

# O zákonech komposice v umění výtvarném

Na základě původních studií podává

Dr. Miroslav Tyrš

## I.

Skutečnost a obraznost jsou zřídlem veškeré činnosti umělecké; pravdivost významná a krása buď naprostá, buď vznešená jsou cílem jejím.

Přihlížíme zde především k člověku co k předmětu onoho tvoření uměleckého, kterého tu zvláště na zřeteli máme.<sup>1</sup>

Myslemež si postavu přímě a nepohnutě vyobrazenou, s nohama sevřenýma, s pažema svislýma, s trupem ani dopředu, ani dozadu, ani stranou nenakloněným, s hlavou podobně nikam nenachýlenou, při zraku snad neurčitě do dálky a rovně přede sebe hledícím.

Zajisté žeť i postava taková, jak části charakteristické a pravdivé, tak formy ladné a krásné, nám objevovati může; avšak obé, i charakterističnost i krása, zřejměji vystoupí, pakli okončiny ze svislosti, sevřenosti a toporné napnutosti jejich vybavíme, trup třeba jen zlehka otočíme a nakloníme, hlavu poobrátime a u souhlasu s tím snad i zraku určitého směru a výrazu dodáme.

Hlava, trup a okončiny jeví se nám takto co pohyblivé části těla lidského, které v malbě a při soše do rozličných poloh klademe, možno-li do nejprůměrnějších, nejsouhlasnějších a nejkrásnějších; a v tomto smyslu již při jednotlivé postavě o komposici její mluvití možno a nutno.

Ještě zřejměji objevuje se věc tam, kde *více postav* v jeden celek se pojí. Tu každý na seskupení takové jisté nároky činí, především k zřetelnosti částí k přehlednosti a srozumitelnosti celku čelící; avšak při smyslu jen poněkud vytříbenějším i nároky, třebaš neuvědomělé, na krásu a ladnost jeho. V tomto vzhledě se především úsudky o komposici jasné neb nejasné, výtečné neb nepodařené pronášívají, ačkoli, jak z toho, co jsme právě podotkli, zřejmo – o komponování dlužno mluvití všude, kde více částí rozličným způsobem v jeden celek se sbíhati může, ať částmi těmito již jednotlivé údy těla neb jednotlivé postavy jsou, ať jednotlivec neb skupina co celek taký se jeví.

Stačíž nám zde toto povšechné ponětí o *komposici* vůbec, toto vymezení pojmu, toto stanovení obsahu a objemu jeho. Výměr určitější a přesnější mohl by přec jen na podrobnější znalosti věci samé spoléhati, jakou zde na počátku předpokládati nemůžeme.

Avšak nechceme jen o komposici vůbec se pronést, alébrž i o určitých *zákonech* jejích.

Než jak to? Což volná činnost duševní a z volné činnosti té ta nejvolnější – tvoření umělecké podléhá zákonům? V čem záleží přednost a úděl génia, když jim je podroben?

Přece podléhá! Jen nejasný pojem o volnosti a geniálnosti vadívá poznání tomu. Věc sama čím dále tím zřejměji a všestranněji vysvitne, netřeba tedy zde v předběžném všeobecném uvážení tomto ji vyčerpát.

Tolik snad dostačí:

Co je volnost?

Říkáme o krystalu, že *volně* se vyvinul, když v tekutině, z které povstal, ani vnější okolnosti – otřesení neb náhlé schladnutí –, ani jiné krystaly s ním zároveň vznikající, plnému a nezkrácenému vývoji jeho nepřekážely, tak že *zákonitost* složení svého a formy své plně a jasně objeviti mohl.

Pravíme o bylině, že *volně* se vyvinuje, pakli jen zem a slunce, vzduch a vlaha s povahou její naskrze se shodují, aby nezkráceně prospívati mohla dle vlastní podstaty své. Avšak jak každá hmota povždy jen v určité formě se krystaluje, sůl například povždy jen ve formě krychlové, tak i bylina *nemůže* tuto podstatu svou dle libovůle měniti, nemůže vypučeti v jiný kmen, v jiné listy, v jiný květ, než v takový, který v ní dle nezvratných zákonů založen jest; a volnost nezáleží tedy i zde v ničem jiném než v tom, aby *vnější* okolnosti *nepřekážely* u rozvoje dle *nitřních* podmínek nutného a *zákonitého*.

