

zore. Tu potom opakuje staré hodnotenia prvej a tretej fázy surrealistického hnutia ako idealistických a nepokrokových, a jedine strednej fázy ako pokrokovej svojím príklonom k materializmu a marxizmu. Je to hodnotenie, ktoré nielen že je pochybné svojím čierno-bielym stanoviskom, ale ktoré nemá s vlastnými umeleckými dielami nič spoločné. Je to povrchné prenášanie ideologických hľadísk na hodnotenie estetiky a svetonázoru hnutia. Už samotný fakt hodnotenia, snaha o rozdelenie na dobré a zlé, či pokrokové a nepokrokové, je veľmi povážlivý. Ale ani v tom nie je Zykmond dôsledný. Ani tu nezaujíma vyhranené stanovisko, keď hneď vedľa toho umeleckú tvorbu hodnotí kladne, bez toho, že by aspoň naznačil, že inými kritériami posudzuje ju a inými estetický a svetový názor surrealizmu. Je to teda kompromisné stanovisko medzi staršími ním razenými, a vtedy veľmi smelými názormi snažiacimi sa surrealizmus aspoň čiastočne očistiť od úplného zatracovania a dnes jasnou naprostou rehabilitáciou surrealizmu.

Trefou nedôslednosťou, ktorú možno textu vytknúť, je nezdôvodnené oddelené chápanie surrealizmu vo výtvarnom umení a v literatúre. Text je totiž venovaný len surrealizmu vo výtvarnom umení bez určenia, v akom vzťahu bol k snaženiam literárnym. Pritom sám autor spomína, že väčšina výtvarných umelcov tvorila i literárne, a že surrealizmus považoval všetky druhy umenia za rovnocenné a vhodné na konkretizáciu poetickej myšlienky. O bidenním surrealizme v literatúre by sa mohol zdať i opak, že totiž surrealizmus vo výtvarnom umení bol od literárneho surrealizmu nezávislý a samostatný. A to je vecne nesprávne.

J Ā N B A K O Š

## POPRVÉ NA TÉMA FANTASKNÍ VÝTVARNÉ UMĚNÍ

V předvánočním týdnu vyšla pod názvem Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti<sup>1)</sup> jako první svazek edice „Orientace“ [NČSVU] a jako první práce svého druhu v české odborné literatuře — studie o fantaskním výtvarném umění. Je to rovněž poprvé, co se užší veřejnosti dobře známá výtvarná díla „vykládají očima“ erudovaného psychologa a psychiatra, dr. Iva Pondělíčka.

Ještě téhož dne, kdy se tato vzhledem i námětem přitažlivá knížka objevila na knihkupeckých pultech, byla prakticky rozebrána. Takové úspěchy knih nejsou však vždycky potvrzením jejich myšlenkové hodnoty. Ještě než kniha vyjde, pracují pro ni bezděčně nejrůznější činitelé, kteří zpravidla připraví onen úspěch. Tak tomu bezpochyby bylo i s recenzovanou publikací.

<sup>1)</sup> Nejprve dvě poznámky k názvu studie: 1. Autor zde používá pojmu umění pro označení výtvarného umění, nikoliv pro umění vůbec. Takto používá pojmu umění i v textu studie, tedy bez bližšího označení, zda jde o výtvarné umění nebo prostě o umění. Mnohdy tak dochází k vážným záměnám, viz 1. odst. kapitoly „Filosofický a psychologický problém fantazie“ — str. 50, nebo první věty encyklopedického hesla, str. 164. 2. Je to možná věc vkusu, na který si během četby lze přivyknout, ale domníváme se, že adjektivum fantaskní a pojem fantaskno — jsou bezdůvodně foneticky krkolomné. Proto bezdůvodně, že existuje sémanticky nikterak cizí pojmenování — fantazijní. Jinak řečeno: fantaskno vypadá sice vědecktěji, ale fantazijní neubírá na kráse ani odborném jazyku, přirozeněji se vyslovuje a hlavně — může podle všech slovníků českého jazyka sloužit stejnému významu, jaký autor potřebuje.

