá hluboké studium grafického a malířského výrazu. V zásadě není pochyb, že každý jev jakéhokoli „světa“ má svůj výrazový ekvivalent – výraz pro svou vnitřní podstatu – ať se jedná o bouři, J. S. Bacha, strach, kosmický úkaz, Raffaela, bolesti zubů, o jevy „vyšší“ či „nižší“ povahy, o „vysoké“ či „nízké“ pocity. V tomto směru hrozí jen jediné nebezpečí, že bychom ulpěli na vnější formě a zanedbali obsah.

V sochařství a architektuře se význam a úloha linií nikdy zvlášť nezkoumaly – výstavba prostoru je totiž zároveň výstavbou lineární.

Mimořádně významným úkolem uměnovědy by se měla stát analýza historie linií v architektuře nebo alespoň v typických národních či historických stavbách a následný přepis těchto děl do čistých linií. Z filosofického hlediska by se měla opřít o hledání souvislostí mezi grafickými vzorci a duchovním klimatem doby. Závěr této analýzy by měl být věnován zatím nutnému omezení architektury na horizontálně-vertikální princip, dovolující dobývání volného prostoru pouze ve vyšších patrech, kde je překračování půdorysu stavby umožněno rozvojem techniky a materiálů. Podle terminologie, kterou jsem navrhl, můžeme zmíněný stavební princip označit jako princip studeně-teplý nebo teple-studený – podle toho, zda v něm převažuje horizontála, anebo vertikála. Na základě tohoto principu již vznikla řada významných děl (od Gropia v Německu, od Ouda v Holandsku, od Corbusiera ve Francii, od Melnikova v Rusku atd.).

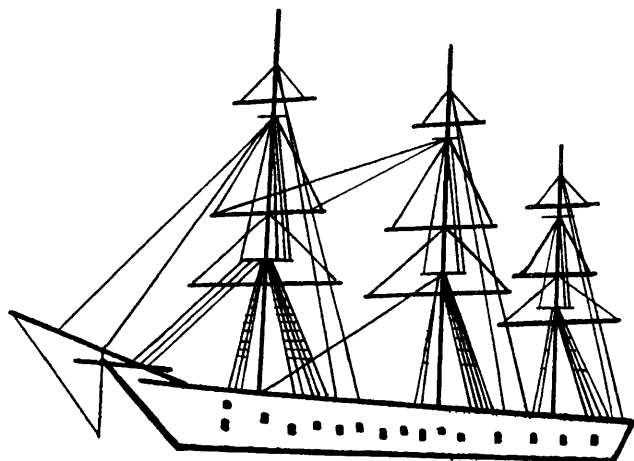
Poezie

Rytmické uspořádání verše lze vyjádřit přímkami a obloučky, jejichž pořadí se řídí přesnými pravidly – veršovým metrem. Kromě této velmi přesně stanovené kvantitativní se projeví při přednesu ještě určitá hudebně-melodická linie, která je výrazem proměnlivého stoupání a klesání, napětí a uvolnění. Průběh této linie je v podstatě předem stanoven, protože koresponduje s literárním obsahem verše – vzrůst napětí i jeho pokles jsou podmíněny obsahem. Odchyly od této linie a její variabilita jsou rovněž (ale ještě volněji) závislé na přednášejícím, podobně jako je variabilita síly hudebního tónu (forte a piano) závislá na reprodukcím umělci. Pro „literární“ verš však není tato nepřesnost hudebně-melodické linie nijak nebezpečná. Osudnou se však může stát pro abstraktní báseň, protože v ní je linie výšek podstatným a rozhodujícím elementem. Pro tento typ poezie by měl být vytvořen systém not, v němž by byla udána výšková linie stejně přesně jako v notovém záznamu. Otázka možnosti a hranic abstraktní poezie je velmi složitá. Prozatím se spokojme alespoň s tvrzením, že abstraktní umění musí pracovat s mnohem přes-

Technika

nějšími formami než předmětné umění a že v prvním případě hraje otázka ryzích forem roli podstatnou a v druhém občas jen podružnou. O podobném rozdílu jsem se zmínil v souvislosti s bodem. Jak již bylo řečeno – bod představuje – mlčení.

Význam linie roste také v oblastech s uměním souvisejících – v inženýrském stavitelství a v úzce s ním spojené technice (obr. 65 a 66).

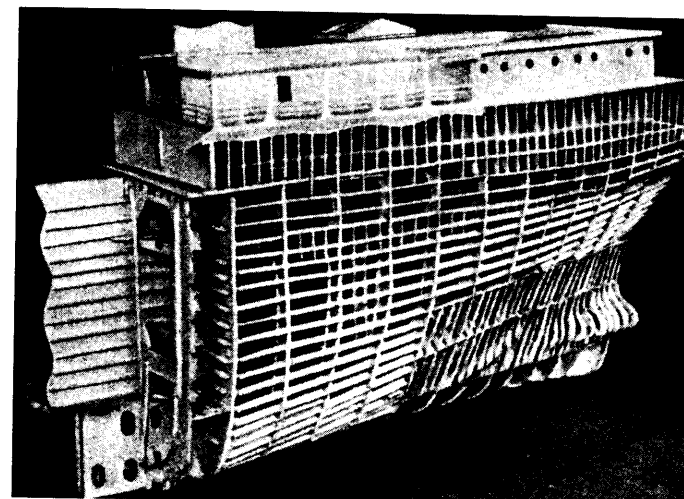


Obr. 65

Schéma plachetnice. Lineární výstavba ve službách pohybu (lodní trup a takeláž).

Pokud je mi známo, byla Eiffelova věž v Paříži prvním významným pokusem o stavbu mimořádně vysoké budovy založené na liniích – linie zde potlačila plochu.⁴¹

⁴¹ Obzvláště významné je technické využití číselného výrazu linie. Automatické spojování bodů liniemi (používané například v meteorologii) je precizním grafickým výrazem stoupajících nebo klesajících sil. Minimalizuje údaje v číslech – ty

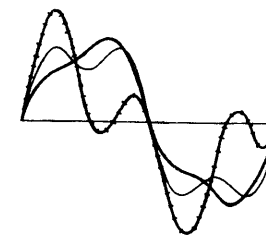


Obr. 66

Kostra nákladní motorové lodi.

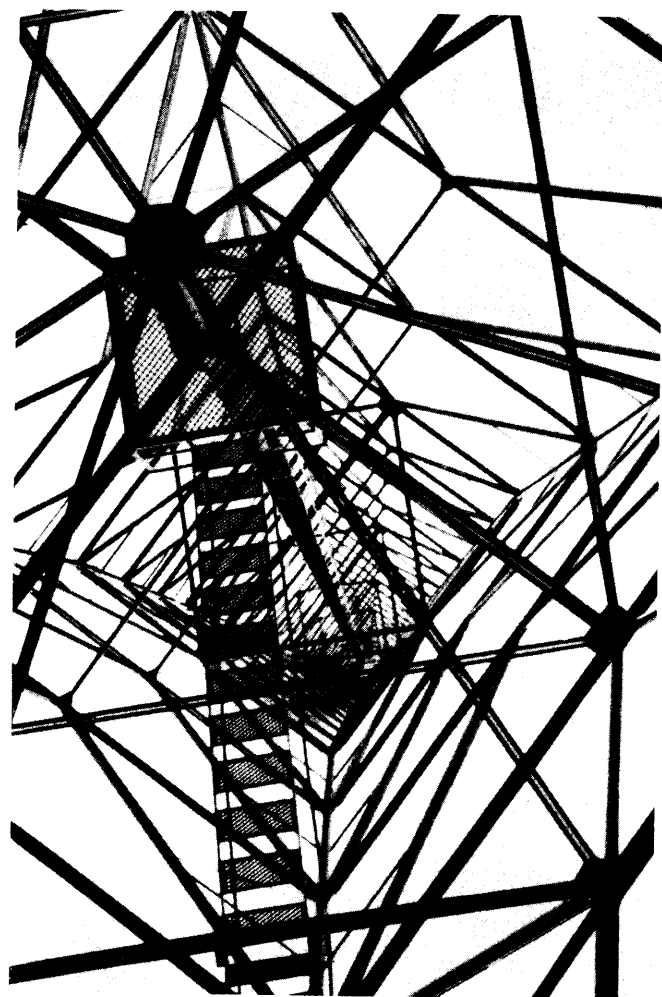
jsou částečně nahrazeny liniemi. Výsledné tabulky jsou přehledné a srozumitelné také laikům (obr. 67).

Těto metody – zachycující pomocí linie určitý vývoj nebo momentální stav – se užívá již dlouho ve statistice, kde jsou ručně zakreslované tabulky (diagramy) výsledkem dlouhotrvající a pedantské práce. Pracuje se s ní také v dalších vědeckých oborech (například v astronomii pro znázornění tzv. „světelné křivky“).



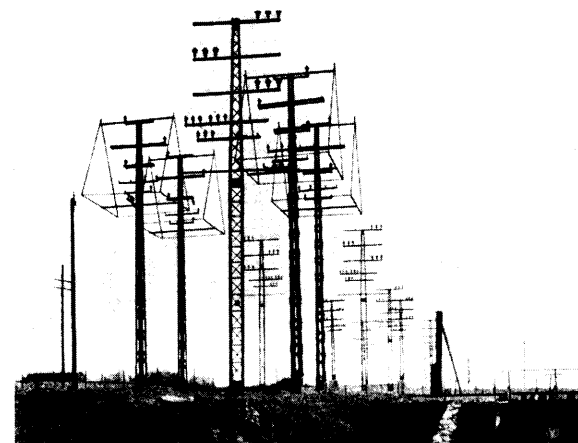
Obr. 67

Graf střídavého proudu z Physik in graphischen Darstellungen [Fyzika v grafických znázorněních] Felixe Auerbacha.

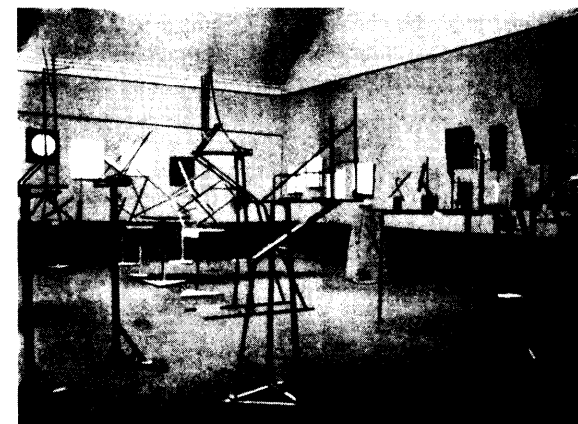


Obr. 68
Vysílací věž, pohled zdola (foto Moholy-Nagy).

94



Obr. 69
Les stožárů.



Obr. 70
Pohled do instalace konstruktivistické výstavy, Moskva 1921.

95

Konstruktivismus

Spoje a šrouby představují v lineární konstrukci (obr. 68)⁴² body. Jedná se o konstrukci sestávající z linií a bodů, nikoli ovšem o konstrukci v ploše, ale v prostoru.

Zvláště ve své původní podobě představují konstruktivistická díla posledních let povětšinou „ryzí“ anebo abstraktní prostorovou konstrukci bez možnosti praktického využití, čímž se liší od inženýrských staveb. To nás opravňuje k tomu, abychom je přece jen zařadili do oblasti „ryzího“ umění. Tato díla se vyznačují energickým důrazem na linii a bod a na způsob jejich uplatnění (obr. 70).

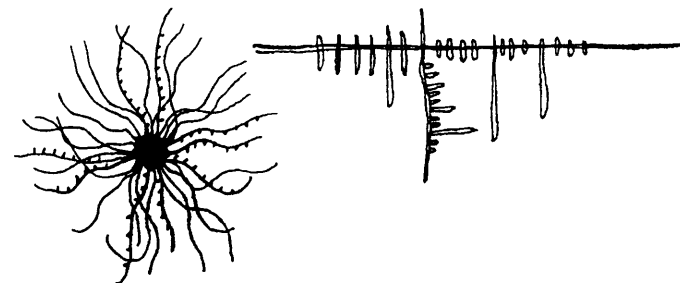
Příroda

V přírodě se uplatňují linie neobyčejně mnohotvárným způsobem. Avšak tímto tématem, jež by si zasluhovalo speciální výzkum, by se měl zabývat pouze přírodovědec schopný uvažovat synteticky. Pro umělce je nesmírně důležité, aby poznal, jak se zachází s elementy v samostatné říši přírody: o jaké elementy se jedná, jaké mají vlastnosti a podle jakých principů se seskupují do vyšších útvarů. Kompoziční zákonitosti přírody by však neměly být pro umělce zdrojem vnějšího napodobování, i když právě v něm často vidí hlavní smysl studia přírody, ale měly by ho inspirovat k tvorbě obdobných zákonů pro umění. Jak jsem se již zmínil v souvislostech s lineárními sestavami, v současné době jsme objevili z hlediska abstraktního umění nesmírně důležité zákony souběžnosti a protikladu, které jsou základem dvou principů – principu paralelnosti a principu kontrastnosti. Takto vyčleněné a vlastním životem žijící zákony obou rozsáhlých říší – umění a přírody – nám mohou nakonec pomoci pochopit řád světa jako celku a ujasnit si podíl obou na vzniku vyššího syntetického (vnějšího + vnitřního) řádu.

⁴² V tomto směru se můžeme poučit ze speciálních technických konstrukcí – ze stožárů dálkového vedení elektrického proudu (obr. 69). Působí dojmem „technického lesa“, připomínajícího „přirozený lesní porost“ z lisovaných palem nebo jedlí. Grafické schéma takového stožáru je složeno výhradně ze základních elementů – z linií a bodů.

Dosud se toto hledisko uplatňovalo pouze v abstraktním umění, jež si začalo být vědomo svých práv i povinností, a přestalo se proto opírat o vnější slupku přírodních jevů. Na tomto místě nemá smysl polemizovat o tom, že vnější slupka slouží v „předmětném“ umění vnitřnímu účelu – promítnout vnitřní obsah jedné říše zcela dokonale a beze zbytku do vnějších forem říše jiné je totiž zhoła nemožné.

V přírodě se vyskytují linie v nespočetných jevech: ve světě minerálů, rostlin i zvířat. Schematická výstavba krystalu (obr. 71) je ryze lineárním útvarem (například krystaly ledu – uspořádané plošně).



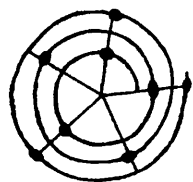
Obr. 71

„Trichity“ – vlásečnicové krystaly. Struktura tekutého krystalu. Dr. O. Lehmann: Die neue Welt der flüssigen Kristalle [Nový svět tekutých krystalů], Leipzig 1911, s. 54, 69.

Vývoj rostliny ze semene přes tvorbu kořínků (směrem dolů) až k rašení stonku (směrem vzhůru)⁴³ je přechodem od bodu k linii (obr. 73), provázeným vznikem čím dál komplikovanějších samostatných lineárních konstrukcí, například žilkováním listů

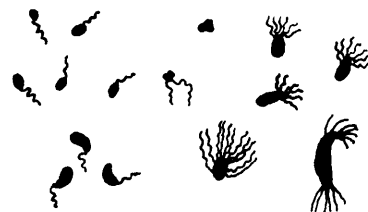
⁴³ Nasazování listů na stonku se děje podle velmi přesných pravidel, která lze vyjádřit matematickým vzorcem – číselným výrazem – anebo pomocí spirály (obr. 72). Srv. s geometrickou spirálou na obr. 37.

tkáněmi nebo excentrickými sestavami jehličí na větvích jehličnanů (obr. 74).



Obr. 72

Schéma rozmístění listů (postupné nasazování listů na výhonku). „Základní spirála“ (K. d. G., Botan. III, odd. IV, 2).



Obr. 73

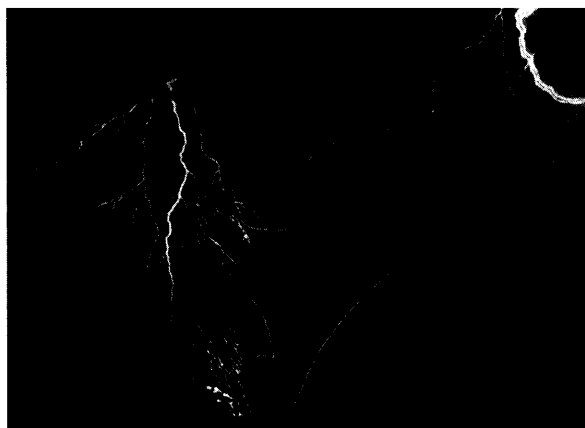
Rostlinný pohyb pomocí „bičků“ (K. d. G. III, odd. IV, 3, s. 165).

Organické linie větví jsou sice podřízeny jedinému základnímu principu, avšak vytvářejí nejrůznější sestavy (porovnejme například přehledné konstrukce stromů – jedle, fíkovníku nebo datlovníku – se zcela neuchopitelnými lineárními komplexy lián a dalších popínavých rostlin). Některé z těchto komplexů se vyznačují jasným, geometricky exaktním charakterem a silně připomínají geometrické konstrukce produkované zvířaty, například překvapivé útvary pavoučích sítí.

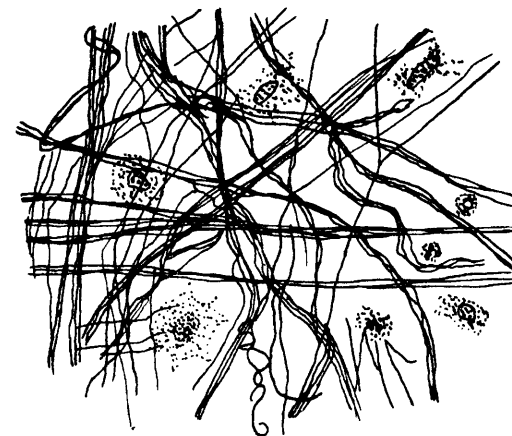


Obr. 74

Květ klematis
(foto Katt Both, Bauhaus).



Obr. 75
Lineární dráha blesku.



Obr. 76
Volně uspořádaná tkáň krysy (K. d. G. III, odd. IV, s. 75).

Geometrická a volná výstavba

Na druhé straně však existují také volné útvary složené z volných linií, jejichž konstrukce nespočívá v žádné exaktní geometrii. Ani v těchto případech však nemůžeme geometričnost a exaktnost předem zcela vyloučit, nabývá pouze jiných forem (obr. 76). Podobným způsobem se tyto dva konstrukční typy uplatňují také v abstraktním umění.⁴⁴

⁴⁴ Exaktním geometrickým konstrukcím připisují umělci zvláštní důležitost pro malířství kvůli: 1. nutnému a přirozenému využití abstraktní barvy v „náhle“ se probudivší architektuře, kde vstoupily barvy do služeb celkového záměru; k tomu kroku se „ryzí“ malířství připravovalo podvědomým směřováním k horizontálně-vertikálnímu členění, a 2. kvůli přirozené nutnosti navrátit se k elementárnosti a nehledat ji jen v samotných elementech, ale také v jejich uspořádání. Tato tendence postupovat od primárních forem směrem ke složitějším se neprosazuje pouze v umění, ale v celkovém stavu myslí „nového“ člověka takřka ve všech oblastech. Také abstraktní umění, jež dosáhlo své autonomie, podléhá v tomto ohledu zákonům přírody, a musí proto postupovat stejně jako v dávných dobách příroda, když byla nucena spokojit se s pouhou protoplasmou a s buňkami a propracovávat se teprve postupně ke složitějším organismům. Také v ab-

Tato příbuznost, ne-li dokonce identita je nesmírně závažným dokladem vztahů mezi zákony umění a zákony přírody. Přesto by ale neměla vést k ukvapeným závěrům: rozdíl mezi uměním a přírodou nespočívá v zákonech, ale v materiálu, který je těmto zákonům podřízen. Nesmíme zapomenout na principiálně odlišný charakter základního stavebního elementu obou těchto oblastí: zatímco se dosud známý prapůvodní element přírody – buňka – reálně neustále pohybuje, tak prapůvodní element malířství – bod – se nachází naopak ve stavu naprosté nehybnosti a klidu.

straktním umění dnes vznikají jen primární anebo více či méně primární umělecké organismy; jejich příští vývoj, který je možné předvídat jen v hrubých obrysech, umělce láká a podněcuje a vzhledem k rysujícím se perspektivám také znepokojuje. Pro ilustraci ještě dodejme, že pochybovat o abstraktním umění znamená smířit se s vývojovým stadiem obojživelníků, kteří mají ještě daleko k rozvinutým obratlovcům a kteří nejen nejsou definitivním výsledkem Stvoření, ale stojí teprve na jeho počátku.

Tematická výstavba

Vývojová řada zvířecích koster, zakončená nejvyšší dosud známou formou – lidskou kostrou –, se vyznačuje lineárními konstrukcemi nejrůznějšího typu. Co do „kráasy“ si tyto kostry v ničem nezadají a svou různorodostí nás pokaždé překvapí. Nejvíce ovšem překvapí, že ani velké vývojové vzdálenosti, například mezi žirafou a ropuchou, mezi člověkem a rybou nebo mezi slonem a myší, nejsou než pouhými variacemi na jedno jediné téma a že všechny tyto možnosti jsou odvozeny od jediného principu koncentrické výstavby. Tvořivá síla zde postupovala v souladu s přírodními zákony, které zabránily výstřednímu řešení. Umění však není chráněno podobnými zákony jako příroda, v umění je naopak cesta k výstřednostem volná a otevřená.