Nejinak má se věc i s člověkem, i u něho neznamená volnost nic než nepřítomnost a nepůsobení překážek zevnějších a nezkrácený vývoj dle vnitřní povahy, dle vnitřního nadání duševního i mravního, kteréž ani sobě dáti neb odejmouti, ani přeměniti nemůžeme. Tak i volnost uměleckého tvoření nevymáhá, než že tvoření toto nemá podléhati jiným *zákonům* leč těm, jež z nitřní povahy jeho vycházejí; svoboda a *svězákonost* jsou zde pojmy záměnné.

Ovšem zákony tyto nejeví se každému a nejeví se nikomu již na pohled první. Než, podobně i v přírodě shledáváme jasno a bouří, dešť a vítr a všeliké přeměny jiné, a naivní mysl po tisíciletí tak málo tuší, žeť to jsou úkony zákonům podrobené, že vymýšlí sobě i bytosti, kteréž o milostivé a libovolné způsobení neb odvracení zjevů těchto prosí.

Podobně jest i v říši umění. Jak v přírodě teprv mysl vědecká, tak i zde jen oko zkušené od výkonů ku zákonům proniká, a zároveň dospívá k poznání, že pravá geniálnost nezáleží v libovůli, než právě v tom, že *génus veškerou tu zákonitost v sobě nese* a že zbaven překážek vnějších a vlivů nepříznivých a protivných, právě v nejsvrchovanějších výtvorech svých jinak se neprojevuje, *ba ani projeviti nemůže*, než způsobem *zákonitým*. I to můžeme říci, žeť čím *vyššího* druhu výtvor umělecký jest, tím *více* zákonů v něm současně se objevuje.<sup>2</sup>

Najde se později příležitost, abychom výrok tento – kterým zároveň oproti dosavadní mlhavosti ve věcech podobných *poprvé* jakési určitější měřítko při porovnávání a oceňování výtvorů uměleckých podáváme a nabýváme<sup>3</sup> – vzhledem ke kompozici i příklady doložili. Zde jenom ještě dvoje nedorozumění zameziti chceme: předně, jako by znalost zákonů o sobě k umělecké produkci dostačovala, a za druhé, jako by zas znalost tato při vrozeném nadání uměleckém ničeňož nevážila, ba bezprostřednosti produkce naprosto nebezpečna byla.

Co se prvního z těchto dvou možných a dle dějin též skutečných domnění týče, dostačí snad povážiti, že zákony tvoření uměleckého teprv od výtvorů uměleckých abstrahujeme, patřením a porovnáváním z nich je odvozujeme, což ovšem nevylučuje, abychom pak i po hlubších základech jejich v duchu lidském pátrali.

Taktéž zvláště co do předmětu našeho dějiny komposice, třebaš dosud málo prozkoumané, předc všude vykazují, kterak i zde praxis ve všem teorii předcházela, a kterak jakési šetření zákona dříve se vyskytuje, než jasné uvědomění o obsahu a významu jeho. K tomu pak může věda zákon sic všeobecně vysloviti a snad i některé zvláštní a podřízené způsoby vytknouti, kterýmiž se objevuje; avšak jak *v každém jednotlivém případě* mu dosti učiniti možno a dlužno, o tom předc jen cit a nadání umělcovo rozhodnouti může.

Ovšem tam, kde jako při dílech vyššího řádu více zákonů zároveň se sbíhá, kde jeden druhému na pohled snad i na odpor se staví, a kde předce každý z nich chce, aby plným, nezkráceným a nenuceným způsobem ho šetřeno bylo, je sotva možná, aby úkol takový jen intuicí a prvotní koncepcí uměleckou rozřešen byl. Přihledněmež jen k rozsáhlejším kompozicím Rafaelovým a porovnejmež je s prvotními návrhy jejich. Vizmež pak, kolikrát nepřekonaný komponista tento jednotlivé skupiny a pak zase celek změnil, ba třebaš pouhou ruku dvakrát i vícekrát kreslil, aby k liniím celku lépe se hodila;<sup>4</sup> i přesvědčíme se nejlépe, žeť to nebyl snad pouhý instinkt, nýbrž skutečná rozvaha umělecká, jež dokonalost jednotlivých výtvorů tu způsobila.

Již z toho jde, kterak nikterak tvrditi nelze, žeť znalost týchž zákonů umělci ničím neprospívá a pro tvoření jeho bezcenná a neplodná jest. Tytéž dějiny komposice nás učí, žeť dosti dlouho trvá, než zákon *do všech podrobností a jemností* se procítí a ustanoví.

