

1. Forma. (obecná rozvaha).....	2
2. To nové v umění (úvaha o potřebě inovace).....	16
3. Tvorba (úvaha o podstatě tvůrčího procesu).....	24
4. Zkušenost a umělecký výraz (co vlastně míníme výrazem),.....	32
5. Tvůrce a dílo (je třeba za dílem hledat člověka?).....	37

Forma

Slovo *forma* používáme celkem často, v různých významech. Tak máme formu doslovnou, do níž se třeba odlévají odlitky. Nebo třeba řekneme, že diamant a tuha jsou různými formami uhlíku. Nebo o něčem prohlásíme, že je to jen forma, nějaký úkon že je pouze formální, nějaký soudce vyznává jen formu práva, nikoliv však jeho smysl apod. Konečně zajímáme se o formu uměleckého díla, ale také třeba společenské instituce případně různých jednodušších útvarů. Tento poslední význam – odlišný od dřívějších, i když s nimi v hloubi úzce související – nazvěme formou v užším smyslu. Právě jím se jakožto formou hodlám blíže zabývat.

Co tato forma *je*, je zvláště těžká otázka. Má se to s ní podobně, jako to řekl sv. Augustin o čase: pokud na ni nemyslím, vím celkem dobře, co tím pojmem míním; když se však pokusím obsah své představy vyjádřit, je náhle unikavá. Forma je přece všude kolem mne i ve mně – konečně něco, co by nemělo naprosto žádnou formu, bych nedovedl vnímat ani myslet. Jsou ale velmi různé druhy formy, nejen co do kvality, ale abych tak řekl co do gradace: je rozdíl mezi formou kamene, o nějž zakopnu na cestě, a formou sochy Michelangela; podobně mezi formou zvuků, které vydává třeba vodopád, a formou například Bachovy fugy; podobně mezi formou klábosení, které můj soused v tramvaji k mé nelibosti provádí s mobilem, a formou třeba velkého románu.

Příklady gradované formy, které skýtá umění, alespoň to klasické, nejsou ovšem jediné. Díky poznání, které přinesla novodobá věda, vím o stupních formy všeho živého, od zárodečných proto-forem přes buňky, složité organismy, jejich společenství, samu lidskou společnost a její různě provázané instituce. Pak jsou tu artefakty lidské kultury, nejen umělecké, ale také praktické od nástrojů přes různé stroje, přístroje, nově především počítače a jiné prostředky sdílení a zpracování informací. Konečně nad tím vším jsou sféry myšlení s formami, které produkuje matematika a logika a ovšem také filosofie. Kdo by chtěl všem těm druhům forem, které jsem tu pouze naznačil, vnutit prostě souřadnou povahu, rozložit je vedle sebe v téže rovině, v níž vládne pouhá jinakost (jak se to v dnešním myšlení bohužel občas děje), odsuzuje se k jakési naivní slepotě.

Než se však pokusím utkat s úkolem, trochu se vyznat ve všech léčkách, které užší pojem formy v sobě obsahuje, začnu jednoduchou úvahou. Je v dobré tradici, obrátit se k starým Řekům, kteří ze svého světa, mnohem jednoduššího, než je ten náš, nám zanechali odkaz tázání se a zkusmých odpovědí, z něhož vyrostla evropská filosofie. Řekové pro formu měli v podstatě tři odlišné výrazy: *morfé*, *schéma* a *eidos*. I když každé slovo v každém jazyce má vždy více významů dle souvislosti, v níž se nachází, nebude asi příliš zjednodušující, pokud řeknu, že *morfé* v podstatě znamená *tvar*, který se zjevuje především mým smyslům a zprostředkovaně mému myšlení; *schéma* je nejspíš *ustrojení* dané věci, které zjevnou formu podpírá; konečně *eidos* značí předobraz, niterný původ obou: ideu, která je kořenem toho, jak se zjevný úkaz projevuje.

Patrně každý má nějaké povědomí o ideách, jichž je zjevná forma bytostí a věcí podle Platona jen pouhým zvláštním odrazem. Námitka, že Platon tady jenom obrátil postup zobecňující abstrakce, postupující od zvláštního k obecnému, se nabízí, není však zcela nezvratná, jak naznačí některé další úvahy. Případalo to tak ale zřejmě Aristotelovi, který měl malé pochopení pro nějaké neuchopitelné ideje a s úporností, která byla později podobně málo pochopena, obracel svou pozornost na *toto*, konkrétní věc před sebou. Přitom si byl naprosto vědom, že se *toto* něčím liší od všech *oněch* okolo a že tato odlišnost je *tvar*, obecněji *forma* tohoto. Chápal to tak, že jde o utvoření věci vyšší bytostí podle jejího úmyslu

či představy. I když to Aristoteles přesně takto neříká, máme tu vlastně opět eidos, do něhož jakožto do formy v doslovném smyslu tvořivá síla vtiskuje či odlévá – jenomže co? Na rozdíl od platónské tradice tu k formě vyvstává jakýsi její komplement: něco, co formu bere na sebe nebo ji prostě má.

Řekové až do oné doby neměli obecný výraz pro matérii. Aristotelovi musel tedy posloužit výraz pro některý z těch nejběžnějších materiálů. Že si nevybral třeba hlínu, kterou třeba hrnčičů může utvářet, ale dřevo, hýlé, patří k zvláštnostem, které tu nemají nějaký hluboký význam.

Mám tu tedy novou situaci: tvar (obecně forma) je tedy tvarem *něčeho* – nějaké látky nebo matérie (později ještě obecněji obsahu). Forma dává matérii určitost, která ji odlišuje v dané věci ode všeho ostatního, ozvláštňuje ji specifickou kvalitou a vlastně ji tím zviditelňuje; a matérie umožňuje formě vůbec vyvstat, neboť je jen stěží možno myslet formu ničeho. Takto to také dneska chápeme, i když – jak se později ukáže – ani toto pojetí není vždy zcela samozřejmé.

Je ovšem třeba připustit, že důvod, proč Aristoteles pojem své hýlé zavedl, nebyl především ten, že jinak by neuměl existenci formy pochopit. Šlo tu o něco ještě vážnějšího, totiž o pochopení změny: *toto*, jež právě zde a nyní nazírám, bude v příštím okamžiku jiné – ať tím, že se samo poněkud změní (tvarem, kvalitami), nebo se promění jeho okolí a tím i interakce s ním. Jakkoliv mnozí lidé toto nechápou, už sám pojem změny vyžaduje kontinuitu: kdyby jí totiž nebylo, změna by přešla ve dva vzájemně nesouvislé stavy. Nositelem spojitosti je tu pro našeho myslitele právě ona hýlé, která – sama bez vlastností, bez formy – je tady během změny stále.

Jak už to s velikými myšlenkami bývá, zavedení pojmu hýlé (nebo, jak budeme dále říkat, látky nebo matérie) má ještě další, stejně důležitý důsledek: pokud je matérie sama bez vlastností a určitost dané entity je dána jen její individuální formou, pak matérie zajišťuje kontinuitu světa nejen *podél času* (diachronně), ale také napříč jím (synchronně): stále táž byt' různě formovaná matérie prostupuje celý svět a tím ho také spojuje.

Tady je namístě se zastavit. Myšlenkový obrat, který k nějakému pojmu přiřadí nějaký jeho komplement, je možno chápat nejen postupně (nejprve jeden, potom dodatečně k němu druhý), ale také – a to je myslím realističtější pohled – synchronně, jako jediný akt rozložení nějakého jevu nebo zjevné stránky světa do dvou komplementů. Tak se to aspoň dělo v celé metafyzice, která následovala po Aristotelovi, a není vyloučeno, že tomu tak bylo také v právě naznačeném případě. Proč je to rozlišení od té doby vždycky duální (zatímco v archaickém myšlení figurovaly počty tří a čtyř), jsem vysvětloval jinde – řečeno stručně, je to projev subjekt-objektového modu myšlení: tím, že danou věc ve své mysli rozložím na dva protikladné póly ve snaze ji pochopit, zmocním se jí alespoň v jednom pólu (který je projekcí subjektu) a druhý (jako objekt) uchopím jako projev či důsledek prvního. V daném případě je tak matérie *skrze formu* nositelem různých vlastností a mohutností – a konversně je forma právě ta, *jež dává* matérii určitost a tím i vlastně vůbec její zjevné bytí.

Tento v metafyzice po celá staletí úspěšný intelektuální postup byl víckrát napadán, nejenom ve 20. století Derridou s jeho *dekonstrukcí*. Důvodem byla chyba, k níž ten přístup snadno svádí – totiž snaha doplňkové póly osamostatnit a posuzovat je jakožto takové. Tak oné matérii bylo vytýkáno, jak že může vůbec existovat, pokud nemá žádné vlastnosti a interakce s ostatními částmi světa. Snad proto s ní byla později spojena *energie*, schopnost obecného působení, i když původně ten pojem pochází z Aristotelovy ethiky.

Já se tu této chybě budu snažit vyhnout: i když předmětem mých úvah bude forma, její matérie nebo prostě to, co je tou formou ztvárněno, bude vždy přítomno (pokud to bude možné). Dál ještě musím učinit jednu výhradu: jistěže k formě dejme tomu věci náleží třeba její barva, vůně, tvrdost nebo měkkost, drsnost nebo hladkost, trvanlivost a víceméně nekonečná řada dalších vlastností, které ji odlišují od jiných věcí či jevů; kdybych chtěl

všechny probírat, mohl bych zde svou úvahu rovnou skončit. Každá racionální úvaha vyžaduje výběr, omezení šíře pohledu. To je sice vždy riskantní, nicméně nutné. Mým výběrem bude, jak řečeno na začátku, forma v užším smyslu. Co tím přesně myslím, vyplyne postupně.

I. Tvar a jeho analogie

Tvar je to nejjednodušší, co mě v souvislosti s formou napadne. Co je to vlastně tvar? Je vždycky riskantní, snažit se vysvětlovat primární či *primitivní* pojem (jak tomu říká Russell), jelikož mě ohrožuje myšlenkový pohyb v kruhu. Vezmu na sebe toto riziko a řeknu, že *tvar je spojitou souvztažností zjevných částí objektu, uchopitelnou vcelku buďto smyslově či představou*. Celistvost může být více či méně zdůrazněná, podle toho je tvar víc či méně určitý. Co ale znamená to *uchopení* tvaru vcelku? Jazyk tu trochu mýlí: slovo *uchopit* se v přímém významu vztahuje k akci ruky a navozuje představu nejprve pohybu a potom hmatového vjemu. Já tady ale míním akt, který přímo propojuje vjem s niternou představou, na níž pak může spočívat pojmové zpracování. Jsou velice hluboké důvody, proč smysly, které toto umožňují, jsou ty, které fungují na dálku, tedy především zrak, teprve v druhé řadě sluch. Představa, která je skutečně názorná, je nejčastěji zraková; a ony nenázorné, které na ní stavějí, mají zpravidla znaky analogie, tedy jakéhosi *vnitřního zraku*, který mi umožňuje věci *nahlížet, spatřovat* je ve vzájemných vztazích apod. Důvod je prostý: věci, kterým se snažím myšlenkově *přiblížit*, musím nejprve *vzdálit* z bezprostředního kontaktu: musím se osvobodit z jejich přímé moci, abych se jich mohl zmocnit.

S touto výhradou teď mohu říct, že jsou v zásadě dva hlavní způsoby, jak tvar uchopit.

Ten jeden – trochu pojmově cirkulární – je *přípodobnění* ke tvaru, který znám buďto z vlastní zkušenosti nebo možná z předobrazu, který je mi vrozený (tady se připomíná ten Platónův *eidos*). I když jeho konstatování moc nevysvětluje, nemohu jej pominout.

Ten druhý, jehož se o něco více zúčastňuje abstrakce, je *určitost*, nastolená souhrou pravidelnosti a změny, celistvosti a kontrastu. Je mi jasné, že nejspíš uchopitelný bude tvar pravidelných objektů – například v běžném třírozměrném prostoru tvar koule, čtyřstěnu a krychle, dvanáctistěnu nebo dokonce dvacetistěnu. Není patrně náhoda, že Platón tyto (ovšem myšlenkové, ideální) tvary přiřadil jako obraz některým z nejvyšších idejí. Co je v nich zvláštního, že je tak snadno uchopím? Zřetelně je to ona celistvost, v hloubi pravidelnost nebo stejnost – tak například je na povrchu koule všemi směry od středu vždy stejná vzdálenost. Subjekt, který je při chápání světa vždy pólem stálosti, se tu promítá do středu a potom do *stálosti vzdálenosti v různých směrech*. Prostěji mohu říct, že koule se mi jeví vždycky stejně, ať ji skutečně či myšlenkově pootáčím jakkoliv. Podobnou, jenom trochu složitější stálost mohu pozorovat u všech dalších pravidelných těles. Stálost v různých pohledech je základ celistvosti: co mohu tak říkajíc zevnitř snadno uchopit, je dobře uchopitelné i zvenčí, vcelku.

Je ovšem jenom malý počet těchto velmi pravidelných tvarů. Uchopení těch dalších se zakládá buď na podobných (ale méně dokonalých) aktech ustavení stálosti, případně jejím porušením pod kontrolou subjektu (jako při částečných, snadno přehledných deformacích) nebo v myšlenkovém skládání lépe uchopitelných tvarů do toho, který ve své představě máme před sebou. Jsou ovšem tvary natolik nepravidelné, že jejich uchopování je vlastně neustálý, nikdy zcela nekončící proces rozkladu na lépe uchopitelné prvky a jejich nové skládání. Nejen o těchto tvarech mohu říct, že je v mém uchopení vlastně znovu ve své mysli vytvářím.

Vidím tu, že uchopení tvaru je vždy proces – někdy natolik cyklický, že vyvolává dojem celistvosti, ba i stálosti (to jsou ty *dokonalé tvary*, o nichž mluví Tvarová psychologie), někdy však značně proměnlivý a stále pokračující. Tam, kde je ukončení v nedohlednu nebo se jeví jako nemožné, nabízejí se mi dvě možnosti: buďto tvar uchopím v jakémisi zjednodušeném, přibližném modelu, nebo pokus o uchopení vzdám a prohlásím objekt za

beztvarý (a tím i značně unikavý). První možnost užívám vlastně u každého reálného tvaru, jelikož nelze najít v realitě vpravdě zcela pravidelný tvar – ty, o nichž byla shora řeč, jsou v pravém smyslu ideální, tedy existují jen v naší abstraktní představě. Je tedy proces uchopení reálného tvaru vlastně jeho idealizací? Myslím, že to tak je, ale jen zčásti: to, čeho se při uchopení zmocňuji, je zřejmě ideální – ale k tomu vyvstává vždy komplement toho, co se mé idealizaci vzpírá a co mě zpravuje o tom, že jde o reálný tvar: že jej nemohu beze zbytku zvnitřnit a tím si jej přivlastnit.

Je ovšem ještě jiný komplement tvaru, tak říkajíc v jiném rozměru – totiž ten, že reálný tvar má vždy látku, materii, kterou utváří a která tvar neodlučně vyplňuje. Co touto látkou u reálných tvarů je, o tom budu uvažovat za chvíli; zatím se spokojím s tou běžnou zkušenostní verzí rozličných materiálů, jako je kámen, kov, dřevo atd., s vědomím, že se liší kvalitami – nejsou tedy onou všechno spojující obecnou materii, což vede k podezření, že se v nich ještě nějak uplatňuje forma v jiném smyslu. Co ale ony *ideální* tvary a další formy, které jsou jen myšlené? Mají nějakou materii, nějaký obsah, nebo je možná holá, čistá forma, byť jen myšlená?

To je daleko svízelnější problém, než se zdá; myslím, že ani mezi matematiky, kteří uvedené tvary mají jako ten nejprostší materiál pro své složité konstrukce, nepanuje v této věci shoda. Jsou v zásadě dva hlavní přístupy, které ve shodě s tradicí můžeme nazývat např. *realistickým* a *idealistickým*. Ten první tvrdí, že jakkoliv nějaký ideální tvar nenajdeme přímo v žádném jednotlivém reálném objektu, ten tvar nicméně ve skutečném světě je – např. jako společný rys mnoha analogických neideálních reálných tvarů. Jako takový jej podvědomě vyhledává naše vnímání, což patrně bylo také původem samých počátků vědy, která s nimi pracuje, tedy geometrie. Pokud tento přístup přijmu, bude materii, komplementární k viděným tvarům, prostě materie světa ve všech různých podobách (od nichž se ale abstrahuje: pokud Archimédes črtal svoje kruhy do písku, jistě se nezajímal o jeho zrnka nebo barvu).

Druhý přístup, který myslím reflektuje pozdější fáze abstraktního myšlení, přetíná tento přímý vztah s reálnými objekty a osvobozuje svět ideálních tvarů a dalších nedohledných možných konstrukcí do úplné nezávislosti. Znamená to, že lze myslet čisté formy nebo dokonce věřit v jejich nezávislou existenci bez látkového obsahu? Zdá se, že takový je postoj Platóna a dalších jeho následovníků až po dnešní dobu. Pokud se rozhlédnu jen po té malé části obrovité stavby matematiky, kterou jsem ještě schopen chápat, klonil bych se asi víc k tomuto přístupu. Jenomže ani pak nebudu s věcí hotov. I sami matematici cítili zřejmě potřebu chápat ideální tvary jako formu *něčeho* – a tak (když zůstanu u středoškolské geometrie) za chybějící materii někteří dosadili seskupení bodů. Prostor, utkaný z bezrozměrných bodů, je tady onou obecnou a všechno spojující materii, na níž veškeré formy mohou povstávat.

Dovolím si tady malou odbočku. Prostor, jak jsem měl asi říct už na počátku této úvahy, je samozřejmě podmínkou povstání všech reálných tvarů – podmínkou přinejmenším stejně závaznou, jakou je materie, která je tvarem formována. Základním rozdílem mezi reálným světem naší zkušenosti a tím, který dlí jenom v představách a myšlenkách, je (kromě jiného) právě prostorovost prvého: zatímco reálná věc je zde či tam, myšlenka není „nikde“, nemá žádné prostorové určení ani co do místa ani co do rozsahu. A přesto, jak zde právě konstatuji, je možno myslet prostor, dokonce si ho do určité míry představit – a to nejenom prostor reálného světa, ale prostor abstraktní, ve kterém mohou existovat ideální objekty. *Zde* prostoru reálných věcí má v myšleném prostoru svou analogii, není však ovšem vázáno na tělo myslícího: myšlené *zde* je vždycky tam, kam se soustředí subjekt, a dá se ovšem nekonečně snáze přemístit.

Je zřejmé, že by tato odbočka vyžadovala mnohem rozsáhlejší zamyšlení – tím by se ale celá úvaha vydala jiným směrem. Vraťme se k abstraktnímu, myšlenému světu, jaký prozkoumává a tím současně i tvoří především matematika a jiné duchovní obory. Stačí se po

něm trochu rozhlédnout, aby se vyjevilo, že s prostorem bodů jakožto matérií forem tady nevystačíme. Čím výše v abstrakci, tím méně bude možno odlišit formu od její matérie. Znamená to, že se tedy ve směru vyšší abstrakce přece jen blížíme již stavu zcela čistých forem? Je něco takového jako samonosná čistá forma bez jakékoliv – třeba myšlenkové – matérie? Odpověď možná leží zhruba tímto směrem: na žádné z úrovní matematické abstrakce, alespoň pokud vím, neexistuje nějaká forma jenom pro sebe, ale vždy ve vztahu přinejmenším k svému duálnímu obrazu, případně k celé soustavě korespondujících forem. Vztahy mezi nimi jsou téměř neodlišitelné od samotných forem; přesto je myslím možno říct, že formy jsou právě tvary těch vztahů identity, symetrie, analogie a podobně. Není-li jiné matérie, jsou to tedy vztahy. Totéž se dá říct i o abstraktním prostoru: není to nutně nekonečný soubor bodů, ale soubor uskutečnitelných vztahů identity nebo analogie a jejich komplementů.

Vraťme se ale z esoterického světa krajní abstrakce do toho *reálného*, tedy do světa, který je známý naší každodenní zkušenosti. Pokud jsem říkal, že některé tvary vyžadují nekonečný cyklus uchopování a tedy jsou na samém kraji beztvorosti, musím nyní věnovat zvláštní pozornost tvarům, které mají k beztvorosti daleko, přesto však jejich uchopení představuje jistý myšlenkový problém. Jde o tvary *dynamické*, které jsou znakem téměř všeho živého.

Mohl bych jistě zvolit jiný příklad, ale vybral jsem si zvíře, kočku. Kočka má zcela jistě tvar, o kterém nepochybuji, i kdybych neměl žádné znalosti o jejím vnitřním ustrojení. Hledím teď vnitřním zrakem na ni (je celkem jedno, zda ji vidím skutečně): nějakou dobu leží roztažená s tlapkami nahoru, potom se překulí a sedne, stulí se, za chvíli vstane, protáhne se, naježí hřbet, v příští chvíli udělá několik velice pružných kroků a lehce vyskočí na zídku, kde se ráda vyhřívá. Změny tvaru jejího těla jsou po celou dobu spojitě, ale tak výrazné, jaká jen změna může být – a přesto je to pořád kočka se svým *kočkovitým* tvarem. Je skoro jisté, že kdybych její pohyby natočil na velmi dlouhý film a potom porovnával jednotlivé obrázky, nenašel bych dva úplně stejné. Co to tedy je, co mi dává možnost rozpoznat kočku právě podle tvaru, jehož některé fáze jsem dejme tomu nikdy nezaznamenal? Ano, jsou jisté *invarianty* tvaru, určené kočičí anatomií a popsitelné topologií – ale to jistě není vše. Je přece něco takového, jako *kočičí pohyb*, který nemá žádné jiné zvíře na světě. Má tedy také *pohyb tvar*? Poučen Einsteinovou fyzikou bych se mohl problému zkusit zbavit tím, že tvar pojmu v *časoprostoru*. To trochu pomůže, ale ne úplně: musel bych v čase pohyb kočky velmi dlouho sledovat, než bych nasbíral dostatečné množství analogií, aby můj obraz byl alespoň trochu úplný. A jeho abstrakce by nejspíš stejně neposkytla onen dojem typické kočičí pružnosti, jaký mám už z několika jejích pohybů.

Zdá se, že méně křečovitě bude připustit, že pohyb má opravdu *tvar* (v jen málo rozšířené analogii k tvaru nehybných předmětů) a že v určitých případech, jako naší kočky, je jednotou změny okamžitých tvarů, tedy jakýsi *tvar tvarů* či *dynamický hyper-tvar*. Komu se tento závěr zdá být příliš kuriozní, ať vzpomene na charakteristické pohyby nějaké jemu známé osoby: stačí často jediné gesto, pohyb nohy nebo ruky, abychom ji třeba z velké dálky poznali.