Umění a příroda

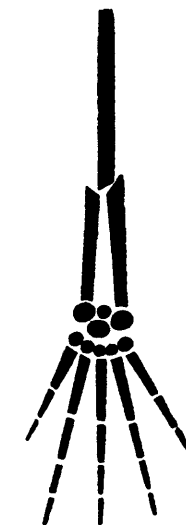
Prsty vyrůstají z dlaně stejným způsobem jako větve z kmene: podle principu vývoje postupujícího z centra (obr. 77). V malbě může být umístěna určitá linie „volně“, nezávisle na centru a bez vnějšího vztahu k němu – panuje zde hierarchické uspořádání, které má vnitřní charakter. Při analýze vztahů mezi uměleckými a přírodními fenomény nesmíme podceňovat ani tuto zdánlivou samozřejmost.⁴⁵

Podstatný rozdíl mezi uměním a přírodou spočívá v prostředcích sloužících účelu a ten by měl být jak v přírodě, tak v umění tenký. Ani v jedné z těchto dvou říší není radno zaměňovat povrch a jádro, povrch a podstatu.

Z pohledu člověka se cesty, jimiž se ubírají prostředky uplatňované v umění a prostředky uplatňované v přírodě, zásadně rozcházejí, avšak vedou k témuž cíli. V tom bychom měli mít jasno.

Určitému typu linie odpovídají zase určité vnější prostředky, které umožní vznik konkrétní sestavy – a to ve shodě s obecným

⁴⁵ Těchto nesmírně významných otázek se zde můžeme jen zběžně dotknout: jsou součástí nauky o kompozici. Avšak zdůrazněme alespoň, že elementy všech tvůrčích oblastí jsou vždy stejné a že rozdíly mezi nimi se projeví teprve ve fázi výstavby. Platí to také pro příklady, které zde uvádím.



Obr. 77

Schéma končetiny obratlovce. Závěr centrální výstavby.

pravidlem ekonomičnosti: s minimálním úsilím dosáhnout maximálního účinku.

S materiálovými vlastnostmi, o nichž jsme hovořili v souvislosti s grafickým znázorněním bodu, se v obecné rovině setkáme také u linie, která logicky na bod navazuje: v leptu vzniká linie uložená v ploše poměrně snadno (vyleptáním), v dřevořezu už vyžaduje větší úsilí a ostrážitost a v litografii se na povrch jen zlehka položí.

Nebude bez zajímavosti, jestliže se na tyto tři techniky podíváme z hlediska jejich nejčastějšího využití.

Dostaneme toto pořadí:

1. dřevořez – plocha,
2. lept – bod, linie,
3. litografie – bod, linie, plocha.

Tím jsme také dostali přibližnou stupnici uměleckého zájmu o elementy a jim odpovídající technické postupy.

Dřevořez

1. Po dlouhodobém preferování štětcové malby, provázeném podceňováním (a mnohdy dokonce zavrhováním) grafických prostředků, zažíváme vlnu nového zájmu o zapomenuté dřevorezy, zejména německé. Zpočátku byl dřevořez pouze jakýmsi nižším, vedlejším uměleckým oborem, ale později se prosadil a rozšířil do té míry, že v Německu vznikl dokonce specializovaný typ umělce-grafika. Tato skutečnost souvisí mimo jiné se zesíleným dobovým smyslem pro plochu – plošnost neboli umění zvládnout plochu. Plošnost, hlavní výrazový element tehdejšího umění, se prosadila mezitím také v sochařství. Dnes už víme, že toto – zhruba před třiceti lety zahájené – vývojové stadium malířství a sochařství bylo vlastně podvědomým nástupem architektury. Odtud také již zmíněné „náhlé“ probuzení zájmu o ni.⁴⁶

Linie v malířství

Také malířství se samozřejmě muselo zabývat znovu jedním ze svých významných výrazových prostředků – linií. Dělo se tak (a většinou ještě děje) formou přirozeného vývoje těchto prostředků, tedy poklidnou cestou evoluce; zpočátku ovšem vnímali tuto evoluci někteří teoretikové jako revoluci, a – zvláště v souvislosti s abstraktní malířskou linií – to platí dodnes. Pokud jsou tito pánové ochotni se s abstraktním uměním smířit, pak jediné v grafice, v malbě považují abstraktní linii za něco zásadně nepřirozeného, a tudíž nepřipustného. Obecné zmatení pojmů lze nejlépe vystihnout následovně: zaměňují se věci snadno rozlišitelné, mezi nimiž by se navíc rozlišovat mělo (umění a příroda), a velmi pečlivě se naopak zase odděluje cosi, co k sobě patří (v tomto případě malířství a grafika). Linií považují tito pánové za „grafický“ element, který nemá v malbě co pohledávat, třebaže mezi „malířstvím“ a „grafikou“ žádné podstatné rozdíly neexistují, a neodhalili je ani oni.

⁴⁶ Příklad plodného vlivu malířství na ostatní druhy umění. Při důkladnějším zpracování tohoto tématu bychom se v obecných dějinách umění jistě dočkali nejednoho překvapení.

2. Pro obzvlášť jemné a do plochy pevně zapuštěné linie je nejvhodnější ze všech dostupných technik lept. Právě proto se dočkal své renesance. Při hledání elementárních forem vedly první kroky zcela zákonitě k co nejjemnějším liniím, jejichž znění je z abstraktního hlediska „absolutní“.

Dalším důsledkem tohoto pronikání k samotným základům je na druhé straně zase možnost obnažit a uplatnit pouze jednu jedinou část celkové formy a druhou potlačit.⁴⁷ Lept se zcela přirozeným způsobem zřekl potíží spojených s barvami a svým omezením se na ryze „kresebné“ formy reprezentuje černo-bílou techniku specifických kvalit.

3. Litografie – nejmladší z grafických postupů – se vyznačuje největší pružností a elasticitou.

Mimořádná rychlost jejího vyhotovení spojená s takřka nezničitelnou tvrdostí desky dokonale vyhovuje „duchu naší doby“. Bodu, linie, plochy, černo-bílých či barevných hodnot dosáhneme s maximální ekonomičností. Pružností litografického kamene, tzn. snadným použitím jakýchkoli nástrojů, takřka neomezenými možnostmi dodatečných zásahů – zejména opravování chybných partií, které je v dřevořezu a leptu velmi obtížné –, tedy zaručeně snadnou realizací bez rozsáhlých příprav (vítanou například při experimentech), vychází litografie maximálně vstříc dnešním potřebám, a to nejen vnějším, ale také vnitřním.

Při odhalování primárních elementů jsme se zabývali problematikou bodu a jeho specifickými vlastnostmi. Také v tomto ohledu se můžeme odvolat na bohaté prostředky, které nám dává litografie k dispozici.⁴⁸

⁴⁷ Například vyloučení barev nebo alespoň jejich krajní omezení na minimální znění, s nímž se setkáme ve velkém počtu kubistických děl.

⁴⁸ Připomeňme ještě, že tyto tři postupy mají také sociální význam a vztah k sociálním formám. Lept se vyznačuje zřetelně aristokratickou povahou: dovoluje jen malý počet otisků, navíc pokaždé jiných, takže každý z nich je v podstatě unikátním dílem. Dřevořez je sice kvantitativně vydatnější a také vyrovnanější, ale s barvou se vyrovnává jen velmi obtížně. Naproti tomu zase litografie umož-

Bod – klid. Linie – dynamické vnitřní napětí, z něhož se rodí pohyb. Dva elementy – jejich kombinováním a prostupováním se rodí samostatný „jazyk“, který je verbálními prostředky nepostižitelný. Odstraníme-li všechny „přísady“, které vnitřní znění tohoto jazyka potlačují a zatemňují, dosáhneme maximálně hutného a přesného malířského výrazu. Ryzí forma pak bude připravena nést živý obsah.

Z Á K L A D N Í P L O C H A

ňuje vyrobit ryze mechanickou cestou a rychle takřka neomezený počet otisků a častějším používáním barev se postupně přibližuje ručně malovaným obrazům, dokonce je určitým způsobem nahrazuje. V tom se zřetelně projevuje její demokratický charakter.

Bod – klid. Linie – dynamické vnitřní napětí, z něhož se rodí pohyb. Dva elementy – jejich kombinováním a postupováním se rodí samostatný „jazyk“, který je verbálními prostředky nepostižitelný. Odstraníme-li všechny „přísady“, které vnitřní znění tohoto jazyka potlačují a zatemňují, dosáhneme maximálně hutného a přesného malířského výrazu. Ryzí forma pak bude připravena nést živý obsah.

Z Á K L A D N Í P L O C H A

ňuje vyrobít ryze mechanickou cestou a rychle takřka neomezený počet otisků a častějším používáním barev se postupně přibližuje ručně malovaným obrazům, dokonce je určitým způsobem nahrazuje. V tom se zřetelně projevuje její demokratický charakter.

Pojmem základní plocha označujeme materiální plochu, jejíž úkolem je nést obsah díla.

Definice

Pro naše potřeby ji budeme označovat jako ZP.

Schematická ZP je vymezena 2 horizontálními a 2 vertikálními liniemi, které ji definují jako samostatný fenomén.

Lineární dvojice

Vlastnosti, které jsme přisoudili horizontálám a vertikálám, se zákonitě promítají rovněž do základního znění ZP: dvěma elementy studeného klidu a dvěma elementy teplého klidu vznikne dvojzvuk klidu, jímž je poznamenáno klidné = objektivní znění ZP.

Převaha první nebo druhé dvojice, tedy šířkový nebo výškový charakter ZP, je dána tím, zda v objektivním znění převáží teplota studená, či teplá. Jednotlivé elementy tedy vstupují do předem určené studenější anebo teplejší atmosféry, a na této situaci nelze dodatečně zásadně nic pozměnit ani sebevětším počtem protikladně působících elementů – na to nesmíme nikdy zapomenout. Tato skutečnost se samozřejmě může stát zdrojem celé řady kompozičních možností. Nahromaděním aktivních, vzhůru směřujících napětí na studenější (šířkové) ZP můžeme například více či méně výrazně vystupňovat její „dramatičnost“, protože kladení překážek je zvláště výrazným zdrojem síly. Extrémní počet překážek však může vyvolat taky nepříjemné až nesnesitelné pocity.

Nejobektivnější formou schematické ZP je čtverec – obě dvojice vymežujících linií se zde vyznačují stejným zněním. Studenost a teplota jsou vyrovnány.

Čtverec

Spojením nejobektivnější formy ZP s jediným elementem, který je rovněž nositelem nejvyššího stupně objektivnosti, docílíme studenosti rovnající se smrti – můžeme ji považovat za symbol smrti. Jistě není náhodou, že takový symbol se zrodil právě v dnešní době.

„Dokonale“ objektivní spojení „dokonale“ objektivního elementu s „dokonale“ objektivní ZP však musíme chápat jen v relativním smyslu. Absolutní objektivity dosáhnout nelze.

Vlastnosti ZP

Není to způsobeno jen vlastnostmi jednotlivých elementů, ale především vlastnostmi samotné ZP, což je skutečnost nesmírně závažná a navíc zcela nezávislá na schopnostech umělce.

Na druhé straně je však tato skutečnost také zdrojem nekonečných kompozičních možností – prostředkem sloužícím účelu.

A ten je prostě výsledkem následujících okolností.

Znění

Jakákoli schematická ZP, vytvořená 2 horizontálami a 2 vertikálami, má tedy 4 strany. A každá z těchto čtyř stran se vyznačuje vlastním zněním, které přesahuje hranice klidu pouze studeného či teplého. Ke znění teplého či studeného klidu pokaždé přistoupí ještě další znění, organicky a neodlučitelně spojené s polohou linie = hranice.

Dvojice horizontálních linií se nachází n a h o ř e a d o l e . Dvojice vertikál v p r a v o a v l e v o .

Nahore a dole

Každý živoucí fenomén se neustále a každým okamžikem orientuje směrem „nahoru“ a „dolů“, a totéž platí také pro ZP, která je sama o sobě rovněž živoucím fenoménem. Můžeme si to vysvětlit na základě asociace nebo přenosu našich vlastních zkušeností na ZP. Tato skutečnost má ovšem hlubší kořeny. V každém, kdo se za umělce sám nepovažuje, může vzbudit tvrzení o ZP jakožto živoucím fenoménu hlubokou nedůvěru. Umělec si ovšem – více či méně jasně – uvědomuje, jak dosud nedotčená ZP „dýchá“, a zmocní se ho – větší či menší – pocit odpovědnosti a také obavy, že by se snad dopustil přímo vraždy, kdyby jí lehkomyšlně zneužil. Umělec tento živoucí fenomén „oplodní“ s přesvědčením, že správně zvolené elementy ve správném pořadí ZP s poslušností a „vděčně“ přijme. Tento sice primitivní, avšak přesto živoucí organismus se při správném zacházení promění v živoucí organismus nového druhu, obdařený vlastnostmi vyššího řádu.

Nahore

„Nahore“ vyvolá pocit uvolnění, lehkosti a osvobození, nebo dokonce svobody. Každý z těchto tří vnitřně spřízněných pocitů je zdrojem poněkud jinak zabarveného průvodního znění.

„Uvolněnost“ je popřením hutnosti. Čím více se blížíme k hornímu okraji ZP, tím víc se také rozvolňují menší plochy.

Směrem vzhůru se „lehkost“ stupňuje – jako by byly malé plochy od sebe nejen dále, ale ztrácely také na váze, a pozbývaly tak schopnost nést. Jakákoli těžší forma umístěná do horní části ZP proto ještě víc ztěžkne. Dojem tíhy se v těchto místech ještě zvyšuje.

„Svoboda“ přispívá k dalšímu umocnění lehkosti „pohybu“, ⁴⁹ snadněji zde lze rozehrát napětí. Intenzita „stoupání“ nebo naopak „klesání“ se „nahore“ zvyšuje. Možnost klást překážky zde byla zredukována na minimum.

„Dole“ vyvolává zcela protikladné pocity: houstnutí, tíhy, spoutanosti.

Dole

Čím víc se přiblížíme k dolnímu okraji ZP, tím zřetelněji atmosféra zhoustne a jednotlivé malé plochy se k sobě přimknou, čímž vzroste jejich schopnost unést větší a těžší formy, a ty zas jako by ztrácely na váze a pocit tíhy se oslaboval. „Stoupání“ vzhůru vede přes překážky – formy je překonávají jen s vypětím všech sil, za takřka slyšitelného lomozu a tření. S námahou „stoupají“ a také „klesají“. Svobodný „pohyb“ je zde značně omezen. Možnost klást překážky zde dosáhla svého maxima.

Tyto vlastnosti horní a dolní horizontály, vytvářející maximálně protikladný dvojjzvuk, můžeme dále vystupňovat a jejich „dramatičnost“ zvýšit tím, že zcela podle logiky umístíme těžší formy dole a lehčí nahore. Tlak, popřípadě napětí oběma směry tak ještě vzroste.

Nebo můžeme toto napětí naopak zase částečně vyrovnat nebo aspoň oslabit – když budeme samozřejmě postupovat opačně:

⁴⁹ Pojmy jako „pohyby“, „stoupání“ či „klesání“ jsou odvozeny z materiálního světa. V souvislosti se ZP je třeba je chápat jako vnitřní napětí elementů, modifikované vnitřním napětím ZP.

těžší formy umístíme nahoře a lehčí zase dole. Bylo-li napětí stanoveno již předem, pak můžeme zvrátit aspoň jeho směřování. Podobným způsobem můžeme dosáhnout rovněž určitého relativního vyrovnání.

Tyto možnosti znázorníme následujícím schématem:

| | | | |
|----------------------------|-----------|------------|----------------------------|
| 1. příklad – „dramatizace“ | | | |
| | n a h o ě | váha ZP | 2 |
| | | váha forem | 2 |
| | | | <hr style="width: 100%;"/> |
| | | | 4 |
| | | | 4 : 8 |
| | d o l e | váha ZP | 4 |
| | | váha forem | 4 |
| | | | <hr style="width: 100%;"/> |
| | | | 8 |
| | | | |
| 2. příklad – „vyrovnání“ | | | |
| | n a h o ě | váha ZP | 2 |
| | | váha forem | 4 |
| | | | <hr style="width: 100%;"/> |
| | | | 6 |
| | | | 6 : 6 |
| | d o l e | váha ZP | 4 |
| | | váha forem | 2 |
| | | | <hr style="width: 100%;"/> |
| | | | 6 |

Doufejme, že se snad časem najde přesnější způsob měření. Toto přibližné schéma by pak mohlo být zkorigováno zejména vyčíslením relativnosti v souvislosti s „vyrovnáním“. Naše současné měřicí přístroje jsou ještě velmi primitivní. Nikdo si dnes asi ještě neumí představit, že bychom mohli váhu takřka neviditelného bodu vyjádřit například číslem. Už z toho důvodu, že pojem váha zde neodpovídá hmotnosti, ale spíše vnitřní síle, nebo v našem případě vnitřnímu napětí.

Dvojice vertikál ohraničujících ZP se nachází vpravo a vlevo. Představují napětí, jehož vnitřní znění se vyznačuje teplým klimem a spojujeme je s představou stoupání.

Ke dvěma různě zabarveným studeným elementům se tedy připojily dva teplé, které jsou ze samotné své povahy principiálně odlišné.

Takřka okamžitě vyvstane otázka, kterou ze stran ZP je třeba označit jako levou a kterou jako pravou. Pravá by měla být vlastně ta, kterou máme po své levici, a opačně – jak je tomu v případě jakéhokoli jiného živého tvora. Kdyby tomu tak skutečně bylo, pak bychom přenášeli na ZP lidské vlastnosti a podle toho také definovali její strany. U většiny jedinců je pravá strana rozvinutější, a proto také svobodnější, a levá poněkud zaostalejší a omezenější.

V případě ZP je tomu ovšem právě naopak.

Pro „vlevo“ na ZP je charakteristická větší uvolněnost, pocit lehkosti, osvobození a v konečném důsledku svobody. Opakují se zde tedy vlastnosti příznačné pro „nahore“. Hlavní rozdíl spočívá jen v míře těchto vlastností. „Úvolněnost“, která se nachází „nahore“, je nepochybně výraznější. „Vlevo“ se nachází víc elementů hutnosti, avšak přesto podstatně méně než „dole“. Také z hlediska „lehkosti“ je „vlevo“ daleko méně výrazné než „nahore“, avšak váha forem umístěných „vlevo“ je podstatně menší než těch, které se nacházejí „dole“. Podobně je tomu s pocitem „osvobozování“, protože „vlevo“ je „svoboda“ méně výrazná než „nahore“.

Je nesmírně důležité, aby se jednotlivé stupně těchto tří pocitů proměňovaly také „vlevo“, a to tak, že se směrem nahoru budou zesilovat a směrem dolů oslabovat. „Vlevo“ se zde ocitlo ve vlivu fenoménů „nahore“ a „dole“, což se promítá také do úhlů, jež svírá „levá“ strana s horním a dolním okrajem.

Na základě těchto vlastností se nabízí další paralela s lidskou bytostí – postupné osvobozování směrem nahoru, a to na pravé straně.

Můžeme tedy připustit, že se skutečně jedná o podobnost mezi dvěma živoucími fenomény a že ZP je třeba vnímat jako živou bytost a podle toho s ní také zacházet. V průběhu tvorby je ZP zcela závislá na umělci, a proto je třeba ji vnímat jako svého druhu umělcův zrcadlový odraz, včetně stranového obrácení, při němž se její pravá strana nachází po umělcově levici a naopak. Přesto ovšem budu respektovat zavedené stranové označení: ZP nebudu považovat za součást definitivního díla, ale pouze za základnu, nad níž má dílo vzniknout.⁵⁰

Vpravo

Pokud jsme zjistili určitou vnitřní příbuznost mezi „vlevo“ a „nahore“, pak „vpravo“ zase můžeme považovat za pokračování „dole“, provázené tímž procesem oslabování. Pocit hutnosti, tíhy a sputanosti zde sice klesá, ale napětí naráží přesto na překážky, které jsou jen výraznější, silnější a tvrdší než „vlevo“.

„Vpravo“ se mění odpor stejným způsobem jako „vlevo“ – od středu směrem dolů vzrůstá a směrem nahoru slábne. Podobné účinky se projevují rovněž v obou úhlech – „vpravo“ nahore a dole.

Literární význam

S těmito dvěma stranami je spojován ještě další specifický pocit, vysvětlitelný vlastnostmi, o nichž jsme právě pojednávali. Je to pocit vyznačující se určitou „literární“ příchutí, která je dalším svědectvím hluboké spřízněnosti mezi jednotlivými druhy umění a dalším potvrzením naší předtuchy o hluboce uloženém obecném východisku veškerého umění – a koneckonců celé oblasti ducha. Tento pocit je výsledkem jediných pohybů, jimiž byl člověk obdařen a které jsou navzdory nesčetným kombinacím ve skutečnosti pouze dva.

Do dálky

Pohyb směřující „doleva“ – vykročení do svobody – je pohybem směřujícím d o d á l k y. Tímto směrem opouští člověk domov, aby se osvobodil od tíhy zvyků, které mu brání v rozletu, a mohl

⁵⁰ Tento postoj se později promítne zřejmě do díla, nikoli ovšem jen pro umělce, ale také pro objektivního diváka, jímž je do jisté míry i umělec, například když objektivně posuzuje díla jiných umělců. Skutečnost, že předměty vpravo od nás definujeme jako ležící vpravo, se zřejmě zakládá na reálné nemožnosti zaujmout k dílu dokonale objektivní postoj a vyloučit jakoukoli subjektivitu.

se volněji nadechnout. Pouští se do dobrodružství. Proto se formy, jejichž napětí směřuje „doleva“, vyznačují jistou „dobrodružností“, intenzita jejich pohybu postupně sílí a jejich rychlost se zvyšuje.

Pohyb „doprava“ – směřující k řádu – je návratem zpět d o m ů. Je to pohyb provázený určitou únavou, jeho konečným cílem je klid. Čím blíže „doprava“, tím je pohyb matnější a pomalejší – napětí forem směřujících „doprava“ postupně slábne, jejich pohybové možnosti jsou omezeny.

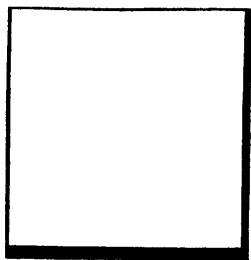
Kdybychom hledali adekvátní „literární“ výraz pro „nahore“ a „dole“, automaticky se nám vybaví vztah mezi nebem a zemí.