Sochy řecké měly podobně jako egyptské nohy sevřené a paže k tělu přimknuté; vždyť se vypravuje, že teprv Daidalos je „chodit naučil“. Byl to pokrok v komposici, co se mu slovy těmito připisuje; avšak šlápě zůstaly předc ještě jako k zemi přilípnuté a po celé délce své k půdě přiléhaly.

Jak dráhně času uplynulo ještě, než těžník nad jednu nohu se pošinul, než druhá patou zem opustila, než pažím dodán pohyb volný a nenucený. A rovněž jak dlouho to trvalo, než pyramidální komposice od počáteční tvrdosti obrysů svých až ku krásným vlnovitým liniím Rafaelovým dospěla. V obou případech pak od prvních instinktivních pokusů až k snaze *zároveň* jasné a uvědomělé se postoupilo.

Můžeme říci, žeť umění ovšem v bezvědomých hlubinách nitra našeho kořeny své má; avšak, že teprv na výsluní uvědomění v mocný, krásný a dokonalý strom vyrůstá. Takovouto rovnováhu bezvědomého a uvědomělého vykazují umění – patřmež jen s hlubším pojetím na dějiny jeho! – všude na vrcholu svém, a úpadek začíná teprva tam, kde reflexe jednostranně převládá.

Jistě povšechné uvědomění je tedy i pro umělce nutné a potřebné, a může, ba musí – za příčinou rovnováhy oné – býti tím jasnější, čím mocnější je vnitřní temná tvořivá síla jeho.

Jen slabému zraku škodí světlo třebas i mírné, jen strom bez hlubokých kořenů vypráhne záhy v slunci. Všechna zkáznost pravidel pak záleží jedině v pověře, žeť *samospásná* jsou, všechna pseudoklasičnost a akademičnost má jedině v ní základy svoje. Co vodítko *všeobecné* však a v každém jednotlivém případě zvláštnost původního nadání šetřící jsou zajisté jen prospěšná, ba nevyhnutelná. Kam bychom dospěli, kdyby každý věk práci a výtěžek předchůdců svých ignoroval a k samým začátkům se vracel.

Pravdivost u vylíčení ovšem nižádným formálními zákonům obětována býti nesmí; než svrchovaná mistrnost jeví se toliko tam, kde při ideální pravdě obsahu též všechněm zákonům formy způsobem jednotným a nenuceným zadost se činí.

## II.

Zákony komposice – o nichž dosud *nikde* a *nikým* šíře, samostatně a soustavně pojednáváno nebylo<sup>5</sup> – dle vnitřní příbuznosti na patero skupin tu rozvrhneme.

První z nich zahrnuj v sobě požadavky ty nejnnutnější, kteréž na *každou* komposici, na pouhý žánr neméně, nežli na obraz historický neb ideový činíme. Týkajíť se *jasnosti* a *srozumitelnosti* předmětu zobrazeného vymáhají, aby vše zřetelně vylíčeno bylo, aby hlavní osoba, je-li jaké, co taková ihned se poznala, při větší komposici pak, aby celek jasné byl rozčlánkován.

Druhá skupina týkej se napotom *obsahu* komposice. Rozmanitost a kontrasty, kteréž ji oživují, jednota a uzavřenost, kterými se každé dílo umělecké teprve co celek objevuje, budťež tu předmětem úvahy naší.

V skupině třetí přihlídneme po té k *nitřnímu uspořádání* předmětu, dle jistých řekli bychom geometrických a fysikálních zákonů, které z jedné části ovšem též jasnosti napomáhají, avšak z části druhé jiným nárokům vyššího druhu zadosti činí. Souměrnost a poměrnost komposice, rovnováha jak hmoty, tak významu sem náležejí.

Skupina čtvrtá obsahuj v sobě vše, co se *vedení linií* jak uvnitř komposice, tak na obvodu jejím týká, a to nejen vzhledem k eurytmii, anobř též ku charakterističnosti jejich. Vodorovnost, kolmost, šikmost, pravouhelnost, pyramidálnost, poddutost, obloukovitost neb kruhovitost celého uspořádání a seskupení zde v pravém významu svém se objeviti má. Jsouť to tedy především *poměry vnější*, arcit že nikoli bez pŕtahu jak k obsahu, tak k nitřnímu ustrojení komposice.