Tento pohybový tvar či hyper-tvar je *superponován* na tvarech, které daný objekt v každém okamžiku má a které propojuje tatáž matérie nebo látka, tvořící jejich komplementární jednotu. Je dobře uvědomit si tu nenápadnou hierarchii, později se bude hodit. Ostatně, není omezena jen na živé objekty. Vezměme třeba tvary rozvlněné vody. Voda v konkrétní zkušenosti (tedy ne jako látka obecně) je jeden z objektů, které bychom nejspíš zkušenostně vymezili jako beztvaré; když se však rozvlní, povstanou na ní tvary vln, které při bližším pohledu jsou vždycky trochu jiné – přesto však existuje dynamický hyper-tvar jejího vlnění.

To mne teď přivádí k různým analogiím tvaru případně hyper-tvaru, které zde jen naznačím. Nebude jistě těžké připustit, že křivka z ruky umělce či kaligrafa má určitý tvar, ať už je součástí nějakého celkového tvaru (znaku či figury), nebo ji zkoumáme jen jako takovou. Je-li to křivka doopravdy umělecká, tak kromě tvaru, který tvoří v každém bodě, má opět cosi jako hyper-tvar: říkáme, že křivka má nějaký pohyb, gesto, dynamiku – a skutečně, ten její hyper-tvar vnímáme, když zrakem rekonstruujeme pohyb pera nebo štětce, který ji původně vytvořil. Podobně zakřivené plochy sochy, celkové utvoření objemu má ve své statickosti dynamický hyper-tvar, který v nás vzniká, když ji obhlížíme. Je skoro zbytečné říkat, že pohyby a gesta tanečnice mají opět dynamický hyper-tvar, v daném případě ještě názornější.

Je jenom malý přenesením významu, když pojem tvaru a zejména hyper-tvaru uplatním na melodii v hudbě a obojí (hyper-tvar a melodii) pak na kadenci slov v nějaké básni. Ve všech těchto příkladech počínaje křivkou nebo tvarem sochy se k hyper-tvaru váže význam, což je závažná okolnost, k níž se budu muset ještě vrátit. Na tomto místě postačí uzavřít zjištěním, že tvar může mít hierarchii, v níž v jednom nebo několika stupních nad elementy tvaru, nalézány lokálně, je cosi, co je nejen spojuje, ale dodává jim vyšší formu.

Pokud jsem naznačoval, že ty vyšší formy tvaru jsou v jádře dynamické, musím dodat, že *dokonalý tvar*, po kterém podle Tvarové psychologie naše vnímání prahne a který mnohé umělecké dílo minulosti splňuje, je klidný vlastní podstatou – ne proto, že by snad byl strnulý, ale proto, že v svém celku integruje dynamické hyper-tvary.

II. Látka a forma

V dosavadních úvahách jsem jenom konstatoval, že tvar – alespoň ten elementární a zastižený přímou zkušeností – má na svém komplementárním rubu vždycky materii, čili látku, kterou právě utváří; ale prozatím jsem věnoval jen málo úvah tomu, co ta látka vlastně je. Přímá zkušenost mi místo materie nabízí různé *materiály* – kámen, dřevo, kov, případně živou tkáň a podobně. Ačkoliv jejich pojmy také vznikly zobecňující abstrakcí – jsou přece různé druhy třeba kamene a v daném oblázku je kámen trochu jiný, než v nějakém jiném – přece jen ony materiály neodpovídají těm požadavkům obecnosti, jaké ve své *hýlé* stanovil už Aristoteles a které jsem tu přijal jako rozumné. Tyhle materiály mohou být jenom *formami* (s užitím slova *forma* v širším smyslu) obecné materie, která ve světě všechny objekty a jejich změny spojuje.

Krok od formy v *širším smyslu* k formě v *užším smyslu*, který v případě materie dělá novodobá přírodní věda za vlažného zájmu filosofie, není nikterak samozřejmý, tím méně okamžitý: trvá už víc než dvě stě let a zatím vlastně stále není ukončen. Myšlenka, že všechny věci v přírodě jsou složeny z jakýchsi maličkých stavebních kamenů, které nelze ani dělit ani měnit, tedy *atomů*, pocházející už od řeckého Demokrita nebo jeho učitele Leukipa, byla snad podnětem pro rozvíjející se představy, ukázala se však jako příliš prostá. Látky, jak nám je prezentuje soudobá věda, představují složitou *strukturu*, v níž prostorové vztahy, pohyby a interakce různě stabilních a různě hmotných částic určují jejich kvalitu.

Struktura hmoty, jak ji dneska chápeme, je přísně hierarchická; to, co jednotlivé úrovně od sebe odděluje, je míra energie, kterou musíme vynaložit, abychom odhalili hlubší z nich: zatímco stačí energie tepelných srážek při běžně dostupných teplotách, abychom od sebe oddělili jednotlivé *molekuly*, je třeba energie aspoň o řád vyšší, abychom molekuly rozdrobili na *atomy* (nebo jejich úlomky), pak energie o dva řády vyšší, abychom atomy rozdělili na *elektrony* a *jádra*, pak energie aspoň o tři řády vyšší, abychom jádra rozdrobili na to, co jsme ještě před půlstoletím považovali za *elementární částice*, tj. *protony* a *neutrony*. Je třeba již zcela fantastické energie, abychom tyto částice rozbili na ještě základnější *kvarky*, a

už vůbec nelze realisticky uvažovat o tom, že bychom se experimenty dostali na ještě nižší úroveň jakýchsi preonů či nepatrných strun či membrán, o nichž uvažují teoretičtí fyzikové.

Nedávám si tu za úkol, v jediném odstavci vylíčit závratnou stavbu poznání, kterou fyzikové střídavě teoretickými úvahami a experimenty budovali více než sto let. Co mě tu zajímá, je míra, s jakou tady *forma* nahrazuje beztvarem *látku* v našich úvahách. Už na úrovni molekul je pro projevy matérie rozhodující, jak jsou různé atomy v molekule uspořádány, po jakých drahách obíhají jejich elektrony (ano, ten pohyb je kvantově neurčitý, nicméně existují v jistém smyslu *tvary* jejich rozmazaných drah). Kde je tu *matérie*, kterou tyhle formy utvářejí? Až po úroveň kvarků je každé částici přisuzována *hmotnost*, které podle fyziky nepřísluší žádný jiný atribut, než že v jisté kvantitě *existuje* (kromě toho, že vládne setrvačností a vyvolává resp. cítí gravitaci). Je ale příznačné, že právě za podmínek, kdy bytí velice zprostředkovaná zkušenost experimentů na urychlovačích částic naráží na svou mez, a dále – jak se zdá – je možná pouze fyzikova myšlenka, se podle fyzikální teorie objevují *virtuální částice*, jejichž existence se nápadně podobá Heideggerovu *škrtnutému bytí* a které – jak se mnozí fyzici shodují – svými interakcemi hmotnost reálných částic tvoří. Hmotnost se tady tedy téměř vytrácí a když se ponoříme ve struktuře ještě níž, ke kmitání strun či membrán, je hmotnost – stejně jako jiné znaky – jenom formou pohybu v mnohorozměrném prostoru.

Je nutno ovšem připustit, že hmotnost částic není jediná, která je formována v dnes uznávané struktuře. Přinejmenším v téže míře je to *energie*, členěná do různých (silných, slabých, elektromagnetických, gravitačních) *interakcí*. Díky Einsteinovým teoriím energii dneska považujeme za vzájemně ekvivalentní s hmotností, částice tedy mohou přecházet na interakce a zase se z nich rodit. To vše daleko přesahuje prostou názornost a jak už řečeno, nechci tu tvořit esej o moderní fyzice. Oč mi tu jde, je dvojí zjištění, které nakonec splyne v jedno: 1. podle lidského poznání posledních staletí není žádné látky bez formy: i to, co běžně bereme za prostou materii, které náhoda či lidská činnost udělila formu nebo jednoduše tvar, samo o sobě má složitou formu, uskutečněnou v závratné hierarchii; 2. čím hlouběji (a tedy dále od běžné zkušenosti) v této hierarchii jdeme, tím více forma převládá.

Mám tu tedy paradox, že *matérie*, látka, kterou jsem našel jako beztvary komplement ke tvaru nebo obecněji formě, je formou ještě více prosycena, než samotný tvar. Musím však připustit, že v mých úvahách došlo k posunu: od názorného materiálu, který byl nositelem tvaru mého vnímání, jsem přešel k nenázorné hmotě, jak ji prozkoumalo lidské poznání. To – jak jinak – pracuje s *abstrakcí*, které je tím víc, čím víc se vzdalujeme běžné zkušenosti.

III. Tvar konkrétního.

Předchozí úvahy mě pobádají, abych se vrátil aspoň načas do oblasti běžné zkušenosti. Mám před sebou například kámen na cestě, nad ním strom, z kterého utrhnu už skoro zralé jablko. Tyto a nesčetné další objekty mé přirozené zkušenosti jsou *konkrétní*. O tom, co tohle slovo znamená, by se daly sepsat celé knihy, myšlení s ním zápasí už celá staletí. Co tady nabídnu, je sotva první krok do bažin téhle otázky.

Stojím na cestě, přede mnou je strom. Aniž bych o tom přemýšlel, vím už v rovině vnímání, že je to *strom*, jednotlivý případ třídy stromů, odlišné od třídy keřů, květin, travin atd. Víم nejspíš, o jaký druh stromu jde, např. jabloň, znám také jaksi implicitně znaky, jímž se vyznačuje, že má např. listí, větve, kmen a v zemi kořeny, jedny ohebné a nestálé, jiné pevné a pevně ční. Ano, tahle jabloň se svým tvarem, vůbec formou liší od jiných jabloní téhož druhu, o to víc pak od hrušní, platanů, akátů atd. Jakožto *jednotlivý případ* svého druhu se odlišuje velkým, možná nekonečným množstvím větších nebo menších odlišností, znaků, které bych u jiných příslušníků téhož druhu našel v jiné kvantitě či rozložení. To jednotlivé je

tu v komplementaritě k obecnému a je produktem *těže abstrakce*, která má svou zobecňující a naopak ozvláštňující větev. Jednotlivé v tomto smyslu ale není vpravdě *konkrétní*.

Hledím na strom a pokouším se zapomenout, že je to právě strom, že jeho celek tvoří listí, větve, kmen, který má kůru, pod tím lýko, dřevinu... Snažím se vyloučit, co vše o stromu vím, ať v obecnosti nebo v jednotlivém, a vidět, vnímat, prožívat právě *toto*, které je tu přede mnou. Každý, kdo četl třeba Husserla, mi řekne, že to nejde: že to, co vidím, je už rovnou strom (kromě některých krajních případů např. v mlze nebo v šeru), nikoliv napřed *něco*, co pak dodatečně interpretuji jakožto strom. Zajisté, takto seriálně nevnímám. To *konkrétní*, o co tu jde, není v mém vjemu *napřed*, ale *pod* vědomou recepcí. Mohu se ovšem pokusit je tak říkajíc exhumovat shora naznačeným způsobem.

Zbavit se veškerého obecného vědění o stromu, všech těch vazeb v nedohledné síti pojmů, které můj strom vřazují do přehledného světa, se může jevit jako násilné a umělé – a přece, takto oprostěné, v správném smyslu *primitivní* vnímání tu vždycky je, slabší či silnější, když se na strom nebo něco jiného z konkrétního světa zadívám: konkrétní *to* před veškerou abstrakcí, které bezprostředně prožívám. Takto vidí strom malé dítě a nejspíš také opravdový umělec, který se chystá namalovat jeho obraz. Je to daleko silnější, než se na první pohled zdá, když se mu otevřeme: konkrétní *to* se tady jeví jako svébytné, hluboké ve svém obsahu, přesto se vzpírající řeči, aspoň pokud ji nepřelstím básnickou metaforou. Zdá se – tušil to Merleau-Ponty – že to konkrétní konfrontuji hlavně tělesně, že konkrétnímu propůjčuji svoje tělo a naopak je ve svém těle znovu-stavím. Ne náhodou jsou vjemy dalších smyslů – čichu, chuti, hmatu přirozeně mnohem konkrétnější, i když vždycky také ovlivněny abstrakcí: ty smysly jsou daleko bližší mému tělu.

Jaký tvar má konkrétní? Docela jistě žádný z *ideálních* tvarů: je to – pokud lze takto říct – tvar *divoký*, žijící tělesností, která není narušena žádnou abstrakcí. Z tohoto tvaru umělec – malíř, sochař, trochu přeneseně básník nebo skladatel – intuitivně začíná. Že z toho nicméně stvoří něco s obecnější platností, v tom je právě síla skutečného umění: je pevně zakotveno v konkrétnu a přitom zobecňuje. Ostatně, jak se k tomu vrátím později, tato podvojnost se znovu projevuje v díle: to, jak je uděláno (tedy jeho forma), je vždy konkrétní, zatímco to, co dílo znamená (jeho obsah), může být aspoň ve výkladu značně abstraktní.

Než přejdu k dalšímu, sotva jsem se dotkl těchto hloubek, musím na okraj připomenout něco, co možná až příliš snadno unikne. Konkrétní se nám jeví jako svébytné a jistě do značné míry takové je. Není to ale Kantova *věc o sobě* (Ding an sich): konkrétní se mi vždycky zjevuje jako *to* či *toto*: jakkoliv hluboké a ve svém nitru nedostupné, jak naznačuje Heidegger, je to vždy *protějšek* mého konkrétního bytí. Beze mne by nebylo žádné *to*, jelikož to je vždycky *zde* a *nyní*, kde a kdy jsem také *Já*. Ostatně konkrétní je jednou strom, případně celý háj, jindy větev nebo list: to, co je právě *tímto*, objektem mojí pozornosti.

Je ovšem možné tvrdit, že cokoliv, na co poukážu, už není doopravdy konkrétní, jelikož jsem to vyňal ze srostité souvislosti. Konkrétní v tomto pojetí je potom totalita bezprostřední zkušenosti. Tento extrémní názor nelze zcela zavrhnout – jen v tomto případě nemá smysl mluvit o formě konkrétního.

IV. Tvar idejí

O ideálních tvarech byla řeč už shora, jedna věc ale unikla. Nejen, že nelze říct, *kde* ideální tvary jsou, mají ještě tu zvláštnost, že jsou vlastně jenom jednou, jak upozornil Husserl ve svém Úvodu do geometrie: rovnostranný trojúhelník mohu znázorňovat jako menší nebo větší, natočený tak či onak v prostoru, je to ale vždy *jedna*, *tatáž* idea. A totéž mohu říct o všech ideálních tvarech – a přeneseně o tvaru všech dalších ideálních formací a vztahů, jak je vytvořila matematika. Ano, zde ideální tvar ztrácí názornost a získává vlastnosti čistého pojmu. Přesto si nemyslím, že forma idejí by byla vždycky čistě pojmová.

Nicméně, zůstaňme zatím u pojmů. Jsou ideou už samy o sobě, to ale není jejich hlavní povaha a také funkce. Ta spočívá v jejich souvztažnosti v složitějších myšlenkových útvarech, jako jsou modely a teorie exaktních a empirických věd a přirozeně také filosofie. V jakém smyslu se tady dá mluvit o tvaru nebo vůbec formě obecně? Daná teorie se především opírá o jistý systém pojmů, který může mít jen sama pro sebe, obvykle ale – má-li být srozumitelná – jej částečně či zcela sdílí s jinými oblastmi myšlení. Takový systém pojmů, aby fungoval, musí splňovat jisté minimální nároky: musí obsahovat vztahy protikladu (nebo spíše kontrastu) a naopak relativní jednoty či identity; musí v něm existovat prvek analogie respektive operace ztotožnění; především však v něm musí být vícečetné vztahy hierarchie, které jedny skupiny pojmů podřizují jiným. V takovém systému pojmů (který až na výjimky není nějak explicitní, ale projevuje se ve vlastním myšlení) myslitel konstruuje svoje složitější ideje. Jejich *tvar* je určován výslovnými vztahy mezi pojmy, zejména souvislostmi, které ustavují nové jednoty a zejména hierarchie, z kterých se tvoří nové významy a jimiž pojmy zpětně dostávají nový obsah. *Dobrý tvar* teorie, která je systémem idejí, se vyznačuje konsistencí a přehlednou jednoduchostí, která se často vyznačuje krásou, když ji člověk pochopí.

Výše jsem uvažoval o vztahu formy a matérie čili látky. Myslím, že mohu provizorně uzavřít, že tato komplementarita má nějaký smysl jenom potud, pokud abstrakce je zhruba vyrovnána s názorností. Jsou dva úběžníky, kde však zjevně ztrácí smysl: na jedné straně relativní konkrétno, v němž jsme schopni prožívat jednotliviny; na druhé straně čistá idealita, ať už má formu pojmovou či ne. Jak ale dále ukážu, jsou formy, kde místo látky nastupují jisté její analogie.

V. Hierarchie a její dynamika: forma a funkce

Ještě před sto padesáti lety by byl i ve vědeckém světě, natož mezi laiky, sotva někdo spojoval živou hmotu s výraznou formou. Ty kapičky rosolovité hmoty, jak je známe u všelijakých prvoků a jiných jednoduchých organizmů, mohly sotva soutěžit s řádem krystalů, nádherných navenek a přísně uspořádaných, jak se stále víc vyjevovalo, i uvnitř, na úrovni atomů. Ta předpověditelná stálost, s jakou je vnitřně ustrojen například diamant, se zdála být vrcholem přirozené formy hmoty – a jeho vnější vzhled, jeho tvrdost a nezničitelnost se právem chápaly jako logické důsledky jeho vnitřní dokonalosti.

Co proti tomu znamenaly živé buňky? Ano, měly své buněčné membrány a uvnitř jádro, cytoplasmu, která se postupně zjevila jako strukturovaná, různé další orgány, které – jak se zjišťovalo postupně, mají různě rozdělené funkce – jednou vyrábět molekuly, z kterých jsou buňky vystavěny nebo díky kterým fungují, jindy zásobovat buňku energií. To všechno ale kromě jádra bývá v buňce v různém počtu a také poloha a tvar či velikost jsou jednou takové, jindy zas jiné. Život se zprvu jevil spíše jako obraz nepořádku nežli naopak.

Tak jako když jsem mluvil o struktuře hmoty, jak ji vidí dnešní fyzika, ani zde nedokážu ani načrtnout, co všechno vědci za poslední půlstoletí našli, když překonávali svou počáteční slepotu; nemohu to ale ani pominout s tou arogancí, jaké se dopouští značná část dnešní filosofie, která se tváří, jako by ty závratné pokroky vědění byly nepodstatné nebo jich prostě nebylo.

Začátek převratu zajisté vznikl při zkoumání jádra buňky, v kterém – jak se postupně ukázalo – je v chromozomech svinuta několik metrů dlouhá molekula DNA, v jejíž chemické struktuře je sledem jejích článků zapsána veškerá informace o struktuře celé buňky. Kdybychom trojice těch článků přirovnali k písmenům, vydala by informace, uložená v průměrné DNA, na celou knihovnu. Nenáhodnost toho uskupení je o mnoho řádů vyšší než u struktury diamantu. Přitom se celá tato informace kopíruje s neuvěřitelnou přesností

(bodové odchylky se vyskytují průměrně až zhruba u milionté kopie) při dělení buňky a s podobnou přesností se potom překládá do přaden RNA a odtud do různých molekul proteinů, které tvoří většinu buňky a které dále vyrábějí další látky, vytvářející např. membrány celé buňky nebo jejích organel, ale také přeměňující látky, které buňka vyměňuje s okolím. Buňka, která vypadá jako kapička téměř beztvareho rosolu, má přísný, i když vždycky v něčem individuální řád: molekuly v ní putují po určitých drahách a přeměňují se tak, jak buňka potřebuje; každý z těch mnoha tisíců rozličných enzymů bílkovinné nebo směsné povahy, které zajišťují tyto přeměny, má prostorově přesný tvar, bez něhož by byl neúčinný; pokud tento tvar ztratí, což se při jeho ohebné struktuře může celkem snadno stát, je jinými enzymy rozpoznán a zničen: rozložen na nízkomolekulární látky, z nichž je znovu správně v ribosomech vystavěn. Opravy toho druhu se dějí u všech významných složek buňky, dokonce v samé DNA, která – způsobem, který je prozatím jen částečně chápán – případně vady sama v sobě rozpozná a s pomocí celé kaskády enzymů vadné místo opraví.

Buňka má tedy řád: její složky jsou vystavěny, prostorově utvořeny a vzájemně poskládány přesným způsobem, forma tu tedy začíná už strukturou a tvarem složek a panuje pak v několika hierarchických rovinách. To ale není pro naši úvahu tady nejdůležitější: buňka funguje jako velice přesný mechanismus díky nesčetnému počtu signálů, které si předávají její složky a díky nimž jsou dílčí pochody, které zajišťují, vzájemně spjaty do funkčního celku. O čem tu mluvím, je *dynamická forma* celku, která zpětně ovlivňuje jednotlivé dílčí pochody. Pojmově chápat logiku takových dynamických, celistvých a hierarchických vztahů v jejich celku vpravdě neumíme, jelikož naše myšlení, ovlivněné jazykem, je ve své valné části lineární a ve věcech kausality bipolární – to ale nemění nic na tom, že takové vztahy jsou a že o nich alespoň víme. Umíme je kromě toho simulovat na základě dílčích poznatků; jak se zdá, tvoří se z toho nová intuice, z níž možná časem povstane skutečné pochopení.

Vezměme nyní v úvahu, že téměř polovinu živé hmoty na Zemi tvoří vyšší *organismy*, v nichž buňky spolupracují – opět na hierarchickém principu – v jednotlivých *orgánech*; a ty zas – v další hierarchii – v celém organismu. Uvažme dále, že takové organismy často tvoří *společenství*, která jsou různě strukturována a opět fungují na hierarchickém principu. Uvažme k tomu ještě lidskou společnost, která je vlastně nadsumativním celkem mnohých dílčích lidských společenství, s jejím strukturováním a vzájemnými vztahy horizontálními a vertikálními – a nyní zkusme aspoň náznakem projít celou tu vertikálu forem od jednotlivých molekul přes celky buněk, orgánů a jednotlivých lidských organismů po rodiny a různé společenské instituce až po celou lidskou společnost – není to závratné? Filosof si nikterak nezadá, když nad tím žasne.

Co na jednotlivých úrovních i vcelku spojuje dynamické kolektivní formy, hierarchicky spočívající na souhře forem v běžném smyslu (jako struktura a dynamický tvar), je existence jejich *funkce*. Skutečně, kde člověk nachází látku jako komplement formy na nižších úrovních (která tam samozřejmě vždycky je), tam na vyšší úrovni nachází právě funkci resp. smysluplnou souhru funkcí v jejich systémové jednotě. Život je patrně ještě něco víc, ale přinejmenším je to funkce, kterou se jeho hierarchická forma udržuje, obnovuje, rozmnožuje a vyvíjí.