Čtyři okraje ZP tedy můžeme znázornit následujícím způsobem:

| P o ř a d í | N a p ě t í | L i t e r á r n í v ý r a z |
|-------------|-------------|-----------------------------|
| 1. nahore | směr | nebe, |
| 2. vlevo | směr | dálka, |
| 3. vpravo | směr | domů, |
| 4. dole | směr | země. |

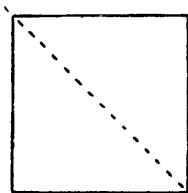
Nepředstavujeme si ovšem, že tyto vztahy platí doslova a že by snad postačily k naplnění kompoziční idey. Jejich smysl spočívá v tom, že pomáhají analyzovat a zachytit vnitřní napětí probíhající v ZP, o což se ještě nikdo – pokud je mi známo – nepokusil, ačkoli je toto vnitřní napětí třeba považovat za významnou součást budoucí kompoziční nauky. V této souvislosti ještě připomeňme, že organické vlastnosti plochy se přenášejí dále do prostoru, u něhož pak musíme rozlišovat mezi prostorem, který se před námi otevírá, a prostorem, který nás obklopuje. Tento námet by si ostatně zasloužil samostatné pojednání.

Přiblížíme-li se k jednomu ze čtyř okrajů ZP, pokaždé budeme muset překonávat jeden z odporů, jímž je ZP definitivně vydělena ze svého okolí. Z hlediska kompozice je proto vzdálenost určitých forem k jednomu z okrajů naprosto rozhodující. Odpory vycházející z jednotlivých okrajů se navzájem liší pouze svou mírou, což můžeme vyjádřit graficky (obr. 78).

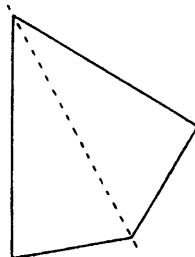


Obr. 78
Odpor vycházející z jednotlivých stran čtverce.

Odpor však můžeme převést na napětí a graficky jej znázornit jako deformaci úhlů.



Obr. 79
Vnější výraz čtverce, čtyři úhly po 90°.



Obr. 80
Vnitřní výraz čtverce, např. úhly – 60°, 80°, 90°, 130°.

Na začátku této kapitoly jsme označili čtverec za „neobjektivnější“ formu ZP. Z další analýzy však vyplynulo, že také v tomto případě je objektivita pouze relativním pojmem a absolutnost že je nedosažitelná. Jinými slovy: dokonalý klid je schopen poskytnout pouze izolovaný bod, pokud izolován také zůstane. Izolovaná horizontála nebo vertikála se vyznačuje takzvaným zbarveným klidem, protože jak studenost, tak teplota je třeba chápat jako barevné hodnoty. Ani čtverec tedy nemůžeme označit za bezbarvou formu.⁵¹

Z plošných forem má nejbliž k nezabarvenému klidu kruh, který je výsledkem dvou rovnoměrně působících sil a nemá nic společného s násilností úhlu. Proto je bod umístěný doprostřed kruhu výrazem nejdokonalejšího klidu, jehož dosáhl bod zbavený izolovanosti.

Jak jsme již naznačili, vyznačuje se ZP principiálně dvěma možnostmi, jak se stát nositelem elementů:

1. elementy spočívají na ZP tak materiálně, že její znění umocní, anebo
2. elementy jsou spojeny se ZP natolik volně, že ZP s nimi skoro vůbec nesouzní, je potlačena, a elementy se „vznášejí“ v prostoru bez jakéhokoli přesného vymezení (včetně hloubky).

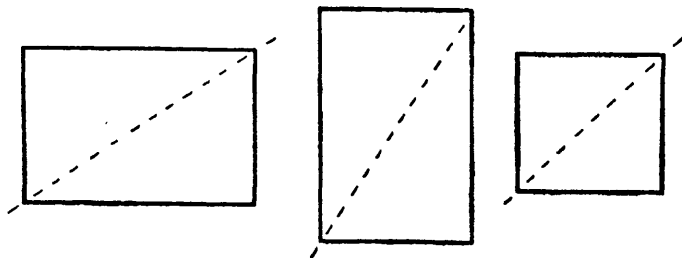
Tyto dva příklady patří do konstrukční a kompoziční nauky. Zvláště druhý – při němž je ZP potlačena – lze vysvětlit pouze vnitřními vlastnostmi jednotlivých elementů: vystupováním

⁵¹ Nikoli náhodou je proto čtverec výrazně příbuzný s červenou barvou: čtverec ↔ červená.

Formáty

a ustupováním formálních elementů se ZP natahuje jako harmonika jednak směrem dopředu (k divákovi) a jednak směrem dozadu, do obrazové hloubky (pryč od diváka). Touto schopností se vyznačují zejména elementy barev.⁵²

Diagonála protínající čtvercovou ZP svírá s horizontálou úhel 45° . Při změně čtvercové ZP v jinou pravouhlou plochu se tento úhel zvětší, anebo zmenší. Diagonála se pak přiblíží k vertikále, anebo horizontále. Můžeme ji proto považovat za určitý indikátor napětí (obr. 81).



Obr. 81
Diagonální osa.

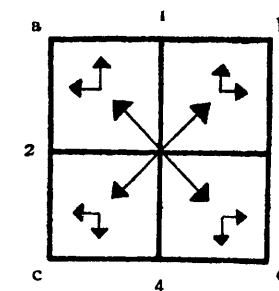
Tímto způsobem vznikají tzv. výškové nebo šířkové formáty, které mají v „předmětné“ malbě ryze naturalistický význam, zcela nezávislý na vnitřním napětí. Na malířských školách se už v minulosti hlásalo, že pro postavy je vhodné volit výškový formát a pro krajiny zase šířkový.⁵³ Tato spojení byla pěstována zejména v Paříži, odkud se pak dostala do Německa.

⁵² Srv. O duchovnosti v umění [české vydání Triáda 1998, s. 68].

⁵³ Akt proto přirozeně vyžadoval zvlášť výrazně převýšený výškový formát.

Jisté není třeba zvlášť zdůrazňovat, že sebemenší odchylka diagonály neboli indikátoru napětí od vertikály či horizontály hraje v kompozici, a zejména v abstraktní, rozhodující roli. Pokaždé se tak změni směr napětí i zabarvení všech jednotlivých forem na ZP. Také komplexy forem směrem nahoru buď zhoustnou, anebo se jejich proporce protáhnou. Při nesprávně zvoleném formátu se proto i správně zvolený řád může proměnit v odpudivý ne-řád a zmatek. Pojmeme „řád“ zde samozřejmě nemám na mysli jen matematicky spočítanou „harmonickou výstavbu“, v jejímž rámci zaujmají všechny elementy přesně určené místo, ale rovněž výstavbu založenou na principu protikladu. Stoupání elementů směrem vzhůru například můžeme pomoci šířkového formátu ještě drammatizovat tím, že je umístíme tam, kde se musejí vyrovnávat s odporem. Tolik tedy k základní orientaci v kompoziční nauce.

Průnikem obou diagonál dostaneme střed ZP. Horizontála a vertikála procházející tímto středem dělí ZP na čtyři primární díly, z nichž se každý vyznačuje vlastní specifikou. Jejich rohy se vzájemně dotýkají v „lhostejném“ středu, z něhož se v diagonálách šíří napětí (obr. 82).



Obr. 82
Napětí vycházející ze středu.

Čísla 1, 2, 3, 4 označují odpor vycházející z okrajů. Písmena a, b, c, d označují čtyři primární díly.

Protiklady

Z tohoto schématu vyplývá následující závěr:

Díl a – napětí směrem 1 2 = nejvolnější spojení.

Díl d – napětí směrem 3 4 = největší odpor.

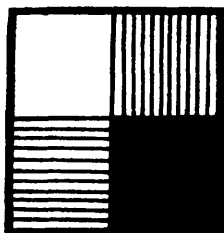
Díl a a díl d se tedy nacházejí v největším vzájemném protikladu.

Díl b – napětí směrem 1 3 = mírný odpor směrem nahoru.

Díl c – napětí směrem 2 4 = mírný odpor směrem dolů.

Díl b a díl c se tedy nacházejí v mírném vzájemném protikladu, a vykazují proto jistou vzdálenou příbuznost.

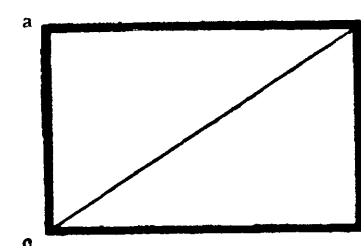
Kombinací s odporem vycházejícím z okrajů vznikne následující schéma váhového rozložení (obr. 83):



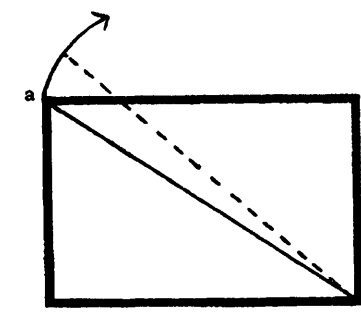
Obr. 83
Váhové rozložení.

Spojení těchto dvou faktů má rozhodující význam a zároveň také odpovídá na otázku, kterou z těchto diagonál – bc nebo ad – můžeme označit za „harmonickou“ a kterou za „disharmonickou“ (obr. 84).⁵⁴

⁵⁴ Srv. obr. 80 – osa odkloněná od pravého horního úhlu.



Obr. 84
„Harmonická“ diagonála.



Obr. 85
„Disharmonická“ diagonála.

Trojúhelník abc spočívá na níže položeném trojúhelníku rozhodně menší vahou než trojúhelník abd, jenž vyvíjí určitý tlak, a proto je těžší. Tento tlak, soustředěný zejména do bodu d, působí na diagonálu, která se od bodu a zdánlivě odchyluje směrem nahoru a jako by mýjela střed. Ve srovnání s klidným napětím cb se zde napětí komplikuje – k ryze diagonálnímu směru přistupuje ještě určité vychýlení směrem nahoru. Tyto dvě diagonály proto můžeme nazvat ještě jinak:

cb – „lyrické“ napětí,
da – „dramatické“ napětí.

Obsah Oba tyto názvy je třeba chápat jako odkazy na vnitřní obsah. Jsou to mosty spojující fenomény vnější a vnitřní.⁵⁵

Zopakujme si tedy: každé místo ZP se vyznačuje individualitou, obdařenou vlastním zněním a vlastním vnitřním zabarvením.

Metoda Provedená analýza ZP je příkladem základní vědecké metody, která by měla přispět ke vzniku nové uměnovědy. (V tom spočívá její teoretický význam). Jednoduché příklady, jež tuto analýzu provázely, by měly připravit půdu pro její uplatnění v praxi.

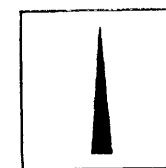
Uplatnění Jednoduchou ostroúhlou formu, již představuje přechod od linie k ploše a v níž se proto spojují vlastnosti obou elementů, umístíme podle výše popsaných situací na „nejobjektivnější“ ZP. Co nastane?

Protiklady Vznikly dvě dvojice protikladů (viz obr. 86 a 87):

První dvojice (I) je ukázkou maximálního protikladu, protože forma vlevo směřuje k nejmenšímu odporu a forma vpravo zase směrem opačným.

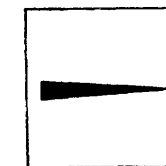
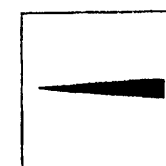
Druhá dvojice (II) je ukázkou mírného protikladu, protože obě formy směřují k mírnějšímu odporu a napětí jejich forem se vzájemně liší jen mírně.

⁵⁵ Zkoumat rozličná, výrazně diagonálně vystavená díla z hlediska jejich vnitřních vazeb s malířským obsahem by nesporně mohlo vést k velmi zajímavým zjištěním. Teprve mnohem později jsem si uvědomil, že jsem například sám často spoléhal na diagonální výstavbu. Z hlediska výše uvedeného vzorce by bylo možné prohlásit například o Kompozici I (1910): páteř obrazu vystavena na základě cb a da, s energickým důrazem na cb.



Obr. 86

A I. Vertikální poloha. „Teplý klid“.



Obr. 87

II. Horizontální poloha. „Studený klid“.

V obou případech zaujímá forma paralelní vztah k ZP, nastává tedy vnější paralelnost, která je odvozena od vnějších hranic ZP, a nikoli z jejího vnitřního napětí.

Elementární sestava odpovídající vnitřnímu napětí ovšem musí směřovat diagonálně, a tím vzniknou další dvě dvojice protikladů (viz obr. 88 a 89).

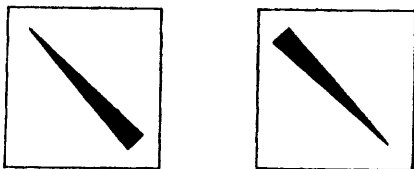
Tyto dvě dvojice protikladů se vzájemně liší stejným způsobem jako dvojice předchozí, uvedené pod **A**.

Protože forma vlevo směřuje k nejvolnějšímu úhlu a forma vpravo zase k nejtvrdšímu, jedná se o maximální protiklad. nahore

Z podobných důvodů představují formy na spodním vyobrazení u měřený protiklad. dole

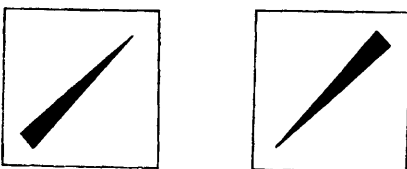
Vnější paralelnost

Protiklady



Obr. 88

B I. Diagonální poloha „disharmonická“.



Obr. 89

II. Diagonální poloha „harmonická“.

**Vnitřní
paralelnost**

Tím je vnitřní příbuznost mezi dvojicemi označenými **A** a **B** vyčerpána. Konfigurace uvedené pod **B** jsou příkladem vnitřní paralelnosti, protože jsou orientovány stejným směrem jako vnitřní napětí ZP.⁵⁶

**Kompozice
Konstrukce**

Z těchto čtyř dvojic může tedy vzniknout osm různých, plošně anebo prostorově pojatých základních kompozičních konstrukcí – podkladů, na něž můžeme navrstvit další formy, orientované buď na střed, anebo se ze středu rozbíhající. Už první vrstva se samozřejmě může od centra vzdalovat, vlastně se mu může i vyhnout – počet konstrukčních možností v podstatě nemá mezí. Základní tón různých kompozičních variant je určen vnitřním klimatem doby, národa a – v určité závislosti na nich – také

⁵⁶ Na vyobrazeních označených jako I jsou tvary orientovány stejně jako běžné napětí čtverce, na vyobrazeních II zase jako harmonická diagonála.

vnitřním obsahem umělcovy osobnosti. Tím bychom přesáhli téma tohoto svazku, a musíme se proto omezit na pouhou zmínku, že se v posledních desetiletích vzdmula a opět opadla vlna nejprve koncentrických a po ní zase excentrických kompozic. Byly pro to nejrůznější důvody, jež částečně souvisely s dobovými jevy, častěji však vycházely z hluboké vnitřní nutnosti. Zejména v malířství odpovídaly střídající se „nálady“ touze ZP nejdřív obětovat, a pak ji naopak zase uctívat.

„Moderní“ dějiny umění by se měly tomuto problému, jenž v mnoha směrech překračuje hranice ryze malířských otázek, věnovat skutečně důkladně, protože by se osvětlily četné kulturněhistorické souvislosti. V novém světle dnes vyvstalo totiž mnohé z toho, co bylo ještě nedávno zahaleno hlubokým tajemstvím.

Mezi dějinami umění a „dějinami kultury“ (do nichž patří rovněž kapitola o nekulturnosti) existují souvislosti trojího druhu:

1. Umění je podřízeno době –
 - a) která je buď výrazná a koncentrovaná, zcela přirozeně provázená stejně výrazným a koncentrovaným uměním, anebo
 - b) je výrazná, ale obsahově rozklížená, a oslabené umění tomuto dobovému rozkladu podléhá.
2. Umění se z nejrůznějších důvodů proti své době postaví do opozice a vyjadřuje myšlenky, které jsou s ní v rozporu.
3. Umění přesáhne hranice diktované dobou a svým obsahem předjímá budoucnost.

Ještě stručně poznamenejme, že současné konstruktivní tendence celkem přesně odpovídají výše uvedeným souvislostem. Precizní „excentricnost“ americké scénografie je výmluvným dokladem souvislosti uvedených pod č. 2. Dnešní reakce na tzv. čisté umění (odmítající „závěsný obraz“), provázené značnou agresivitou, odpovídají bodu 1 b). Abstraktní umění se osvobozuje od tlaků své doby, a proto spadá pod bod 3.

Tímto způsobem si lze také vysvětlit jevy, které vypadají buď naprosto nepochopitelně, nebo bez jakéhokoli smyslu: výlučné

Dějiny umění

Umění a doba

Příklady

uplatňování horizontálně-vertikálního systému nám připadá neepochopitelné, dadaismus jako by postrádal smysl. Asi nás překvapí, že se oba tyto jevy zrodily takřka ve stejné hodině, a přesto se nacházejí v nepřekonatelném vzájemném protikladu. „Čisté“ umění se samo odsoudilo k smrti tím, že s výjimkou horizontálně-vertikálního systému popřelo jakékoli konstruktivní principy, a spasit se může jen obratem k „praktické účelovosti“: vnitřně rozložená, avšak z vnějšího hlediska silná doba podřídila umění svým vlastním cílům a upřela mu samostatnost – bod 1 b). Dadaismus se tento vnitřní rozklad pokusil zobrazit, a připravil se tak o umělecký základ, aniž jej dokázal nahradit něčím novým – bod 1 b).

Těchto několik příkladů, jež pocházejí výhradně ze současnosti, mělo osvětlit organické a většinou zcela nenahraditelné souvislosti mezi ryze formálními uměleckými problémy a obecně kulturními, popřípadě mimokulturními formami.⁵⁷ Jejich smyslem bylo dokázat, že problematiku umění nelze nikdy dostatečně vysvětlit pouze na základě zeměpisných, ekonomických, politických nebo dalších ryze „pozitivních“ podmínek a že se touto metodou nelze vyhnout jednostrannému pohledu. Vzájemné souvislosti mezi formálními problémy umělecké i kulturní oblasti je třeba vnímat z hlediska společného duchovního obsahu, a „pozitivní“ podmínky by měly hrát pouze vedlejší roli – v podstatě se totiž nejedná o podmínky, ale pouze o nástroje sloužící k dosažení cíle.

Ne všechno je ovšem viditelné a také pochopitelné, lépe řečeno – za jevy viditelnými a pochopitelnými se nacházejí jevy neviditelné a nepochopitelné. Dnes stojíme na prahu nové doby a před námi se postupně vynořuje první – zatím jediný – schod do hloubky.

⁵⁷ „Dnešek“ sestává ze dvou zásadně odlišných částí – ze slepé uličky a z prahu – se zřetelnou převahou prvního. Přílišné tematizování slepých uliček vylučuje pojem „kultury“ – naše doba je veskrze nekulturní, i když občas problesknou zárodky budoucího umění – téma prahu. Tato tematická disharmonie je „znakem dneška“, jenž se nám bez ustání vnucuje.

Avšak již tušíme, kterým směrem bychom měli jít hledat stupínek další. V tom je naše spása.

Navzdory všem zdánlivě nesmiřitelným protikladům se dnes už člověk nespokojí s pouhým vnějším vzhledem jevů. Jeho zrak i sluch se zbystrily a vzrostla také jeho touha proniknout pod povrch spatřených fenoménů. Proto jsme dnes také schopni zaznamenat vnitřní puls něčeho tak neslyšného a nenápadného, jako je ZP.

Jak jsme již se zmínili, pulsování ZP se náhle změní v dvojzvuk či vícezvuk, jestliže na ni umístíme třeba ten nejjednodušší element.

Volná zaoblená linie, sestávající ze dvou oblouků směřujících na jednu stranu a ze tří oblouků vybíhajících zase na stranu opačnou, získala zvýrazněním své horní partie určitou „tvrdošijnost“, jež směrem dolů doznívá postupně slábnoucí vlnovkou. Tato linie se rozbíhá odspodu a její zvlnění se postupně zesiluje až do maximální „tvrdošijnosti“. Co se stane s touto tvrdošijností, nasměrujeme-li linii jednou doprava a podruhé doleva? (Obr. 90 a 91.)

Abychom se přesvědčili o různých účincích těchto stran, obrátíme obraz vzhůru nohama a čtenáře prosím, aby tak učinil s knihou. „Obsah“ linie se nyní promění do té míry, že ji téměř nepoznáváme: tvrdošijnost se beze zbytku vytratila a místo ní se objevilo jakési usilovné napětí. Koncentrovanost zmizela, jako by se všechno nacházelo v procesu proměny. Orientováním linie směrem doleva dojem proměny zesílí, orientováním doprava převáží zase usilovnost a námaha.⁵⁸

Nyní překročíme úzce vymezené hranice našeho tématu a místo linie umístíme na ZP plochu, která je ovšem ze své podstaty pouze vnitřním smyslem napětí ZP (viz výše).

Obvyklé vnitřní proměny čtverce na ZP (obr. 92 a 93).

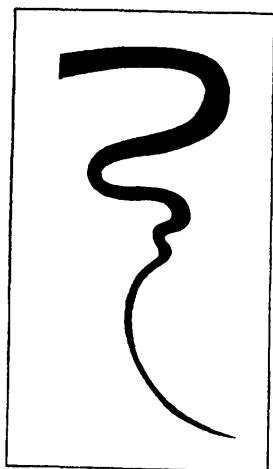
⁵⁸ Při tomto experimentu je lépe spolehnout se na první dojem, protože pocity rychle slábnou a ustupují utkvělým představám.