Skupina pátá nakonec o *vyplnění prostoru* jednati bude, jež komposice zaujímá. Prostor tento je ovšem obyčejně čtyřhranný, avšak též kruhovitý, trojhranný aneb i jinak upravený; a pakli se obraz do něho komponovati má, vyskytuje se začasťe nutnost, aby linie komposice na obvodu dle linií prostoru, ji ohraničujícího, se řídily. Avšak i uvnitř skupení zobrazeného nesmí zajisté prostor ani přeplněn, ani příliš prázdný zanechán býti; i v tom smyslu tedy o vyplnění prostoru jednáno býti musí.

K zákonům, o kterých se zde proneseme, vedlo nás vlastní podrobné studium všech téměř nejvýtečnejších děl uměleckých, i snažili jsme se na základě toho zvoliti ku

každému z nich příklady a doklady nejpřípadnější, a rozumí se, že to jsou především mistři a výtvoři prvního řádu, kterými zákony tyto zde znázorňujeme.

Avšak ne vždy tvoří *genius volně*, tj. dle vnitřní zákonitosti svrchovaného nadání uměleckého. Mnohdy vnější okolnosti předmět nevhodný mu vnucují, mnohdy jinaké rozpoložení mysli aneb též účel a úmysl snad vznešený, avšak čistému umění cizí, tvoření jeho v nepravý směr zavádějí. Zákony tvoření geniálního nejsou právě *jedinými* zákony života duševního, a každý zákon jeví se jen tenkrát jak v nitřních výjevech, tak ve vnějším fyzickém světě čistě a nezašlehaně, když jiné zákony působení jeho nekřížují. Z toho jde, že i velcí umělci nejsou ve všech dílech svých stejně velcí, ba že i u nich s výplody částečně vadnými se setkáváme.

I výtvoři takové jsme mezi příklady své řadili, ovšem co prohrěšení proti zákonům jednotlivým. Neboť krása a ladnost ze šetření zákonu pocházející vystoupí tím zřetelněji, když vedle ní postavíme disharmonii ze zanedbání zákona vzniklou.

Žeť nakonec mezi jednotlivými zákony je pŕtahu a spojitosti, samo se rozumí; vždyť nejsou než rozličnými stránkami téže činnosti umělecké a geniální. Rozrůznění jejich je toliko jedna část té práce, která pochopení a poznání a tudíž reflexi zde sluší; druhá jest poukázání k souvislosti jejich. I to bude zde úkolem naším.

### **O způsobu a významu studia dějin umění výtvarných**

Úvodní přednáška dra M. Tyrše na českých vysokých školách polytechnických

Jak daleko zpět i v minulost člověčenstva se hroužíme, vždy setkáváme se v ní s uměním do jisté míry vyvinutým, ba zčásti již hotovým. Na prahu dějin nejstarší říše světa stojí sfinx a přesně prostý žulovoúbělový prachrám jemu snad zasvěcený, stojí pyramidy a hrobky velmožů sochami, reliéfy a malbami bohatě opatřené. Ba *před* počátkem dějin veškerých, v hrůzných temnotách doby prehistorické, v jeskyních, v nichž člověk prvotní proti větru, dešti a šelmám pralesů se hradil, nalézáme již předměty skulptované a překvapujícími kresbami pokryté, zbraně uměle ozdobené a šperky, jimiž oni diví pralidé se zdobili.

Tak setkáváme se již v nedozírné minulosti s citem uměleckým, jenž všude se snahou po vyzdobení těla, náčiní a zbraně počíná, ba i věčně klidné byty mrtvých předměty ozdobnými plní, jež by jim v říši stínů a v životě budoucím sloužily. Člověk, který ještě zákonů a stálých zařízení společenských nemá a nezná, *má již své umění*. Kde máme širší podklad onoho prvotního pudu uměleckého hledat, jenž právě tam počíná, kde nad hrubou potřebu se povznášíme a jistým *formám* před jinými *přednost* dáváme?