Zájem o fantaskní umění vzbudilo v Československu několik výstav uplynulého roku; zvláště výstava „Imaginativního umění“ (jejíž interesantnost zvýšil nemalou měrou i „fantóm zavření“, který jí provázal), výstava naivního umění, soubor olejů Františka Muziky a konečně i výstava Jana Zrzavého. Jak by tedy psychologická interpretace fantaskního výtvarného umění nebyla očekávána? Jaké zklamání, když pak nalezneme ve studii, námětem tak zajímavé, nedostatky zásadního významu, když po jejím přečtení a prostudování nevíme, co je „fantaskno“, ústřední pojem studie, a když na každé druhé stránce nacházíme chyby a chybičky, které nejsou hodny věku i praxe zralého či dozrávajícího vědeckého pracovníka.

Začneme tím zásadním, ba nejzásadnějším, a to *metodou výkladu*. Autor vykládá celou problematiku tvorby a konzumu fantaskního ve výtvarném umění „cestou“ (řec. meta hodon) genetického řazení psychologických předpokladů fantaskní tvorby a konzumu (odd. 1 a odd. 5) a vývoje a psychologického charakteru výtvarného fantaskna (odd. 2, 3 a 4).

Postup výkladu, ostatně ve svých výchozích bodech nepřilíš vzdálený metodě výzkumu, je více než logickým řazením, je více než vnější a obecně danou záležitostí. Naopak metoda výkladu je vždy relativně individuální, a to vzhledem ke zkoumanému předmětu. Z toho také vyplývá její zvláštní, rozhodně ne vnější a obecný charakter: je nejenom „cestou“ výkladu, ale je navíc jakousi „ústřední myšlenkou“, prozrazuje už cíl studie. Tato metoda — „ústřední myšlenka“ — ovládá, můžeme říci s trochou nadsázky, první i poslední větu odborného textu, každý soud, každou definici, každé vymezení i použití pojmu.

Jedině takovou metodou se dosahuje plné a přesvědčující verifikace té které teorie umění, a nejen jejího celku, ale i jejích pojmů a kategorií. V takové metodě se projevuje také dialektičnost myšlení. A právě takovou metodu recenzovaná studie postrádá: mnohé podnětné názory, roztroušené nápady i objevy (viz odd. „Prožitek fantazie“ a „Na území psychopatologie“) pozbývají tak v rámci studie jako celku svého smyslu.

Jaké mělo být podle našeho názoru východisko metody výkladu specifičnosti fantaskního výtvarného umění? Východisko měla bezpochyby vytvořit dynamicky pojatá úloha fantazie jako aktivity každého výtvarného tvůrčího procesu a úloha fantazie jako hlavní aktivity tvorby, která ovládá výrazně předmět i zobrazení (vyjádření) předmětu, a eo ipso stejně dynamicky pojatá gnoseologická souvislost mezi skutečností a fantazií, souvislost mezi skutečným a fantaskním. Právě absence takového metodického východiska ovlivňuje zásadní pojetí „fantaskna“ jako zvláštní kvality více či méně přesně určitelného okruhu výtvarných děl a fantazie jako aktivní složky každého tvůrčího a každého konzumentského procesu i fantaziálních prvků každého výtvarného díla či jejich drtivé většiny. Autorovo pojetí tohoto ústředního problému je však stejně volné jako striktní. V tom, co klasifikuje dr. Pondělíček jako fantaskní či opomíjí jako zdánlivě nefantaskní, není nikdy rozlišena míra zastoupení fantaskního. Tak jsou za reprezentanty „fantaskního umění“ označeni šmahem Leonardo, Dürer, El Greco, Munch, Léger i Picasso, stejně jako Dalí, Tanguy, Delvaux či náš Muzika. Zatímco o umělcích typu Leonarda, Dürera, Muncha, Légera (tato skupina se dá podle našeho názoru libovolně rozšířit), na jejichž dílo má aktivita fantazie značný podíl, se hovoří mnoho, není to možno říci o symbolismu, jeho fantaskně výrazné větvi mystické a katolické, či o surrealismu, uměleckých jevech výrazně fantaskních.<sup>2)</sup> Takto nepřesný a rozbíhavý je celý autorův výběr. Nejenomže postrádáme celou zvláštní fantaskní tvorbu českou a slovenskou (viz o tom dále), ale postrádáme pře-