**Relativní
znění**

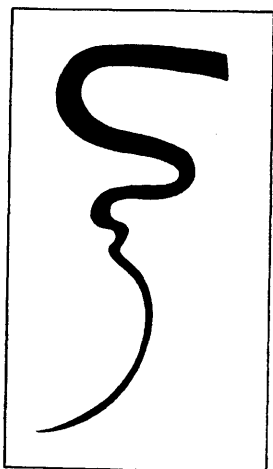
**Vlevo
Vpravo**

**Nahore
Dole**

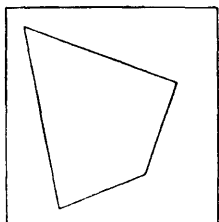
**Plocha
na ploše**



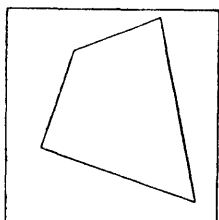
Obr. 90
Opatrná tvrdošijnost s ohledy.
Zaoblení jsou volná.
Odpor zleva slabý.
Vpravo zvýrazněná linie.



Obr. 91
Napjatější tvrdošijnost.
Zaoblení jsou prudší.
Odpor zprava silný.
Zleva volný „prostor“.



Obr. 92
Vnitřní paralela
lyrického znění.
Souběh s vnitřním
„disharmonickým“ napětím.

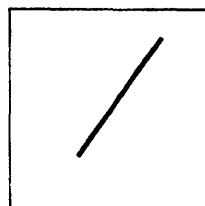


Obr. 93
Vnitřní paralela
dramatického znění.
Protiklad k vnitřnímu
„harmonickému“ napětí.

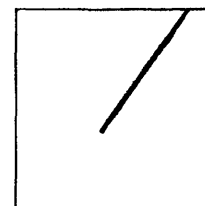
Ve vztahu formy k okrajům ZP hraje specifickou a velmi důležitou úlohu v z d á l e n o s t . Na ZP umístíme dvakrát tutéž jednoduchou, stejně dlouhou přímkou.

V prvním případě (obr. 94) je umístěna volně. Větší blízkosti k jednomu z okrajů zřetelně zesílilo její napětí směrem doprava nahoru a napětí vlevo dole kleslo.

V druhém případě (obr. 95) linie na horní okraj narazila, napětí směřující vzhůru se tím okamžitě vybililo a napětí směřující dolů naopak vzrostlo, čímž vznikl dojem jakési chorobnosti až zoufalství.⁵⁹



Obr. 94

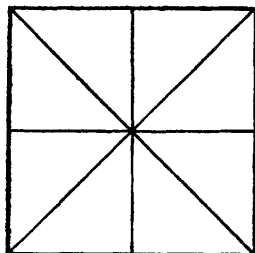


Obr. 95

Jinými slovy: postupným přibližováním k vnější hranici ZP napětí formy vzrůstá, v momentě dotyku však náhle opadne. A dále: čím dál od vnějších hranic ZP se určitá forma nachází, tím je její napětí slabší. Anebo také: s přibližováním formy k vnějšímu okraji ZP „dramatické“ znění konstrukce stoupá, se vzdalováním naopak klesá a formy umístěné kolem středu ZP dodávají kompozici „lyrické“ znění. Tato pouze schematická pravidla však můžeme dalšími prostředky posílit, anebo naopak utlumit téměř k neznělosti. Více či méně však působí v každé kompozici, což jejich teoretický význam ještě zvyšuje.

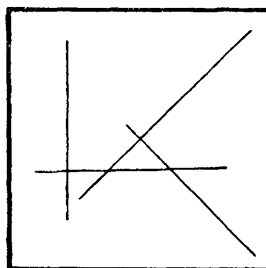
⁵⁹ V druhém případě se přímkou jako by prodloužila následkem zvýšeného napětí a jakéhosi „přibití“ k hornímu okraji.

Zmíněná pravidla si osvětlíme na několika typických příkladech:

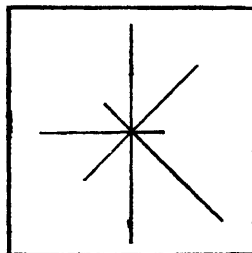


Obr. 96
Tichá lyričnost čtyř
základních linií
– výraz strnulosti.

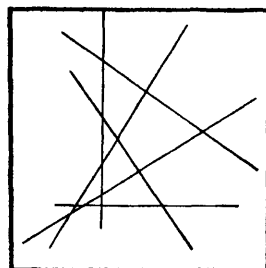
Uplatnění mimostřednosti:



Obr. 98
Centrální diagonály.
Acentrální průběh
horizontály a vertikály.
Maximální napětí
v diagonálách. Horizontála
a vertikála vyváženy.



Obr. 97
Dramatizace týchž
elementů – výraz kom-
plikovaného pulsování.



Obr. 99
Celková acentrálnost.
Diagonála zvýrazněna
opakováním. Dramatické
znění potlačeno dotykem
s horním okrajem.

Acentrální výstavbou bylo posíleno dramatické znění.

Kdybychom v uvedených příkladech použili místo přímek jednoduché zaoblené linie, počet znění by se ztrojnásobil: protože – jak jsme se již zmínili v kapitole o linii – každá jednoduchá zaoblená linie sestává ze dvou napětí, která vytvářejí třetí. Kdybychom je nahradili vlnovkami, pak by se každé samostatné zaoblení těchto vlnovek vyznačovalo vlastním trojím napětím a konečný souhrn všech těchto napětí by se dále rozrostl. Vztah každého z dílčích zaoblení těchto vlnovek k okraji ZP by svým vlastním silnějším či slabším zněním dále zkomplikoval výslednou polyfonii.⁶⁰

Vztah jednotlivých ploch k ZP je samostatným problémem. Uvedené zákony a pravidla mají nejen univerzální platnost, ale zároveň rozhodují o tom, jak tento problém řešit.

Dosud jsme se zabývali pouze čtvercovou ZP. Další pravouhlé formy jsou výsledkem částečné nebo naprosté převahy horizontální anebo vertikální dvojice okrajů. V prvním případě převáží studený, v druhém zase – teplý klid, což se samozřejmě promítne do základního znění ZP. Mezi vertikálním stoupáním a horizontálním rozšiřováním je třeba vidět protiklad. Objektivnost čtverce zmizí a místo ní se uplatní dominující vertikální nebo horizontální napětí ZP, které pak – více či méně – ovlivní všechny elementy na ní umístěné.

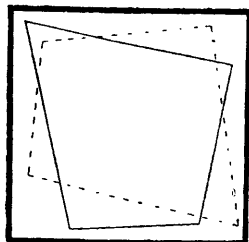
Nesmíme zapomenout, že oba tyto formáty se vyznačují mnohem složitějším charakterem než čtverec. Např. šířkový formát má delší horní okraj než boční a jednotlivým elementům je dán větší prostor pro jejich pronikání ke „svobodě“, které ale vpravo a vlevo naráží zase na překážky ve formě kratších stran. U výškového formátu je tomu naopak. Jinými slovy: okraje těchto formátů jsou na sobě mnohem závislejší, než je tomu u čtverce. Působí dojmem, jako by se zapojilo do hry také okolí ZP a začalo působit vlastními silami. Rozehrávání forem směrem nahoru je ve výškových formátech usnadněno navíc tím, že tímto směrem jako by nepůsobily z okolí protitlaky, protože ty se soustředily hlavně do stran.

⁶⁰ Tyto situace jsou zobrazeny v přílohách.

Různé úhly

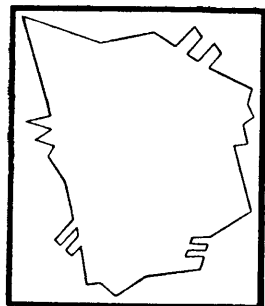
Další variace ZP mohou vzniknout nejrůznějšími kombinacemi tupých či ostrých úhlů. Nové kompoziční možnosti mohou vzejít například ze ZP, jejíž pravý horní úhel bude účinky jednotlivých elementů zesilovat, nebo naopak tlumit (obr. 100).

ZP může být také polygonem, avšak všechny tyto formy jsou jen odvozeninami jedné jediné základní. Představují pouze její komplikovanější variantu, a proto není třeba se jimi blíže zabývat (obr. 101).



Obr. 100

Zesilující a tlumící (vytečkovaná) ZP.



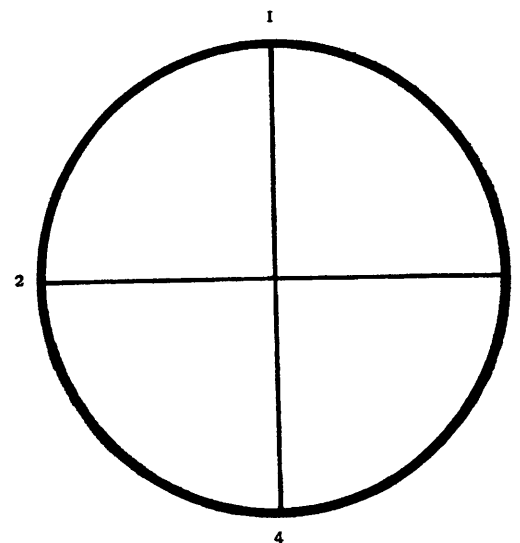
Obr. 101

Komplikovaná polygonální ZP.

Počet úhlů může vzrůst natolik a mohou být natolik tupé – že splynou a plocha se změní v kruh.

Nastane velmi jednoduchá a zároveň velmi složitá situace, již bych se někdy rád zabýval podrobněji. Na tomto místě alespoň podotknu, že její jednoduchost a zároveň složitost vyplývá z nepřítomnosti úhlů. Jednoduchost kruhu spočívá v tom, že ve srovnání s pravouhlými formami se tlaky působící na jeho okraje vyrovnaly – rozdíly mezi nimi přestaly hrát roli. Jeho složitost zase spočívá v tom, že jeho horní okraj se plynule mění ve směrově určení vlevo nebo vpravo a tento proces směrem dolů pokračuje. Má jen čtyři body vyznačující se jednoznačným zněním čtyř stran, což odpovídá také našemu citění.

Jsou to body 1, 2, 3, 4. Protikladné dvojice jsou tytéž jako v případě pravouhlých čtyřúhelníků: 1–4 a 2–3 (obr. 102).

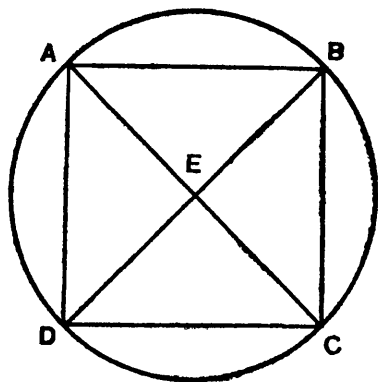


Obr. 102

Kruhová forma

Úsek 1–2 představuje omezení maximální „svobody“, které působí odshora směrem doleva, mezi 2–4 se postupně mění v rozhodnost atd. až do uzavření kruhu. O napětích těchto čtyř úseků platí totéž, co jsme popsali v souvislosti s napětím čtverce. Vnitřní napětí kruhu je tedy v podstatě stejné jako napětí čtverce.

Všechny tři základní plochy – trojúhelník, čtverec a kruh – jsou přirozeným důsledkem bodu posouvajícího se podle určitého plánu. Spojíme-li body označující průniky obou diagonál protibíhajících středem s kruhem, získáme – podle A. S. Puškina – základ pro konstrukci arabských i římských číslic (obr. 103).



Obr. 103

Čtverec a trojúhelníky vepsané do kruhu jako základ pro konstrukci číslic arabských a římských (A. S. Puškin, *Sobranije sočiněnij*. Sv. 5. Petěrburg, Anněnkov 1855, s. 16).

AD = 1
 ABDC = 2
 ABECD = 3
 ABD + AE = 4
 atd.

Setkávají se zde tedy:

1. základy dvou numerických systémů, a
2. základy uměleckých forem.

Pokud se tato hluboká vnitřní příbuznost skutečně prokáže, v určitém smyslu se tak potvrdí také naše předtucha, že na pohled zcela protichůdné a zásadně odlišné jevy vyrůstají ze společných kořenů. Zdá se, že naléhavost, s níž se dnes tyto kořeny hledají, má své vnitřní důvody, a překonat počáteční obtíže vyžaduje značné úsilí. Počínáme si přitom ryze intuitivně, a intuitivně hledáme pro tuto předtuchu rovněž uspokojivou formu. Další kroky už jsou jen otázkou harmonického spojení intuice a výpočtů – pouze s jedním z těchto dvou postupů totiž nevystačíme.

Od rovnoměrně stlačeného kruhu, tedy oválu, se postupně dostaneme k dalším volným zaobleným formám ZP, jež budou přesahovat oblast geometrickým tvarů stejným způsobem jako polygony. Základní principy však zůstanou nezměněny a i v případě sebekomplikovanějších forem jasně čitelné.

Vše, co zde bylo o ZP napsáno ve velmi obecné rovině, je třeba vnímat jako zásadní zjednodušení, otvírající cestu k vnitřním, plošně působícím napětím.

ZP má materiální charakter, je výsledkem ryze materiální přípravy a závislá na technických postupech. Jak už jsme se zmínili, v přípravné fázi se můžeme rozhodnout pro některou z celé řady faktur: od hladké, drsné, zrnité, oslnivě lesklé nebo matné až po plasticky ztvárněnou, a faktura nakonec rozhodne o tom, zda se vnitřní účinky ZP uplatní:

1. izolovaně, anebo
2. v souvislosti s dalšími elementy naopak velmi výrazně.

Vlastnosti povrchu jsou samozřejmě přímo závislé na vlastnostech materiálu (na druhu plátna, kvalitě a úpravě štku, papíru, kamene, skla atd.) a na používaných nástrojích. Faktura, již se zde nemůžeme zabývat podrobněji, nám dává – jako kterýkoli ji-

Ovál
 a volné formy

Faktura

ný prostředek – přesnou, ale otevřenou a pružnou možnost volby mezi dvěma způsoby uplatnění:

1. buď paralelně s ostatními elementy, jejichž účinky tak budou z vnějšího hlediska především zesíleny, anebo
2. na principu protikladu, tedy ve vnějším rozporu s dalšími elementy, ale s jejich vnitřním posílením.

Mezi nimi se však nachází řada dalších variant.

Stejně důležitý jako materiál a nástroje použité k přípravě ZP je samozřejmě důležitý i materiál a nástroje vytvářející jednotlivé elementy, což už je součástí kompoziční nauky.

Upozornit na všechny možnosti je však důležité, protože jejich prostřednictvím můžeme materiální plochu kompozičně nejen zvýraznit, ale také nenapravitelně zničit.

**Demateriali-
zovaná
plocha**

Pevné (materiální) spojení elementů s pevnou, více či méně tvrdou a okem postižitelnou ZP, nebo naopak volné „vznášení se“ odhmotněných elementů v nedefinovatelném (nehmotném) prostoru představují dva zásadně odlišné a vzájemně protikladné jevy. Obecně přijatá materialistická kritéria, uplatňovaná také v umění, vedla zcela logicky a přirozeně k bezvýhradnému přeceňování všech forem materiální plochy. Tomuto jednostrannému pohledu však vděčí umění za velmi inspirativní a jedinečný zájem o řemeslo, techniku a hlavně důkladnou analýzu „materiálu“ v obecném slova smyslu. Zejména je ovšem zajímavé, že tyto znalosti jsou nezbytné nejen pro samotnou přípravu materiální ZP, ale také pro její dematerializaci, k níž dochází prostřednictvím elementů – tedy pro postupování od vnějších fenoménů k vnitřním.

Divák

Na tomto místě ovšem důrazně připomeňme, že „pocit vznášení“ není výsledkem jen výtvarných postupů, jimiž jsme se zde zabývali, ale také vnitřního naladění diváka, jehož oko je schopno vnímat tím či oním nebo také oběma způsoby: nebude-li divák schopen dosáhnout dojmu hloubky (což může mít psychické důvody), pak se také nebude moci odpoutat od materiální plochy a obsáhnout nedefinovatelný prostor. Dobře vycvičené oko by

136

mělo umět jednak vnímat plochu uměleckého díla jako takovou a jednak se od této plochy – jestliže nabyde určitých prostorových forem – odpoutat. Vždyť i ten nejjednodušší komplex linií můžeme pojednat dvojím způsobem – buď jako součást ZP, s níž splyne v jedno, anebo jako formu volně se vznášející prostorem.⁶¹

Vnitřní napětí komplikovaných tvarů ZP je pořád stejné a stejně neměnné je také vnitřní napětí vyzařující z dematerializované plochy do nedefinovatelného prostoru. Tento zákon platí univerzálně. Zvolíme-li správné východisko a vydáme-li se správným směrem, nemůžeme minout cíl.

Hlavním smyslem tohoto teoretického průzkumu bylo:

1. nalézt to, co je živé,
2. vyjádřit jeho pulsování,
3. objevit zákonitosti tohoto života.

Setkali jsme se s řadou živoucích fenoménů vyskytujících se samostatně i ve větším počtu a v komplikovaných vzájemných vztazích. Vyvodit z tohoto materiálu důsledky, tedy vytvořit syntézu v nejvyšším slova smyslu, to už je úkolem filosofie.

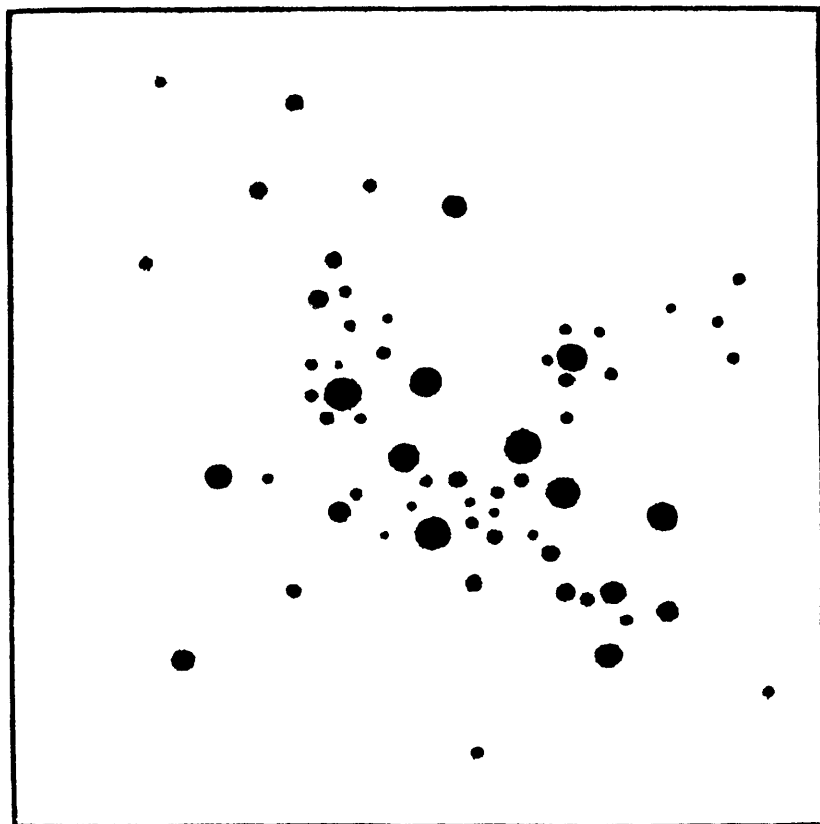
Cílem této studie je zjevení věcí vnitřních – v míře dané dobou.

Smysl teorie

⁶¹ Z toho plyne, že proměna materiální plochy a obecných vlastností elementů s ní souvisejících vede k důsledkům, které jsou v mnoha ohledech významné. Jedním z nejvýznamnějších je změněné vnímání času: prostor je totéž co hloubka, tedy elementy postupující do hloubky. Proto jsem označil prostor, který je výsledkem dematerializace, za prostor „nedefinovatelný“ – jeho hloubka je konečnou jen iluzivní, a tedy neměřitelná. Pro čas neexistuje v těchto případech číselný ekvivalent, a jeho účinky proto mohou být pouze relativní. Z malířského hlediska je iluzivní hloubka ovšem hloubkou reálnou, protože vyžaduje určitý, i když přesně nezměřitelný čas pro sledování elementů postupujících do hloubky. Takže: přeměnou materiální ZP v nedefinovatelný prostor získáváme možnost rozšířit časovou dimenzi.