Vědy přírodní a především antropologie nám dí, že pudy ty v původní formě jejich pod jeden obecnější – smíme-li tak říci – zákon vřaditi sluší, jest to – tak praví se nám – zákon ameliorace, zákon, dle něhož každá bytost ústrojná všechny okolnosti *potřebám* co nejvíc přizpůsobiti, stav svůj co nejvíc *zlepšiti* se snaží. Již bylina hledá sobě nejvýhodnější podmínky života. Z těsna a temna tíhne strom všude k světlu a vzduchu, a kloní vzrůstaje peň a větve tam, kde obé nejhojněji v ústrety mu kyne. A též zvíře vyhledává podobně nejvýhodnější podmínky existence pro sebe a pro potomstvo své a váží, je-li třeba, každoročně dlouhé cesty, aby je vynašlo. Člověk pak nemá pouze potřebu vzrůstu a potravy, on jest smyslně *jemněji* organisován, on jest *vyšším nitřním životem nadán* a onen nevyhladitelný „pud k lepšímu,“ kterýmž každý způsobem svým okruh „požitků“ – v nejširším smyslu slova – si zvětšiti a celý život svůj *zvýšit* se snaží, onen zákon ameliorace, v jehož službu pud nápodobovací a tvořivý se staví, žádá při člověku též ukojení jiných a *vyšších* potřeb; onť žádá sobě k nutnosti *ozdobu*, ozdobu života, ozdobu své osoby, svého náčiní, svého obydlí a všeho, co zevním výrazem povýšených citů jeho se stává.

Tak zařizuje každý již byt svůj soukromý tím spíše dle potřeb vkusu svého, čím víc majetkem svým nad starost o prosté naléhavé požadavky dne se vyšinul; při společenských slavnostech svých ozdobujeme místnost pro ně určenou, upravujeme bedlivěji všechn svůj zevní zjev, zdobíme ženy a dcery své v lesku zvýšeném, by jestli slavnost *celého* občanstva, celé vlasti naší se dotýká, pakli srdce celého národa způsobem povýšeným při ní tlukou, tu vyzýváme k výzdobě a k dovršení jejímu *uměny veškeré*, poesii a hudbu stříbrozvukou a především *umění výtvarná*.

Tentýž pud vedl nás takto od prosté výzdoby, od šperku divocha až k samému dílu uměleckému, ba vše co s pospolitým životem národa souvisí, jeho chrámy, jeho budovy veřejné, to vše vymáhá, čím výš on ideální jejich účel staví, *tím více jen* součinnost uměň *výtvarných*. Umění jeví se nám takto co vrozená, *hluboká potřeba člověčenstva*, kterouž ono život svůj z ujařmujících dolů lopotné nutnosti k vrcholům volné krásy a světlé význačnosti povznáší, a již tím se vysvětluje, že na něm sláva věků a národů způsobem nejlesklejším spočívá. Vezmětež Řekům, vezmětež Italům jejich řečníky, jejich filozofy, jejich státníky a velekupce knížecí, avšak nechte jim Iktina a Phidia, Praxitela a Lyssipa, nechte jim Brunellesca a Michelangela, Leonarda a Rafaela a všechna ta skvělá jména ostatní, a paměť národů těch zůstane stejně nesmrtelná, ba bude se vám téměř zdát, jakoby sláva jejich onou ztrátou sotva byla újmy utrpěla.

Avšak, pánové, umění *není toliko jediné*. Onen neodolatelný pud umělecký, o němž jsme mluvili, jeví se *jinak* v každé době, u každého národa, on má při každém národě svůj zvláštní *vývoj*, svou dobu nemotorných počátků, svou dobu vrcholu a na konec svou dobu úpadku. A mezi uměními dob po sobě jdoucích jest jistá souvislost nepopíratelná a nápadná. Zkrátka, *umění má své dějiny* a úkolem mým bude dějiny tyto souborně Vám vylíčit.

Mám o významu a oprávněnosti nauky této, která v té rozsáhlosti dnes poprvé v rouše českém v posvěcená místa vysokého učení vstupuje, před Vámi se šířit? Mám mluvit o potřebě předmětu, který jinde již dávno do nejvyšších učilišť technických jak universitních se zavedl? Pánové, věda a umění jsou ony velké dvě polovice nejvyššího snažení lidského, a smí se ten v plném srozumu slova jmenovat vzdělavcem na výši doby naší stojícím, kdo by též v *druhé* z těchto částí velíře duševní rozhledu nabytí se nesnažil?