<sup>2)</sup> Srovnajme analogicky podobnou situaci v literatuře: za jeden z typických rysů prózy socialistického realismu můžeme považovat — reportážní prvky. Je však proto obtížnější stanovit v teorii literatury specifičnost umělecké reportáže jako žánru?



devším exkurs do nezměrného bohatství fantaskní výtvarné tvorby v knižní ilustraci. Ovšem autor pravděpodobně převzal v tomto případě odkazy mnohých historiků umění, kteří se na ilustraci dívají jako na něco nevýtvarného a víceméně literárního. Avšak ve fantaskním umění je třeba se vyrovnat, spíše než jinde, právě s funkcí literatury, s literárním ve výtvarném díle. Protože je-li něco živnou půdou fantaskního umění (např. vedle snu), je to především literatura. Autor si této — podle našeho názoru dosti významné — okolnosti všiml pouze okrajově u Vrubela a poté, když sledoval některé náměty zdomácnělé ve výtvarném umění, ačkoli právě knižní ilustrace a volná grafika inspirovaná literaturou obsahují autentický klíč ke specificky fantasknímu, jsou jednou ze schůdných a verifikovatelných cest zkoumání fantaskna ve výtvarném umění.

Shrneme-li, co bylo řečeno, dojdeme k jádru věci: autor si neujasněl specifičnost fantaskního, a proto místo definice<sup>3)</sup> či charakteristiky ústředního pojmu své studie dává v závěru své práce najevo pouhé rozpaky: „Rodokmen fantaskního umění je rozsáhlý. Ani jeho klasifikace a rozdělení nejsou snadné. Problémem konečně zůstává i to, co všechno pod pojem »fantaskní« z umění zahrneme.“ To ovšem bylo úkolem autora, který nám zůstal dlužen, tuto problematičnost ukázat alespoň důslednou gno-seologickou analýzou vztahu reálného a fantaskního.

Ve studii postrádáme i v jakékoli stručné podobě přehled a kritické zhodnocení zahraniční odborné literatury o fantaskním umění (alespoň o výtvarném). Její zhodnocení by jistě nebylo nezajímavé právě z hlediska našeho fantaskního výtvarného umění. Možná, že by mohlo takové zhodnocení vést i k doplnění českou fantaskní produkcí, a to nejen tou, která byla označena jako imaginativní (Šíma, Štýrský, Toyen aj.), ale i tou, která se takřka vytratila autorovi z dohledu a kterou reprezentuje osobité dílo F. Koblihy, J. Váchala, J. Konůpka a F. Bílka — některá díla českého symbolismu a okruhu Moderní revue, nehledě již na slovenský nadrealismus a některá díla umělců současnějších, namátkou například J. Lieslera, Zdenka Sklenáře, V. Hložníka nebo z nejmladších J. Šerýcha. Podrobnou interpretaci právě české produkce fantaskní bychom u první práce našeho autora očekávali spíše než širší veřejnosti méně známé zjevy umělců jako Chirica, Tanguy, Klee, zprostředkované jenom zkreslujícími reprodukcemi dokumentárního rázu. Že se máme právo domnívat, že tu jde v nejlepším případě o vliv „sugestivní četby“ zahraničních publikací, svědčí i tento rys studie: jednotlivé myšlenky jsou navzájem oddělené, jejich sled nevytváří jasnou významovou vazbu, jednotlivé odstavce velmi často nevytvářejí kontext, autorovy soudy, teze a úvahy postrádají vzájemné organičnosti, cílevědomé platnosti a příčinné souvislosti.

Ani svévolné zacházení s pojmem, který je jedním z pojmů pro autorovu studii z nejvýznamnějších, nelze tolerovat. „Vnitřní model“ je pojem obecné teorie umění a předpokládá se v každém tvůrčím procesu; ve výtvarném umění např. je to zvláštní o b r a z n á představa, která předchází bezprostřední tvorbě obrazu, sochy atd. Autor je si sice vědom obecnější platnosti tohoto pojmu, a přesto jej ztotožňuje se „syžetem fantaskního umění“. Drtivá většina z komplexu existujících výtvarných děl nese zřejmé stopy preexistence vnitřního modelu (dokonce i mnohá díla krajinářská) a naopak tomu jen některým žánrům ilustrativního charakteru a školnímu kreslení podle modelu (které zase nemá ambice plně umělecké) vnitřní model chybí. Může se tedy

<sup>3)</sup> Za významové vymezení ústředního pojmu studie nelze uznat pouhé vnější vymezení, které nalezneme z větší části až v dodatku — v encyklopedickém heslu „Fantaskní umění“ a zčásti v kapitole 5, která má název „Historičnost pojmu fantaskno“.