VI. Kulturní artefakty: forma a obsah

Nenáhodnost hierarchické dynamické formy, komplementární s funkcí nebo ještě spíše systémovými funkcemi, je přítomná i v rozličných artefaktech, které v lidském společenství vznikají. Některé z nich mají povahu nástrojů v tom nejširším smyslu a v těchto případech je pro ně jejich účel, tedy funkce opět určující. Jsou ale takové, u nichž případně účel – často přenesený – mohl existovat primárně, časem se ale zbavily své přímé služebnosti. Jde vesměs o výkony lidského ducha, zvykově dělené do oblastí vědy, filosofie a umění. Rozmanitost

těchto artefaktů je tak veliká, že je tady sotva mohu vyčíslit, natož pak všechny rozebrat. O to tu ale přece také nejde: úkolem, který jsem si tady vytyčil, je prozkoumat alespoň zběžně formu, která tyto artefakty dělá tím, čím jsou.

Zkusím předtím alespoň krátkou rekapitulaci. Když jsem na počátku zvolil jako směrné roztřídění onu řeckou trojici morfé-schéma-eidos, tedy řekněme tvar-strukturu-ideu, pak dosud v mých úvahách převládaly první dvě z těchto tří kategorií. Nejprve jsem tu uvažoval o tvaru, který se vyskytuje v přirozených i umělých entitách, a připomněl, že existuje cosi jako dynamických tvar či hyper-tvar; až na výjimku ideálních tvarů byl tvar vždy komplementární s nějakou látkou nebo materií, která tvar nese a je jím ozvláštňena. Pak jsem se věnoval složitým přirozeným funkčním strukturám, kde jednotlivé tvary mají roli základu, nad nímž se klene celá dynamická struktura. Komplementární k její hierarchicky vytvořené formě byla funkce, kterou daná forma zajišťuje a je jí zpětně určena. Nebyl tu zatím – pokud pominu abstraktní teorie, o nichž byla řeč – žádný eidos, jelikož nevěřím v nějakého demiurga, který by ty přirozené funkční formy vytvořil. To ale nevystačí, jakmile začnu uvažovat o kulturních artefaktech, umělých dílech kultury.

Téma je tak obsáhlé, že je nezbytně musím omezit. Zvolím si pro svůj náčrt umění – *některá jeho hlediska*, protože i při tomto zúžení bych musel napsat celé knihy, kdybych je podrobně chtěl vystihnout. Co vcelku může na umění zaujmout, je dosti raná diferenciacce umění dle různých smyslů nebo citlivostí, k nimž se hlavně obrací: už starověké kultury měly své výtvarné umění a tanec, oslovující primárně zrak; svou prostou hudbu, těšící sluch; své orální formy, které časem přešly v písemnictví – poezii, drama, později i prózu, které se obracely k představám a myšlení. Taková specializace je základem formy, která vyžaduje vždycky jisté omezení, aby se v jeho rámci mohla rozvinout. To nevylučuje, aby se později, když jsou už dostatečně ustaveny, tyto discipliny nespojily v složitějších strukturách, jakou je například píseň nebo dokonce opera či v nové době třeba film.

Každé z těch druhů umění má přirozeně svoji materii, jíž udílí své formy, i když ta může být někdy dost unikavá. Nejnázornější materii má sochařství – např. dřevo, kámen nebo kov; lze ale také říct, že svými tvary modeluje také prostor a ještě méně názorně naše vnitřní pohybové nebo tvarující impulsy. Podobně architektura vytváří ze svých stavebních materiálů svůj velkorysý tvar, ale modeluje v podobné míře prostor a naši vnitřní citlivost např. k monumentalitě či k stálosti. Malířství má ovšem barvy, disperze čistých pigmentů, které klade na podklad desky nebo plátna v souladech či kontrastech, za účasti světla resp. stínu; pracuje ovšem také s naší emocionální reakcí na jednotlivé barvy resp. jejich vztahy nebo na dynamiku forem, jejich rozložení atd. Hudba má tóny, které vybrala z různých hluků přírody a které dává v různých *barvách* (nebo, jak se říká, *timbrech*) daných nástrojů a hlasů (i když hudbu lze skládat též v abstraktních hlasech, jako třeba Bach v Umění fugy) – samotné či v různých souzvucích, harmoniích nebo disonancích. Literatura má ovšem slova, věty, za nimi primární představy, jež vzbuzují, občas také *melodii* respektive *rytmus* slov a cosi jako jejich *harmonii*.

Je snad hodno pozornosti, jak mnoho *formy* – ve smyslu výběru a utvoření – je už obsaženo v tom, co jsme tu jmenovali jako materii, ve srovnání s tím, co nám nabízí sama příroda. Je to jen zvláštní případ obecného poznatku, že forma kultury jakožto složitého organismu je nezbytně hierarchická.

Když se nyní mám zabývat vyšší formou, která je této preformované materii vtisknuta, pak *tvar* je asi nejnázornější v sochařství. V malířství ovšem také vystupuje primárně v obrysových liniích, které jsou zdůrazněny zvláště v kresbě; v samotném (znázorňujícím) malířství bývá tvar modelován barevnými kontrasty a vztahy světla a stínu. V hudbě je analogií tvaru melodická linie, která svým časovým rozvíjením ve variačních obměnách tvoří jakýsi dříve zmíněný hyper-tvar. A rytmus, který je v hudbě zvláště výrazný, ale má analogie i ve výtvarném i slovesném umění, zvláště v klasické poezii, má asi také nejbližší k tvaru

z našich třech od starých Řeků vypůjčených druhů formy, i když má v sobě také něco ze struktury, o které bude vzápětí řeč.

O tvarech ve všech druzích umění lze říct, že mají *určitost*, buď názornou v klasickém umění, nebo škádlivě naznačenou, takže je příjemce nucen sám ji hledat a ve své představivosti dotvořit, jak je tomu často v novodobé tvorbě. Stručně řečeno, ta určitost je v jádře *jednotou kontrastů* s prvky analogie případně opakování a proti tomu s prvky změny, případně protikladu. Schopnost uchopit rozvinutý tvar v jeho jednotě je zdrojem estetického prožitku, který je primární, i když nikoliv jedinou funkcí umění.

Ve všech uvažovaných druzích umění má kromě tvaru nepochybný význam *struktura*, kterou je ovšem třeba chápat především v původním smyslu toho slova, tedy jako *výstavbu*. Co bylo řečeno shora o tvaru, bylo by možno opakovat také zde, s určitým posunem: jde opět o jednotu více nebo méně kontrastních prvků, realizovanou však v různých hierarchiích. Tak třeba na základní úrovni lze mluvit o *harmonii* – tónů v hudbě, barev v obraze, slov a představ třeba v básni. Jak každý ví, ta harmonie nemusí být doslovná ve smyslu příjemného souzvuku, ať tónů nebo barev popřípadě slov, může být různě obohacena, případně vyostřena až k tísnivé disonanci, zejména v přechodech u forem, rozvíjených v čase – musí mít ale, má-li to být opravdová forma, jistou *logiku*, která právě náleží k výstavbě. Pak mluvíme často o *kompozici*, vyváženém, ale přitom často dynamickém rozložení doslovných či pomyslných hmot – barevných, zvukových, slovně-představových – v skutečném či pomyslném prostoru. Samozřejmě mluvíme tu v metaforách, hmoty jsou často samy vystaveny z podřízených prvků a prostor, o němž je tu řeč, by často neexistoval bez struktury, která se v něm uskutečňuje.

Co zbývá v tomto letném náčrtu, je *idea* díla. Ta je pro jeho vznik i působení často určující, ale s jejím rozborem jsou zvláštní potíže. Má totiž téměř vždy dvě větve: na jedné straně formální a estetickou, jak je přirozené pro umění, na druhé straně tu, již často nazýváme obsahem či významem. Ačkoliv jednu nelze oddělit od druhé, promluvíme nejprve o každé zvlášť.

Ačkoliv historie umění zná příklady tvůrců – sochařů, malířů, skladatelů, básníků či spisovatelů – kteří už na začátku tvorby měli jasnou ideu, jak má co do formy jejich dílo vypadat, není to zcela jistě pravidlem: o směrnou ideu se často v tvorbě zápasí ve zpětné vazbě s uskutečňováním jednotlivých prvků formy a s podněty, které tvůrci nabízí vznikající dílo. Nicméně v tvorbě nastává určitý bod, kdy idea je víceméně jasná a od té chvíle určuje, co tvůrce svým dílem uskutečnit chce. Idea potom dává vnitřní oprávnění všech prvků, které dílo obsahuje, elementárních tvarů a celé výstavby ve všech nad sebou navršených rovinách.

Po formální stránce je to často snaha, přivést estetický nebo jiný (emocionální, myšlenkový) obsah novým způsobem, což může znamenat nejenom nové modality formy, ale i „novou estetiku“, nové pojetí toho, co se cítí jako krásné nebo zajímavé. Jakkoliv může pak být zobecněna ať ve stylu autora nebo určité umělecké školy nebo přímo epochy, je sama nezbytně konkrétní, tak jako konkrétní je vůbec dané dílo ve svém provedení. Proto je často těžké, ne-li nemožné, vyjádřit ji pojmově, jakkoliv z díla přímo vyzařuje.

Ano, současně dílo skoro vždycky *něco znamená*, má *obsah* nebo *význam*, postizitelný do jisté míry pojmově a tedy intelektuálně. Nejzřejmější je to u slovesného umění, kde slova, věty mají přímý, k tomu ještě třeba přenesený význam; ta samozřejmost je však často jenom zdánlivá. Vezměme třeba Shakespeara Hamleta, abychom v jedné formě postihli poezii i drama. V jedné rovině je to příběh prince, jemuž duch otce zjeví tajemství o jeho úkladné vraždě a žádá pomstu; Hamlet předstírá šílenství, aby vylákal důkazy a usnadnil si cestu k odplatě; nechtě zabije kancléře a otce svojí milé Ofélie, která z žalu ztratí rozum; nakonec téměř bezděky vykoná svou pomstu, když je sám už smrtelně zasažen. V jiné rovině je to existenciální drama, v němž pozdně-renesanční člověk reflektuje svoje bytí a příští nebytí a otázky, které mu konečná existence pokládá. Je to všechno a lze takový obsah oddělit od děje, od jeho výstavby a především od formy slov, jimiž se realizuje? K tomu se ještě vrátíme.

Výtvarné dílo také má většinou *obsah*, alespoň pokud je zobrazující (i když ani to není zcela podmínkou, vzpomeňme třeba expresivní abstrakci v období modernismu). V základní rovině je obsah nebo význam prostě to, co vidíme. Když Michelangelo na vrcholu renesance stvořil Davida, vytesal z mramoru urostlého mladého muže v klidném a přesto energií vibrujícím postoji. Není však téměř třeba výkladu, abychom věděli, že je tady zobrazen právě biblický David, připravený k rozhodnému boji s Goliášem. A není třeba zvlášť vznícené fantazie, abychom v té soše uviděli symbol kultivované, jenom zdánlivě křehké síly, bez bázně čelící obludné přesile. To vše a ještě další významy by bylo ale ploché, kdybychom neviděli Michelangelův dokonalý tvar.

Hudba je – až na výjimky – nejabstraktnější ze všech druhů umění, což ale neznamená, že by byla bez obsahu. Ten může být výrazně zaměřený k formě – vzpomeňme takové skladby jako Bachův Dobře temperovaný klavír nebo Umění fugy, o němž jsme už mluvili – ale nikdy to není výhradně. Zvuk obecně a zvláště ovšem tóny mají nejpřímější přístup k našim emocím, tím také náladám a složitějším citům. Hudba nejen svým okamžitým zvukem, ale také rozvíjením hudebních tvarů nebo struktur v čase v nás může vyvolávat zjasněné nebo naopak temné emoce, radost i smutek, vítězné pocity i dojem ztráty nebo stesku a mnoho jiného. Takový *obsah* tu byl už přinejmenším od baroka (vzpomeňme na Bachova nebo Haendelova oratoria), výrazně ale vystoupil především s romantismem a jeho velkým klasicistním předchůdcem, Ludwigem van Beethovenem. Je známo, že ten si ve svém zápisníku slovy poznamenával myšlenky, které pak převáděl do hudební řeči. Ale ani jeho autentické poznámky ani přednášky muzikologů nemohou nahradit skutečný poslech například jeho symfonie.

Bylo by asi vhodné uvést mnohem více podrobnějších příkladů, tím by se ale naše úvahy o formě neúnosně prodloužily. Zkusme raději náš poslední problém trochu probrat v obecnosti. Už Hegel v jedné ze svých přednášek o estetice poukázal na zjevný paradox chápání uměleckého díla. Jak pravil, dílo je konkrétní ve svém provedení a konkrétní je také jeho smyslové prožívání; současně ale dílo má zpravidla jistý obsah, který chápeme intelektuálně a tedy abstraktně. Jeho poznámky vyvolaly dlouholetý spor, který do jisté míry trvá dodnes. Je skutečně nějaký možný rozpor mezi formou díla a jejím obsahem?

Stoupenci estetiky Benedetto Croce odmítali veškerou slovní parafrázi díla (jinak řečeno jeho výklad), byť by to bylo dílo slovesné. Nebylo to jistě proto, že by žádný obsah díla neuznávali, ale naopak proto, že dílo samo pro ně představovalo původní obraz ideje, jak jej poskytuje umělecká intuice, která byla podle nich nadřazena veškerému pojmovému vědění. Jiní – například marxisté – naopak trvali na zřejmém, slovně vyjádřitelném výkladu a tvůrce děl, která se mu vzpírala, obviňovali z formalismu. Nejenom totalitní diktatury dvacátého století, ale i mnozí náboženští horlitelé v minulosti trvali na tom, aby forma díla byla podřízena obsahu, který byl ovšem často obrazem více či méně primitivní ideologie.

Není třeba předpokládat nadřazenost umění nad poznáním, abychom došli k závěru, že formu skutečného díla nelze od obsahu oddělit, neboť je s ním bezprostředně prorostlá. Ano, lze intelektuálně rozebírat formu – její tvary, melodiku, harmonii barev at' už doslovně či přeneseně, kompozici a základní ideu, určující celek díla, jeho povahu a styl: jsou o tom celé knihovny, plné buďto učebnic formy nebo rozborů jednotlivých děl. Lze také reflektovat obsah, nořit se do jeho hloubky, pokud to jde, a pokoušet se své nálezy zobecňovat: i o tom existují celé knihovny komentářů výraznějších děl. Jedno i druhé – formální i obsahový rozbor – nás jistě obohacuje a přispívá k tomu, abychom rozuměli umění a případně v něm sami tvořili. Je ale jisté nebezpečí, že pokud se příliš zaměříme jedním nebo druhým směrem, dílo nám unikne ve své konkrétní výlučnosti.

Ale nejenom to. Lze najít nesčetně příkladů toho, jak si obsah vynucuje jistou formu a naopak forma ztvárňuje svůj obsah ve vzájemně doplňkovém sepětí. Když třeba renesanční malířství postupně objevilo smyslově-konkrétní lidský svět, zbavilo se gotické plochosti a

strnulosti, nalezlo způsoby, jak zobrazovat objemy i iluzivní hloubku obrazu, což zase vedlo k zpodobení prostředí, v kterém postavy vystupovaly. Když se potom – to už spíše v baroku – umělci naučili iluzivně zobrazovat tkaniny, kov či křišťál a další materiály, přizpůsobil se tomu obsah obrazů. Když uděláme skok a vezmeme malbu krajiny – jaký rozdíl bude třeba mezi výjevy Poussina, Corota nebo van Gogha! Může to být víceméně tatáž provencalská krajina, ale první v ní najde jednotu a soulad, druhý složitou přirozenost zrakového vjemu, třetí v ní procitňuje drama prožitku. Tak jak se liší obsahy, je odlišná i forma – utváření tvarů, dynamika kompozice, intenzita barev, způsob, jak se kladou na plátno.

Zdálo by se, že v hudbě, jejíž obsah je většinou emocionální a často vzdoruje přímému pojmovému uchopení, bude forma jednoznačně prvotní a určující. Není ale jistě náhoda, že právě v dobách na rozhraní renesance a baroka, kdy si lidé všeobecně uvědomovali svoji individualitu, kdy také v světónázoru a víře vzniklo tolik různých směrů, tedy tehdy hudba objevila polyfonii, kterou pak rozvíjela až do vrcholného bodu Bachových, Haendelových nebo Zelenkových fugových katedrál – a že pak v době osvícenství, kdy lidské myšlení znovu objevilo jednotu, přešlo to perlení mnoha hlasů v homofonii, jednotu hlasů v harmonii. A tak by bylo možno pokračovat: bouřlivá forma, kterou děsil Beethoven některé svoje současníky, byla výrazem dalšího sebeuvědomění svobodného člověka, jeho hrdosti a tragiky osudu; tryskání melodií, barev, nových harmonií Schuberta, Brahmsa, Chopina a dalších, odpovídalo subjektivní emocionalitě, pokaždé jiným způsobem; a tak pořád dál až po řezavé disonance, kterými se ohlásila nová doba.

Nesčetně příkladů vztahu formy a obsahu lze přirozeně najít také v literatuře. Každý jistě chápe, že křehce lyrické, byť symbolické zamyšlení Goethovo nad růží na vřesovišti si vyžádalo jinou formu, než epické drama o Faustovi, plné děje i myšlenek. Naproti tomu třeba rozvětvená forma velkého románu, jakým je třeba Tolstého *Vojna a mír*, umožňuje přesvědčivě podat propletence lidských osudů, jejich závislost na dějinných zvratech i osobních vlastnostech a tužbách. Sotva je tato forma použitelná pro ironické příběhy takového Čechova. Ale i když si vybereme příbuznou formu, třeba novelu, a porovnáme například *Smrt v Benátkách* Thomase Manna, *Zmatení citů* Stefana Zweiga a jenom o trochu mladší dílo Virginie Woolfové *K majáku*, vidíme, jak se liší jejich dikce nebo výstavba a jak je v úzkém vztahu s tím, co jejich tvůrci vyjadřují ať v základní či symbolické rovině.

Hegelova myšlenka o paradoxu formy kontra obsah není tedy zcela správná: forma i obsah skutečného díla jsou v svém jádře téměř konkrétní a vzájemně se podmiňují: forma určuje povahu obsahu a ten si zase vynucuje jistou formu. Je důležité, aby bylo obojí – tam, kde není formy, není ani obsahu a naopak. S úzkostí sleduji vývoj soudobé kultury, v němž – jak se aspoň jeví – obojí upadá.

To nové v umění

Je asi rozšířená zkušenost, že bude-li mi někdo příliš často přehrávat třeba i velmi oblíbenou skladbu, po jisté době její hudba ztratí kouzlo a možná se mi zprotiví; původně přitažlivý obraz, který vidím denně na své stěně, doslova sice časem nezmizí, ale ztratí hodně na své vzrušivosti – jsou dny, kdy si jej ani nevšimnu; hřejivý dotek blízké ruky, kterou držím na procházce, musím občas obnovit stiskem nebo jinou změnou, aby dojem z něho nezmatněl. Takové je naše vnímání i uvědomování: potřebuje změnu. To platí prý už na té nejzákladnější úrovni: jak v minulosti prokázali neurofyziologové, zornička oka stále nepatrně třepe i při přímém pohledu – kdyby se obraz, dopadající na sítnici, neustále nepatrně neměnil, nic bychom neviděli. Nevím, zda něco podobného se dá dokázat i pro jiné smysly, ale je to pravděpodobné.

Potřebu změny nemají jen naše smysly, jak předpokládal kdysi ruský myslitel Solovjov, když kritizoval vývoj tehdejšího, pro nás ještě sotva moderního umění. Jak si každý může ověřit, slovo mnohokrát za sebou opakované, ať nahlas nebo v duchu, postupně ztrácí význam. Některé sekty, ať už v starověké Indii nebo nověji různě v Evropě, například v Rusku posledních dvou staletí sice recitací slova nebo formule navozovaly mystické prožitky, to lze však sotva považovat za vyvrácení právě řečeného. Nejenom slova, ale celé výroky a fráze se častým opakováním postupně vyprazdňují, stávají se bezvýznamnou floskulí. Tak bychom mohli pokračovat. Z tohoto pohledu se jeví, že opakování a tedy ustálenost jsou nepřátelské nejen vnímání, ale i komunikaci a samotnému myšlení, ba vůbec kultuře. Je tomu tak ale obecně?

Je sice pravda, že inovace kdysi zrodila zárodky kultury vynálezem prvních nástrojů, stvořením a rozvíjením lidské řeči, vytvořením prvních představ o povaze skrytých sil, které ovládají okolní přírodu a tak dále. V téže míře je ale pravdivé komplementární tvrzení, že kulturu stvořilo teprve opakování těch novinek a jejich ustálení. Byl jistý způsob výroby oštepů, který se udržel statisíce let, předáván z jedné generace na tu druhou. Ovšemže řeč byla možná jen proto, že si slova udržela dlouho zhruba stejný význam. Pokud se uctívaly vyšší mocnosti, byla to dlouhou dobu tatáž božstva, jinak by to smysl ztratilo.

Bylo by ovšem možno říct, že lidé na úsvitu dějin potřebovali mnohé generace k tomu, aby si osvojili každou novinku. Jenomže to je jen část pravdy: ta druhá je, že s postupným zrodem kultury lidé objevili formu, zajisté v zárodečné podobě – a ta vyžadovala určité prvky stálosti a jejich obnovování prostřednictvím opakování. Zrodily se magické rituály; ty byly prováděny s pečlivou pravidelností, která z nich nezmizela ani dlouho poté, co už byl zapomenut původní význam jejich úkonů. Podstata rituálu tkví v přesném opakování určitých forem chování, které v představách či v podvědomí jejich aktérů zajišťuje řád či stabilitu v proměnlivém světě. Ostatně existence rituálů přetrvala věky, i my v současné zjevně neformální době máme zvyky nebo rituály, které vykonáváme buď bezmyšlenkovitě a nedbale (vezměme různé formy pozdravu) nebo naopak s pečlivostí (různé akademické, kulturní a samozřejmě náboženské obřady).

Lze s jistým oprávněním říct, že kultura je určitá dílčí forma, vnucená přírodě jak kolem nás tak v nás, v našem vnímání, chování, představách o světě. Ta forma jistě není neměnná, vyvíjí se, ale právě jakožto forma obsahuje prvky stálosti, které ji staví proti zjevné libovůli přírodního dění. Ta relativní stálost poskytuje lidem jistou míru bezpečí, jak v praktickém ohledu, tak i v jejich představách; zároveň ovšem vyděluje lidi z přírody, z té divoké a nezkrocené, s kterou celé věky žili v těsném kontaktu či ještě předtím jako její součást. Trvá to ovšem zase věky, než se příroda zcela odcizí a než se do ní s jistou nostalgií lidé začnou vracet, ovšem už jako návštěvníci a diváci.

Než se tak stane, jsou lidé plně zaměstnáni vlastní kulturou, jejím šířením na úkor dosud nezkrocené přírody a jejím rozvíjením ke stále složitějším a určitějším formám.

Kulturní forma – hospodářská, společenská, světonázorově-symbolická – není tedy výhradně konzervativní, ale obsahuje v sobě princip, podněcující k jejímu dovršení nebo zdokonalení v jejím rozvoji. Vždycky tu bylo toto puzení, po dlouhé věky bylo ale slabé. Pokud lidé vnímali čas, pojímali jej cyklicky nebo vztažený k minulosti.