Avšak v okruhu umění vede právě cesta *historická*, rychle, snadno a všestranně k *porozumění* a k poznání. Cestou tou postupujeme přirozeně od začátků jednoduchých znenáhla k složitým útvarům uměleckým, zde tříbí se náš úsudek v každé chvíli tím, že každá doba dobu předcházející kritizuje a začasť zas od ní kritizována bývá. Dostoupivše v každém národě k době květu, poznáváme jedním zrakem nedostatky výtvorů uměleckých, jež z časů primitivních pocházejí, porovnávajíce umění jednoho národa s uměním národa druhého, pozorujeme rozdíly jejich, učíme se přednosti každého z nich uvažovat a každé z nich zas v samostatné hodnotě jeho oceňovat. Tak *tříbíme napořád více umělecký svůj cit* a vníkáme v podstatu umění. Ba vníkáme z části snad teprve v *pravý význam* uměleckých forem, zejména forem architektonických, jejichž počátky a základy namnoze již v orientu leží, forem, které mocnou působností Řecka a Říma až na dny naše platně se zachovaly. Malířství našich dnů stojí v kusech nejhlavnějších pořád ještě na základech, jež velcí Vlaši a Nizozemci mu byli vytkli, naše plastika je ze značné části ještě na antice závislá, naši architekturu moderní nelze bez znalosti věků minulých pochopit a posoudit.

A jaký vliv měly na samou *produkcí*, na celou naši *uměleckou činnost* dějiny umění, tato věda poměrně tak nová a přec již tak úžasně rozsáhlá a pevně založená. Čím to *druhdy* přišlo, že naše krásné staré hrady a chrámy středověké oltáři barokními, přestavováním a restaurování v témže dotíravém slohu se znešvařily? Neznalost podstatných rozdílů slohových, neznalost *dějin umění* to byla, která barbarství podobné připustila; ba celé naše umění novější vneslo se *teprv tenkrát* zas k pravdě, prostotě a kráse, když nevědomost naše zmizela, *když jsme v dějinách uměň výtvarných jasněji se rozhlížeti počali*.

Rozhlížení se toto dělo se ovšem postupem času se stanovíšť velmi různých a též my mohli bychom s hledíšť rozmanitých pozornost svou k nim obrátit. Zaměstnávajíce se dějinami umění, můžeme především pomocí metod historických k *určování chronologického pořádu* děl a mistrů jednotlivých snahu svou obracet a data životopisná přesně zjišťovat. Můžeme se stanoviska znalce k *známkám pravosti* neb nepravosti výtvorů jednotlivým umělcům připsaných přihlížet. Smíme s historikem všeobecným dějiny umění za *pouhou část* dějin kulturních vůbec pokládat anebo způsobem *pragmatickým* směry a osobnosti v dějinách umění na jevo vystupující z povahy doby, země a národa, z názorů a osudů jeho pochopovat a vykládat; můžeme, na stanovisko *estetické* se stavíce, především uměleckou zvláštnost a podstatu každého věku, každého národa, každého mistra vynikajícího si uvědomovat a kriticky rozebírat; můžeme na spůsoby a vývoj *techniky* jak architektonické, tak sochařské a malířské důraz položit.

Můžeme na konec v dějinách umění především dějiny *forem, motivů* a různých *uspořádání uměleckých* stopovat.

A toto poslední stanovisko srovnává se, tuším, pánové, zvláště jak s prospěchem Vaším, tak s okolností tou, že zde se všeobecnými dějinami umění se obíráme a v podrobnosti biografické a jiné se pouštět nemůžeme.

Co s hledišť ostatních jakožto všeobecně důležité se objeví, nebudeme ovšem též my tu zanedbávat. Budeme dle možnosti umění každého národa v pořadu chronologickém vyličovat a při tom k nejnovějším výzkumům vědeckým vždy přesně zřetel brát. Budeme při každém národě k zvláštní povaze jeho, k povaze země, kterou obýval a k dějinám jeho v rysech širokých pojatým přihlížet; i přesvědčíme se zároveň, že dějiny umění výtvarných žádnou nahodilou směsicí nejsou, nýbrž rovněž dějinami nejvyšších a nejjemnějších citů a názorů celých velkých společností lidských a ve svém způsobu též dějinami obrátů a katastrof historických, které je zasáhly. Naší snahou bude, abychom uměleckou povahu mistrů nejčelnějších, vynikajících dob a národů v krátkosti a rysy markantními tu vyznačili. I bude nám snad potěchou, když se zde přesvědčíme, že v říši umění hmotná síla přece nerozhoduje, když shledáme, že právě *malí* národové, malé republiky: athénská, florentinská, holandská to byly, kde formy umělecké vysoce se vytříbily, nové plodné motivy ve všeobecném jaru myšlenek vypučely, nové, platné způsoby uspořádání uměleckého se našly. Pánové, právě historie těchto forem, těchto motivů, těchto způsobů slučování částí jednotlivých k celkům uměleckým bude nás tedy také a zvláště poutat.