„vnitřní model“ stát bez jakéhokoli dalšího pojmového upřesnění *typickým* pro fantaskní umění?

Nedůstojně z hlediska vědy působí i ploché dialektické myšlení, které tak ovládá naši běžnou publicistiku; ve studii se například píše: „Vnitřní model je syžetem umění imaginativního a fantaskního. Syžetem, který však nalézá pro své vyjádření i zvláštní technické zásady a tvůrčí postupy. Není tedy záležitostí pouze *obsahovou* (H. J.), nýbrž i *formální* (H. J.)“ (str. 65); nebo příklad druhý: „Vnitřní model Dürerovi Melancholie vyrůstá z imanentní půdy vlastního zážitku; je to znovu — více než jinde v umění — sebevýraz, ale i v *souvislosti s idejemi doby, se společenským vědomím, jež zase bylo samozřejmě podmíněno společenským bytím*“ (H. J.). Tyto dialektické postřehy končí právě u těchto konstatací.

Ve studii je ovšem řada nových, pro estetiku výtvarného umění zajímavých psychologických interpretací výtvarných děl, podnětné jsou i její dva poslední oddíly, avšak v celku ji odkládáme s pocitem zklamání. Škoda, že kniha, která tak rychle našla své čtenáře, nesplnila naše očekávání.

HELENA JAROŠOVÁ

## O ZÁKONECH KRÁSNA

Kniha italského estetika Luciana Trudu *La legge del bello* (Zákon krásna), vydaná v Padově v roce 1962, patří mezi systematické studie současné italské estetiky. Trudova kniha nevyniká zvláštní originalitou teoretického myšlení. Gnoseologicky se inspiroje jak subjektivně idealistickými přístupy, tak i objektivně idealistickou filosofickou orientací, ale v základě jeho úvah je přece jen převaha nábožensko-idealistických východisek. Metodologicky je Trudu po výtce eklektikem a rád spoléhá na doslovné citace, jež mnohde splývají v jeho knize se závěry kapitol.

Přesto však v místech, kde inklinuje k stručné vlastní analýze, nalezneme řadu konkrétních postřehů, které alespoň nadhazují určité problémy, mající předpoklady k dalšímu rozvinutí. V tomto smyslu jsou nejcennější z celé knihy první a třetí kapitola.

V první kapitole — *Il concetto del bello* — věnuje autor pozornost některým základním složkám krásna, chtěje tak konkrétně analyzovat pojem (concetto) krásna, a to ve vnitřních rovinách, jako je např. symetrie, harmonie, rytmus, proporce aj. V pojetí symetrie poukazuje Trudu na její vnitřní odstíněnost a právem vidí jednostrannost v tom, jestliže se ztotožňuje s harmonií. Mnohem širším východiskem je kategorie *pravidelnosti* (regolarità), která je tu probírána jako další typ pojetí symetrie vedle pojetí symetrie jako harmonie. Zde je racionální moment, neboť záleží na tom, jak je pravidelnost vztahů utvořena či vytvářena. Pak ovšem nemůžeme operovat termínem symetrie bez přívlasků. I tuto možnou námítku si Trudu uvědomuje v této souvislosti a naznačuje konkrétní specifikaci v pojmu tzv. *bilaterální symetrie* (s. 18 c. d.), která respektuje vertikální osu, například těla.

Když pak rozebírá otázku proporce a její kritéria, vychází opět ze správné orientace, zdůrazňuje-li nejprve proporcí jako vztah — a naznačuje opět řadu možných typů proporcí, jako je proporce symetrická, harmonická, proporce ve formě kánónu či numerického vztahu; diskusní je už Trudova „proporce jako taková“, poněvadž vztahy mezi proporcemi je vždy nutno konkrétně vyhledávat a metod je mnoho (např. na základě prostých čísel aj.); je to vždy také otázka konkrétních proporčních *kvalitativních* určení; nezapomeňme, že existují i proporční vztahy mezi proporcemi sa-