V těch dobách, pořád ještě na úsvitu dějin, objevili lidé symbolické formy, jimiž vyjadřovali své kolektivní sebeuvědomění a současně vztah k mocnostem, které podle jejich víry ovládaly přírodu i jejich vlastní, ne už docela přírodní životy. Mytické příběhy, ornamenty na keramice nebo na těle, případně rané zpodobení lidí se zvířaty nebo démony, rytmické tance a nejspíš také vytí, z něhož se zrodil v příštích dobách zpěv, to vše se podle různých indicií opakovalo po generace s přísnou pravidelností a mělo také podle všeho skoro vždycky rituální význam. Ta snaha vše opakovat ovšem nemohla zabránit bezděčnému vývoji, tak jak je to obecně s každou živou formou – něco se zapomnělo a bylo pak doplněno fantazií, něco se lépe rozvinulo spontánně. Nezdá se však, že by v té rané fázi *novost* byla ceněna jako hodnota.

Tak tomu zřejmě nebylo ani v dobách, z kterých už máme dochovány aspoň zlomky toho, co mezitím získalo zvláštní status *umění*, nebo alespoň různé zprávy o něm. Ačkoliv různé formy lidské kreativity, které bychom dneska měli sklon pokládat za umělecké, lze najít víceméně ve všech starověkých kulturách – indické, čínské, babylonské, egyptské, nejvíc se ze své rituální nebo liturgické služebnosti asi vymkly v té nejživější z nich, kterou stvořili ve svých městských státech staří Řekové. I jejich tvůrčí výkony byly většinou obráceny buď k oslavě bohů, nebo k různým mýtům, zobrazujícím řeckou minulost a vyjadřujícím různé stránky kolektivního sebeuvědomění. Řekové byli soupeřiví lidé, ale pokud například jejich básníci a dramatici soutěžili při Olympijských hrách (které v těch dobách nebyly jenom sportovním zápolením), byla to jistě spíše dokonalost jejich podání už známého, než originální *novost*, která byla oceňována. Aischylos, Sofokles, Euripides jistě byli různí, ale pokud nám historie zanechala jejich díla, vidíme u nich stejnou šetrnost k tradičním mýtům.

Kdy přišel ten bod obratu, kdy se *to nové* stalo hodnotou? Myslím, že si to vyžádalo ještě řadu století a že změna byla zprvu nenápadná. Možná, že první krůček k tomu nastal, když se nejprve makedonské a později římské šiky daly na pochod, aby ovládly tehdy známý svět. Dobyvačné války sice tehdy nebyly zdaleka něčím novým, ale ta urputnost, s níž Římané posouvali své hranice i do končin, z kterých jim nekynulo žádné bohatství, působí dojmem, že smyslem se jim stávalo už samo posouvání obzorů. Leccos tomu nasvědčuje třeba v zápiscích Caesara.

Velikost římské říše byla nakonec jedním z důvodů jejího pádu, ale dřív, než k němu došlo, přijal Řím za své státní náboženství křesťanství a s ním i nový poměr k času. Dalo by se v jistém smyslu říct, že čas se v myslích tehdejších lidí napřímil: křesťané sice na rozdíl od židů už nečekali svého Mesiáše, nicméně uchovali si judejskou otevřenost k budoucnosti. *To nové* neznamenal už další upadání *zlatého věku* minulosti nebo věčný návrat známého, ale obsahovalo prvek naděje v něco lepšího, byť to nebylo nezbytně z tohoto světa.

To vše byl ovšem jenom zárodek pozdějšího vývoje, který se téměř ztratil v turbulencích rozvratu Západní římské říše a v následujících snahách o stabilizaci. V 7. a částečně i 8. století (ještě za vlády Karla Velikého) bylo úspěchem pro běžného jedince, udržet se naživu, to znamená přežít nájezdy loupeživých band a mít dost jídla a ošacení na zimu. Za to, že v oněch divokých dobách vůbec přežila a dokonce se rozvíjela vyšší kultura, vděčíme Arabům a jejich islámskému státu, jehož zlatý věk přetrval pět století, než byl sám vyvrácen nájezdy Mongolů a o dvě stě let později ve své obzvlášť bohaté výspě na Iberském poloostrově evropskými křesťany.

Jak se přes konfrontaci mezi křesťanstvím a islámem část antického kulturního dědictví dostala zpět do Evropy, je trochu záhada, ale o to nám tu nejde. Nebyl to konečně jediný způsob, jak se v Evropě znovu začala šířit kultura. Křesťanské kláštery, které zhruba

od 8. století vznikaly v západní Evropě, byly prvními centry stability tak potřebné v té době zdivočení. Kromě toho, že obnovily zemědělství a s ním rozumné hospodaření, jejich hlavní starostí ovšem byla služba Bohu. Kultura se asi rozvíjela hlavně v stále složitějších obřadech, ale nebylo to ovšem vše: od 9. století tu už máme první chrámy, zprvu skromné a podsadité, postupně stále vznosnější; po vzoru Byzance i na Západě zas vznikaly svaté obrazy a sochy, v knihovnách klášterů se začaly opisovat a iluminovat dochované rukopisy, zprvu ovšem výhradně s náboženským obsahem. Zrodil se Gregoriánský chorál, homofonní forma liturgických zpěvů, která poprvé byla též zaznamenána v notovém zápisu.

Když se tak rozhlédneme po těch čtyřech stoletích, která nazýváme dobou románskou a gotickou, vidíme spoustu inovace – stačí si porovnat nějakou ranou rotundu se vznosem katedrály třeba v Chartres, nebo Byzanci ovlivněné, ve zlaté záři ztuhlé ikony s obrazy a sochami, v nichž na vrcholu gotiky bylo utrpení Krista zpodobeno často s brutálním realismem. Byla to žízeň po *novém* nebo dokonce obdiv k *originalitě*, která poháněla tento vývoj? Aníž bych chtěl tuto dobu nějak idealizovat, zdá se mi, že takové motivy mohly být tehdy sotva plně vědomé – ostatně po většinu toho času zůstávali tvůrci pro veřejnost v anonymitě, známi svým uměním jen ve svém cechu. Co je pudilo k novým, dokonalejším formám, byla jistě tvořivá síla jejich talentu, ta ale byla pod vedením církve plně ve službách jejich snahy oslavit Boha či hlouběji svou víru procítit.

Tato jistota se ale lomí na samém vrcholu gotiky: papežské schisma v poslední čtvrti 14. století, vznik různých herezí a proudů v křesťanství, který následoval, mohl vést u některých lidí k znejistění víry. To však nebyl jediný vliv. Nový duch povstal v Itálii ještě v době převládající gotiky na počátku 14. století. Máme tu příklad tvorby malíře Giotta, který nejenom začal své postavy malovat tak, jak je skutečně viděl, ale uvedl do svých výjevů, byť trochu neobratně, třetí rozměr. To by se mohlo zdát být jenom zajímavou novinkou, kdyby se v tom nezračil podstatně nový poměr k malbě a s ní k veškeré umělecké tvorbě: Giotto zajisté zobrazoval náboženské výjevy, ale zasazoval je do viděné skutečnosti, které věnoval podstatný díl svého umění.

Giotto byl ovšem jenom první z mnohých, kteří nejprve v Itálii a potom postupně po Evropě zahájili onen velký převrat, který nazýváme renesancí. To slovo máme počesštěné z franštiny, původní italský tvar zní *rinascimento* a znamená *znovuzrození*. Co se tedy znovu zrodilo? Častý výklad, že to bylo umění a literatura, není úplně spravedlivý k době gotiky. Je ovšem fakt, že na přelomu 14. a 15. století došlo k jejich velkému rozkvětu a hlavně k jejich proměně. Lidé – nejenom umělci – jako by se v oné době nadechli a rozhlédli se novým zrakem po světě, ve kterém žili, a našli novou odvahu jej užívat. Také si uvědomili svou individualitu, s hrdostí nesli svoje jména a dávali si – alespoň ti zámožnější – rádi zvěčnit svoji podobu, nejprve jako donátoři votivních obrazů, později formou portrétů. Umění, které stále ještě často financovala církev, mělo sice zprvu převážně náboženské náměty, nebylo to tak ale výhradně. Na místě úzkostlivé piety se prosazují nové hodnoty: přesvědčivost a zejména *krása*.

To všechno bylo nezvyklé, ale byla ta *neobvyklost* vědomou a rozhodující hodnotou? Zajisté, novost téměř doslova visela ve vzduchu: v malířství a kresbě Brunelleschi a po něm Masaccio v památných freskách objevili perspektivu a později Leonardo da Vinci, Rafael a Caravaggio, abych jmenoval aspoň některé, zdokonalili modelaci tvaru šerosvitem (*chiaroscuro*, jak se tento způsob v Itálii nazýval), který se o nějakou dobu později např. v Rembrandtově díle stal zcela novým výrazovým prvkem; v literatuře už na počátku renesance Dante svou monumentální Božskou komedií, Petrarca křehkými milostnými verši a Boccaccio rozpustilými příběhy (abych zas jmenoval alespoň některé) přinesli nejen novou formu, ale i zcela nové náměty; v sochařství a architektuře Michelangelo dovedl monumentální realismus k formám, které zastínily antické vzory; v hudbě se prostá melodická linka rozvinula do bohaté polyfonie, kterou Palestrina dovedl k dobovému vrcholu. Ti všichni

– a další, které tady nelze jmenovat pro jejich mnohost – si jistě byli vědomi své umělecké svébytnosti a nevšednosti své tvorby. Mnozí z nich také spolu soupeřili, jak už to bývá mezi umělci. Ale pokud přinášeli ve své tvorbě něco revolučně nového, byla jejich motivem myslím snaha dosáhnout větší dokonalosti, dát úplnější, lepší formu svému námětu.

Novost se v té době organicky rodila z tradice, ať křesťanské či znovuobjevené antické, a nebyla s ní v rozporu, jenom ji rozvíjela, zdokonalovala, překonávala bez popírání. To ale neznamená, že by tu nebyla přitažlivost nového, nejenom mezi umělci. Michelangelova Davida obdivuje celá Florencie, zaujatá jeho uměřenou monumentalitou; k Rafaelově Madoně putují lidé zdaleka, aby spatřili tu oduševnělou a přitom tolik lidskou krásu. Fantastika Hieronyma Bosche, který v Nizozemí předběhl svou dobu o dobré století, zaujme – přes své lehce rouhavé názvuky – mezi jinými i nejkatoličtějšího mezi panovníky, Filipa II, který se stane jeho největším sběratelem.

Celá ta doba, v níž se renesance stýká s barokem (a kterou někteří historici na základě povrchních znaků nazývají manýrismem), přináší *nové*, jež je si už sebe vědomo, ale není samo sobě účelem: spíše se v něm ozývá prohloubené sebeuvědomění, tentokrát – proti robustnosti renesance – jako pohled do nitra a naléhavá otázka. Čteme ji v ironii Cervantesova Dona Quijota nebo později v závratných monolozích Shakespearova Hamleta, vidíme ji v šerosvitných plátnech Rembrandta, do jisté míry v hudbě Frescobaldiho či Schütze (i když ne Monteverdiho, jehož inovace je jiného druhu).

Co říct o baroku? Je snad jistým paradoxem, že ačkoliv je ve srovnání s živým kvasem renesance v řadě zemí dobou absolutismu, obnovené moci katolické církve a tvrdé protireformace, je hlavní inovací jeho umění zdůrazněný pohyb proti vznešenému klidu renesance. Přesto, že jsou myslí lidí církví obráceny od materiálního světa zpátky k duchovnu, je jeho malířství plně sytých, zářivých barev a kontrastů; také objevuje kouzlo matérie, učí se virtuózně zpodobovat látky, klenoty nebo sklo a také třeba jídla v zátiších. Je ovšem třeba říct, že je současně objeveno světlo jako živel i duchovní princip, ne snad v tradičních svatozářích, ale v zjevně sekulárních výjevech zejména Rembrandta a Vermeera. Hlavní je ale pohyb: ne nadarmo se vtípně říká, že určujícím uměním celého stylu baroka je hudba. V té došlo k mnoha inovacím a rozvětvení stylů, nejdůležitější snad však bylo smíření polyfonie s harmonií stvořením kontrapunktu, na jehož základě pak bylo možno tvořit vznosné stavby toccat a fug. Když na vrcholu baroka J. S. Bach upevnil temperované ladění, byla tím ustálena tonalita a hudba prošla jedním ze svých historických zenitů.

Byl si Bach, ten velký novátor a současně dovršitel stylu, vědom toho, že tvoří něco nového? Nemohl nebýt – vždyť narážel na mnohé překážky, nejenom v tvorbě, ale také ve svém okolí. Ale stačí se zaposlouchat do některého z jeho velkých oratorií, ze kterých dýchá hluboká a prostá nábožnost, nebo některé z jeho varhanních fug, v jejichž závratné stavbě je slavena dokonalá forma, podobně jako v jeho Umění fugy nebo Dobře temperovaném klavíru, aby si byl člověk jist, že to nové je tu vytvořeno hlavně k dovršení toho, co už bylo v hudbě uděláno. Bachova hudba míří vzhůru, promlouvá z ní duch – a ten je spíše nadčasový, vyklenutý nad kontrastem starého a nového.

Patří snad k jistým ironiím historie, že Bach svým dílem, které samo bylo dokonalým usmířením polyfonie s harmonií, vlastně otevřel cestu k nové homofonii, které se chopil už nejvýraznější z jeho synů, C. F. E. Bach a po něm velcí skladatelé klasicismu – Haydn, Mozart, Beethoven a další. Že se tak stalo, že zvítězil jednodušší, přehlednější styl, bylo do značné míry mentalitou doby: v jednom z těch zvrátů, jichž je plná historie kultury, myslí vzdělaných vrstev ovládlo osvícenství, období vzdělání a rozumu. Francouzští encyklopedisté včele s Diderotem věří v šíření vzdělanosti, Voltaire a Rousseau píší díla, která mají obrodit společnost. Osvícení panovníci jako Josef II ruší kláštery a zakládají školy. V architektuře a malířství po cukrářské dekadenci rokoka vítězí prostá vznešenost. Ingres dovádí oproštěnou dokonalost svojí linky až po samu mez, ne náhodou se v Davidových plátnech znovu objevují

antické vzory. Rodí se nová věda o přírodě objevy Newtona a mnoha dalších, filosofie od Descarta až po Kanta nachází novou přesnost myšlení.

Všude je tedy mnoho nového: nové myšlenky, nové formy, nové postoje. Do toho ještě synergismem ideálů rovnosti, hláсанých intelektuály i nespokojenci v řadách Třetího stavu, a zbídačení lidu neschopností francouzského Starého režimu vybuchne Velká francouzská revoluce. Ta se sice z výše ušlechtilých myšlenek nejprve zřítíla do krvavého teroru a pak se sama popřela císařstvím Napoleona, nicméně přes období restaurace a nového absolutismu významně ovlivnila všechno další myšlení. K tomu se ještě vrátíme.

Byli si umělci té doby vrcholného klasicismu vědomi *novosti* toho, co tvoří? Myslím, že nepochybně mnozí z nich, jak to už stejně nepochybně cítili všichni ti tvůrci renesance a baroka, kteří se odvážili překročit tradiční formy svého umění a vyjádřit svůj talent nebo své tvůrčí myšlenky svobodně a neotřele. Na co se ale tady tážeme, je *požadavek novosti*, který by buďto vnitřně cítili nebo jím byli ovlivněni zvenčí. Myslím, že od dob renesance nenápadně narůstal, nebyl však příliš zjevný. Novost, jak jsme už řekli, byla tak říkajíc ve vzduchu, v sdílených myšlenkách, postojích, v celkovém poměru k měnícímu se světu – a tvorba odpovídala na její výzvu.

Na konci klasicismu však vystupuje jedna postava, v které je *nové* přímo zosobněno, byť možná téměř bezděky, originalitou a silou její osobnosti. Je to Beethoven, který v samotě své rané ztráty sluchu dokázal vtisknout hudbě (a zprostředkovaně tím ostatnímu umění) nový tvar a současně i obsah: hudba se v jeho tvorbě stává sebevyjádřením člověka, nejenom jeho nálad nebo citů, ale jeho samé existence. Už jeho třetí symfonie Eroica svou novostí a silou přímo vyděsila kritiku, to byly ale jenom začátky: v enigmatických tónech jeho posledních kvartetů se dostává až k výspám, kde je lidská existence zcela obnažena.

Pokud Bach dovršil barokní polyfonii a současně otevřel možnosti následného klasicismu, Beethoven nejenom završil klasicismus, ale rázně rozrazil dveře k novému stylu, který ve svých různých podobách byl později nazván romantismem. Příklad, který svou silou nezávislé osobnosti dal všem, kteří přišli po něm, nebyl však jediným vlivem, určujícím mentalitu doby v prvních desetiletích 19. století. Byl to jistě obnovený absolutismus po vítězství Svaté aliance nad Napoleonem, který zahnal mnohé citlivější duše do introverze a obírání se svým vlastním nitrem; byla to tichá vzpoura proti osvícenství s jeho vládou rozumu, které se cítilo jako věc šlechty, vůbec privilegovaných; bylo to jistě také zděšení z drsných projevů počínající průmyslové revoluce – to vše a ještě mnoho jiného přispělo k postojům, které zdůraznily subjektivitu. Individuální sebeuvědomění, otázky po povaze svého Já, zaujaly nejen filosofy jako Fichteho, Schellinga a ovšem Hegela, ale také umělce: už Goethe ve svém Wertherovi vzrušil své čtenáře líčením utrpení nešťastné lásky, jejíž tragické vyústění bylo dokonce napodobováno; Keats nebo zvláště Shelley obnovili ve svých verších otázky, které v umění nezazněly od Shakespearových dob.

Šlo o to, vyjádřit své city, vášně, pocity – ať už to byla úzkost, smutek nebo ustrnutí nad něčím vznešeným či ohromujícím, případně hrozným. Géricault sklídí úspěch se svým plátnem Vor Medúzy podle hrůzného příběhu trosečníků, kteří se dali svést ke kanibalismu; Goya namaluje výjev popravy; Caspar Friedrich zase ohromení nad řáděním bouřícího moře, které anglický Turner podá zcela jinak, nicméně přinejmenším stejně působivě. Delacroix namaluje slavný symbol svobody, vedoucí lid na barikádách, ale jindy vzrušivé scény třeba lovu na leoparda. Exotika náhle láká umělce, máme ji na obrazech, ale také v poezii Byrona, Shelleyho a dalších: náhle je zajímavý Přední Východ, potom Afrika i Asie – je to zdroj *nového*, když dojde inspirace.

V hudbě je snaha dovršit a překonat odkaz Beethovena, ale jsou i jiné směry: skladatelé odhalí kouzlo témburu jednotlivých nástrojů a melodie, která jímá sluch i city širokého publika; zvětší se orchestry, naleznou nové harmonie. Zdrojem inspirace se stávají lidové popěvky, které se sbírají v náhlém zájmu o lidovou kulturu a národní identitu. Veliký

zájem stále prostšího publika poutá opera, v níž nejprve kraluje Verdi se svou bohatou melodickou a dramatickou invencí, aby byl náhle smeten temně dramatickou mytologií Wagnera.

A tak by bylo možno pokračovat. Romantismus ve skutečnosti není jeden styl či směr, ale celý svazek různých stylů, má ale jedno společné: pokud to *nové* už předtím bylo v tvorbě stále mlčky přítomno, teď se stává příkazem doby: umělec hodný toho jména musí být *originální* a tedy *jiný*, než ti ostatní před ním nebo kolem něho. Pokud jsem dosud váhal, do které epochy zasadit počátek té *žízňě po novém*, která stále více poháněla vývoj umění, tedy mohu být jist, že v době romantismu už tu nepochybně byla. Je ovšem třeba připomenout celkem evidentní fakt, že se umění nevyvíjí ve vzduchoprázdnu nebo v nějaké své vlastní, od ostatního světa oddělené doméně. Má sice svoje vlastní vnitřní problémy a tlaky, které řeší různým způsobem, je ale také silně ovlivněno společenským prostředím – a právě to se přes počáteční „zatuhnutí“ začalo stále rychleji vyvíjet. Byly tu spodní proudy, které rozpoutala Francouzská revoluce; byla tu průmyslová revoluce, která sílila a která vynesla na výsluní sebevědomou vrstvu bohatého měšťanstva, která postupně nahrazovala šlechtu včele společnosti; byla tu ovšem stále rychleji se vyvíjející věda o přírodě, pro kterou hledat a nacházet nové poznatky bylo přímo příkazem.

Jako by vývoj chtěl potvrdit teze Hegela, který svým dílem završil romantickou filosofii, proti subjektivním, citem se řídícím postojům romantiků se zrodila zkrátka reakce v podobě realismu, který na necelou generaci ovládnul literaturu, výtvarné umění, trochu i hudbu: Dickens, Thackeray, ve Francii klasický Flaubert či naturalistický Zola objevili nejen měšťany, ale i prostý lid, drsněji a věcněji, než předtím třeba Victor Hugo; v malířství třeba Courbet nebo Millet předkládá prosté náměty; v opeře verismus Pucciniho, Leoncavalla a dalších dojmají příběhy obyčejných lidí. Zrodí se měšťanská kultura, která je téměř vzápětí napadena z různých směrů: v Paříži vystaví Manet svou Olympii a Snídani v trávě, které pobouří měšťáky; Baudelaire šokuje svými hněvivými verši, následován Rimbaudem, Verlainem, Corbierem, kteří zcela změní poezii. Pak už se řítí lavina nových a nových směrů: impresionismus, symbolismus, expresionismus a na přelomu století a v dalších letech jakási laboratoř nových forem: atonální hudba, ve výtvarném umění kubismus, surrealismus, pak čirá abstrakce a odmítnutí nejen obsahu, ale i estetiky, vůbec formy. Už mezi světovými válkami upadá umění do první velké krize v blábolení dadaismu, kterému odpovídá primitivismus ve výtvarném umění. Co následuje po té druhé velké válce, jsou většinou návraty k už rozdělaným experimentům a další úprk k novému, což většinou znamená popírání dosavadních norem, další rozrušení formy, vyprázdňení obsahu – až pomalu už není nic, co by se dalo rozrušit či popřít. Umění si samo nalíčilo past, ze které marně hledá cestu ven, podobné nezvedeným dětem, které si v zlobném opojení rozbily své hračky a teď bezradně zírají na jejich trosky.