Architekturu, při kteréž všechna ostatní umění *teprv se vyvinula*, za přirozený *základ* berouce a prostor zvláště široký jí věnujíce, chceme ve smyslu vytknutém na každou novou formu pilíře a sloupu, vlysu a římsy, na každé nové článkování stěny a stropu, na každý nový hlavní detail pozornost svou obrátit. A upozornivše na to, kde každá z forem jednotlivých *vznikla*, chceme, jakmile v průběhu dějin *opět* se vyskytne, další přetvoření a vytříbení její skoumat. Budeme např. sloup ionský od prvních nemotorných jeho počátků v Assyrii a Fénicii až k nejvyššímu vývoji jeho v Athénách a zas až k zcvrkání a zvrhání se volut ve slohu byzantském sledovat.

Seznáme podivný úkaz ten, kterak útvary architektonické z hrubých počátků vznikají, k ušlechtilé kráse se rozvinují a zase surovými se stávají, takže konec vývoje charakterem svým *opět počátkům* se podobá. Neboť *netoliko hmota* z mrtvé země v říši bytostí ústrojných pojata a povznešena a zase k téže zemi se vracející, má takto každému již známý *okružní oběh* svůj, též v říši *forem* pozorujeme oběh podobný, ba v samém tom upadání jejich spatřujeme i zde namnoze opět zárodek, ba nutnou podmínku vývoje *nového*. Historie umění s hlediště podobného kroužení útvarů uměleckých není dosud psána, jakkoli, pokud ji sledovat lze, nanejvýš poučná jest a v samou dílnu ducha lidského nás uvádí.

*Skulptura a malba*, pánové, tvořily původně *nerozlučnou část architektury*. Sochy, reliéfy, malby sloužily zpočátku toliko k ozdobě její, nedadouce se namnoze ani hmotně od ní odloučit. Tvoříce s ní při každé nádhernější budově *jeden* jediný celek umělecký, mají se při samé koncepci každého díla architektonického s ním zároveň hned původně co *jeden celek* myslit a pojmout, aby celý výtvarný takto účinku jednotného se dodělal. V tom záleží též jedna z příčin velkých předností staveb italskorenesančních, že architekt a sochař a namnoze též malíř tehda v jedné osobě sloučení byli. Tak mohli oni vzorní duchové tvůrčí dekoraci plastickou a malířskou ihned sami podrobně navrhnout a místo pro každou sochu, každý obraz tím snáze náležitě a výhodně upravit. Nemůže-li za nynější doby dělení práce a obsáhlosti techniky stavitelské již podobné všeumělosti se žádat, jest aspoň nutno, aby architekt skulpturu a malbu, zejména monumentální a dekorativní a její čelné výtvarky v historickém pořadu slohů jednotlivých, k nimž se přimykají, *důkladně znal*.

Avšak též v historii plastiky a malířství bude nás mimo rozdílné vlastnosti a požadavky slohové také vystupování nových motivů a myšlenek uměleckých zajímat. Co skutek pokroku zaznamenáme, když při soše nohy původně těsně sevřené od sebe výkročně se oddálí a paže od trupu se uvolní. Šťastným nálezem motivu nového nám rovněž bude, když rozdíl mezi nohou stanoucí a volnou s plným uvědoměním se užije, za čin reformační nám platit může, když princip oposice a kontrastů jednotlivých částí postavy lidské se vynajde, když k pravdivosti pohybu též ladnost obrysů se připojí. V malbě uvítáme s pozorností zvláštní první postavu v plném profilu neb dokonce zkrucovaně kreslenou, budeme za pokrok znamenitý považovat, když uvidíme, že k pouhému typu opravdový výraz přistupuje, že světla, stíny, barvy skutečnost nápodobovat se snaží. Ve všech

uměních budeme počátky, vývoj a přeměny uspořádání uměleckého, *komposice* architektonické, plastické a malířské s napnutou pozorností stopovat.