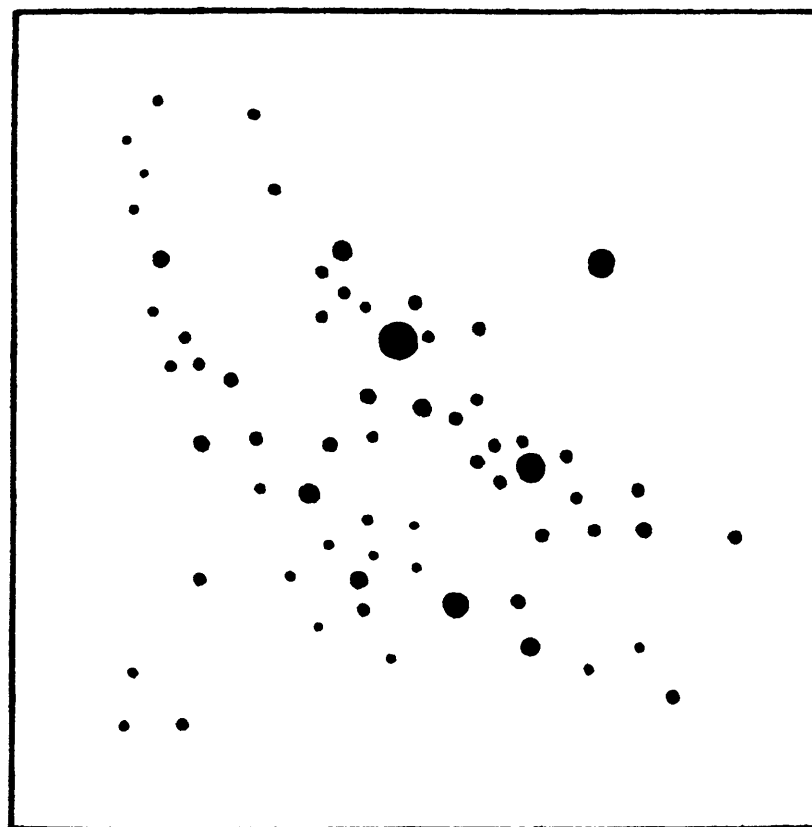
137

PŘÍLOHA



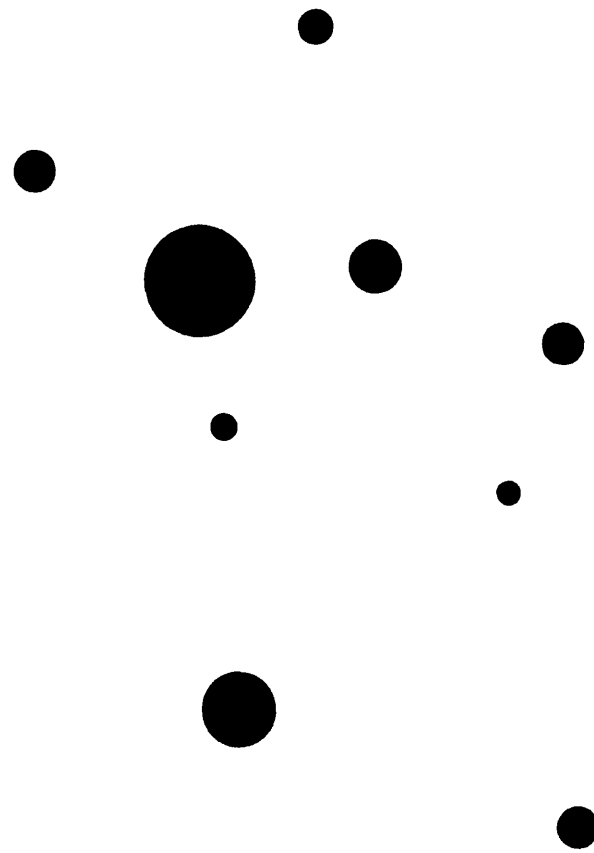
140

Tab. 1
Bod
Studené napětí směřující do středu.



141

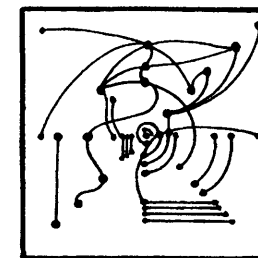
Tab. 2
Bod
Postupné rozvolňování (naznačena diagonála d-a).



Tab. 3

Bod

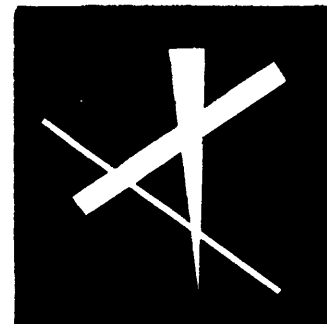
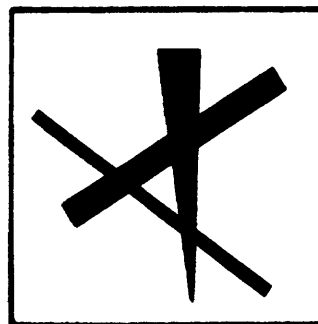
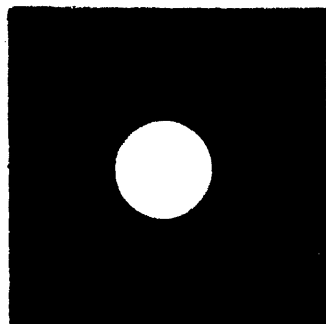
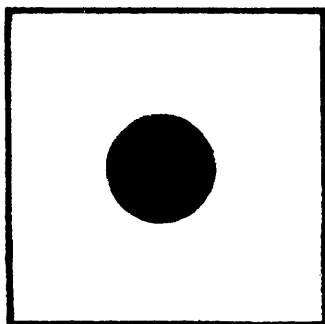
**9 přibližujících se bodů (diagonála d-a zdůrazněna
odstupňovanou vahou).**



Tab. 4

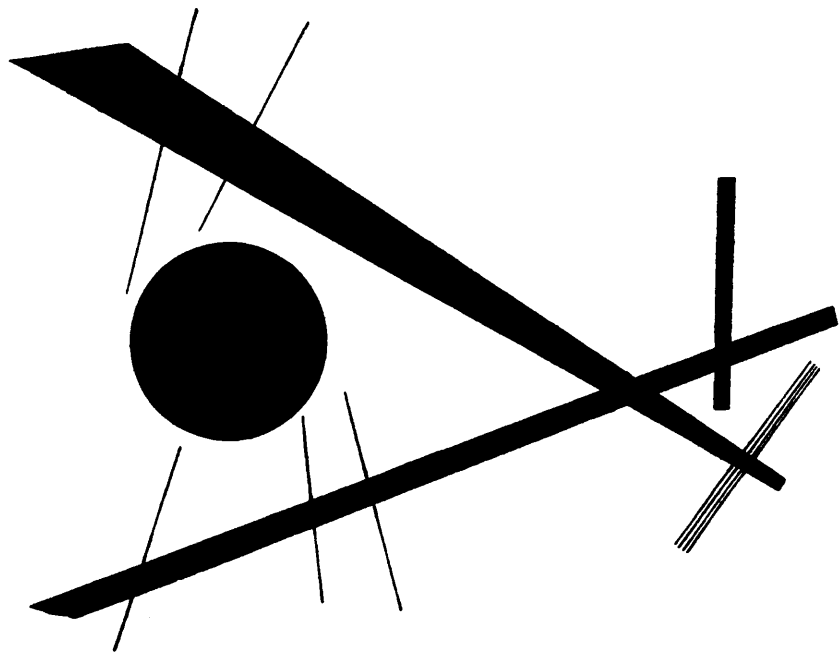
Bod

**Vztah horizontálně-vertikálně-diagonálního schématu bodů
k volné lineární sestavě.**



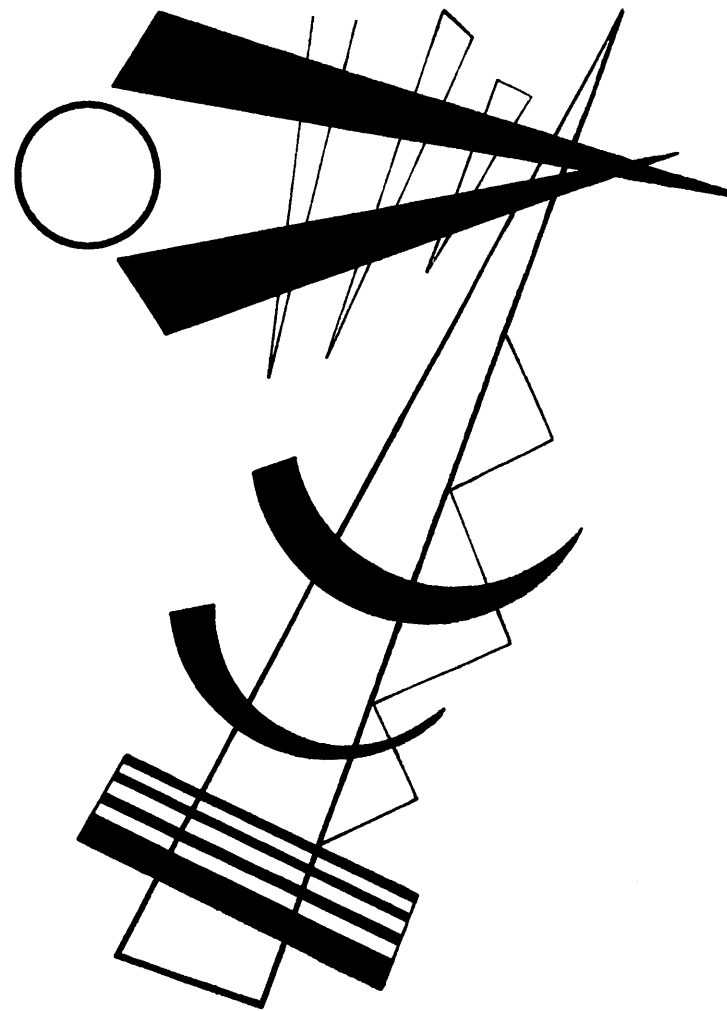
Tab. 5
Bod
Černý bod a bílý bod jako elementární barevné hodnoty.

Tab. 6
Linie
Totéž, v přepisu do linií.



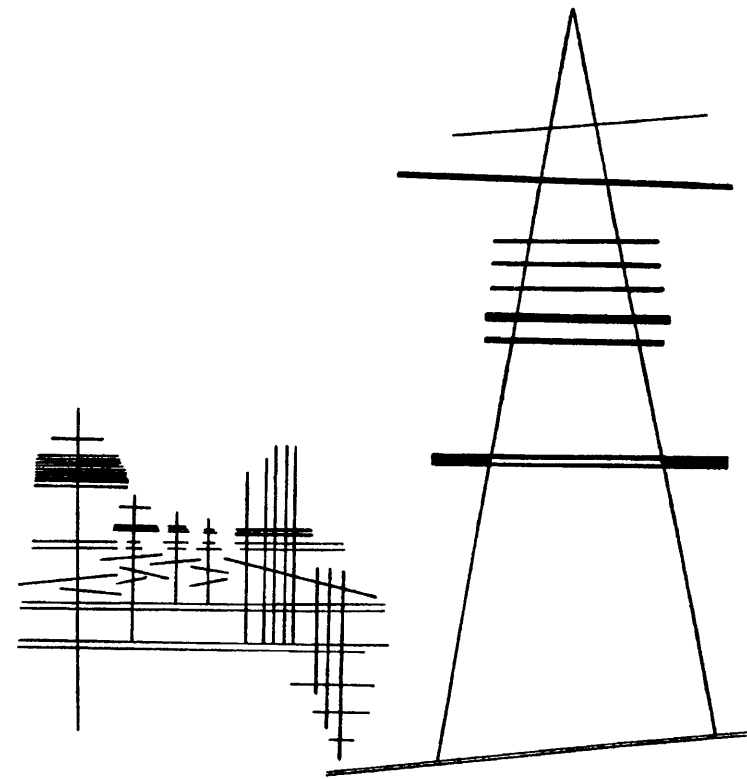
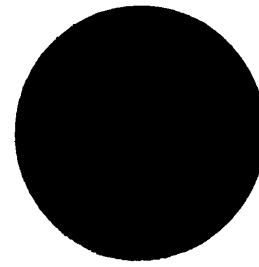
148

Tab. 7
Linie
S bodem při okraji plochy.



149

Tab. 8
Linie
Zvýrazněné váhové rozdíly v černobílé kompozici.



Tab. 9
Linie
Tenké linie se zastavují před těžkým bodem.



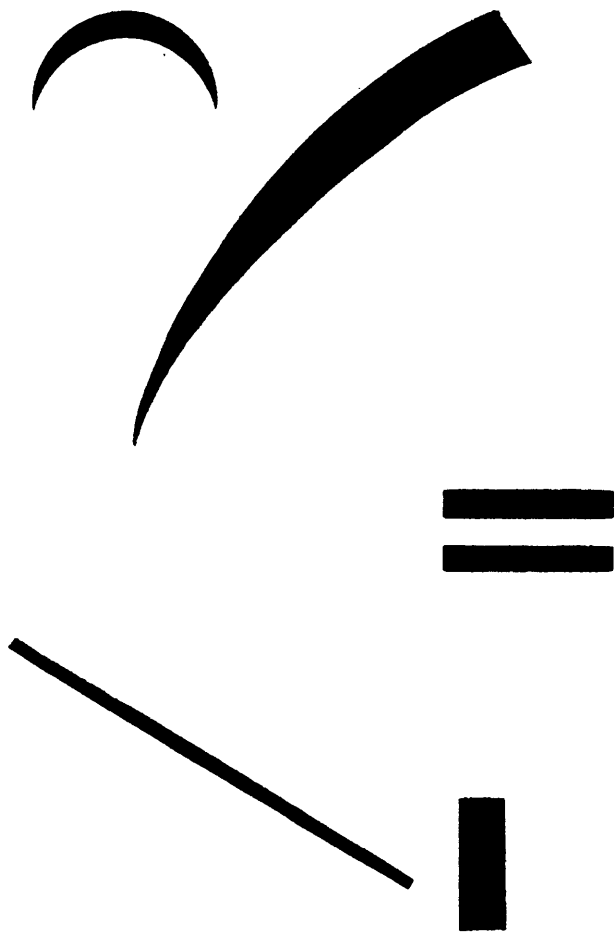
152

Tab. 10
Linie
Lineární výstavba detailu Kompozice 4 (1911).



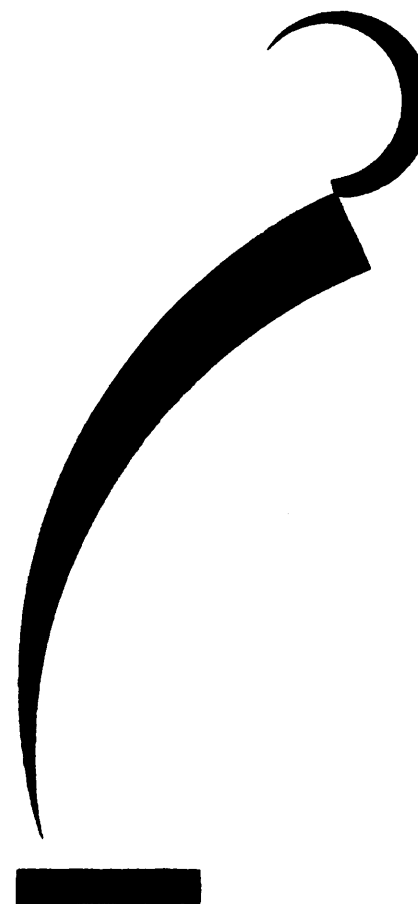
153

Tab. 11
Linie
Lineární výstavba Kompozice 4 - vertikálně-diagonální stoupání.



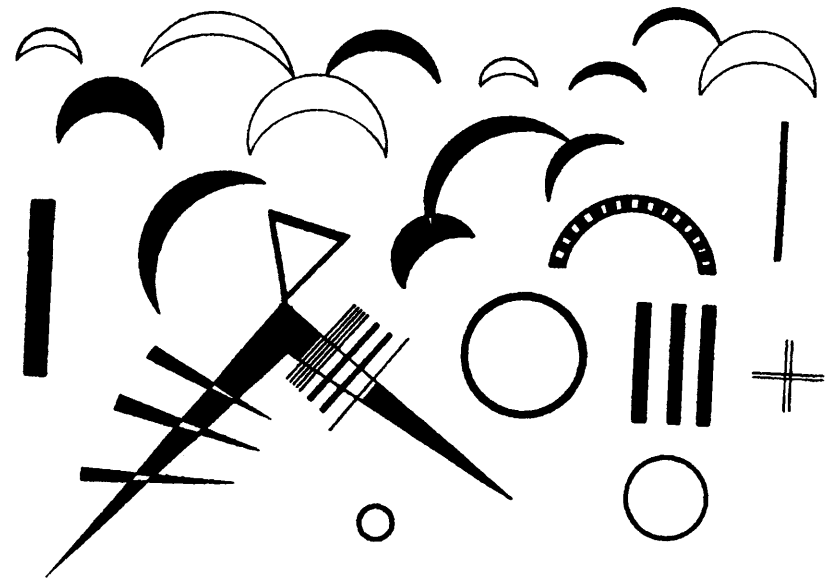
154

Tab. 12
Linie
Kompoziční výstavba, jejíž excentricita je zvýrazněna vznikající plochou.



155

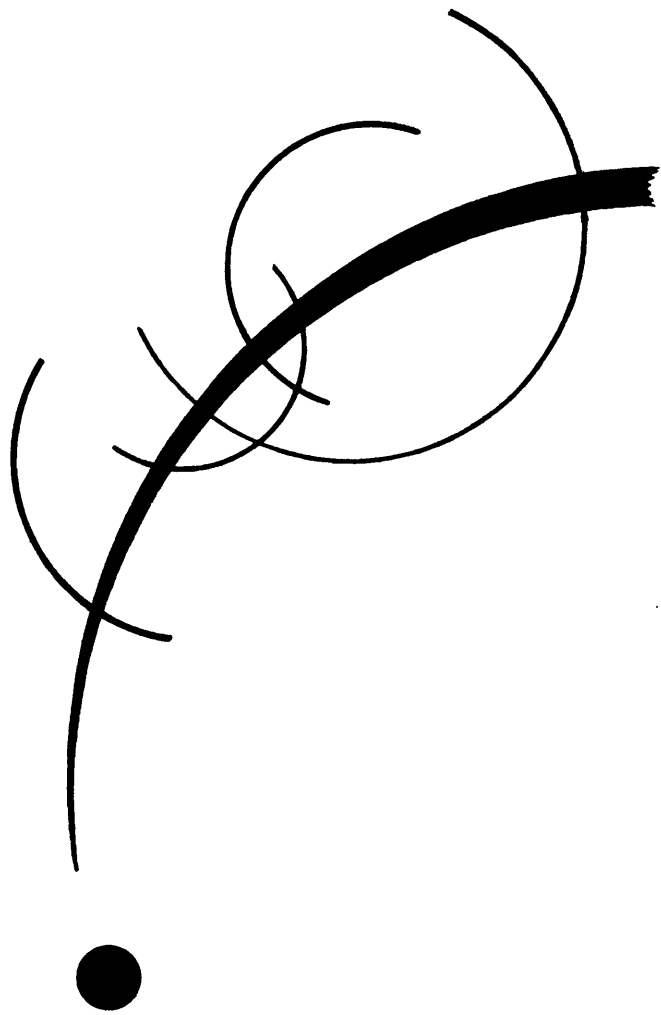
Tab. 13
Linie
Vztah dvou zaoblených linií a přímkou.



Tab. 14

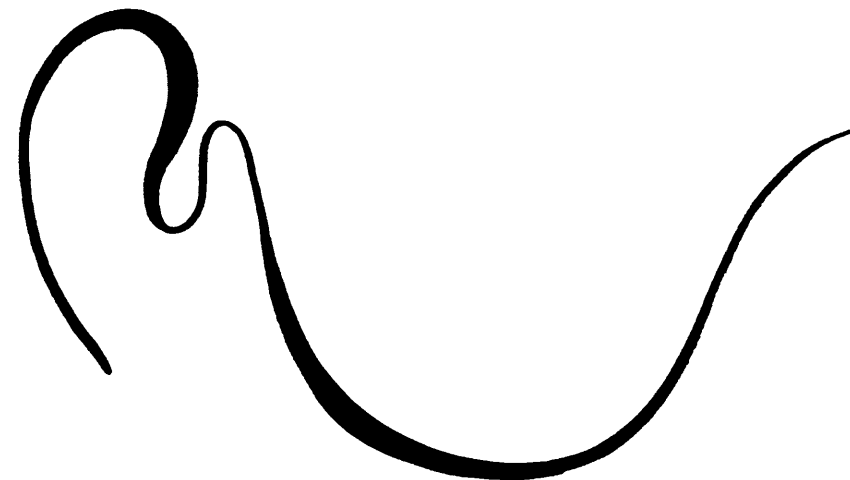
Linie

Šířkový formát zesiluje celkové napětí méně výrazných forem.



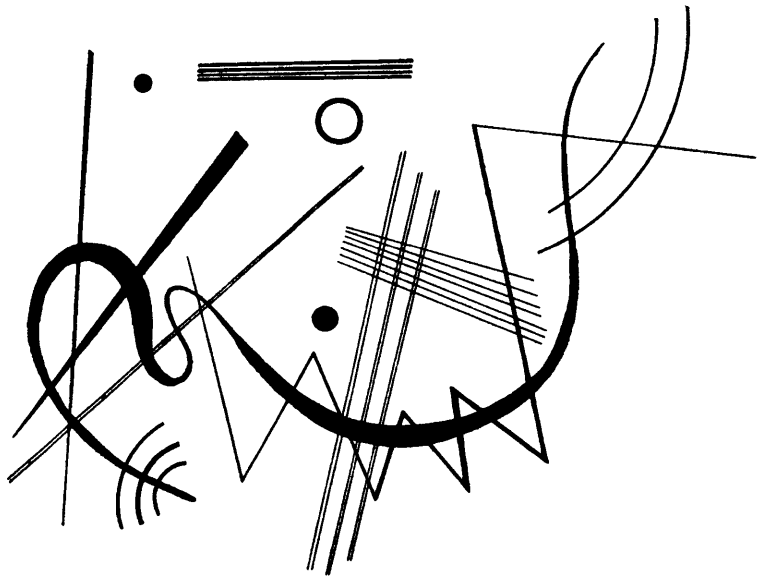
158

Tab. 15
Linie
Vztah volné zaoblené linie a bodu
- souznění geometrických oblouků.



159

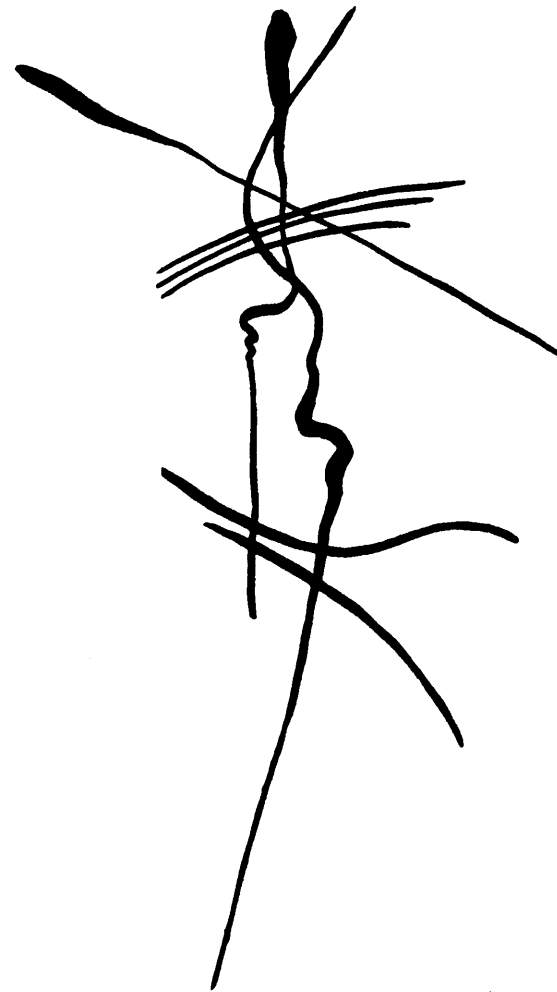
Tab. 16
Linie
Volná vlnovka s akcenty - horizontální poloha.