Toto je mračný obraz, vzatý trochu zkrátka. Cožpak s obdivem nehledíme na zářivou vzdušnost impresionistických obrazů, nejsme strženi vášní sebevyjádření takového Van Gogha, nevzrušuje nás dynamismus kompozice takového Matisse, nenalézáme dobrodružství oka v rozlámaném prostoru kubistických pláten Picassa či Bracqua, nepodněcují naši fantazii nadreálné výjevy třeba Ernsta nebo Dalího? Nebylo osvěživým objevem, když Joyce ve svém Odysseovi dal nahlédnout do toku myšlenek a pocitů svých postav a ještě přitom stačil zparodovat řadu literárních stylů na pozadí klasického mýtu; když ještě poté napsal další knihu vymyšleným jazykem, sestaveným ze škádlivých aluzí na známá slova? Nevzrušily ucho posluchače osvěživé disonance a barbarské rytmy v skladbách Stravinského, Honeggera, Prokofjeva, Šostakoviče a nebyly aspoň pro intelekt zajímavé dodekafonické experimenty takového Schönberga? Ano, to a mnoho jiného byla veliká slavnost *nového* – jen při ní nikdo netušil, že její tance se konají na okraji svahu, který ústí do propasti. Duchampův pisoár,

koupený v sanitárních potřebách a vystavený jako umělecké dílo, je myslím výmluvným symbolem budoucnosti, ke které umění už v oné době špelo.

To *nové* se od poloviny 19. století stále rychleji prosazovalo prostřednictvím destrukce – nejprve estetických kánonů, později vůbec formy. Ano, aby se něco nového vytvořilo, je obvykle nutné něco rozrušit či zbořit; je ale důležité, aby tvorba převážila nad destrukcí: když chci přestavět dům, měl by být ten nový výstavnější, funkčnější, prostě lepší – pokud můj pokus zanechá jen rozvaliny, je to sotva pokrok. Když na počátku 20. století a v dalších desetiletích umělecká avantgarda bořila vše, z čeho až dosud žilo umění, zajisté ještě něco tvořila, ale její produkce už zaostávala za tím, co zničila. Trvalo tisíce let, než lidé našli barevné rudky, než se z nich naučili získávat čisté pigmenty a ty nanášet způsobem, který byl stálý, dával obrazivý smysl a lahodil oku barevnými soulady a kontrasty; stačilo pár generací k tomu, aby se to všechno popřelo – nejprve křiklavostí barev, pak jejich úmyslnou disonancí, pak šedivými kašemi, které by nenamíchal ani ten nejhorší diletant. Trvalo jistě zhruba stejně dlouho, než z hluků nebo svého spontánního vytí lidé vydělili čisté tóny s určitými intervaly, naučili se kombinovat je v bohatších harmoniích a spolu s důmyslnou melodickou linkou a složitými rytmy vytvořili hudbu v jejích různých podobách; pak v krátké době to vše bylo rozmetáno disonancí, atonalitou a nakonec *konkrétní hudbou* hluku. A podobně dlouho se lidé učili používat slova, věty, stále složitější formy tak, aby to bylo obsažné a zároveň poutavé a krásné; pak v jedné generaci významnou část literatury ovládl nesmysl a pak i dětský blábol. Toto hroucení se jistě nedělo bez výjimky, některé formy odolaly destrukci, některé jiné znovu vstaly z popela. I dnes ještě máme nějaké umění, jsou to však zbytky po někdejší bohatosti, na které pohlížíme s úzkostí, jak dlouho ještě vytrvají.

Co to bylo, co vývoj pohánělo stále rychleji až k tomu pádu? Ano, byl to hlad po *novém*, ale v jakém smyslu? To nezvyklé vznikalo většinou zbavením se nějaké normy, která zjevně umění svazovala, i když současně byla zdrojem i jeho obsahu. Prvním takovým osvobozením byla *sekularizace*, zbavení se náboženského a vůbec duchovního obsahu, posléze vznešenosti nebo úkolu své diváky povznášet – to vše ve prospěch *pravdivosti prožitku* a sebeprosazení civilního života. Pak se umění zbavilo krásy jako samozřejmé normy umění ve prospěch živelného sebevyjádření lidských vášní a úzkostí. V jakémsi paradoxu se toto tvořivé uvolnění temných sil a sklonů propojilo s intelektem, když umělci objevili možnost pohrávat si s formou a našli zdánlivě nekonečné variace, jak je možno pozměnit nebo nakonec vůbec popřít smysluplný tvar – nejen ten výtvarný, ale i hudební či slovesný. Jenomže bezbřehost těch možností se ovšem ukázala klamná, když bylo těžké rozeznat dílo od náhodných projevů skutečnosti. Nakonec tedy byl odhozen i intelekt, potřeba významu či smyslu – to vše ve jménu *nového*.

Mluvím tu ovšem o nejtvrďší avantgardě – většina ostatních jen střídavě okoušela z jejích postupů a opatrně následovala, poháněna také požadavkem *nového*. Proč se to *nové* stalo tak výhradní hodnotou? Nebyl to zprvu jistě požadavek publika, ba ani kritiky, která se k avantgardě připojila historicky nedávno. Bylo by jistě možno spekulovat, že hlad po novinkách byl vůbec ve společnosti stále silnější, rozhodně od počátku 20. století: přírodní věda přinášela stále nové poznatky, které se hromadily explozivně; technika nabízela nové prostředky, které usnadňovaly a obohacovaly život; ve společnosti vítězil nový životní styl; nové ideologie slibovaly změnit svět. Nové byly ovšem i dvě světové války a hrůzy režimů, které načas ovládly podstatnou část světa – ale ty spíše ještě přispěly k úprku od minulosti a hladu po novém. Svět otců, dědů byl buď hrozný, nebo směšný – rozhodně nebyl tím, po němž se lidé s nostalgií ohlíželi. Brzo pak přišel čas, kdy trh, který čím dál tím víc ovládá kulturu, objevil triky, jak většinu lidí svádět nebo nutit k tomu, aby chtěli stále více různé nepotřebné novinky – předpovědi, že se lidé jimi brzy nasytí, se ukázaly jako mylné: dnes v době hojnosti někteří lidé stojí dlouhé fronty na reklamou hlasitě ohlášené filmy, zábavné knihy, nové modely telefonů a tak podobně.

Bylo a je tomu tak v celé kultuře? Už ve 20. století se projevil podivný paradox: lidé s ironickou nudou opouštěli včerejší umění, ale objevili to staré: zaprášené obrazy se stěhovaly z púd do výstavních síní, když byly předtím šetrně restaurovány; hrála se stará hudba – a nejen to, hrála se *poučeně*, pokud možná na dobových nástrojích, i když to někdy vedlo k směšným efektům; objevovaly se zažloutlé, rozpadající se rukopisy, které se znovu vydávaly spolu s kritickými studiemi. Rozkvetl trh se starožitnostmi v míře doposud neviděné, staré umění se stalo oblíbenou investicí bohatých. To všechno dodnes probíhá a nic nenaznačuje, že by to mělo skončit – jenom svět, ve kterém se tak děje, jako by byl oddělen od toho druhého, ve kterém pokračuje honba za novým.

Vraťme se k počátku. V dětství lidstva i jedince byly principy nového a známého v podstatě stejně důležité. Kultura se rozvíjela inovací, díky které povstala a žila; hrála v ní ale velký význam tradice, díky níž se upevňovala a prohlubovala. Jak jsme viděli, inovativní přístup v ní postupně sílil, až v jisté době (snad to bylo období romantismu) začal převládat a v historicky krátké době ve svém nejprudším proudu ovládl celou kulturu a v ní především umění. *Nové* se stalo hlavní hodnotou, o kterou začalo umění usilovat a pro niž víceméně opustilo všechny své tradiční hodnoty. Kdy bažím takto po novém za cenu úpadku všeho, co už tu je, co bylo dosaženo, vykonáno? Zajisté, může mě pohánět zvědavost, potřeba zkusit, co lze ještě dokázat, kam se lze dostat. Ale na pozadí toho všeho je nespokojenost s tím, co je přítomné a známé, nejistota nad jeho hodnotou, hlavně smyslem. Myslím, že ta se projevuje v celé naší kultuře, i když ji pro většinu lidí zakrývá měkký polštář laciné zábavy a spotřeby; konečně ani ta si není sama sebou jistá, honí se přece také pořád za novým.

Toto je dejme tomu diagnóza. Jak je to s léčením? Bylo by pošetilé, chtít od stolu určovat, kam a jak se má umění nebo celá kultura ubírat. Smysl ale snad má alespoň prohlásit, že *novost* sama o sobě je pochybná hodnota, pokud je samoučelná a nepřináší žádný obsah, který by obohatil lidské životy. Jaký ten obsah v příštích dobách může být, lze najít jenom tvorbou. Chci věřit, že tu ještě jsou nebo se zrodí umělci, kteří se o to aspoň pokusí opravdu vážným nasazením svého talentu.

Tvorba

Kolem nás neustále něco vzniká: vyklíčí nová rostlinka nebo na jiné, dospělé, se z poupěte rozvine květ; příval deště vyryje nové koryto potoka; narodí se nový človíček; pod rámem okna se objeví prasklina; na trhu se objeví nový, prý lepší model chytrého telefonu; žena mi uvaří chutné jídlo k obědu; navážu s někým nový vztah; napíšu větu, kterou uzavřu svůj nejnovější esej; a tak by bylo možno pokračovat téměř do nekonečna.

Většina novinek, které kolem mne vznikly, se připravovala nějaký čas a nezdá se, že závisí na mé všímavosti nebo na úhlu pohledu, kdy zaznamenám, že něco nového povstalo: květ prošel řadou stadií od sotva patrného pupenu přes narůstající poupě, které se den po dni rozvíjelo, až se před mými zraky rozprostřely něžné okvětní lístky ve vši nádheře; dům před mými okny se stavěl dlouhé měsíce za odpudivého prachu a hluku, až jednoho dne stavbaři odstranili všechna lešení, odjely stroje, které ještě upravovaly okolí – a najednou tu stála podmanivá stavba ve své novosti a čistotě; esej, s kterým jsem se lopotil více než měsíc a stále nebyl s jeho tvarem spokojen, najednou šťastnou myšlenkou našel vyústění a text byl hotov, pokud ukončenost svých úvah vůbec připustím.

To nové také nevzniklo z ničeho, ale často povstalo přeměnou toho, co už tady bylo. Jenomže změny, které mohu pozorovat, nejsou všechny téže povahy. Nová koryta potoků a řek, ostrovy vzniklé vulkanickou činností nebo z naplavených sedimentů, hory v geologickém čase vzniklé vrásněním a podobně jsou dejme tomu jenom samovolným novým zformováním téže materie pod vlivem sil, které se řídí fyzikálními zákony. Že je to nové, je víceméně věcí mého pohledu, který porovnává například současný tvar krajiny s tím, který mám ve své paměti nebo který jsem si vydedukoval na základě různých dokladů, případně podložených teorií. Nazvěme tento druh vzniku, který může třeba zahrnovat i spontánní chemické procesy a tvorbu nových látek, ale odehrává se v téže kategorii bytí, *neutrální přeměnou*.

Poněkud jiným procesem je zrod živých organismů. Ten sice proběhne též spontánně a přitom pod tlakem určitých zákonitostí (které dopodrobna ještě všechny neznáme), ale jsou tu významné rozdíly. Ano, na počátku jsou zárodečné buňky, vzniklé v organismech, které už tu byly, ale ty se po svém oplodnění množí za neustálé diferenciaci, ať už uvnitř nebo zevně mateřského těla, a to způsobem, který spěje k formě funkčního celku, přesahujícímu ty původní buňky ve své složitosti nejen kvantitativně, ale i kvalitativně. Rostoucí organismus k tomu využívá mnohem jednodušší látky jako materiál vlastní stavby nebo jako zdroj energie, nutné pro růst a následný život dospělého jedince. Jakkoliv život tedy plodí zase život, každý vzniklý organismus je tak vlastně vyšší strukturou nad úroveň jednodušších látek, které ke své existenci využívá. Nazvěme vznik takových organismů *biologickým plozením*.

V některých směrech podobná, i když v jiných zajisté jiná, je výstavba různých užitečných artefaktů, které plodí – ať už manuálně nebo prací různých strojů – lidská kultura. Ať už se staví dům nebo vyrábí počítač či nesčetně těch dalších předmětů každodenní potřeby, je tady víceméně vždycky pevný plán (jaký má také organismus ve své genetické výbavě), podle něhož se do funkčních vztahů uvádějí součástky nebo stavební prvky, které zas byly původně (po různých přeměnách) vyrobeny ze surovin, poskytnutých přírodou. I tyto artefakty tedy představují jistou *nadstrukturu* nad úroveň neživé přírody. Ve srovnání s živými organismy jsou ovšem tyto umělé útvary mnohem méně komplikované, neumějí se samy starat o své zachování a už vůbec nemohou (aspoň zatím) plodit svoje kopie. Mají však jeden rys, který ty živé organismy samy o sobě nemají, totiž určitý lidmi stanovený *účel*. Ten může být v mnoha případech problematický a také jeho zřejmost bývá pouze časová, nicméně v době vzniku artefaktu bývá mimo pochybnost. Nazvěme jen pro další orientaci proces vzniku všech účelných výtvorů prostě *účelnou produkcí*.

Řekli jsme, že taková produkce probíhá skoro vždy podle určitého plánu, který předurčuje tvar i funkci hotového výtvoru. Takový plán ovšem nevznikl sám od sebe, zrodil

se v mysli svého autora (nebo ve více myslích autorského kolektivu) a buď tam zůstal, nebo nabyl vnější symbolické podoby například různých nákresů, slovních či jinak vyjádřených instrukcí a podobně. Ten zrod byl skoro jistě delší proces, v němž se postupně utvářela představa, jak má produkt vypadat, jaké jsou materiální možnosti a nutné kroky k jeho uskutečnění; od prvního *nápadu* mohl probíhat řadou stádií postupných, stále reálnějších návrhů, vedených vždy žádoucím *účelem* jakožto cílem, ale také často ovlivněných různými praktickými, nebo naopak třeba estetickými či jinými hodnotovými hledisky. Co tady v hlavních rysech popisují, jsou už znaky *tvorby*, která je prvním předpokladem každé *produkce* – byť ta, pokud je účelová, může mít povahu *výroby*, která sama v moderním průmyslovém pojetí další tvorbu už víceméně vylučuje.

Nejsem určitě první, kdo zaznamená rozdíl mezi produkcí řekněme řemeslníka před počátkem průmyslové revoluce a prací dělníka u výrobního pásu v nové době: činnost obou je jistě vedena nějakým účelem, ale zatímco první si musel vybrat a připravit materiál, potom jej ztvárnit podle jeho možností a vlastní představy s určitou investicí tvůrčího myšlení až k hotovému produktu, vyznačeného jistou individualitou, která byla tak říkajíc jeho otiskem, druhý provádí třeba mnohem složitější, ale standardizované úkony v nějaké dílčí fázi výrobního procesu, jehož celku většinou nerozumí a nejspíš se o něj ani moc nezajímá. Dělník se tak stává téměř částí výrobního zařízení (a také bývá stále více nahrazován roboty), zbaven tvůrčího vnosu a tím i během práce větší části své svobody. To je poměrně vysoká, přesto však přehlížená cena, kterou platíme za efektivitu a rostoucí možnosti výroby – a za hmotné bohatství života, které nám přináší.

Mne tady však zajímá tvorba a tak tento jinak důležitý aspekt, který má jistě vliv na vývoj společnosti a jeho různé nežádoucí stránky, musím ponechat do jiné úvahy. Mluvil jsem zatím o tvorbě, která má nějaký účel, řekněme praktický cíl. Jak jsme už řekli, ta vychází z *nápadu*, který se zrodil v mysli vynálezce, konstruktéra, prostě původního *tvůrce*. Kde ten se vzal? Jistě je tvorba proces tajemný, do něhož je těžké nahlédnout, ale má stránky, které je snad možné postihnout. Jedna z nich je, že se nápad, jakkoliv nový, nezrodí z ničeho: obvykle vznikne neobvyklou kombinací prvků, které už tu byly, stvořené dříve danou kulturou. Třeba vynález telegrafu předpokládal, že už byla známa elektřina, její šíření se po drátech, její magnetické účinky, když probíhá cívkou atd. Vůbec idea zpráv posílaných na dálku mohla vzniknout jen v kultuře, kde už existovaly způsoby (zajisté pomalejší, méně spolehlivé), jak na dálku komunikovat, a samozřejmě také jejich potřeba: společenská poptávka, byť v době vynálezu ještě slabá, má na něm také jistý podíl – i když ovšem byly také skvělé myšlenky, které jejich doba vůbec neoceníla a jež proto upadly v zapomnění, aby se za několik desetiletí vynořily znovu.

Mluvil jsem o neobvyklé kombinaci (a skoro vždy i dotvoření) prvků, které už tu byly – v ideové nebo hmotné podobě. Proč k ní v mysli vynálezce nebo obecněji tvůrce – nebo názorně na jeho pracovním stole nebo v dílně, laboratoři – dochází? Myslím, že častěji, než se pak o tom vykládá, je prvá příčina v *hravosti*. Na význam *hry* ve vývoji kultury upozornil v první polovině minulého století Johan Huizinga, který brzy našel řadu přívrženců, ale také kritiků. My tady nemusíme přijmout jeho názory, zacházející často do extrému, ale můžeme s ním souhlasit, že hra je jedním z výrazů skutečné *lidské svobody*: člověk ve hře není ničím determinován, leda svou obrazivostí, není k ní ničím nucen, leda zvědavostí na to, co hra přinese.

Ovšem hra v tvorbě, o níž je tu řeč, není zcela čistá ani docela náhodná: prvky, s nimiž si tvůrce hraje, jsou přece jenom určitého druhu, v jistém oboru lidské činnosti. A jakkoliv on na to třeba nemyslí, na pozadí jeho vědomí většinou jsou jisté potřeby dané kulturou. Jedině tak lze vysvětlit, že se v určité fázi hry najednou zrodí právě *nápad* řešení nějakého problému a vzápětí možného využití toho, co hra zplodila.

Vlastní *nápad*, kterým se – do té chvíle jenom volně související, i když sourodé – prvky spojí, je ovšem jev bezmála magický. Ještě se k němu vrátíme později v souvislosti s volnou tvorbou, lze ale říct už teď, že pro samotného tvůrce nápad po dlouhém pachtění náhle *bleskne* a jeho zážitek je téměř takový, jako by se najednou snesl *shůry* nebo z nějakého jiného světa. Není však nezbytné, vidět v něm něco nadpřirozeného: jeho jev jenom ukazuje, že naše myšlení má různé vrstvy: to, které je nám samým nejzjevnější, je nejvíc diferencované, ovládané vůlí, dost často spojené se slovy (takže myslíme, jako bychom tiše mluvili), tedy je také nejsnazší je komunikovat; za všechny tyto přednosti platíme jeho relativní pomalostí a relativní neschopností vidět jevy vcelku, v mnohorozměrné a simultánní spojitosti. Tuto schopnost má naopak jiný modus, který nazýváme *intuicí* a který – s mnohem větší jistotou a určitostí – se projevuje v *tvůrčí invenci*.

Bez tvůrčího nápadu by nic nového nevzniklo, nápad – jakkoliv náhodný se zdá – by ovšem nevznikl bez předchozí myšlenkové práce, ať už byla sebehravější (vzpomeňme dnes už trochu opotřebovaný výrok, že náhoda přeje připraveným), a nebyl by sám o sobě ničím, kdyby po něm nenásledovala tvrdá práce, která vede k jeho realizaci. Ta totiž také vždycky patří k jakékoliv tvorbě, i když se o tom většinou nemluví.

Vezměme teď v úvahu celý tvůrčí čin – hravé hledání, nápad, jeho propracování a realizaci v nějakém prototypu, který pak je vzorem k výrobě. To všechno jsou manifestace lidské *svobody*, která se tady projevuje pozitivně (i když bohužel některé vynálezy, jako třeba nových zbraní, nutně pozitivní nejsou) a vede k něčemu *radikálně novému*, co tady nebylo a co by pouhými slepými mechanismy přírody samo nevzniklo. Toto je namísto aspoň na okraj říct na adresu determinismu, který je k těmto jevům slepý. Ale nejenom to: většina doopravdy tvůrčích činů, ať jsou třeba vedeny praktickým účelem (ať předem jasným, nebo až dodatečně objeveným nebo dokonce vytvořeným), nevede jen k pouhému souřadnému rozšíření dosavadních lidských možností, ale v nějakém smyslu vede k nové kvalitě života jedinců i společnosti. Vezměme třeba příklad komunikačních prostředků: telegraf, telefon, rozhlas, televize, mobilní telefony, internet – ne všechny dopady na lidskou kulturu byly či jsou vždy dobré, nelze však popřít, že každý z těch stupňů podstatně změnil lidský svět.

V jistém smyslu radikálnější, i když daleko méně masovou, nejčastěji spíš soukromou proměnu zkušenostního světa přináší méně účelová nebo vysloveně volná tvorba, kterou z největší části zahrnujeme pod titul umění. Má v mnoha směrech obdobné rysy jako ta, o níž jsme právě mluvili, jen není – alespoň většinou a hlavně ve svém jádře – vedena *účelem*. Jistě, umělec očekává nebo aspoň doufá, že jeho dílo se někde vystaví, bude znít na koncertech, řada čtenářů si je přečte a podobně; někdy je jeho dílo přímo objednáno, aby tak či onak ozdobilo veřejný prostor, dalo slavnostní ráz nějaké události, nebo dokonce zajistilo zisk nějakému nakladatelství; protože umělec musí žít a kromě toho třeba potřebuje materiál pro svou tvorbu, doufá, že mu za dílo bude zapláceno. To jistě mohou být postranní účely, ale – aniž bych chtěl uměleckou tvorbu nějak romantizovat – jsou u skutečného umění mimo *jádro* vlastní tvorby.

Na původ a vůbec povahu umělecké tvorby byly v historii různé názory. Ve starém Řecku, přinejmenším podle Platona, klíčový výraz *poein* byl vyhrazen jenom pro tvorbu poezie, zatímco vše ostatní, zejména malířství a sochařství, bylo chápáno jako imitace přírody (opravdu zvláštní u národa, který vytvořil takové vzory zvláště v sochařství). Tam, kde se tvorba připouštěla, promlouvali ke tvůrci bohové prostřednictvím Múz (nebo polobožské Múzy samy). Z devíti Múz byly tři zaměřeny na různé druhy poezie, dvě na dramatické umění (tragedii a komedii), jedna na hudbu a jiná na tanec. Básník nebo výkonný umělec byl zcela závislý na té své Múze – tvořil tak, že jí naslouchal. Také v židovsko-křesťanské tradici až do renesance a do jisté míry i po ní byla lidská produkce uměleckých děl jen výrazem Božího tvoření. Teprve osvícenství přiznalo člověku schopnosti vlastní tvorby, diskuse kolem ní však vlastně dodnes neustaly.

Proč vlastně člověk umělecky tvoří, je složitá otázka. Jistě je tady jeho *talent*, který ho – jako jiné vrozené schopnosti – ponouká ke své realizaci; jistě jsou zde i mnohé *vzory*, vytvořené kulturou, které svádí nejprve k svému napodobení, pak k překonání nebo popření; jistě je někde v hloubi ponoukání ke *hře*, která se ukáže být vážnější, než pouhé ukrácení času. To všechno může jistě být, ale nepostihuje to úplně uměleckou tvorbu. Ta může být zajisté různá, podle umělecké disciplíny, doby, také hodně podle založení autora, ale vždy se v ní umělec *byťstně angažuje*, v nějakém smyslu *vyjadřuje svoji existenci a hodnoty*, které vyznává, a tím se také nějak *konfrontuje se světem*. Existuje názor, kdysi celkem populární, že jádrem puzení k tvorbě je hlubinná nespokojenost se světem, v kterém tvůrce žije, a snaha jej aspoň v malém opravit, vytvořit v jistém smyslu *alternativní svět* – nejenom v představě nebo v názorné ukázce, ale třeba v struktuře tónů, organizovaném pohybu a podobně. Ani to nelze zcela vyloučit, i když jako obecné vysvětlení to myslím nevystačí.