160

Tab. 17
Linie

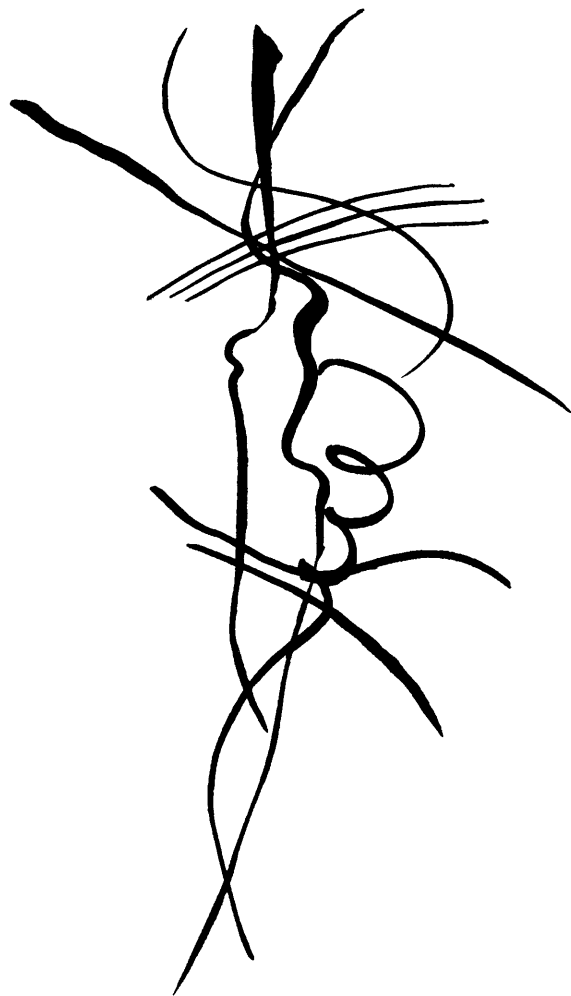
Tatáž vlnovka, provázená geometrickými liniemi.



161

Tab. 18
Linie

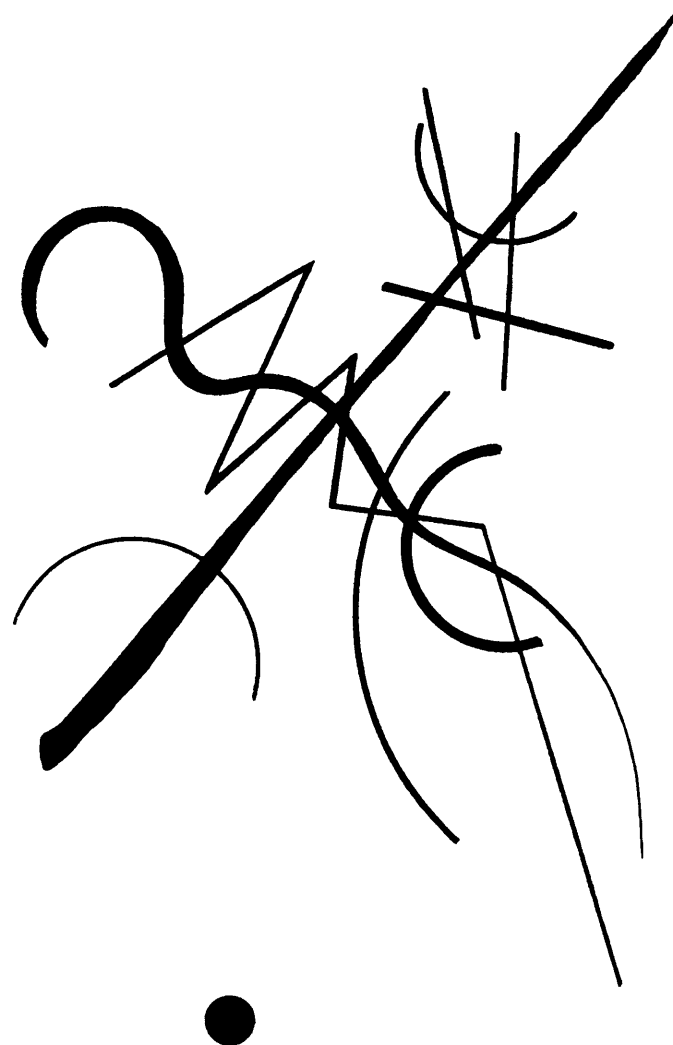
Jednoduchý komplex několika volných linií.



162

Tab. 19
Linie

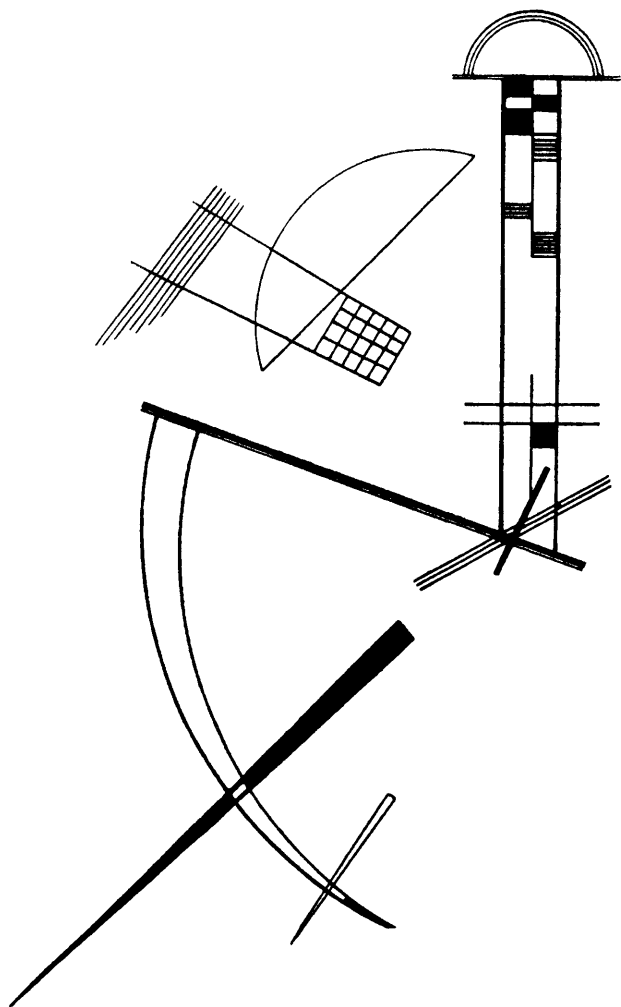
Tentýž komplex, doplněný volnou spirálou.



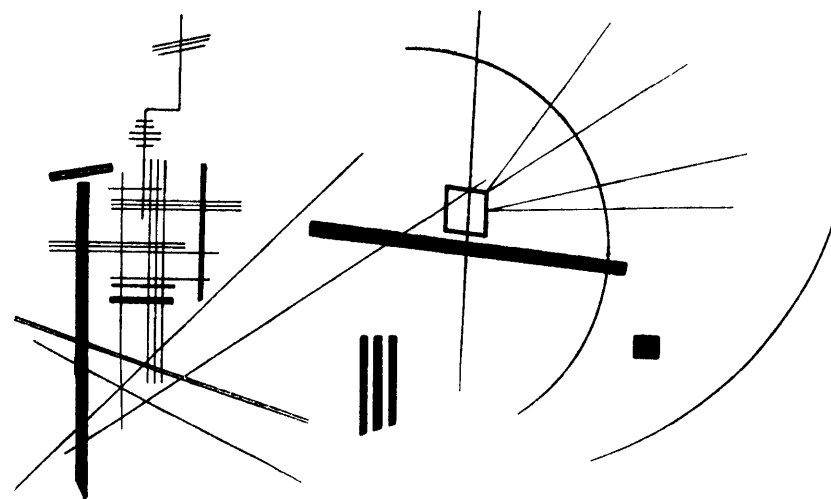
163

Tab. 20
Linie

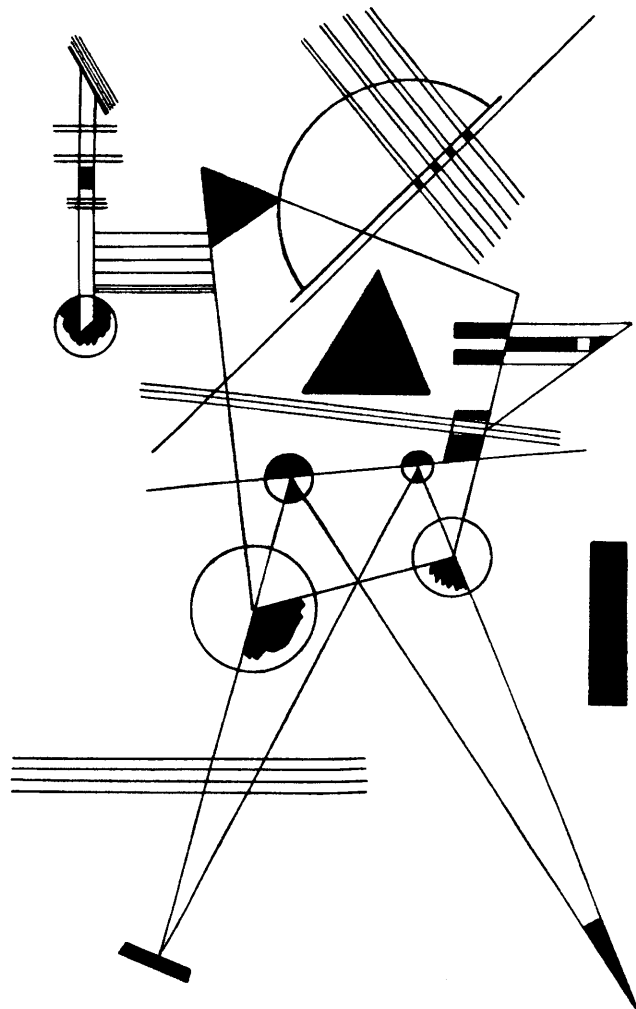
Sestava diagonálně protikladných napětí a bodu,
jež vnější konstrukci obohacuje vnitřním pulsováním.



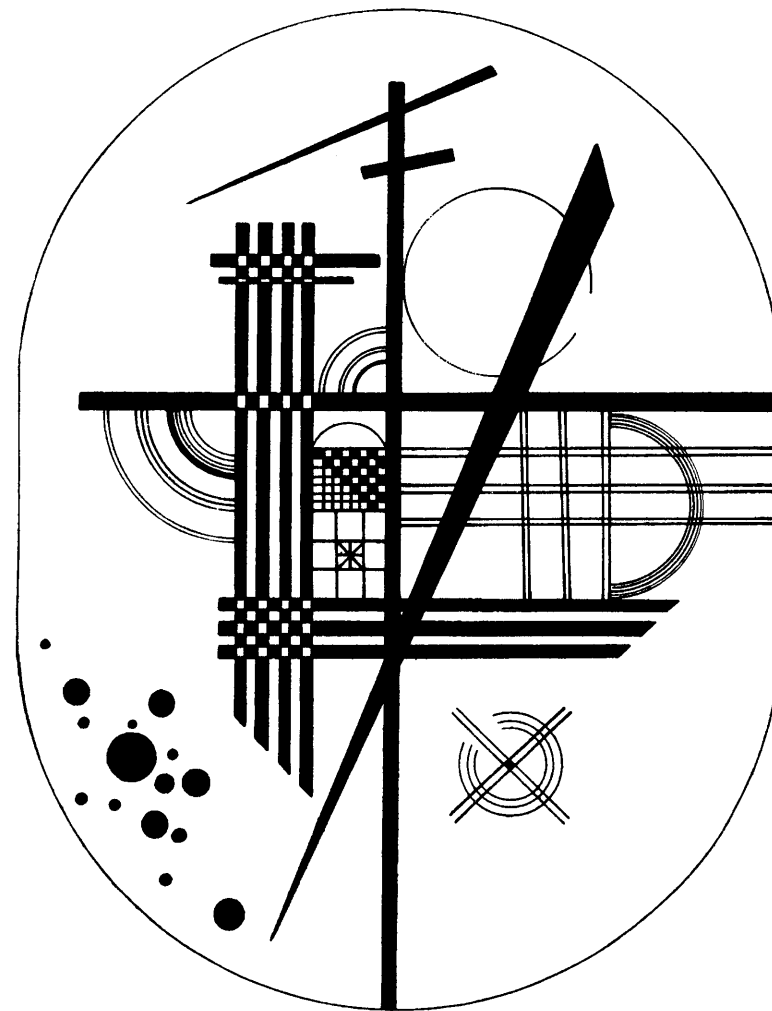
Tab. 21
 Linie
Dvojzvuk – studené napětí přímky, teplé napětí zaoblené linie, vztah strnulosti a uvolnění, ustupování a zhušťování.



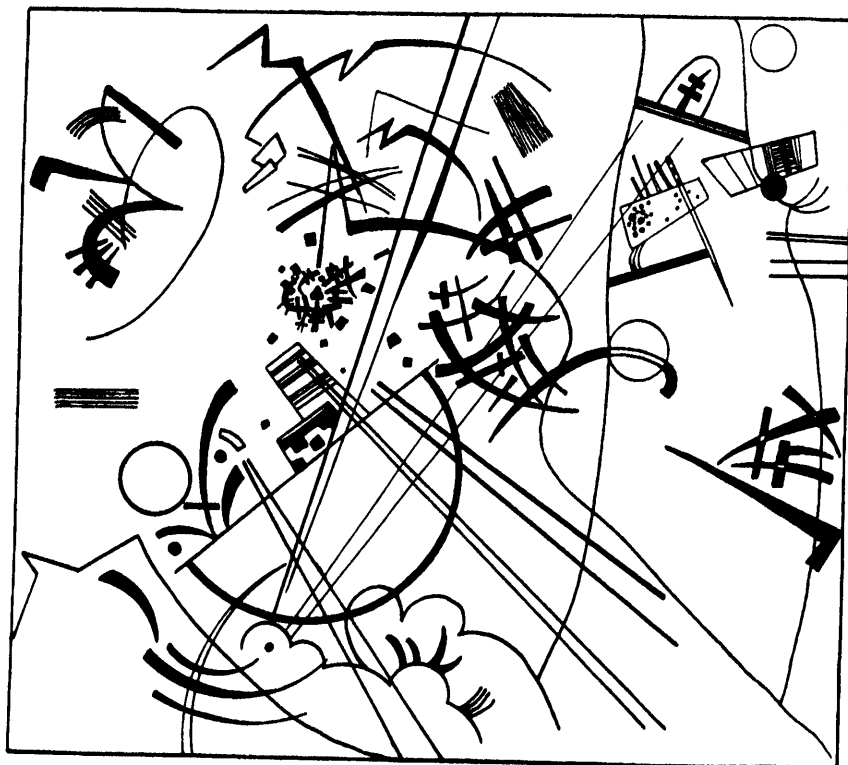
Tab. 22
 Linie
Schéma barevné vibrace, dosažené minimem barvy (černé).



Tab. 23
 Linie
Vnitřní vztahy komplexu přímek a oblouku (vlevo - vpravo)
 v obraze Černý trojúhelník (1925).

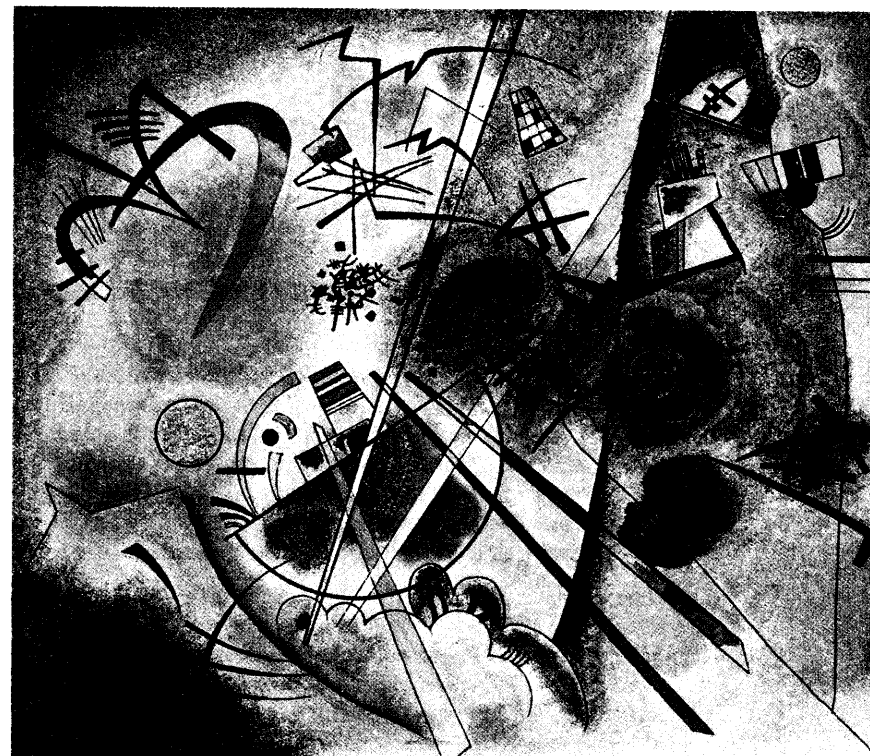


Tab. 24
 Linie
Horizontálně-vertikální výstavba s protichůdnou diagonálou
 a napětím skupiny bodů - schéma obrazu Intimní sdělení (1925).



168

Tab. 25
Linie
Lineární výstavba obrazu Malý sen v červené (1925).



169

KANDINSKY: Malý sen v červené.

PŘÍLIŠ VYSOKÉ AMBICE

Když Wassily Kandinsky (1866–1944) publikoval roku 1926 v knižnici Bauhausu svou studii *Bod – linie – plocha* (Punkt und Linie zu Fläche), bylo mu šedesát let. Titul knížky budí dojem, že jde o účelovou příručku pro výtvarníky, shrnující Kandinského dosavadní pedagogické působení na moskevském Svomasu a na Bauhausu, ale mnohem spíše je to jeho pokus zužitkovat výsledky malířské tvorby i životního poznání, sečíst a podtrhnout vše, k čemu zatím dospěl.

Kandinskému šlo především o zásadní zmapování nové pevniny abstraktního malířství, kterou začal před dvaceti lety objevovat a o níž věřil, že znamená naprosto převratnou epochu v kulturních dějinách, kdy se umění osvobozuje od zátěže předmětnosti, tedy otroctví reality a hmoty, a stává se ryzí tvorbou, čistým výrazem spirituálních sil. Svou práci koncipoval jako východisko budoucí uměnovědy a jeho cílem nebylo nic menšího než odhalení „prapůvodních“ elementů výtvarné tvorby, které považoval i za základní elementy bytí, a definování jejich obecných zákonitostí. Bod, linii a plochu nechápal pouze jako formy vizuální, spatřoval v nich i základní principy světa a dotýkal se tak problematiky nejen výtvarné.

Chápání bodu, linie, plochy a tělesa jako elementárních forem smyslově vnímatelného světa najdeme už v Aristotelově *Metafyzice*. V oděle *Vysvětlení některých filosofických pojmů*, když se rozebírá

pojem Jedno jako nedělitelný element (v Kandinského terminologii by to bylo asi „prapůvodní“), můžeme číst: *Všude však jest jedno nedělitelné, ať z hlediska kolikosti nebo tvaru. [...] To, co je úplně nedělitelné a má polohu, nazývá se bodem, to, co je dělitelné v jednom směru, čarou, to, co je dělitelné v dvojitým směru, plochou, a co ve všech, totiž v trojitým směru z hlediska kolikosti, nazývá se tělesem.* Toto základní rozlišení můžeme v průběhu dalších staletí periodicky potkávat ve filosofii i v uměnovědě.

Pojednáním o bodu, linii a ploše zahajuje v období rané renesance Leone Battista Alberti své Tři knihy o malířství, v nichž poprvé shrnuje principy geometrické perspektivy. Dává tak umělci racionální nástroj k vybudování nového malířského prostoru, jenž má být rekonstrukcí, tedy znovuvytvořením světa. I zde souvisejí nové principy výtvarného zobrazení s proměnou vztahu ke světu a jejich východiskem je návrat k elementárním formám vizuálního vnímání.

Na počátku dvacátého století pozbývají principy obrazového prostoru, které našla renesance, svou jednoznačnou platnost a je třeba hledat nové koncepce, které je mají nahradit. To, co vykonal Alberti pro renesanci, pokouší se uskutečnit Kandinsky pro svou dobu: definuje nové principy výstavby obrazu. Má s Albertim společné nejen východisko v aristotelských základních elementech, ale i bezvýhradné spoléhání na schopnosti lidského ducha a moc a sílu umění. Antropocentrická utopie renesanční je vlastně v mnohém obdobná utopii avantgardní: je nesena vírou v člověka, který setřese letité okovy a prorazí klenbu nebes, pozná zákony světa a ovládne ho svou tvorbou. V pojetí podstaty malířství se však zásadně rozcházejí, podle Albertiho se malíř učí z přírody a opírá se o pravdu smyslových dat: [...] *věci, které nejsou oku patrné, nikdo nebude prohlašovat za věci mající k malíři vztah, píše v úvodu První knihy o malířství. Takže malíř se snaží zpodobovat jen ty věci, které ve světle mohou být viděny.* Umělci dvacátého století už jsou přesvědčeni, že jejich výpověď se nemusí vázat na viděnou realitu, že umění má své vlastní vnitřní zákonitosti, které jsou na ni nezávislé, a snaží se tyto zákony odhalit a definovat.