Ponechme zatím stranou tuto otázku. Ať už je vlastní impuls k tvorbě jakýkoliv, člověk opravdu *tvoří* (a ne jen umně vyrábí, jak se dost často stává), protože *tvořit chce* – je tedy v té činnosti *svobodný*. Tak jako už zmíněný objevitel nebo vynálezce, i umělecky tvůrčí člověk je v nějaké situaci, dané kulturou, a má k dispozici materiál, který může utvářet. Tou situací myslím hlavně jistou konvenci, která předurčuje možné formy a případně obsahy v širokém smyslu; s tou potom může nebo i musí zápasit, má-li být tvorba původní a nová – nicméně bez ní by nemohl ani začít, nevěděl by kde. Podobné je to s materiálem – ať je to hlína, kámen, sádra a podobně u sochaře; barvy a plátno nebo deska, štětec a pojivo u malíře; slova a jejich spojení u básníka a spisovatele; tóny, rytmus, harmonie u skladatele a tak dále. I materiál může jistě tvůrce různě obměňovat, jeho závazné vlastnosti různě popírat, ale to všechno jen na pozadí toho, co už tady bylo. Svoboda, kterou prožíváme, je vždy podmíněna lidskou kulturou.

Na počátku tvorby určitého díla bývá šťastný *nápad*, který se v umění někdy nazývá *inspirací*, tedy doslova oduševněním, jako by podnět skutečně přišel z vyšších duchovních sfér, od nějaké Múzy nebo Boha. To je jistě zbytečné vyvracet – my prostě zatím nemáme ty správné pojmy, abychom vyšší sféry vědomí uměli srozumitelně propojit s běžnou duševní činností. Ostatně není těžké u většiny tvůrců doložit, jak jednotlivá jejich díla na sebe navazují, jak nové *nápady* jsou v jistém smyslu řešením předešlých tvůrčích problémů. Ano, určitá barevnost či tvar, určitý melodický nebo harmonický motiv, určitá metafora nebo melodie verše a tak podobně mohou být do té míry šťastné, že se zdají být seslány shůry zvláštní milostí, ale bližším poznáním tvorby umělce obvykle zjistíme, že ty zářivé nápady jsou jen vystupňováním jejich obecné tvořivosti – podobných, jen méně určitých a pro nás uchvacujících je v jejich tvorbě mnohem víc. Většina tvůrců ostatně na inspiraci nespolehá, tvorba je pro ně práce jako každá jiná, jenom si žádá víc duševních sil a za to tvůrce občas odmění nějakým šťastným nápadem.

Je také myslím romantickým nesmyslem, který je velmi rozšířený v životopisné beletrii, že tvůrce hned při úvodním nápadu svým vnitřním zrakem spatří příští dílo celé, do posledního detailu: sochař svou sochu v kameni, malíř hotový obraz na plátně, skladatel skladbu do poslední noty a tak podobně. Neměl jsem sice štěstí být blízký skutečnému geniovi a musím připustit, že jsou určité doklady – Michelangelo tesající bez zaváhání z mramorového kvádry Davida, Rembrandt tvořící obraz z různých rohů desky, Mozart píšící noty jako podle diktátu – že obraznost některých umělců přesahuje běžné pochopení; na druhé straně je tu stejně geniální Leonardo nekonečně experimentující nebo Beethoven těžce dolující dokonalou melodií, jak je zřejmé z jejich zápisků.

Sám jsem znal řadu dobrých umělců a mám i jistou zkušenost umělecké tvorby a vím, že přinejmenším v těch běžnějších případech dílo *povstává* pozvolným procesem, v němž počáteční nejasná představa se *přetváří* a *nabývá určitosti* vzájemnou interakcí mezi tvůrcem a jeho vznikajícím dílem. V tom svého druhu *dialogu* tvůrce ve svém díle objektivuje svou

představu a současně zas zpětně z jeho vznikajícího tvaru přijímá podněty k modifikacím svého záměru: nejen on materiálu díla resp. jeho formě *vnucuje* svou vůli, ale současně *poznává*, co dílo samo *chce*, co po něm žádá, jak se tvorbou oživuje. Tím není míněno nic mystického: jde jenom o to, že tu vznikající dílo nastavuje tvůrci zrcadlo, v kterém se odrážejí jiné, více intuitivní vrstvy jeho mysli. Pokud svůj původní, vědomý záměr během tvorby do určité míry mění, není to příznak nějaké slabosti jeho tvůrčího charakteru, ale znak přirozeného tvůrčího procesu. Tvůrce do díla *vstupuje*, zanechává v něm svého druhu *otisk* objektivací svého vědomí, svých myšlenek a emocí; a zpětně dílo prostřednictvím aktů tvorby *vstupuje* i do něho, tím, že mu otevírá nové možnosti a objasňuje jeho skryté představy a touhy, které si třeba ani neuvědomoval.

Tvorba je vždycky zápas s omezením formy, kterou tvůrce na sebe dobrovolně vzal: především zápas s konvencí dané disciplíny, kterou vždy do jisté míry porušuje (a tím tvoří novou), ale nemůže ji zcela opustit, pokud má být ve své době srozumitelný. Je to také vždy zápas s materiálem a jeho možnostmi: snaha dát soše pohyb, jakkoliv je pevný její kámen nebo kov; dát prostor obrazu přes jeho plošnost; vystavět pevnou stavbu hudební skladby, jakkoliv subtilní jsou vztahy tónů v pomyslném prostoru; vytvořit plastický a živý obraz světa z pouhých slov, která je nutné řadit lineárně za sebou. Ano, dílo je vždycky kompromisem mezi tvůrčími úmysly a možnostmi materiálu. Snad je to dobře, neboť tím se dílo stává podněcovatelem a prostředkem pro naši vlastní tvůrčí práci v roli diváka, posluchače nebo čtenáře – bez ní by sebedokonalejší dílo zůstalo němé.

Myslím, že je nesporné, že umělec svým dílem (jde-li o umění v pravém smyslu) vytvořil něco *nového*, co tu na světě předtím nebylo a co by jinak samo nevzniklo, ať náhodným nebo determinovaným přírodním dějem; a že to stvořil *svobodně*, což je nezbytný předpoklad skutečné tvorby. Čím je takové dílo ale *ontologicky*? U sochy nebo dokonce i obrazu nás může zmýlit, že to jsou individuální, nezaměnitelné objekty. Kniha básní nebo románu může také, byť daleko méně, působit svou hmotností – i když může být vytištěna v různém formátu, namluvena do záznamu a tak podobně. Co ale hudební skladba? Martin Heidegger se ve svých *Holzwege* ptá, jaký je rozdíl mezi Beethovenovými kvartety, které leží na štelážích hudebního knihkupce a pytlí brambor, uskladněnými ve sklepě. Ano, to je závažná otázka. Než se na ni pokusíme samostatně odpovědět, vraťme se ještě k soše nebo obrazu.

Platon se mýlil, když sochaře a malíře zařadil mezi pouhé imitátory skutečných postav nebo prostě reality; ostatně Platon byl vůbec překvapivě slepý k umění, vždyť ze své ideální *Republiky* vykazoval i básníky. Co je to socha, obraz? Ano, oba jsou objekty. Sochu mohu obhlížet z různých úhlů, případně ji rukou ohmatat. Na obraz jenom hledím, hmat mi moc nepomůže, pokud umělec nepoužíval pastózní malbu s vysokým reliéfem. Je *mimesis*, ta nápodoba skutečnosti, v tom či onom to podstatné? Pro mnohého naivního diváka tomu tak třeba je – a jakkoliv je to velice omezené pojetí, začněme právě od něho. Ani pro naivního diváka není tedy socha jenom třeba kus kamene a obraz barvami potřísněná plocha: i pro něho jedno i druhé něco (více nebo méně srozumitelně) *znázorňuje*, tedy *má význam*. Kdo má k umění blíž, chápe, že ten *význam* není jenom v pouhé podobnosti svému námětu (nebo obecně v sourodosti s ním), ale je také v tom, že a *jak* byl námět vyňat ze svých náhodných souvislostí a oku vystaven; ocení, jak tvar sochy modeluje prostor nebo jak jsou rozloženy barevné plochy obrazu, jak spolu harmonují; podle své vnímavosti vycítí, jakým tvar nebo barevná plocha působí výrazem, takže se jeho chápání a emoce do jisté míry překryjí s myšlenkami a emocemi tvůrce. To znamená, že v jisté míře *rozumí* dílu v různých vrstvách jeho *významu*, nejenom tedy v tom, co doslova představuje, ale především v jeho *estetice* a jeho *existenciálním výrazu*.

Takový *význam* může zprostředkovat jenom *vyšší forma*, kterou tvůrce právě svojí tvorbou dílu udílí, v které sám zrcadlově spatřuje své vlastní bytostné tendence a své chápání

světa i sebe sama v něm. Tato objektivovaná forma je jakýmsi *můstkem* mezi formou jeho vlastních duševních stavů a formou stavů diváka – můstkem, který není nikdy zcela dokonalý, takže žádá od diváka vlastní tvůrčí vnos, který se nemusí vždy zcela krýt se záměry tvůrce: stvořená forma je daleko spíše *podnětem* k estetické recepci a pochopení diváka, než nějakým jednoznačným *návodem*.

Forma, o níž je tu řeč, je v tvaru, prostorových vztazích i povrchu sochy nebo v liniích, barevných kontrastech či rozložení ploch v případě obrazu. Jak je to ale s básní nebo románem? Skládá se ze slov, která sama o sobě jsou jenom znaky, které musíme číst a tím je oživovat v jejich významech. Slova se mohou jevit jako krásná nebo obyčejná, jsou také jenom prvky formy, která vzniká jejich řazením a významy, které se klenou nad větami a vyššími celky, vystavěnými z vět. Teprve čtením v čase odhalíme příměry a metafory, obecně hlubší smysl slovesného celku. Skutečná forma, již jsme náznakově odhalili v té či oné pasáži, vyvstane teprve, když celou knihu přečteme – a totéž lze říct už o její tvorbě, která může mít třeba od počátku jistý plán, ale vpravdě hotová je teprve s ukončeným dílem.

Dobrá, ale o formě *čeho* tady mluvíme? Zdá se, že jsme vtaženi do bludného kruhu: chtělo by se říct, že koneckonců jde o formu, s jakou jsou nám dílem v naší mysli utvořeny představy, emoce a vhledy, tedy že jde o *formu významu*; a současně, že je to právě *forma* slovně-symbolické matérie, která je *nositelem* toho významu. Toto vzájemné zrcadlení ovšem vzniká tím, že tatáž slova v naší úvaze v různých souvislostech znamenají různé věci.

Je zřejmě nutno především rozlišit význam v užším smyslu, řekněme *sémantický* (kterému odpovídají naše indukované představy, z nichž potom vyvěrají naše emoce a vhledy), od toho, který působí přímo na naše city (mezi nimi na naše ocenění formy) a který je snad možno nazvat *estetickým* (i když mluvit o *estetickém významu* je netradiční). Oba jsou trochu různým způsobem nesený nějakou *formou* a oba – stejně jako jejich korelované formy – vytvářejí v díle jistou *hierarchii*. Slovo má díky svému tvaru *sémantický* význam a může současně působit pěkně nebo zajímavě v daném kontextu – to je element *estetického* působení (nebo významu); významově bohatší je celá věta, opět jedním i druhým způsobem; z vět se dejme tomu skládá příběh nebo celý svazek příběhů, obtížených existenciálním (původně *sémantickým*) a současně – poněkud jinak – *estetickým* významem, neboť je důležité nejen to, *co* se v díle říká, ale také, řekl bych ještě víc, *jak* se to říká. Formy se v díle prolínají a díky nim se prolínají *sémantické* a *estetické* významy (nebo, chceme-li, *funkce*). Nakonec je tu celé dílo v hierarchii *forem* a jim odpovídajících *významů* či *obsahů*. Jedno od druhého nelze oddělit.

Podobně – jen ještě tajemněji – se tomu má s hudební skladbou. Ta také je původně zaznamenána v symbolickém zápisu a také ona potřebuje, jen mnohem určitěji, ke své realizaci čas. Ale zatímco číst slova umí víceméně každý, *číst noty* umí sice mnoho lidí, ale jen výjimečně někdo umí při té četbě hudbu tak říkajíc *slyšet*. Hudba je proti slovům na jedné straně *niternější* (tím, že má přímý přístup k našim emocím) a na druhé straně *více vnější* (tím, že potřebuje *provedení* na nějakých nástrojích či v lidských hlasech). Její estetika silně závisí na umění interpreta resp. na kvalitě nástroje (existuje krása tónu ještě před skladbou), ale sebelepší interpret zůstane němý bez skladeb, které lze hrát.

Jak je tomu s hudebními *významy*? Ponechme stranou tzv. *programní hudbu*, která má svoje libreto a tak či onak imituje nějaké zvuky nebo děje. Naprostá většina skutečně vážné hudby je *abstraktní* v tom smyslu, že její převod do konkrétních představ (který nabízejí některé dobře míněné, ale zavádějící interpretace) je skoro jistě násilný a mylný. To ale neznamená, že je hudba hlavně věcí intelektu. Naopak, jak jsme právě řekli, hudba má přímý přístup k našim *emocím*, jenomže v jejich od předmětu oproštěné nebo řekněme čisté podobě: radostnou živelnost, zádumčivý klid či smutek a tak podobně v některých skladbách prožíváme, aniž by pro to byl nějaký vnější nebo vnitřní důvod. Jsou ale také skladby, v nichž

je hudba *absolutní*, krásná a působivá jenom sama sebou. Jak je to možné? Odpověď je zas v její *formě*, resp. v její *hierarchii*.

Nemáme tu místo, abychom to adekvátně rozebrali, to také není cílem této úvahy. Jen naznačme: je tón a nad tím harmonie (nebo disonance) tónů; je melodický motiv, tónová událost v čase; je (v klasické hudbě) *provedení*, v kterém se motiv rozvíjí v stále bohatší podobě, obměňuje se ve *variacích*, případně různých převratech; je vyšší forma, v které se tentýž motiv nebo různé motivy vzájemně snoubí v *kontrapunktu* nebo nějaké jiné formě, která jim udílí jednotu. Všechny ty *události* se uskutečňují v čase podle určitého *rytmu* nebo případně *rytmu rytmů*, ve stále složitější stavbě. Když se chceme vyhnout neadekvátním interpretacím, jsme odkázáni na abstraktní metafory, třeba prostorové – mluvíme o melodické lince, plochách souznění, hudebním prostoru, v kterém je skladba vystavěna. Jsou to ovšem jenom příměry, které nemohou hudbu nahradit.

Notový zápis, stejně jako slovní text třeba románu, ale konec konců stejně obraz nebo socha jsou jakési potencialitou nabitě zárodky: mají už formu, tak jak jsou, ale aby ta forma *ožila*, aby se rozvinula v bohatosti prožitku, musí být hudba hrána a slyšena, slovesné dílo čteno a chápáno, obraz či socha viděny a také pochopeny. Zakonzervovaná tvorba tím ožívá, tím víc, čím více tvůrčí je i příjemce. Ano, estetický prožitek uměleckého díla je vždy svého druhu tvorbou, i když ovšem sekundární, závislou na invenci původního autora.

Prostor nám téměř nezbyvá na aspoň zmínku o tvorbě, která je jenom zdánlivě té umělecké velmi vzdálená, tedy tvorbě *matematické* a koneckonců *filosofické*. Představa, že skutečný matematik prostě vyvozuje nové matematické formule na základě předem daných pravidel, případně že na způsob cestovatele jenom objevuje matematické objekty a vztahy, které *tam* (v jakémnsi absolutním prostoru) už vždycky byly, je dílem naivní a dílem platonická (tedy naivní s historickou podporou). Těžko dnes dokážeme docenit kreativitu, s níž první mozky dokázaly z nejasných obrysů zkušenosti stvořit první ideální formy geometrie a aritmetiky nebo s níž jejich následovníci pak na těch základech abstrakcí vytvořili algebru a další oblasti té nedohledné stavby, kterou představuje novodobá matematika. Ta stále dále roste, mimo jiné z problémů, které plodí snaha ji dobudovat na přísně rigorózním základě a při jejichž tvůrčím řešení se stále objevují nové otázky a nečekané perspektivy nových možných ideálních objektů a vztahů. O tom, jaký je jejich ontologický status, se dá vést nekonečný spor: ano, opakovaně se ukazuje, že zprvu kuriózní nově objevené formy dávají přesný popis později objevených rysů například fyzikální reality; zda to tedy znamená, že matematika jen popisuje formy, které už realita má, nebo nám poskytuje myšlenkové nástroje, kterými mnohoznačné tváři reality vnucujeme určitost a pro nás srozumitelný řád, to nevíme. Jisté jen je, že matematika se rozvíjí velice intenzivní *tvorbou* a její minulá a zvláště dnešní tvář je dílem tvůrčí invence těch, kteří ji budovali.

Zdalo by se, že pokud ontologický status matematických ideálních forem je nejasný, nebude pochyb o statutu nově odkrytých forem fyzikální reality. Ty jsou přece beze sporu objektivní a jakkoliv jsou předkládány vždy nějakou teorií, což už dlouho znamená nějaký abstraktní model, vystavěný z matematických forem, jsme pevně přesvědčeni, že jsou ve skutečnosti *objeveny* a nikoliv *vytvořeny* fyziky – ostatně správná teorie vždycky předpoví nějaké dosud neznámé objekty či jevy a ty jsou pak dříve či později skutečně pozorovány. A přece kdokoliv se někdy zúčastnil skutečného fyzikálního výzkumu nebo jej alespoň hlouběji studoval, ten ví, jak velký podíl invence a kreativity je v každé nové teorii. Není to také jenom tak, že by matematika byla jenom univerzálním *jazykem*, kterým se vědci mohou domluvit, ale její formy nabízejí podněty pro abstraktní *tvorbu* teoretika. To jistě neznamená, že by nový obraz fyzikální reality byl jenom nějakým *výmyslem*; je ale stále více hodno uvážení, zda je to obraz *jediny možný*.

Co říci závěrem? Tvorba je projevem lidské kreativity, tedy schopnosti v nějakém smyslu uskutečnit nové za účasti vědomí. Tvorba je původem i vlastním jevem *svobodná*,

tedy projevem lidské vůle, i když se na ní podílejí mimovolní podněty. Protože vždy vychází z nějaké formy a novou, obvykle hierarchicky uspořádanou formu plodí, klade si její svoboda vždy nějaká dobrovolná omezení, s nimiž pak sice zápasí, ale nikdy tak, že by se stala libovůlí. Jakkoliv ve svém původu vždy soukromá, je ve své povaze a hlavně výsledku do značné míry nadosobní. Často (i když ne vždy) lze ji a její produkt chápat jako formu sdělení – sám sobě, bližním, lidstvu; ne vždy je v tomto směru současníkům srozumitelná, ale čas v tom ohledu většinou přinese nápravu. Viděna obecně, udílí tvorba naší zkušenosti jistou formu, tedy jistou určitost a tím i srozumitelnost, případně ovladatelnost. Tím také není jenom nezávaznou hrou, jakkoliv hravé podněty tak často využívá, ale bytostnou činností, která dodává smysl existenci člověka.

Příklady tvorby, které tady byly sneseny, jsou jen ty nejzávažnější. Všichni jsme v něčem tvůrčí, i když méně nápadně: kuchařka, která uvaří rodině dobrý oběd z omezených surovin; rodiče, kteří vymýšlejí hry pro svoje děti; učitel, který umí podat látku zajímavým způsobem; hostitel, který umí rozvinout zajímavou konverzaci nebo prostě vytvořit atmosféru, v níž se hosté cítí příjemně; zajisté lékař, který umí najít individuální přístup k pacientovi; mechanik, který umí najít závadu v nějakém zařízení a také ji opravit; žena, která si zkouší novou kombinaci oblečení; a tak by se dalo pokračovat nesčetnými dalšími příklady. Tvorba začíná vždy, když opustíme bezpečné cesty zaběhané rutiny a vydáme se novým směrem. Je vždycky v něčem riskantní, ale je osvěžující svou svobodou a činí život zajímavějším.

Zkušenost a umělecký výraz

Bylo to nejspíše v době romantismu, kdy se začalo v umění často mluvit o *výrazu*. Ve skutečnosti ovšem byl ten koncept v umění přítomný od vrcholné renesance, napřed v malířství a sochařství, později v hudbě a slovesném umění. Nejde tu o to, přesně v čase umístit jeho zrod, to je vždy nesnadné a umějí to lépe jiní. Jde o to, čeho se ten *výraz* vlastně týkal. Ano, lze celkem snadno rozlišit (pokud necháme stranou hudbu) snahu na jedné straně *věrně napodobit* přírodu či lidské prostředí a postavy v něm a na druhé straně zvolené téma *vyjádřit*, dát danému zpodobení *výraz*. Co se těmito slovy mínilo a míní, proč je jejich význam tak důležitý, že postupně nabyl v umění základního významu a stal se dokonce programem silného uměleckého směru v prvních dekádách 20. století?

Začněme skromně, od slov. I když nejsem nadšeným zastáncem *hermeneutiky jazyka*, jakou pěstoval Heidegger, přece jen sotva mohu přehlédnout, že slova *výraz*, německy *Ausdruck*, latinsky a mezinárodně *expres* mají ve své etymologii nějaký *ráz* či aspoň *tlak*, jímž je cosi vypuzeno odkudsi z hloubi ven, na světlem ozářený povrch. *Odkud* a *co* je takto vyneseno? V češtině máme (myslím jako jediní) pěkné slovo *vyjádřit*, které s *výrazem* přímo souvisí a které můžeme v našem etymologickém dobrodružství vyložit jako *vyloupenutí jádra* nějaké věci na povrch.

Je ovšem samozřejmé, že slova mají své složité osudy a význam i těch našich dvou je dneska mnohem širší, rozhodně méně doslovný; co jsme tu naznačili, může ale být jistým odrazovým můstkem pro další úvahy. Pro ně je třeba napřed promluvit o *zkušenosti*, která zahrnuje vše, čím aktuálně žijeme, co si ze své nebo sdílené minulosti pamatujeme a co v budoucnosti – aspoň v nejasných obrysech – očekáváme. Jak jsem více rozvedl jinde, zkušenost má dvě komplementární stránky, které spolu intimně souvisí a částečně se prolínají: jednu, kterou jsme schopni přímo objektivovat a jejímž radikálním průmětem je *skutečnost* (nebo její představa), a druhou, v které přímo nebo reflexivně prožíváme sama sebe, vědomí o sobě, své identitě, vůli, ale ovšem také o svých pocitech, emocích a složitějších citech. Komplementarita obou stránek zkušenosti spočívá ve vzájemném zrcadlení, řečeno metaforicky: co prožíváme jako objektovou (nebo *skutečností*) stránku, má odraz v našem sebe-prožívání (například vyvolává různé pocity a emoce); a naopak naše sebe-prožívání, naše niterné stavy a vůbec síla naší subjektivity se promítají do prožitku skutečnosti. Vzájemná interakce obou stránek zkušenosti je živý proces, v kterém náš subjekt ve skutečností stránce stále zakládá nové objekty s prožívanými vlastnostmi a vztahy a sám je zpětně dotvářen a upevňován jejich zkušeností.