Pokantovské formalistické tendence v estetice i dějinách umění vyústily už na přelomu století k rozeznání svébytných vyjadřovacích

možností výtvarné formy – k poznání, že zdánlivě bezobsažné formální prvky mají své imanentní významy a výrazovou sílu, jež působí bezpojmově. Malířství tyto otázky reflektuje v podstatě zcela paralelně. Kolem roku 1905, tedy v době, kdy Wilhelm Worringer pracuje na své disertaci *Abstraktion und Einfühlung*, jejíž základní teze vycházejí z předpokladu, že umění stojí vedle přírody jako samostatný, rovnocenný organismus a ve svém nehlubším, nejvnitřnějším bytí bez vztahu k ní, pokud rozumíme pod pojmem *příroda povrch věcí*, a kdy Max Dessoir píše své pojednání *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, založené rovněž na předpokladu autonomie uměleckého díla, formují se první ismy dvacátého století soustřeďující se na prověřování vnitřních možností výtvarné řeči: Fauvismus a expresionismus rezignují na optickou věrohodnost a shodu s vizuálním zážitkem reality a usilují o maximální využití výrazové síly barvy; kubismus zkoumá problematiku tvaru a prostoru a převádí je do elementárních geometrických forem a vztahů; Malevič a Mondrian přejdou od kubistické redukce k čisté řeči geometrických konstrukcí; Kupka a Kandinsky dospívají k abstraktním obrazům vycházejícím z intuitivně hledaného tvarosloví; futurismus vyhláší důslednou revoltu proti všem formám umění minulosti. Na opačnou stranu pak zachází v revizi prostředků výtvarného vyjádření Duchamp, který pocituje relativnost všech těchto „osvobozování“ od konvenčních vyjadřovacích forem a pokouší se uniknout akademismu tím, že opustí všechny dosud uznávané materiály i prostředky umělce a nechá do prostoru umění vniknout banální realitu. Během pouhých desíti let (1905–1915) tak proběhla série dramatických proměn pojetí a funkce umění: byly zásadně zpochybněny staleté principy mimese i tradiční chápání harmonie a došlo k radikální revizi toho, co dosud představovalo nepochybné základy výtvarného vyjadřování. Pokud ztíží, portrétů a západů slunce rozvrátily Kandinského Kompozice, Malevičův Černý čtverec a Duchampova Studánka. Tyto převraty vyvolávaly spontánní potřebu interpretace i autointerpretace. Protože význam Duchampových experimentů nebyl do poloviny dvacátých let ještě rozeznán, z hlediska ryze malířské problematiky se zdálo, že vrcholem dosavadního výtvarného vývoje je „čistá abstrakce“. *Teprve malířství reálné abstrakce neboli nové tvoření [neoplasticismus] se zcela osvobodilo a stalo se skutečně novou tvorbou,* píše Mondrian v roce 1917. Právě podstata a smysl této no-

vé, „ryzí“ tvorby se proto staly hlavními otázkami, k nimž se soustřeďovaly reflexe moderních umělců.

Wassily Kandinsky vystoupil jako první, ale nebyl jediný: Po jeho studii *O duchovnosti v umění* (*Über das Geistige in der Kunst*), která vychází už v roce 1912 a zvažuje ještě nezobrazující projev jako možný, následují (během první světové války) úvahy Kazimira Maleviče a Pieta Mondriana, kteří se zabývají především „duchovními“ předpoklady a podmínkami nové tvorby. Chápou umění jako čistý výraz absolutna a předmět v malbě je pro ně už jednoznačně zastaralý a pro budoucnost nepřijatelný. Theo van Doesburg se pokouší vyložit principy „čisté“ nebo taky „exaktní“ tvorby na půdorysu základních estetických pojmů, jako je podstata uměleckého díla, estetická zkušenost, výraz a výrazové prostředky. V roce 1923 píše v Paříži František Kupka svou knihu *Tvoření v umění výtvarném*, interpretující malířskou abstrakci ještě ze symbolistických pozic. (Kupkova práce však vyšla jen v češtině a v mezinárodním kontextu se neuplatnila.) Po první světové válce navazuje na problematiku autonomie umělecké formy německý Bauhaus, kde se rozvíjí zkoumání a ověřování nových vyjadřovacích možností jak v rovině praktické, tak i teoretické. V edici *Knihy Bauhausu* (*Bauhausbücher*), vedené Walterem Gropiem a László Moholy-Nagyem, vycházejí v reedici klíčové texty průkopníků moderních výtvarných směrů i nové studie, jejichž cílem je nejen vyložit principy současného umění, ale i postihnout sociální předpoklady a duchovní klima, jimiž jsou podmíněny. Program edice vyjadřuje ambiciózní úsilí Bauhausu stát se centrem soudobých progresivních tendencí uměleckých i myšlenkových. Do tohoto inspirativního a ve své době jedinečného prostředí přichází v červnu 1922 Wassily Kandinsky po svém intermezzu v Rusku.

Na začátku první světové války se Kandinsky vrátil do Ruska a v prvních letech po VRSR působil jako oficiální představitel nové sovětské kultury. Nemohl se však ztotožnit s konstruktivistickým programem, zejména s tezí o likvidaci umění, která avantgardní kruhy po dvacátém roce ovládla, a vrátil se proto do Německa už koncem roku 1921 – těsně předtím, než Lunačarskij obrátil kurs a zcela účelově podřídil umění politice – a patrně rád přijal Gropiovo pozvání na Bauhaus. Tam mu byla svěřena nauka o formách (*Formlehre*) a dílna pro ná-

stěnné malířství a jeho pedagogická práce mohla plynule navázat na speciální učební plán založený na analýze výtvarných výrazových prostředků, který rozvíjel v letech 1918–1920 na moskevském Svomasu, později Vchutemasu, i na teoretické výzkumy výtvarných forem na RACHN (Russkaja akademija chudožestvennyh nauk), jimž se věnoval jako vedoucí fyzikálně-psychologického oddělení.

Etapa Bauhausu přináší v Kandinského tvorbě výraznou racionalizaci, spojování exaktních výzkumů a uměleckých experimentů, podřízení dřívějšího živelného tvarosloví matematickému řádu. Přestože myšlenky suprematismu ani konstruktivismu nepřijal za vlastní, posílily jeho přesvědčení, že umělecká tvorba není založena jen intuitivně, že se opírá o objektivní racionální principy, které dosud zůstávaly nerozeznány a nedefinovány. Ve své knížce *Bod – linie – plocha* se k nim snaží proniknout. Chce „rozbít ochranné sklo“, které dosud vnitřní principy výtvarného díla zakrývalo, „vstoupit do díla“ a „obnažit“ jeho primární elementy a síly. Tak mají být položeny „vědecké“ základy k „nauce o harmonii v malířství“, o níž psal v předmluvě k druhému vydání studie *O duchovnosti v umění*. Znovu poukazuje na to, že hudba svou „vědu“ – nauku o harmonii – již dávno vytvořila, zatímco výtvarnému umění tento systém chybí.

Kandinsky sleduje imanentní významy elementárních výtvarných forem i jejich kombinací, pokouší se charakterizovat základní složky tvarové a kompoziční výstavby. Bod, linii a jejich umístění v ploše chápe jako ideogramy, učí číst jejich výpověď: *Bod – klid. Linie – dynamické vnitřní napětí, z něhož se rodí pohyb. Dva elementy – jejich kombinováním a prostupováním se rodí samostatný „jazyk“, který je verbálními prostředky nepostižitelný. Odstraníme-li všechny „přísady“, které vnitřní znění tohoto jazyka potlačují a zatemňují, dosáhneme maximálně hutného a přesného malířského výrazu. Ryzí forma pak bude připravena nést živý obsah* (s. 106). Jeho kniha je pokusem systematicky formulovat gramatiku této výtvarné řeči, kterou by pak v budoucnu měla zobecnit nová filosofie a teorie umění. Kandinsky věří, že principy, které „objevuje“ svými „analýzami“, nám mohou nakonec pomoci pochopit řád světa.

Knížka *Bod – linie – plocha* má organicky navazovat na předválečnou studii *O duchovnosti v umění*, ale platí to především v rovině tematic-

ké: od analýzy „barevného znění“, působení jednotlivých barev i jejich vztahů v obraze, se postupuje k analýze základních prvků kompoziční výstavby. Metodologie je však podstatně jiná: po básnivě spirituální interpretaci přichází pokus o vědeckou objektivitu, ctižádostivá snaha o založení nové uměnovědy. Před válkou cítil Kandinsky „objektivitu formy“ spíše intuitivně, sledoval vnitřní „skrytou konstrukci“, která je spíše než oku určena duši, v období Bauhausu se zaměřuje na *konstrukci jasně vymezenou a na první pohled čitelnou, výrazově silnou a otevřenou (geometrickou)*, kterou ve své předchozí knize prozřetím odkazoval budoucnosti. Odvolává se na potřeby *rodící se nové uměnovědy* (s. 9) a jeho důraz na vědeckou metodologii patrně souvisí i s ideami Emila Utitze, který byl s Bauhausem v kontaktu.

Jestliže dříve psal Kandinsky o tvorbě s vyznavačským patosem proroka nové duchovnosti, nyní uplatňuje striktní postup vědce. Přes bohémský háv umělce obléká aseptický plášť laboranta a zdůrazňuje „úzkostlivou přesnost“, „exaktnost“, „laboratorní vědecké metody“, „mikroskopicky přesné analýzy“. Jako by se bál území svobody, na které pronikl, hledá systém: *Naše výzkumy se však nacházejí teprve v počátcích a ještě působí dojmem labyrintu rozbíhajícího se do všech stran a ztrácejícího se v mlhách, dosud absolutně nejsme schopni odhadnout jejich další vývoj. Proto potřebujeme schéma, podle něhož budeme postupovat* (s. 16). Předpokládá dokonce vznik internacionální umělecké teorie, kterou chce institucionálně fundovat zřizováním mezinárodních uměnovědných ústavů.

Nová metodologie a posedlost vědeckým systémem je však paradoxně tou nejspornější stránkou knihy. Kandinsky si stěžuje, že *dosavadní metody uměnovědné analýzy měly bezkonceptní a často i příliš osobní charakter* (s. 69), nicméně „metodický postup“, na kterém staví, spočívá spíše v pedantských výčtech, tabulkách, diagramech a někdy až byrokratickém kategorizování. Sbírá a třídí elementární fakta, ale sám se do jejich zobecnění a syntetické interpretace nepouští, a tím se jeho pedantická systemizace stává trochu samoučelnou hrou. V jeho knížce najdeme směs pozitivistické deskripce a subjektivních dedukcí vydaných za vědeckou pravdu. „Analýza“ často znamená formulování subjektivního synestetického ekvivalentu linií a tvarů, které je definováno jako obecný zákon, exaktnost spočívá ve snaze roubovat na

výtvarný materiál matematické vztahy a aplikovat principy hudební harmonie. Výtvarný jazyk Kandinského nezajímá tolik jako nástroj komunikace, ale jako normovatelný systém vztahů. Nejde mu o samotnou řeč, ale o gramatiku, a neklade si otázku, zda je skutečně možné pro uměleckou tvorbu objektivní gramatiku vybudovat.

Kandinského „laboratorní metoda“ podložená výpočty a schémata je našťástí mnohdy spíše navenek proklamovaná než vnitřně dodržovaná. Každou chvíli opouští „striktní“ vědecký postup a narušuje ho básnivými analogiemi, které otvírají v jeho úvahách další, životnější dimenze. Bod přestává být matematickou veličinou a kombinatorickým prvkem a „probudí se k životu“. Je základem vesmírných hvězdokup i mikroskopické struktury bakterie, je semínkem naplněným energií života i zrnkem písku v mrtvé poušti. Škála pojetí bodu se rozvíjí od panteistického spojení makrokosmu s mikrokosmem až k prvoplánovým afinitám bodu jako tečky v textu, pointu v baletu nebo tukaní datla v přírodě a úderu bubnu v hudbě.

V podstatných momentech, například když dospěje k přechodům mezi bodem a linií nebo mezi linií a plochou, musí Kandinsky přiznat, že zde exaktní definici uplatnit nelze a že se musí spolehnout na cit: *Jakou můžeme ostatně čekat odpověď na otázku, kde končí řeka a začíná moře?* (s. 82). Paradoxně právě díky nesystematičnosti svého „vědeckého“ postupu naráží na řadu „vedlejších“ inspirativních otázek, které skutečně nabízejí nový vhled do problematiky abstraktní tvorby, do jeho vlastního malířského díla a částečně i do tehdejšího uměleckého dění.

Jedna věc je ale na pováženou: Kandinsky opakovaně poukazuje na to, že jeho „laboratorní výzkumy“ jsou prvními kroky v dosud neznámém terénu a v celé knize nenajdeme jedinou zmínku o jiných aktivitách Bauhausu nebo o studiích, jež jeho práci předcházely. Nezmiňuje se o pověstné přípravek (Vorkurs) Johannese Ittena, který působil na Bauhausu v letech 1919–1923 a ve své výuce vycházel právě z praktického ověřování výrazových možností barvy, tvaru, prostoru i různých výtvarných i nevýtvarných materiálů. Itten sice formuloval zásady svého přípravného kursu a Nauku o barvách později, ale experimentální základ těchto studií vznikl počátkem dvacátých let na Bauhausu a Kandinsky musel metody jeho výuky znát.

V poznámkách své knihy odkazuje Kandinsky na leccjakou paralelu se svými tezemi, ale nedozvíme se tu, že vztahů bodu, linie a plochy se dotýká i Paul Klee ve svém Pedagogickém náčrtníku (Pädagogisches Skizzenbuch), který vyšel v edici Bauhausbücher v roce 1925. Byla to sice především praktická příručka a neaspirovala na základy nové vědy o umění, ale svým způsobem byla ve sledování elementárních výtvarných forem systematictější než ambiciózní Kandinského projekt. Například v pasážích, kde Kandinsky uvažuje o síle a napětí, které jsou vlastní jednotlivým druhům či formám linií, nebo když hovoří o liniích a plochách jako o živých organismech, logika věci naprosto vyžadovala odvolání se na Kleeovu práci, protože vnitřní energie výtvarných forem a vztahů byla právě jedním z hlavních témat Kleeových úvah. Klee byl přitom Kandinskému z pedagogů Bauhausu nejbliž, přátelili se už od časů mnichovského Modrého jezdce a dobové fotografie je zachycují jako sousedy a rodinné přátele.

Právě tak Kandinsky nezmiňuje studie Theo van Doesburga a Pieta Mondriana, vydané rovněž na Bauhausu o rok dříve než jeho práce. Východisko Kandinského úvah – analýza „prapůvodních prvků malířství“ – bylo vnitřně příbuzné neoplastické redukci malířských prostředků na základní elementy. Navíc právě u Mondriana mohl Kandinsky najít oporu pro svou tezi, že harmonie v malířství, jejíž nauku se pokoušel „vědecky fundovat“, je odrazem univerzální harmonie bytí, i pro některé konkrétní interpretace, například vztahu vertikály a horizontály jako principu mužského a ženského. Mondrian ale považoval za absolutní zákon rovnováhu, Kandinsky zdůrazňuje vnitřní napětí. Také Doesburgova knížka Grundbegriffe der neuen gestalten Kunst byla příbuzná Kandinského aspiracím svou snahou o vyloučení a upřesnění základních pojmů spojených s novým uměním i aplikací principů hudební harmonie ve výtvarné kompozici. Doesburg dokonce publikuje i diagram „elementárních prostředků malby“ a reprodukuje svou Kompozici č. 21, která je na nich založena. I když se Kandinského názor na výtvarné elementy od Doesburgova pojetí odlišoval, přece jen nemohl tvrdit, že podniká první výzkumy na tomto poli. Kandinsky věnuje neoplasticismu jedinou v podstatě nepřímou poznámku: [...] *vylučné uplatňování horizontálně-vertikálního systému nám připadá nepochopitelné* [...] „Čisté“ umění se samo odsoudilo k smrti

tím, že s výjimkou horizontálně-vertikálního systému popřelo jakékoliv konstruktivní principy [...] (s. 125n). Zůstane otevřenou otázkou, zda neměl sílu, anebo potřebu se s konkurenčními názory vyrovnávat.

A konečně ani odkaz na Kazimira Maleviče asi neměl v pojednání o bodu, linii a ploše chybět. Malevič byl přece první, kdo geometrické „praformy“ uplatnil v obraze v čisté podobě, a už ve vitebském vydání jeho Suprematismu v roce 1920 byl malíři nabídnut repertoár elementárních výtvarných forem. V pasáži o základním dělení plochy dokonce uvádí Kandinsky diagramy čtvercové plochy rozčleněné středovým křížem, jejichž kompozice je zcela shodná s Malevičovým obrazem Čtyři čtverce z roku 1915. Bezpředmětný svět (Die gegenstandslose Welt) sice vyšel na Bauhausu až po Kandinském, ale s jeho základními tezemi se Kandinsky určitě setkal již v Rusku. Je nepravděpodobné, že by z pobytu v Moskvě neznal Manifest suprematismu ani Malevičovo dílo, mohl dokonce vidět i výstavu 0,10 v roce 1915, kde byl Černý čtverec vystaven jako „nahá ikona nové doby“.

Tato vynechaná místa na mapě nových uměleckých snah prozrazují spíš ctižádost dobyvatele než obětavost průzkumníka. Nakonec přece jen nad vědeckou objektivitou vítězila snaha budovat vlastní pozice. Apologetické odstavce v poslední kapitole knihy to ostatně dosvědčují: do pasáží o výrazových možnostech základní plochy je poněkud neorganicky vložena rekapitulace současné umělecké situace, z níž vyplývá, že ani ruský konstruktivismus, ani neoplasticismus, ani dada – ale pouze abstraktní umění, tak jak je chápe Kandinsky, odpovídá bodu 3, čili *přesáhne hranice diktované dobou a svým obsahem předjímá budoucnost* (s. 125). Není ovšem řečeno, zda budoucnost člověka, nebo umění.

V předmluvě ke studii Bod – linie – plocha Kandinsky píše, že materiál k systematickému pokračování knížky O duchovnosti v umění shromáždil už na začátku války, ale do jeho konečného zpracování uběhlo přes deset let. Toto desetiletí znamenalo další převratné události jak v Kandinského tvorbě, tak v evropském umění. Válka uzavřela sny o duchovních úběžnících, k nimž se předválečné umění upínalo. V Rusku se otevřela nová kapitola života i umění, objevily se nové, pevněji rýsované úběžníky, idea revoluce umělecké se spojila

s ideou revoluce sociální a osvojila si její principy totalitní utopie. Přestože Kandinsky nepatřil k typickým reprezentantům revoluční avantgardy ani v Rusku, ani na Bauhausu, neboť jeho myšlení a citění bylo hluboce zakotveno v symbolistním individualismu a neslučovalo se s kolektivními doktrínami, je také avantgardní euforii zasažen. I do jeho myšlení se promítá tehdy příznačná naivní důvěra v neomylnost vývoje, v budoucí, dokonalejší formy života, ctížádost tvořit jejich základy a někdy až nekritická víra ve své vlastní historické poslání a spásanosnou úlohu.

Už v závěru první Kandinského knížky zazněla sebevědomá, téměř avantgardní nota: *Na závěr bych rád ujistil, že dle mého přesvědčení již brzy nadejde období promyšlených racionálních konstrukcí a že na svou schopnost vysvětlovat konstruktivnost svých děl budou malíři hrdí (na rozdíl od ryzích impresionistů, kteří se pyšnili naopak tím, že nedokázali vysvětlit vůbec nic), že smysluplnou tvorbu máme již na dohled a konečně že duch tohoto malířství se stává organickou součástí již započaté novostavby říše ducha, zakládající epochu velké duchovnosti.* Novostavba říše ducha se i pro Kandinského po válce změnila v uvědomělou konstrukci nového, dokonalejšího světa a smysluplná tvorba se zdála na jedinou nejen na dohled, ale i na dosah komukoli, pokud uplatní *správně zvolené elementy ve správném pořadí* (s. 110).

Kandinského druhá kniha odráží typickou hybris avantgardních hnutí v jiné podobě. Je nejen utopií, ale bohužel přejímá i apodiktičnost a neomylnost totalitního myšlení. *Uvedené zákony a pravidla mají nejen univerzální platnost, ale zároveň také rozhodují o tom, jak tento problém řešit* (s. 131), píše Kandinsky, a tím mění své experimenty v dogmata. Věří v definovatelnost a spočitatelnost světa i umění, a pokud narazí na nemožnost převést výtvarné formy do exaktní číselné nebo geometrické podoby, říká „prozatím“. Znění bodu, linie a plochy je přece působeno jejich „vnitřní silou“ a každá síla je vyjádřitelná exaktně, jednou tedy bude možné měřit i vnitřní napětí bodu nebo křivky... *Teprve ve chvíli, kdy se nám podaří číselný výraz bezpečně zvládnout, budeme schopni formulovat exaktní kompoziční nauku, která se ještě nachází v samotných počátcích* (s. 84). Kandinsky předpokládá, že v budoucnu bude možné převést všechna umění na univerzálně platný systém vztahů, jednoho společného jmenovatele. *Tabulky, které zde uvádím, však bude*

potřeba podrobit dalšímu důkladnému průzkumu, a jistě si dokážeme představit, že se mohou stát základem jednoho jediného synteticky pojatého grafu. [...] Slepým uličkám se můžeme vyhnout, zvolíme-li správný postup. Výsledkem systematické práce bude vznik elementárního slovníku, z něhož se posléze vyvine svého druhu „gramatika“ a také nauka o kompozici, jež přesáhne hranice jednotlivých uměleckých druhů a bude mít obecnou platnost pro „umění“ jako celek (s. 76). Tady už se uplatňuje zorný úhel světlých zítřků, k nimž spěje osvobozené lidstvo, pro nás dnes již alarmující. Je možné představit si pro umění něco hroznějšího než jeden jediný graf, kterému budou odpovídat všechny oblasti umělecké tvorby?