Svorníkem mezi oběma stránkami zkušenosti jsou *symbolické struktury*, tedy především systémy pojmů, jazyk se svými slovy a gramatickými formami, ale ovšem i jiné, jako obrazy, organizované zvuky a tak podobně. Původ všech těchto symbolů je asi ve sdílení a sdělování zkušenosti, které si jejich počátky v archaických dobách vynutilo (a bylo jimi zpětně umožněno) a které zejména v dnešní době jejich prostřednictvím silně ovlivňuje naši aktuální zkušenost. Tyto struktury, které už samy zasahují do obou stránek, na jedné straně v ideální, na druhé straně objektivované podobě, jsou základem, na nichž jsou vystavěny různé proměnlivé symbolické útvary či regiony potenciálně sdílené zkušenosti, mezi nimi jako jeden z důležitých právě umění.

Pokud jsme to, co tady bylo právě načrtnuto, alespoň zkusmo přijali, musíme se nyní vyrovnat s okolností, že jsou různé *mody zkušenosti*. Ten základní je zkušenost *všedního* prožívání, které je dílem praktické a dílem setrvačné. V něm obstaráváme přežívání sama sebe a svých blízkých, udržujeme podmínky jeho kvality, uspokojujeme své potřeby a získáváme tím elementární libost. Ačkoliv tento modus má pro naši existenci zásadní důležitost (kdybychom se nestarali o své přežívání, brzy bychom tady nebyli), je naše zaujetí jím až na výjimky jenom *povrchní*. Co tím chci říct? Všední objekty, jejich kvality a s nimi spojené

další jevy mají pro nás význam hlavně praktický; pokud své účely bez potíží splňují, ztrácejí snadno naši pozornost. Je to takový mírný paradox: jakkoliv právě tato vrstva zkušenosti je nejnázatelnější (už proto, že tu s námi pořád je), téměř ji *přestáváme vnímat*, pokud v ní nedojde k nějaké větší, hlavně ohrožující změně. Ano, každé sousto možné potravy budu intenzivně vnímat, když budu mít velký hlad, každý možný úkryt jasně vyvstane, když mě bude někdo pronásledovat. To jsou ovšem krajní situace, které jsou sotva *všední*, pokud nás před nimi chrání naše civilizace.

Psycholog právem namítne, že vytrácející se *šed'* všednosti je dána hlavně tím, že naše smysly a s nimi spojená psychika jsou původně vyvinuty tak, aby především registrovaly *změnu* a v druhém plánu sloužily naší *motivaci*, kterou nemusí být jenom to základní udržení života. Všichni známe, oč jsou barvitější nové kraje, které navštívíme, výraznější tváře nebo osobnosti, s kterými se nově seznámíme – to je efekt novosti a změn. Pro ženu, pro kterou je důležité oblečení, nebude nikdy šedý pohled do jejího šatníku, pro člověka, zaujatého třeba elektronikou, bude změť obvodů a logických prvků vždycky plná významu a tedy zájmu. Tak by se dalo dlouho pokračovat: motivace a zájem jistě prohlubují mělkost každodennosti.

Dotkli jsme se tady *hloubky* zkušenosti a utkat se s tímto tak téměř samozřejmým, i když ve skutečnosti dost záhadným pojmem bude brzy naším úkolem. Zůstaňme ale ještě chvíli u té všední zkušenosti. Jsem dejme tomu malířský amatér a pokusím se zobrazit krajinu před sebou. I bez velkých nároků na umění při aspoň jisté citlivosti zjistím, že pokus zachytit na svém obrázku přesně odstíny barev, které před sebou vidím, vede k bezvýraznému, šedivému dojmu; abych skutečný dojem pro sebe a jiné přiblížil, musím ty barvy *zvýraznit*, to znamená dodat jim větší *určitosti*, než se mi původně zdálo přiměřené. Podobně, když budu někomu vyprávět nějakou svou příhodu, musím volit *výraznější* slova nebo obraty, abych mu předal její vzrušení a dynamiku, než jaká bych patrně užil třeba v policejním protokolu. Tento elementární *výraz*, který tak říkajíc *vyčnívá* nad hladinu běžných prožitků, současně *prohlubuje* sdělovanou zkušenost. Máme tu zatím velmi skromný příklad pro vzájemnou záměnnost *výše a hloubky*, která je častá v metaforách, jimiž se snažíme vyjádřit něco podstatného o vlastní nebo sdílené zkušenosti.

Učiňme nyní jeden další malý krok. Jak přede mnou už někdo poukázal, je poučné uvažovat o *výrazu tváře*. Co to vlastně je? Cesta k tomu může být v negativním převratu, tedy v úvaze, co nám chybí, když v tváři žádný zřetelný výraz není. Jak všichni víme, umění veškerý výraz potlačit se učí hráči pokeru a od nich často politici, lháři a tak podobně. V takové *hladké* (i když třeba různě zbrázděné) tváři *bez výrazu* nevidíme žádné charakteristické stahy, záchvěvy, lesk oka, které v detailech nebo ještě spíše v celém jejich vzorci by napovídaly, co onen člověk aktuálně cítí, jakou má zrovna náladu a všeobecně povahu, zda o něčem přemýšlí, míní upřímně své slova a tak podobně. Výraz tváře nás tedy zpravuje o niterných postojích, stavech či dějích druhého, které nemůžeme přímo vidět jako takové. Nepřečteme z něho jeho abstraktní myšlenky (nejvýš jen to, že zrovna přemýšlí), spíše to budou jeho emoce i diferencované city a vůbec nejvýrazněji jeho vztah k nám, zase hlavně v afektivní rovině. Výraz je možno do určité míry hrát, jak se to učí herci nebo v jiném smyslu různí podvodníci, ale při určité zkušenosti v jeho čtení, kterou získáváme záhy, většinou jeho faleš nebo hranost nějak cítíme. Má-li nás herec svým výrazem přesvědčit, musí se do emocí, které vyjadřuje, doopravdy vžít, ztotožnit se s postavou.

Výraz tváře, pokud se v jeho ovládnutí necvičíme, je většinou bezděčný. Existují však jistá *výrazová gesta*, která ovládáme, i když nejsme herci: usmějeme se, když chceme dát najevo příznivé naladění nebo třeba pobavení vtipem, zamračíme se, když dáváme najevo ostrý nesouhlas či nepřátelství, zdvihněme obočí, když jsme překvapeni nebo vyjadřujeme pochybnost. To všechno (a mnoho jiného, jemnějšího) jsou součástí *řeči tváře* (nebo obecněji *řeči těla*), která *vyjadřuje* něco skrytého, většinou pro ty druhé, někdy ale do jisté míry i nám samotným: někdo se třeba *tváří* ublíženě, úzkostně či rozzlobeně a teprve, když svůj výraz

zachytí v zrcadle nebo je na něj upozorněn, uvědomí si svou náladu nebo stálý citový stav. Výraz tak může působit nejenom z *nitra ven*, ale také opačným směrem: někdy se dokonce před zrcadlem či před jinými zatváříme vesele či rozhodně, abychom si tyto stavy navodili nebo se prostě ujistili sami o sobě.

Shrňme si trochu, co jsme zatím na své opatrné cestě zjistili. Výraz nebo *zvýraznění* pozdvihuje zkušenost z její všední obyčejnosti, na druhé straně vynáší na zkušenostně viditelný povrch skryté prvky niterného prožívání. Obojí se týká hlavně sdílení a sdělování, tedy v posledním důsledku symbolických regionů, které spojují obě komplementární stránky zkušenosti. Proto – jak jsme taky zjistili – povaha výrazu není jen jednosměrná, ale může mít i *zrcadlový efekt* zpětného ovlivnění. Tím vším jsme se však jenom přiblížili *uměleckému* výrazu. Je nezbytné se nyní dotknout pojmu *hloubky* a v souvislosti s ní otázky vztahu mezi *subjektivním* prožíváním a *obecným* zkušenostním významem.

K dalšímu krůčku se musím odkázat o třicet let zpět, na jistou pasáž ve své *Filosofii určitosti*. Tehdy jsem – inspirován Husserlem, ale odlišně proti němu – navrhl následující způsob, kterým ve zkušenosti dochází ke *konstituci* (tedy založení a upevnění) objektu. Děje se to, jak si stále myslím, jakýmsi *protipohybem*, v kterém se subjekt tak říkajíc na jedné straně *vzdálí* od toho, co se tím jako objekt zkušenostně *zviditelňuje*, na druhé straně a současně se k němu *vztahuje* (čímž sama sebe překračuje) a udílí mu – průmětem sebe sama – jeho *identitu*. Říkal jsem tomu *recedenčně-transcendenční* akt. Jde nezbytně o popis metaforický, neboť jazyk, který máme k dispozici i pro ty nejhlubší úvahy, je ve svých přímých významech vybaven ke sdělování daleko praktičtější zkušenosti.

Ted' po letech mohu k tomuto modelu přidat trochu dalšího významu. Jelikož základní dvě stránky zkušenosti, o nichž shora byla řeč (ta zvrtně-reflexivní a ta projektivně-objektová), jsou vzájemně komplementární, je recedenční *odstup* subjektu v té jedné z nich zároveň *projektivním oddálením* objektu v té druhé. Míru toho relativního *vzdálení* cítíme jako *hloubku* dané elementární zkušenosti a *napětí* toho transcendenčního oblouku, jež subjekt při své konstituci objektu musí překonat, cítíme jako její *váhu*. Obojí neplatí jenom u jednoduchých objektů, ale stejně nebo spíše více u složitějších struktur nebo obecněji zkušenostních vzorců, které dávají tvar našim prožitkům.

Prostorové vztahy jako *vzdálenost* či *hloubka* je nutno samozřejmě chápat metaforicky, jak už tu bylo řečeno. Zkusme je trochu přiblížit v odlišných pojmech. Potíž tu vždycky je, že subjekt uvědomění *není objekt*, je k svým objektům komplementární – a tedy všechny výpovědi o tom, *jaký* v dané situaci je nebo *co dělá*, jsou nezbytně vždy také metaforické a v nejlepším případě plodem reflexe. Nicméně lze snad celkem bezpečně říct, že subjekt ve vědomí vystupuje primárně jako *Já*, jako vědomí *sama sebe* – a to i před každou reflexí, primárním *sebe-vědomím*. Ačkoliv toto vědomí je běžně opřeno o vztahy jednak s objekty, které už subjekt konstituoval, jednak s jinými subjekty, které ho jako *jeho* oslovují, existuje jisté jeho neredukovatelné jádro, díky němuž se subjekt může aktuálně *oprotit* od vztahů, do kterých je běžně zapleten, a *ponořit se* více do sebe, do *své vlastní podstaty*, kterou metaforicky nazýváme *hloubkou*. Tento pohyb je blízký *očištění*, které Husserl nazývá *epoché*, děje se ale myslím nejen ve filosofické meditaci, ale daleko častěji a intuitivně vždy, když ve svém vědomí uchopujeme něco nevšedního, hodnotově vyššího resp. kognitivně závažného. Komplementárně k tomuto *sebe-oproštění*, jinak řečeno *vnoření se do sebe* je odtud uchopený objekt (zkušenostní vzorec, tvar) chápán jako spočívající ve větší *zkušenostní hloubce*, pod povrchem praktické všednosti.

Jak řečeno, není to jenom filosof, který (pokud je tak zaměřen) zažívá ve své meditaci tento dojem hloubky, ale je to také matematik nebo vědec, když promýšlí hlavně základy svého oboru, a v neposlední řadě právě *umělec*, když svou tvorbou přistupuje k svému námětu. Je rozšířeným zvykem říkat, že reakcí umělce na podněty zkušenosti jsou hlavně *emoce*, které ve zkušenosti prožívá a které nám předává svým dílem. To je povrchní pohled,

kteřý vidí jen to nápadné. Skutečný umělec se vyznačuje tím, že pod nánosem všednosti, protkaným mělkou, prakticky účelově zaměřenou abstrakcí umí se svým vědomím *dotknout konkrétního* v jeho nezkrácené svěžesti a v něm vyhmátnout cosi jako *zkušenostní jádro*: podstatné rysy prožitku, který je nezbytně *subjektivní* a přitom *schopný sdílení*. Samozřejmě, že jsou přitom ve hře pocity a emoce, ale také *intuitivní zobecnění*, které původně nepracuje s pojmy a které znají děti, přírodní národy a právě také umělci.

Jsem samozřejmě dalek toho, myšlení umělců jakkoliv snižovat (nadaní umělci jsou vždycky inteligentní, i když nevyunikají třeba v matematické abstrakci) a pokud se mi v souvislosti s jejich vhledy vnucuje slovo *primitivní*, míním tím původnější význam: *přímý* a *bezprostřední*, oproštěný od konvenční abstrakce. Jejich tvůrčí vhled je *hluboký* – ať už se týká krásy nebo závratí či úzkosti či tragiky přímého zážitku; a komplementárně k tomu jejich subjekt se přitom noří do sebe sama, osamocený v tom tvůrčím aktu. Jak jsme právě popsali, je tou hloubkou o to vypjatější transcendenční oblouk, jímž se objektu svého vhledu zmocňují, a právě toto *napětí* dodává energii jejich *výrazu*.

Netřeba říkat, že schopnost takto *umělecky prožívat* či *vidět* ještě zdaleka nedává úspěšnou uměleckou tvorbu, i když je její podmínkou. Umělec musí umět svůj prožitek symbolicky *zpracovat*, dát mu srozumitelnou *formu* prostředky, které mu dává daná disciplína umění, v které se pohybuje. Proč to je – nebo aspoň po staletí byla – právě *estetická* forma, to je trochu složitější otázka. Mohli bychom ji odbýt prostě větou, že to dává tvůrci uspokojení, ale to by bylo příliš snadné, i když dílem jistě pravdivé: to uspokojení je totiž příliš často vyrovnáno s mučivým rozporem, v němž forma jeho *sebevyjádření* na jedné straně umožňuje a na druhé straně je svazuje. Ptejme se tedy znovu: proč umělec usiluje o krásu či vznešeno?

Jsme už velmi daleko od archaických dob, kdy lidé všechno neuchopitelné ze své zkušenosti pozdvihli zčásti k božským výšinám a zčásti vykázali do temného podsvětí; kdy jedno jako posvátné slavili a uctívali a druhé magickými rity zaříkávali. Jakkoliv z toho všeho dodnes leccos zůstalo, postupnou sekularizací se z posvátného zrodily duchovní hodnoty, mezi nimi vznešenost a krása – a z toho nebezpečně podsvětího zůstalo vzrušující tajemno. Obojí se podílelo na vzniku estetických forem, které tu v různých dobách různě vznikly jako prostředky, jak vznešenost nebo naopak hrůzu na samých okrajích zkušenosti přiblížit a zároveň snést: jsou schopny rozsvěcovat záři zázračných chvil prožívání a na druhé straně prostřednictvím krásy zaříkávat krutost a konečnost života. Nebudu tady rozebírat, co z toho všeho zůstalo v současném uměleckém zmatení; našťastí jisté zbytky umění a jeho estetiky se i v naší době ještě vyskytují.

Jako každá živá forma i ta umělecky-estetická má jistou konvenci, odpovídající době, a zároveň připouští inovaci, i když ne vždy ochotně. Umělec ji zčásti využívá, jinak by nebyl srozumitelný, zčásti však narušuje její kanonické hranice ve snaze prosadit se ve své individualitě a vyjádřit svůj nezaměnitelný tvůrčí zážitek. To se projevuje jednak v jeho uměleckém *výrazu*, jednak v jeho *přetváření formy*; až do počátku 20. století to byly jenom různé stránky téhož.

Když hledíme na vývoj umění posledních staletí, máme před sebou zvláštní paradox: nejvíce cenění (dost často s jistým, pro ně až tragickým časovým odstupem) byli právě ti tvůrci, kteří své umělecké obsahy podávali se zvláště *originálním* (to znamená nezaměnitelně *individuálním*) výrazem a jemu odpovídající formou; a právě v jejich dílech přitom zasvěcené obecnostvo nacházelo *nejobecnější*, široce *sdílené* umělecké obsahy. Jistě je možno podotknout, že *originalita* přinášela osvěžující *změnu* pro unavené nebo rozmazlené smysly resp. city znalců, kteří pak určovali obecný vkus. Jenže to je jen povrchní část pravdy. Abychom mohli proniknout k té hlubší, musíme se utkat s paradoxem v jeho méně zřejmé podobě.

Jak jsme už řekli, umělec se při své tvorbě noří *hluboko* pod vrstvu všední zkušenosti, až na práh nedotčeně konkrétního v jeho živé, intuitivními asociacemi rozvinuté podobě.

Komplementárně k tomu jeho subjekt (nebo prostě on) nutně ustupuje stále víc sám k sobě, ke své vlastní, povrchnostmi každodenní existence nezasazené podstatě. A jako při každé meditaci (protože tou takový ponor do jeho námětu zcela jistě je), čím víc je jen sám sebou, tím víc se odhaluje jeho jádro nadosobní lidské bytosti, která je tak říkajíc zástupcem *nás všech*. Proto, co v živé zkušenosti konkrétního citově a intuitivně uchopí, má *nadindividuální platnost*, kterou ve velkém umění vždy cítíme. Cítí ji ovšem také on a ono napětí vztažení se k objektu mu dává vzpruhu k jeho *vyjádření*, k jeho *výrazu*. To je ovšem jen odrazový můstek tvorby, ve které sahá k symbolickým formám (slovům, barvám, tvarům, tónům), s kterými zápasí při jejich utváření – a nezbytně jim přitom vtiskuje svou vlastní povahu. Tvorba, jak bylo jinde více rozebráno, je vždy dialogem tvůrce s jeho dílem, ve kterém dochází vždy k zrcadlovému ovlivnění jednoho druhým a naopak, takže konečný *výraz* díla nese tvůrčovu *originalitu*, zatímco on sám každým úspěšným dílem k větší svébytnosti uzrává.

Je nutné ovšem připustit, že právě načrtnutý obraz odpovídá *klasickému* pojetí umění (čímž nemíním dobový styl, ale přístup, který byl víceméně udržován po celá staletí). Typická pro něj je zdrženlivá *uměřenost výrazu* a *vzájemné vyvážení* mezi vyjádřením *námětu* a *citového stavu tvůrce*. Jak může dojít k vychýlení tím či oním směrem (jak se počínaje romantismem stále více dělo), když základní recedenčně-transcendenční akt původního vhledu, kterým začíná tvorba – jak jsem jej vylíčil – by měl být symetrický v tom smyslu, že není významného rozdílu mezi postojem subjektu a jevem jeho objektu? Nu, věc je zřejmě složitější, nemáme tu co dělat s nějakou prostou subjekt-objektovou *mechanikou*, jak se tomu posmíval kdysi Heidegger (aniž by nabídl něco skutečně lepšího).

Je zřejmě nutné nahlédnout, že už sám *konstitutivní akt* (jak to nazývá Husserl), v našem případě akt uchopení konkrétního námětu, není úplně neutrální, ale je (nebo může být) poznamenán citovými resp. existenciálními stavy subjektu, od nichž se ve svém *odstupu* zcela neoprostil a které zpětně *promítá* na to, co zkušenostně prožívá. Jevy, kterých se potom svou tvorbou zmocňuje, mohou být potom dojmavě krásné nebo znepokojivé, povznášející nebo hrůzné a deptající, podle jeho temperamentu nebo nálady. Prožitky, z kterých pramení jeho tvorba, jsou právě konkrétní nejen svým objektem, ale i stavem, v kterém nastávají. V následujícím symbolickém ztvárnění, kterým je vlastní tvorba, pak načrtnutým způsobem tvůrce buď dále vtiskuje námětu své subjektivní stavy, nebo naopak (což je vzácnější, ale také existuje) námět očišťuje od svých prchavých pocitů a nálad ve prospěch umělecké pravdy toho, co se snaží vyjádřit. Ve výsledném *výrazu* pak převládá sebeprojekce tvůrce, jeho objektivovaných emocí či hlubších existenciálních zápasů, nebo naopak vystupuje procítěný námět ve své vlastní zvláštnosti či vznešenosti.

V evropském umění od doby romantismu a zvláště v následujících dekadách byl *výraz* stále více ztotožňován s prvním přístupem. Jakkoliv stále syrovější forma takové *exprese* zprvu odrazovala, následující generace se čím dál tím ochotněji dávaly strhnout sugestivní silou vyjádřené emoce, což vedlo k tomu, že se pro řadu umělců okázalý *výraz* stal samoučelem. Směr *expresionismu*, jakkoliv dobře míněný, natolik svým výrazem křičel, až se sám ukřičel. Po jeho vyprázdnění nastala jako vždycky reakce zdůrazněné objektivace nebo zaujetí čistou formou.

Co říci závěrem? Myslím, že pravé umění – pokud vůbec připouští vymezení – je způsob, jak jedinečnost konkrétního prožitku zkušenosti, ať skutečné či jenom představované, zobecnit nevšední a estetickou formou tak, aby mohla být sdílena. Jeho obsah je ve vztahu tohoto zobecnění s individuálním prožitkem, který nám do určité míry zprostředkuje. Jeho výraz je určitost, s níž umělec svůj námět uchopí a zpracuje svou tvorbou. Je v něm energie vztažení se k vlastní zkušenosti a zpětně k sebe-obrazu, který v ní tvůrce nachází. Nejsou to nezávislé jevy: výraz, forma a obsah jsou jen různé, vzájemně neoddelitelné stránky téhož organismu díla.

Tvůrce a dílo

Není asi těžké se shodnout, že dílo, které umělec vytvoří, je pro něho velmi osobní věc: vkládá do něho nejen veškeré své umění, pokud jde o vážnou tvorbu, ale také svou zkušenost, svůj postoj k světu a v neposlední řadě svoje emoce, byť různě zkrocené a přetavené, jak to vyžaduje forma. V díle, ať už slovesném, výtvarném či hudebním (které tady budu používat jako příklady, s vědomím mnohem větší bohatosti forem umění), je v jistém smyslu obnažený obraz jeho nitra, vystavený zrakům obecnosti. Tvůrce je proto často krajně citlivý na jeho chápání a hodnocení, i když to vždy nedává najevo.