V závěru své knihy se pak Kandinsky dotýká i jedné ze základních otázek ležících přímo v ohnisku avantgardních diskusí. Když pojednává o elementárních harmonických vztazích v obrazové kompozici, v krátké poznámce petitem, kterou je snadné přehlédnout, naráží na typický „moderní“ problém: *zda je možné vytvořit dílo ryze mechanicky, a veden důsledností své logické dedukce doznává: V případě nejjednodušších číselných vztahů musíme odpovědět kladně* (s. 32, pozn. 11). Ryze mechanickou tvorbou nemínil ready-made nebo uplatnění techniky v tvůrčím procesu, ale skutečně mechanicky vzniklý obraz. K tomuto názoru dospívá malíř, který dosud spoléhal na „vnitřní nutnost“ a duchovní zdroje umění. Tady se jeho teorie rozchází i s jeho vlastní malířskou tvorbou. Přestože výslovně odmítá konstruktivistické teze o likvidaci umění, nakonec se i on přiklání ke krajnímu avantgardnímu stanovisku a naráží na kritický bod, kdy se rozšiřování hranic umění mění ve zrušení jeho identity. Neptá se, zda je možné přijmout tuto víru a obětovat jí umění, ani co zbývá, když se z umění vyloučí tvoření (nebo alespoň tvůrčí záměr) a redukuje se na mechanické operace. (Tento otazník zůstal nad uměním vlastně dodnes.)

Studie Bod – linie – plocha má vyšší ambice než Kandinského předchozí literární projevy z expresionistického období, jako byly Rückblicke a Klänge nebo O duchovnosti v umění, a přitom postrádá jejich sílu a přesvědčivost: nad jejich strhujícím osobním vyznáním a autentickou poetičností zde převažují problematické teoretické konstrukce. Jestli tuto knížku budeme číst pod zorným úhlem její

poslední věty: *Cílem této studie je zjevení věcí vnitřních – v míře dané dobou* (s. 137), budeme asi trochu zklamáni: rozdělování úhlů na ostré, tupé a pravé, třídění tvarů bodu nebo rozlišování diagonály harmonické a disharmonické nás asi k věcem vnitřním moc nepřivede. Když ji oceníme jen jako praktickou gramatiku výtvarných forem – bude zklamán Kandinsky. Budeme-li hledat niternou výpověď umělcovu, klopýtáme o pedantskou metodologii, když ji budeme brát jako vědu o umění, neobstojí.

Asi skutečně nezbyvá než vidět v ní jednu z utopií, která má platnost *v míře dané dobou* a odráží typická negativa porevolučního umění. Nedokázala překročit stín avantgardních ctižádostí, a proto nemohla splnit své hlavní poslání: být objektivní analýzou základů výtvarné řeči a zjevením věcí vnitřních. I když se nestala základním pilířem nové, univerzálně platné uměnovědy, přece jen určitý přínos pro tehdejší obecnou vědu o umění znamenala, poskytla mnohé podněty i tvarové psychologii a strukturalistickému rozboru výtvarného díla. Byla jedním z prvních pokusů orientovat se v řeči výtvarných forem a dodnes může sloužit jako východisko učebnic malířské kompozice – a byla i jedním z posledních pokusů o sloučení zákonů umění a principů lidského bytí.

Ale je možná i trochu mementem, které nás napomíná, abychom se snažili reálněji zvažovat moc a sílu umění i umělců.

Pavla Pečínková

ŽIVOTOPISNÉ ÚDAJE

- 1866** 4. prosince se Wassily Kandinsky narodil v Moskvě. Otec Vasilij Kandinskij, obchodník s čajem, pocházel ze Sibíře, matka Lydija, roz. Tichejevová, pocházela z Moskvy.
- 1871** Rodina Kandinských se přestěhovala do Oděsy, manželství Kandinského rodičů bylo rozvedeno.
- 1876–1885** Navštěvoval gymnázium v Oděse, učil se hrát na klavír a violoncello.
- 1886** Začal studovat právo na moskevské univerzitě.
- 1889** Od května do července studoval lidové a zvykové právo v gubernii Vologda.
- 1892** Ukončil studium práva, uzavřel sňatek se svou sestřenicí Anjou Čimjakinovou.
- 1893** Promoval na právníka na moskevské univerzitě.
- 1895** Stal se uměleckým ředitelem moskevské Kušvereovy tiskárny.
- 1896** V Moskvě zhlédl výstavu francouzských impresionistů. Odjel do Mnichova, kde na soukromé škole Antona Ažbé začal studovat malířství – společně například s Marianou Verefkinovou a Alexejem Jawlenským.
- 1900** Ve studiu pokračoval v ateliéru Franze Stucka na mnichovské Akademii, kde se setkal s Paulem Kleem.
- 1901** V Mnichově založil uměleckou skupinu Falanx.

- 1902** Stal se prezidentem skupiny Falanx, seznámil se s Gabriele Münterovou. Vytváří první dřevorezy.
- 1904** Podnikl cestu do Holandska, navštívil Berlín, Oděsu, Paříž a Tunis. Rozvedl se s první ženou. Poprvé vystavoval na Podzimním salonu v Paříži (pravidelně zde vystavuje až do roku 1910).
- 1905** Vystavoval v Paříži na Salonu nezávislých, stal se členem svazu německých umělců Künstlerbund.
- 1906** Rok pobýval v Sèvres u Paříže (do června 1907), pak odcestoval do Švýcarska, do dubna 1908 žil v Berlíně.
- 1909** V Mnichově založil skupinu Neue Künstlervereinigung München, byl zvolen do čela této organizace. Jeho družka G. Münterová koupila dům v Murnau, kde pobýval do vypuknutí první světové války. V Paříži vyšlo jeho grafické album Xylographies. V prosinci se konala v mnichovské galerii Thannhauser první výstava spolku Neue Künstlervereinigung.
- 1910** Seznámil se s Franzem Marcem a Augustem Mackem, vystavoval v Düsseldorfu a v Oděse. Vytvořil své první abstraktní dílo – akvarel.
- 1911** Společně s Franzem Marcem založil v Mnichově redakci almanachu Der Blaue Reiter. S F. Marcem, G. Münterovou a A. Kubinem opustil Neue Künstlervereinigung München. V prosinci se v mnichovské galerii Thannhauser konala první výstava skupiny Der Blaue Reiter. Koncem roku vyšla u R. Pipera Kandinského kniha O duchovnosti v umění (s vročením 1912).
- 1912** Druhé a třetí vydání knihy O duchovnosti v umění, v květnu vyšel almanach Der Blaue Reiter, v mnichovské galerii Goltz proběhla druhá výstava skupiny Der Blaue Reiter. Kandinsky poprvé samostatně vystavuje v berlínské galerii Der Sturm Herwartha Waldena.
- 1913** Zastoupen na newyorské výstavě Armory Show. V Berlíně u H. Waldena vyšel Kandinského vzpomínkový text Rückblicke, R. Piper v Mnichově vydal jeho Klänge (sbírku básní v próze, provázenou černobílými a barevnými dřevorezy).
- 1914** Druhé vydání almanachu Der Blaue Reiter. Kandinsky vystavuje v galerii Thannhauser v Mnichově. Po vypuknutí 1. světové války odjel nejprve do Švýcarska, pak přes Balkán do Oděsy a do Moskvy.

- 1915** Od konce tohoto roku do poloviny r. 1916 žil ve Stockholmu, tam vystavuje v galerii Gummason. Rozešel se s G. Münterovou.
- 1917** V únoru uzavřel v Moskvě sňatek s Ninou Andrejevskou.
- 1918** Stal se členem Oddělení pro výtvarná umění (IZO) při Národním komisariátu osvěty (Narkompros) a profesorem na Svomasu (Svobodné dílny).
- 1919** Spoluzaložil Muzeum výtvarné kultury v Moskvě, zastával místo ředitele nákupní komise IZO, významně se podílel na budování sítě nových muzeí a galerií v sovětském Rusku.
- 1920** Spoluzaložil Institut výtvarné kultury (Inchuk), byl jmenován profesorem teorie umění na moskevské univerzitě.
- 1921** Stáhl se z Inchuku. Pověřen vybudováním fyzikálně-psychologického oddělení nově založené Ruské akademie věd o umění a jmenován jejím zastupujícím ředitelem. V prosinci opustil se ženou Rusko a vrátil se do Německa.
- 1922** Nejprve žil v Berlíně, pak přijal nabídku profesury na nově zřízené státní umělecké škole Bauhaus ve Výmaru. V Berlíně vyšlo jeho grafické album Kleine Welten.
- 1923** Vystavuje v New Yorku v Société Anonyme, založené Marcellem Duchampem, zvolen čestným místopředsedou této společnosti.
- 1924** Společně s P. Kleem, A. Jawlenským a L. Feiningerem založil skupinu Die Blaue Vier. Koncem roku zavřen výmarský Bauhaus.
- 1925** Bauhaus se přestěhoval do Desavy a přeměnil se v obchodní společnost.
- 1926** V Desavě se Kandinsky nastěhoval do rodinného domu s ateliérem, který byl součástí komplexu nové školy, vystavěné Walterem Gropiem. V edici Knihy Bauhausu vychází Kandinského text Bod – linie – plocha. Oslavil 60. narozeniny – bylo mu věnováno první číslo nového časopisu Bauhaus, vystavuje v Berlíně, Drážďanech, Desavě.
- 1927** Na Bauhausu vede malířskou třídu.
- 1928** S ženou Ninou získal německé státní občanství. Vytvořil scénickou výpravu k Musorgského Obrázkům z výstavy.
- 1929** Poprvé samostatně vystavuje v Paříži – v galerii Zak.
- 1930** Vystavuje v Galerii de France v Paříži. Léto strávil v Itálii.

- 1931** Cesta po Středozeří.
- 1932** Národní socialisté zvítězili v místních volbách v Desavě, Bauhaus musel ukončit svou činnost. Pokus o jeho obnovení v Berlíně.
- 1933** Bauhaus definitivně uzavřen. Na rozdíl od většiny kolegů, kteří emigrovali do USA, odešel sedmašedesátiletý Kandinsky do Neuilly-sur-Seine, předměstí (dnes součást) Paříže.
- 1934** Samostatně vystavuje v galerii Cahiers d'Art v Paříži. Léto strávil v Normandii.
- 1936** Obeslal výstavy Abstract and Concret v Londýně a Cubism and Abstract v New Yorku, samostatně vystavuje v galerii Jeanne Bucherové v Paříži.
- 1937** Strávil léto ve Švýcarsku, v Bernu navštívil P. Kleea. Zastoupen na výstavě Origines et Développement de l'Art International Indépendant v Musée du Jeu de Paume v Paříži. Po velkých německých městech putovala difamační výstava Entartete Kunst (Zvrhlé umění), na níž byl Kandinsky zastoupen. Zkonfiskováno 57 jeho děl z veřejných galerií a muzeí.
- 1939** S ženou získal francouzské státní občanství.
- 1940** Po obsazení Francie německými vojsky se na dva měsíce uchýlil do Cauterets v Pyrenejích.
- 1941** Odmítl nabídku k emigraci do USA.
- 1944** Naposledy vystavuje – v galerii Jeanne Bucherové v Paříži. 13. prosince zemřel ve věku 78 let v Neuilly-sur-Seine.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Práce původní

- Über das Geistige in der Kunst, München, R. Piper 1912. [Česky O duchovnosti v umění. Překlad Anita Pelánová, doslov Petr Wittlich. Praha, Triáda 1998.]
- Über die Formfrage, Über Bühnenkomposition. In: Der Blaue Reiter, München, R. Piper 1912, s. 74–100, 102–113.
- Über Kunstverstehen. In: Der Sturm 3, 1912, č. 129, říjen, s. 157–158. Klänge, München, R. Piper [1912?].
- Malerei als reine Kunst. In: Der Sturm 4, 1913, č. 178–179, září, s. 98–99.
- Rückblicke. In: Kandinsky 1901–1913, Berlin, Der Sturm 1913, s. 3–29.
- Die Grundelemente der Form, Farbkurs und Seminar, Über die abstrakte Bühnensynthese. In: Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923, Weimar–München, Bauhaus-Verlag 1923, s. 26, 27–28, 142–144.
- Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München, Albert Langen 1926.
- Toile vide, etc. In: Cahier d'Art 10, 1935, č. 5–6, s. 117
- L'art concret. In: XX^e Siècle 1, 1938, č. 1, březen, s. 9–15.

Souborná vydání a výběry

- Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler*. Ed. Max Bill. Stuttgart 1955.
- Několik kreseb, veršů a myšlenek Vasily Kandinského. Ed. Antonín Hartmann. Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1965.
- Kandinsky: *Die Gesammelten Schriften*. Svazek 1. Ed. Hans Konrad Roethel a Jelena Hahl-Koch. Bern 1980.
- Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*. Ed. Jelena Hahl-Koch. Salzburg–Wien 1980.
- Wassily Kandinsky – Franz Marc. *Briefwechsel*. Ed. Klaus Lankheit. München, R. Piper 1983.
- „Znění světa“ a obrazová forma: Kandinsky. In: Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon 1989, s. 197–205.
- Vassily Kandinsky. *Correspondance avec Zervos et Kojève*. Ed. Christian Dérouet. Paris, Centre Georges Pompidou 1992.
- Kandinsky: *Complete Writings on Art*. Ed. Kenneth Clement Lindsay a Peter Vergo. New York, Da Capo Press 1994. Bibliografie W. Kandinského, s. 911–916.

Literatura

- Arland, Marcel: *Kandinsky*, Paris 1947.
- Becks-Malorny, Ulrike: *Wassily Kandinsky, 1866–1944. Aufbruch zur Abstraktion*, Köln, Benedikt Taschen 1999.
- Bill, Max (ed.): *Wassily Kandinsky*, Boston 1951.
- Brion, Marcel: *Kandinsky*, London 1961.
- Düchting, Hajo: *Wassily Kandinsky 1866–1944. Revolution in der Malerei*, Köln, Benedikt Taschen 1992.
- Eichner, Johannes: *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957.
- Giedion-Welcker, Carola: *Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus*. In: *Das Werk* 37, 1950, č. 4, s. 117n.
- Grohmann, Will: *Wassily Kandinsky*, Leipzig 1924.

- Grohmann, Will: *Kandinsky*, Paris 1930.
- Hahn, Peter (ed.): *Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre*, Berlin 1984.
- Hüenecke, Andreas (ed.): *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig, Reclam 1989.
- Kandinsky, Nina: *Kandinsky und ich*, München 1976.
- Lassaigne, Jacques: *Kandinsky*, Genf, Skira 1964.
- Overy, Paul: *Kandinsky. Die Sprache des Auges*, Köln 1970.
- Pečinková, Pavla: *Odkaz na veliký problém*. In: *Kritická Příloha RR*, 1999, č. 1, červen, s. 17–20.
- Pelánová, Anita: *František Kupka – Vasilij Kandinskij*. In: *Ateliér* 13, 2000, č. 6, 23. 3., s. 2.
- Poling, Clark V.: *Kandinsky – Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982.
- Read, Herbert: *Wassily Kandinsky*, London 1959.
- Riedl, Peter Anselm: *Kandinsky. Reinbeck bei Hamburg*, Rowohlt Taschenbuch 1983.
- Thürlemann, Felix: *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986.
- Wittlich, Petr: *Kandinského kopernikánský obrat*. In: *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda 1998, s. 123–134.

Soupis výtvarných prací

- Roethel, Hans K. a Jean K. Benjamin: *Kandinsky. Das graphische Werk*, Köln, DuMont Schauberg 1970.
- Roethel, Hans K. a Jean K. Benjamin: *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*. Svazek 1, 1900–1915. London, Sotheby Publications 1982.
- Roethel, Hans K. a Jean K. Benjamin: *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*. Svazek 2, 1916–1944. München, C. H. Beck 1984.
- Barnett, Vivian Endicott: *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*. Svazek 1, 1900–1921. München 1992.

REJSTŘÍK

abstraktní tvary 25, 29, 104, 119
umění 29, 46, 47, 91, 97, 100, 104, 119, 125
analýza 13, 52, 68, 69, 76, 79, 102, 122, 137
architektura 14, 34, 75, 84, 91, 104
barva 55, 56, 57, 65, 67, 68, 69, 75
bílá 56, 57, 58, 67, 68, 70
černá 56, 57, 58, 68, 69, 70
červená 58, 65, 67, 68, 117
fialová 67
modrá 55, 57, 58, 66, 67, 75
oranžová 67
šedá 58, 68
zelená 58, 68
žlutá 55, 57, 58, 65, 67, 68, 75
bod 16, 19–47, 51, 54, 70, 72, 92, 96, 97, 101, 103, 106, 121, 134
forma 21, 24, 26
geometrický 21, 33, 34
definice 21, 24, 26, 28
velikost 24, 25
vztah k linii 24
vztah k ploše 24, 33
cíl, účel 15, 23, 47, 88, 102, 238
čas 28, 29, 30, 88
číselný výraz 25, 26, 84

dějiny umění 15, 125
dole 110, 111, 112, 113, 114, 115, 123, 127, 129
dramatičnost 60, 109, 111, 112, 121, 130
elementy 15, 16, 28, 29, 32, 51, 52, 57, 75, 76, 104, 106, 117
faktura 44–46, 136
grafický výraz 44
grafika 16, 28, 40–44, 46, 103
dřevořez 41, 43, 44, 103, 104
lept 41, 43, 44, 103, 105
litografie 41, 43, 44, 103, 105
materiál 42, 103
nástroje 42–44, 105
hudba 14, 29, 38–40, 87, 89, 91
kompozice 29, 32–34, 84, 87, 88, 89, 90, 96, 119, 124
nauka o kompozici, kompoziční nauka 76, 84, 89, 115, 118, 119, 136
linie 24, 51–106
diagonální 53, 58, 68, 119, 121, 134
horizontální 52, 58, 68, 110, 132
kombinovaná 83, 84
komplexy 70, 85, 98, 137
přímka 51–61, 73, 74, 75, 85
složitá, komplikovaná 70, 78

teplotura lineární 53, 54, 57, 65, 66, 68
vertikální 52, 58, 68, 110, 132
vlnovka 78–81, 131
volná 55, 79
zalomená, zalamovaná 61–71, 72, 76, 77, 87, 90
zaoblená 71, 72–82, 87, 127
lyrika, lyričnost 60, 121, 130
malířství 14, 24, 28, 29, 30, 43, 52, 58, 101, 104
metoda 16, 69, 122
nahore 110, 111, 112, 113, 115, 123, 127
napětí 22, 27, 28, 47, 51, 56, 59, 72, 106, 109, 111, 112, 115, 118, 120, 122, 129, 131, 136, 138
opakování 85, 86
paralela, paralelní 96, 114, 123, 124, 129, 136
plocha 24, 25, 27, 34, 54, 55, 64, 67, 68, 73, 74, 76, 77, 82, 103, 109–138
čtvercová 27, 31, 59, 60, 64, 67, 68, 109, 117, 118, 134
dematerializovaná 137
kruhová 26, 27, 54, 64, 67, 68, 69, 72, 74, 75, 78, 133, 134, 136
trojúhelníková 26, 67, 68, 75, 134
základní 24, 28, 30, 31, 33, 44, 109–140
poezie 91
posun, posouvání 51, 60, 88
protiklad 51, 73, 74, 75, 82, 87, 96, 111, 120, 122, 123, 136
přepis 36–39, 61, 65, 67, 92, 115
příroda 29, 33, 34, 96–98, 102
sochařství 34, 75, 91, 104
studená 52, 53, 65, 91, 109, 116, 123

syntéza 17, 76, 96
tanec 37, 89, 90
technika 92–96
teplotura 53, 54
teplá 52, 53, 65, 91, 109, 116, 123
účel, cíl 13, 15, 17, 23, 24, 32, 41, 42, 46, 47, 102, 126, 138
úhel 53, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 116, 132, 133
ostrý 61, 64, 65, 67, 71, 72, 134
pravý 53, 63, 64, 65, 67, 71, 133
tupý 64, 66, 67, 71, 72, 133
volný 62
uměnověda, věda o umění 15–17, 22, 69, 122, 125, 138
váha 85, 112, 121
vlevo 110, 113, 114, 115, 127, 133
vpravo 110, 113, 114, 115, 127, 133
výstavba 31, 100, 102, 119, 124, 131
acentrální 32, 55, 131
centrální 31, 55, 124
volná 100
zhušťování 54
znění 21, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 38, 53, 56, 63, 65, 75, 83, 105, 109, 110, 127, 131
absolutní 63, 105
dvozzvuk 25, 31, 32
jednoznění 32, 59
prapůvodní 59
relativní 24, 127
trojí 65
trojzvuk 64
vícečetné, polyfonní 60, 131
zvýrazňování 80

[Rejstřík obsahuje tatáž hesla jako rejstřík v původním vydání (pozn. překladatelky).]



WASSILY KANDINSKY
BOD-LINIE-PLOCHA

Z německého originálu Punkt und Linie zu Fläche,
vydaného v roce 1926 nakladatelstvím
Albert Langen v Mnichově, přeložila, životopisné
údaje a bibliografii sestavila Anita Pelánová
Doslov napsala Pavla Pečinková
Grafickou úpravu Herberta Bayera
adaptoval pro tuto edici Vladimír Nárožník
V roce 2000 vydalo ve spolupráci
s Národní galerií v Praze nakladatelství Triáda,
Nuselská 39, 140 00 Praha 4,
jako 23. svazek edice Delfín
Redaktorka Eva Fialová
Sazba písmem Cushing Medium a Helvetica Black
Petr Teichmann
Tisk Hermann & spol., Havlíčkův Brod
Počet stran 192
Vydání první
Náklad 900 výtisků