Je proto celkem přirozené, hledat v díle nebo za ním člověka, který je stvořil, což vede mnohé lidi k snahám pátrat v jeho životě a osobnosti po zjevných nebo i skrytých zdrojích, které by se daly pochopit jako motivy zvláštních rysů jeho tvorby jak v jejím obsahu tak formě, zejména těch, jimiž se od ostatních tvůrců lišil a které nejsou snadno prostupné. Jsou proto oblíbené životopisné romány, v nichž se jejich autoři s různým úspěchem, vždycky však s notnou dávkou fantazie snaží oživit slavného umělce jako člověka, přiblížit jeho životní úspěchy nebo prohry a samozřejmě jeho tvůrčí zápasy, s určitou, opatrně dávkovanou mírou interpretace toho, oč tvůrce hlavně šlo. To je, abych tak řekl, populární forma. Jsou kromě toho životopisné studie, oblíbené zvláště v literatuře, i když se neomezují jenom na ni, z kterých se dozvídáme řadu méně známých faktů či oprávněných dohadů o skrytých stránkách umělcova života – a jak už naše kultura postupuje ke stále tvrdšímu *boření mýtů*, bývají to různá rmutná zjištění o sexuálních zvláštnostech, pohlavních chorobách, charakterových vadách nebo psychotických sklonech umělce. Hledat od nich spojnice k temným či zdánlivě neprůhledným stránkám jejich tvorby, rozluštit dílo jako *šifru* skrytých stránek umělcova života, to bývá námětem hloubavých *studií* a disertací, jimiž se studenti i mnozí jejich učitelé pasují na *znalce* daného umělce a jeho díla.

To všechno se hojně produkuje a také ovšem čte, často s naivní představou, že je to nejlepší cesta, jak pochopit to či ono dílo případně celou tvorbu autora. Dochází také občas k bizarnímu jevu, že lidé si o umělcích raději čtou, než že by hlouběji vnímali jejich díla, která spíš berou jako ilustrace jejich života. Že je to přístup přinejmenším sporný a k tvůrčímu úsilí umělců v jádře nespravedlivý, by měly pomoci ukázat následující řádky.

Každá tvorba – a zvláště ta umělecká – je jistě tajemný proces, který se ještě navíc liší podle individuality autora, fáze jeho tvůrčího zrání a občas dokonce i mezi jednotlivými díly, z nichž některá vznikají hladce, téměř jako spontánní výtrysk šťastného nápadu, jiná se rodí klopotně, urputným zápasem, jakkoliv to na jejich konečné formě nepoznáme. Zdálo by se, že tu rozmanitost nelze nějak shrnout do obecných pojmů – a je skutečně namístě být obezřetný vůči unáhleným normativním závěrům. Nicméně je přece jen jistá řádka rysů, která zřejmě provází každou tvorbu a které má smysl připomenout k úvahám o našem problému.

Především žádný z historických tvůrců nebyl ve své tvůrčí oblasti úplně první: vyrůstal v nějaké kultuře, podněcován příklady už známé tvorby, které vzbuzovaly jeho zájem a sváděly k napodobení, později třeba k překonání. Aniž si to nutně uvědomoval, poznával na nich, že je tvorba spjata s *formou*, kterou produkuje v určitých mezích a podle jistých pravidel – jedno i druhé sice každý opravdový tvůrce různě překračuje, ale ne zas příliš daleko. Určitou stránkou poznávání a ovládání základních rysů formy je *učení se technice*, jemuž se žádný příští tvůrce nevyhne – tu podle svého talentu a temperamentu zvládá snadno nebo obtížně, pod dozorem nějakého učitele nebo bez něho, způsobem pokusu a omylu. Technika, kterou bude stále zdokonalovat, obohacovat, případně očišťovat od všeho zbytečného, se stane důležitou složkou jeho stylu, onoho způsobu, *jak* vyjadřuje své umělecké sdělení.

Nějaká technika tu vždycky je – ať už třeba malíř volí přesné tvary, zjemňované lazurami, nebo drsnou pastózní malbu, nanášenou a la prima třeba špachtlí, ať se vyjadřuje střídými valéry nebo údernými kontrasty základních barev; ať skladatel tká svou skladbu

v důmyslném polyfonním kontrapunktu nebo ji rozvíjí do širokých přehledných ploch, ať dbá principů harmonie nebo vyjadřuje dramatičnost drsnou disonancí; ať třeba spisovatel hladce snuje příběh vyváženými ladnými slovy nebo jej prokládá různými odbočkami a koření drsnými výrazy a tak dále (neboť tak by se dalo pokračovat ještě mnoho stránek). Ta technika je *jeho vlastní*, neboť si ji osvojil (a třeba v nějakém směru i inovoval) a používá ji ve své zralé tvorbě téměř bezděčně; má ale též svou objektivní a sdílenou stránku: mnoho jejích složek už tu bylo jako výsledek práce předchůdců – a kromě toho bez ní nelze žádné dílo srozumitelně vytvořit. Je důležité o ní mluvit proto, že svá bytostná sdělení autor vyjadřuje jejím prostřednictvím: je pro něho *nástrojem*, který mu umožňuje něco sdělovat, ale také ho v tom sdělování omezuje svými možnostmi: jsou barvy, které nelze reálně vytvořit, tvary, které nelze zobrazit, prostory a pohyby v nich, které lze jen naznačit – a tak by bylo možno pokračovat v dalších disciplínách umění.

Technice v jistém smyslu blízká, i když povahou významně odlišná je *rámcová forma* možného díla, která se nabízí z kulturní tradice: nesčetně malířů před aktuálním tvůrcem malovalo obrazy a dalo barvami pokryté ploše, uzavřené třeba rámem, specifický smysl, o kterém víceméně nikdo nepochybuje v daném kulturním okruhu (podobně s nástěnnými freskami, grafikami, kresbami atd.); stejně tak velké množství skladatelů vytvořilo symfonie (koncerty, fugy, oratoria, opery a mnoho dalších forem), které nabízejí rámec a jisté vůdčí principy, umožňující srozumitelný a uzavřený hudební tvar; a nesčetně větších či menších umělců slova stvořilo básně nebo povídky a romány (a ještě mnoho dalších forem), které umožňují kreativně psát tak, aby někdo jiný smysl té činnosti pochopil a ocenil ji. I rámcovou formu si tvůrce osvojí, v něčem ji třeba obohatí nebo prostě pozmění proti tradici, obejít se bez ní ale nemůže, pokud má něco srozumitelně tvořit.

Jedno i druhé – technika a rámcová forma – jsou prvky neodmyslitelné objektivace. I kdyby cílem umělce bylo jen vyjádření jeho vnitřních (emociálních či existenciálních) stavů, nemůže než projevit je prostřednictvím umělecké techniky a v rámci nějaké formy, se všemi jejich omezeními a na druhé straně s výrazovými znaky, které jeho vyjádření už předchůdně objektivují a v jistém smyslu zobecňují.

Postupme trochu dále. Umělec obvykle netvoří na osamělém ostrově, doslova ani přeneseně. Ano, tvůrci se čas od času uchylují do samoty, aby se lépe soustředili na svou práci a unikli tlaku různých dobových vlivů, ale přinejmenším ve své formativní fázi jsou nezbytně ovlivněni nejen aktuálním kulturním prostředím, ale řadou starších vzorů, se kterými se musí vyrovnat. V jeho životním příběhu se dozvídáme, kdo byl jeho učitelem nebo vzorem, s kterými umělci se v té či oné době přátelil, které naopak nenáviděl nebo s nimi soupeřil – a jisté stopy těchto okolností opravdu nalezneme v jeho tvorbě, stejně jako určitý odraz zvrátů jeho osudu, jeho šťastných nebo nešťastných lásek, tragických událostí a tak podobně. Jistě to v jeho tvorbě nějak je, ale přinejmenším stejně nebo spíše více je v ní odraz umění nejen doby, v níž tvůrce žil, ale také dob předchozích. Kultura nikdy není jenom mozaika jednotlivých kamének, která náhodnou shodou vytváří jistý obraz, ale je to živý organismus, který se vyvíjí vzájemnou interakcí lidí, kteří ji tvoří. Není to snad jenom nedostatkem vlastní invence, když umělci opakovaně zpracují některé známé náměty nebo citují formy, vytvořené jinými – ať vědomě či bezděčně, ať s respektem či s dávkou ironie. Kultura je značně reflexivní, tak jak už je samotné lidské vědomí, které ji tvoří a je jí zas zpětně utvářeno. Obrazy nejen mají svůj primární význam, ale reflektují jiné – vlastní nebo jinými vytvořené – obrazy; podobně je tomu s hudebními skladbami, s knihami a jinými kulturními artefakty – a toto vnitřní zrcadlení je často mnohonásobné, ať už k němu dochází bezděky či vědomě.

Vraťme se ale k samotnému umělci a sledujme ho chvíli v jeho tvorbě. Malíř na plátně udělá štětcem první barevný tah, skladatel zaznamená v notách úvodní motiv, dejme tomu spisovatel napíše první větu románu. Nic z toho není zcela náhodné, ale ještě mnohem méně náhodné jsou další tahy štětcem, další takty skladby, další věty románu. Rodí se prý velice

zřídka geniální tvůrci, kteří už od prvních chvil tvorby mají v mysli hotový tvar díla, který pak jenom zaznamenávají. Zda je to mýtus nebo skutečnost, tak příliš nerozhoduje, protože v naprosté většině případů – a to i u tvůrců, jimž rádi přiznáváme stejný status – tvůrčí proces vypadá odlišně. Ta nenáhodnost, o které jsme shora mluvili, totiž neznamená plnou determinaci, ale spíš vytváření prostoru možností, v kterém se tvorba může pohybovat. Ten neznamená jenom omezení, ale – komplementárně k sobě – i možnost uskutečnění. Když malíř už prvními tahy v podstatě určí paletu barev, již bude používat, dává tím možnost barvám vyznět, místo aby se vzájemně tloukly v zmatené kakofonii; když zobrazené světlo vyváží jinde stínem, to světlo zazáří a stín vytvoří hloubku prostoru; když barevnou hmotu zde vyváží onde zobrazeným objemem, bude jeho výjev *držet*, aniž by se před očima hroutil, atd. Podobně pokud skladatel zvolí určitou tonalitu, jistý takt a rytmus motivu, vybere tím jistou povahu skladby a její harmonie, zvučnost proti ztišení, rozlehlé plochy tónů proti osamělému hlasu postupně budou určovat její logiku. A samozřejmě spisovatel už jen volbou slov, větnou stavbou, naznačeným významem také určuje nejen o čem, ale také *jak* se chystá psát. Nic z toho, co jsme právě řekli, neznamená žádné okovy: tvorba je snad nejryzejší formou svobody a právě naznačená omezení, určená často tradicí nebo dobovým vkusem, je ovšem možno různě porušovat. Kolik si toho tvůrce dovolí, je věcí jeho odvahy, originality nebo také třeba sporu se světem.

Prvními tahy, notami či slovy (a tak podobně v jiných formách umění) tvorba jistě nezačíná – ta jistě začala už mnohem dřív, kdy tvůrce dostal nápad, kdy o něm přemítal či snil, ve své představě jej náznakově realizoval, leccos v něm zavrhnul a jiné přijal atd. – ale těmi úvodními akty začíná v reálu a s ní složitý proces *dialogu s dílem*. Zajisté, tvůrce svoje dílo tvoří, to je tedy primárně jeho projevem; ale jeho tvůrčí úmysly se ve vznikajícím díle objektivují a nejen z důvodů těch shora uvedených omezení techniky a rámcové formy, ale také prostě tím, že se tvůrce objektivně zjevují, dochází k různým korekcím. Jde to však ještě hlouběji. Tvorba je proces, který nabývá svých významů tak, jak se uskutečňuje. Není nijak přehnané říct, že tvůrce během tvorby často zjišťuje, *co vlastně ve svém díle chce*, a komplementárně k tomu nachází, *co od něho chce* jeho vznikající dílo. První část tohoto komplexního vztahu je dána tím, že tvůrčí záměr, jakkoliv určitý se jeví, je v mnoha směrech rámcový a spíše abstraktní; jeho uskutečnění je ale *konkrétní* – a to v tvůrce uvolňuje různé dosud skryté představy, nebo alespoň jeho úmyslu dodává živý tvar. Druhá část souvisí s tou první, ale kromě toho je vyvolána *požadavky formy*: jsou změny, které musí tvůrce udělat, má-li být dílo soudržné a mít to estetické nebo umělecké vyznění, jaké od něho očekává.

Dialektický proces tvorby je běžný v každé disciplíně umění, ale nejspíše se dá vyjádřit na psaní prózy, povídky, novely či románu. Ať už forma takového díla je jakkoliv nevšední, její jádro tvoří nějaký *příběh*, ve kterém vystupují lidské *postavy*. Autor o nich má jistou představu, ale sám fakt, že právě vystupují v konkrétním příběhu, vyžaduje, aby se o jejich představách, citech, chování vypovídaly různé detaily, kterými postavy *ožijí* a stanou se (s přispěním fantazie) téměř skutečnými lidmi. Ti mají různé nároky, jistou logiku nebo naopak příznačnou alogičnost postojů, které autora do určité míry *nutí* příběh rozvíjet poněkud jinak, než původně předvídal. To vše je ovšem závislé na typu autora, jeden *sugesce díla* vítá, jiný je spíše odmítá nebo se jim podřizuje jenom nerad. V každém případě je však tvorba *živý proces*, ve kterém hrají roli také *nevědomé síly*, skryté ve stínu mysli autora.

To všechno připomínáme též proto, abychom trochu osvětlili lehce *paradoxní povahu* tvorby. Je jistě pravda, že v ní autor realizuje svůj tvůrčí záměr, že tedy – pokud je to vážný umělec – do díla *promítá mnohé ze svého nitra*, že tedy v díle svou niternou, nezastupitelnou existenci *objektivuje*, v jistém smyslu *vstupuje do svého díla* (nebo naopak, dílo se stává *jeho obrazem*). Ale současně, z jiného pohledu, dílo se postupující tvorbou jako by *osamostatňuje*, má své vlastní nároky – a nakonec, když je konečně hotovo, tu stojí jako něco *svěbytného*, co už tvůrce tak docela nepatří.

O jeho dalších osudech budeme ještě mluvit. Teď je však okamžik k zpětnému pohledu. Tvůrce je samozřejmě živý člověk a jeho talent, vzdělání a umělecké vlivy doby jsou jen jedny z mohutností, které naplňují studnici, ze které čerpá ve své tvorbě. Co ho k tvoření pohání, co jeho tvorbě dává živý obsah, jsou jistě také jeho city, vášně, touhy, šťastné či tragické zážitky. Ty ale – není-li to naivní začátečník, který se sám v sobě zhlíží, ale opravdový umělec – ve své tvorbě objektivuje, jinak řečeno přetavuje do obecně-lidských významů, které ti ostatní mohou sdílet. Umělci třeba zemře blízka bytost a on ve svém hlubokém smutku namaluje Pietu, složí Stabat mater nebo napíše Havrana. Z jeho citu je tam mnoho, ale tvorba jej zobecní a povznesse do nadosobní roviny. Že podnětem pro tvorbu právě toho díla byla ona tragická událost, může být zajímavým životopisným faktem, ale nijak nám to nepomůže v pochopení díla.

Důvodem pro to je komplexnost významu, který umělec do díla vkládá. Může být někdy pravda, že se tvorbou zbavuje některých běsů, které jeho nitro sužují – depresí, úzkosti, třeba i hněvu a tak podobně; i když je trochu pravda též, jak tvrdí někteří, že nejlepší elegie nebo bouřlivé rapsodie byly napsány v klidu po dobrém obědě. Může to být tak i onak, tvůrce může s úskalími tvorby bojovat, tvrdě při ní trpět nebo si s ní zdánlivě jen hrát, to záleží na jeho temperamentu, na vybraném námětu, na konkurenci jiných umělců, pochopení publika atd. Hledáme-li význam nebo raději obsah díla, jsou to okolnosti spíše povrchní, které nám toho mnoho neřeknou.

Obsah je totiž vždycky komplexní, i když je dílo zdánlivě prosté, protože jsou v něm vědomé i nevědomé významy vždy propleteny s formou, lidský a umělecký záměr prolnutý s estetickým projektem. Hotové dílo, které přijme soudobá či následující kultura, už svému tvůrci tak úplně nepatří: zmocňuje se ho kontext jiných děl, s nimiž je v kontrastu či souladu, a ovšem individuální příjemce – divák, posluchač, čtenář. Ten, pokud dílo adekvátně prožívá, v určitém smyslu opakuje tvorbu (zajisté snažším způsobem), tím, že v něm rozpoznává významy a estetické obsahy nebo je ze svého nitra do díla promítá, případně objevuje souvislosti s jinými, vzdálenými díly, s duchem a stylem doby atd. Autor je pro něho ztotožněn se svým dílem (určitým nebo úhrnem své tvorby), které ho ve šťastném případě přetrvává, často o celá staletí. Tvůrce sám, ve své lidské zranitelnosti, nedokonalosti a ovšem též konečnosti, se za ním téměř ztrácí. Úspěch to někdy ještě prohlubuje: lidé si prozpěvují melodie, aniž by znali jejich autora; věší si reprodukce obrazů malířů, jejichž jméno nedovedou vyslovit; citují vtipné výroky nebo mluví o postavách či situacích, aniž by vůbec vzpomínali, kde to četli. To, po čem každý tvůrce touží, totiž aby jeho dílo lidé přijali, aby si je přivlastnili, nezřídka končí extrémem, že mu je fakticky odnímají. Úsloví, že tvůrce přetrvává ve svém díle, které mu zajišťuje nesmrtelnost, není tak docela přesné: přetrvává po jistou historickou dobu dílo, je-li kulturou přijato a vyzdviženo; v dobrém případě s ním i jméno autora; méně často jakýsi schematický obraz jeho osobnosti; případně anekdoty z jeho života, z nichž značná část jsou legendy.

Je tohle všechno spravedlivé, je dílo důležitější, než živý člověk, bez něhož by přece nevzniklo? Takovou otázku lze ovšem odmítnout s poukazem na to, že má malý smysl srovnávat kategoriálně různě entity – ale to je trochu vytáčka. Ptejme se tedy tvůrců samých – ať přímo, pokud ještě žijí, nebo nepřímo, z jejich výroků a postojů, které nám historie dochovala. Jako tak často, odpověď nebude tak zcela jednoznačná, bude se také trochu lišit podle lidského typu autora. Nicméně bude myslím převažovat postoj, že tvůrce dává přednost zájmu o své dílo před pozorností k sobě samému. Ano, byli a stále jsou někteří tvůrci marniví, někdy i značně ješitní, kteří si užívají úspěch, pokud přijde, různě se předvádějí, vyžadují zvláštní ohledy; jsou jiní, pokorní či prostě skromní, kteří dávají přednost samotě a klidu pro svou práci, kteří po pozornosti davu netouží a nezřídka ji až nerudně odmítají. Ale jedni i druzí – pokud jsou to opravdoví tvůrci – budou ochotni obětovat větší část radostí obyčejného

života, aby mohli tvořit a svou tvorbou sahat po ideálech, které ve vzepětí svého ducha zahlédli.

Myslím, že je proto spravedlivé, zaujmout k nim stejný postoj: vidět je především prostřednictvím jejich díla, snažit se ze své strany opakovat jejich tvůrčí transcendenci, jak jen to moje různá vlastní omezení dovolí. To jistě nebrání, vidět za dílem také skutečného člověka. Mám značnou empatii třeba vůči zoufalství, které Beethoven zažíval ve své samotě v Heiligenstadtu, když jeho svět rychle uzavírala hluchota, a velkou úctu vůči jeho mravní síle, s níž se vzepřel svému osudu; je ale myslím nejpravějším holdem jeho osobnosti, když plně esteticky prožiju *Appassionatu*, jednu z nejkrásnějších sonát, které kdy byly složeny a k níž se vzepjal pouhý rok po této katastrofě (nemluvě o mohutné stavbě jeho díla, které potom ještě vytvořil). Podobně – zvláště ve svém nynějším věku – dovedu se vžít do výrazu Rembrandtových očí na některém z jeho pozdních autoportrétů, z doby, kdy přišel o většinu lidí, které miloval, a byl v chudobě zavržen okolní komunitou; ale myslím, že Rembrandt sám by si byl přál, aby byl viděn prizmatem svých nejlepších děl, jako byla třeba *Noční hlídka*, která dala malířství nové pochopení světla a spojení velkorysé kompozice s jemným realistickým detailem. A – abych se více přiblížil naší době – dovedu v sobě najít velké sympatie s nerovným bojem Virginie Woolfové s běsy její duševní choroby a s utrpením, které jí působily pokusy o léčení. Ale i v jejím případě je pro mne nejspíš výrazem její složité osobnosti její dílo, knihy jako *Paní Dallowayová* nebo *K majáku*, v kterých bolestně vyostřená bystrost její mysli dovedla nevšedním způsobem odhalit složitosti lidských vztahů a zároveň založit nové formy prózy, které pak využili mnozí další autoři.

Žádný z velkých umělců netvořil jen pro sebe, i když ho k tvorbě ponoukalo vnitřní puzení. Potřeba stvořit dílo také nebyla jen touhou něco ze svého nitra vyjádřit, tak je objektivovat a – jak se někteří mylně domnívají – tím je *zvěčnit*. Dílo *není věc*, jakkoliv obraz, zápis hudební skladby nebo vytištěná kniha má svou věcnou stránku. Je to *obsažná forma*, jejíž *potencialita se realizuje*, když svým dílem autor třeba i po své smrti najde *vnímavé protějšky*, schopné přijmout jeho poselství: obraz se vlastně znovu rodí, když jej svým zrakem prociťujeme; hudební skladba znovu povstává, když je citlivě hrána a především slyšena s esteticky vznícenými city; kniha je vlastně znovu psána, když ji někdo s pochopením čte. V tom mlčenlivém dialogu dochází i k různým posunům – zatímco jedni se snaží dílo co nejpřesněji pochopit a znovu je v sobě vybudovat tak, jak bylo myšleno, jiní je rozvíjejí nespoutanou fantazií a berou je spíš jako podnět pro svůj vlastní tvůrčí prožitek. Většinou prožívání díla je mezi těmi extrémly: dílo žije tím, že je v jádře chápeme, ale také k němu přidáváme něco z vlastní zkušenosti. Také ten vztah s dílem není jenom dialog: tak jako tvůrce vždycky trochu reagoval na tvorbu těch druhých, ať už vědomě či bezděčně, tak i divák, posluchač či čtenář trochu dílo porovnává s tím, co zná, čímž vznikají mnohostranné vztahy, kterými žije lidská kultura. Pokud právě takto žije, vytváří úrodnou půdu pro klíčení nové tvorby. Pokud ji ochromuje lhostejnost, podněty tvorby rychle vadnou, nic nového nevzniká a co už vzniklo, ztrácí výraz, pomalu jako by také mřelo. To je stav, který ještě zcela nenastal, ale stále víc nás ohrožuje. Zda se zrodí noví tvůrci, zda budou chtít obětovat svému dílu značnou část svého života, zda vůbec budou mít, co říct, to nezáleží jenom na nich – to je věc celé kultury, tedy i celé lidské společnosti a v ní každého z nás.