Tak objeví se nám umění ve vrcholních zjevech svých zároveň co *výsledek tisícileté, vážné duševní práce lidstva*. My uvidíme, že snahy snad padesáte století potřebí bylo, aby dokonalé dílo malířské, aby první *dokonalý* obraz *všem* požadavkům kresby, koloritu, komposice a perspektivy přesně vyhovující konečně v době renesanční vzniknouti mohl. Uvidíme, jak na počátku dějin architektury těžké, nemotorné, prvotně holé *formy* svatých především požadavkům pevnosti a *trvalosti* vyhovují, jak napotom v orientu *ornamentace* barevná a plastická záhy na všechny plochy chrámu zátopy se vrhá, je celkem *bez ohledu* na statickou funkci jednotlivých částí v barevné směsici naskrze pokrývá, a kterak tato všepřítomnost ornamentu volný vývoj elementů konstruktivních dusí. Jak zvolna došlo as k tomu cestou věkovitou, než onen pestrý živel z převlády své *v meze přiměřené se zatlačil*, než z částí *struktivních* rozhodněji na plochy *vyplňující* se odkázal, než ornament především *uměleckým náznakem funkce*, nešení neb nešenosti, spojování neb zakončení než jasným a případným výrazem podpory a břevnoví stropu neb částí vzrostitých se stal, než při všech poměrech a plochách vedle pevnosti *těž ladnost a rytmus* rozhodného slova se dodělaly, než slovem podobným procesem dějinným, jež ovšem v podrobných rysech již stopovati nelze, *chrám řecký* ve svrchované formě své se vyhlavil z odvěčné dílny ducha lidského na světlo vystoupil.

Více než plané fráze ideologů mohou nás podobné úvahy historické důvodnou úctou před každým dokonalým výtvořem uměleckým naplnit. My pak porozumíme snáze a všem formám a zjevům složitějším, jestli již *první* kroky k cíli známe, jestli návodem dějin je v pravé *prvky* jejich rozložit dovedeme.

Než dosti o tom. Stačtež prozatím zběžné črty tyto, abychom i to zde naznačili, *jak* tomu rozumíme, když v dějinách umění mimo momenty ostatní dějiny motivů, forem a uspořádání uměleckého, pokud památky zachované stačí, stopovati hodláme.

Na konec samo sebou se rozumí, že též *materiál a techniku* každého umění, ovšem jen pokud obě s formou uměleckou souvisí, na zřeteli míti nepřestaneme. Uvidíme např., jak pevný, v dlouhých, pravidelných kusech se lámající kámen v Egyptě k stavbě sloupové a architrávní vedl, kterak zdi kyklopické z nepravidelných kusů se skládající nejraději tam se jeví, kde též kámen nepravidelně se láme neb v hotových balvanech mnohohranných se nalezá.<sup>6</sup> Shledáme, jak v Mesopotámii hlína a drobný materiál cihlový k tomu vedly, že prostory pomocí klenutí se pokryly,<sup>7</sup> kterak ohromné těžké klenby císařského Říma ohromnou zásobu materiálu, volný prostor k nahromadění jeho a neobmezené prostředky říše světovládné předpokládaly, a jak konstrukce gotická naopak zase tak zařízena býti musila, aby i na místě obmezenějším a s materiálem pozvolna docházejícím se stavět mohlo, aby když prostředků se nedostávalo, i možnost přestávky stavbu podstatně neohrožovala.<sup>8</sup> Podobně se přesvědčíme, že v Egyptě především tvrdost materiálu a nedostatečnost náčiní to byly, které již za nejstarších časů historických onu povšečnost forem, zvláštní tu slohovost a vázanost děl sochařských v zápětí měly<sup>9</sup> a že působnost kněžovlády za dob staré říše zajisté velice obmezené,<sup>10</sup> v tom sotva podílu má a míti může. Oceníme ohromný vliv, jež vynález hlíněného modelu a hojnost bílého, jemného materiálu mramorového na sochařství řecké měly. Nahlédneme, kterak malba fresková na šířku a smělost provedení, ba na celou koncepci uměleckou způsobem nejrozhodnějším působit musila, pochopíme, jakou revoluci vynález techniky olejové svým časem v zápětí míti musil. Tento ohled na stránku technickou pak neučiní zajisté rozpravu naši suchopárnou, nýbrž dodá jí jak přesné přihlížení k nejnovějším výzkumům vědeckým spolu základů pevných a solidních.

Vypravující zde *všeobecné* dějiny umění v tom srozmou, v kterém proti dějinám jednotlivých národů všeobecné dějiny lidstva se staví, nemůžeme arciť o každém jednotlivém z nesčíslných těch výtvořů uměleckých, o každém jednotlivém umělci nižšího řádu šíře promluvit, za to však získáme výhodu tu, že velkolepý ten celek uměleckého vývoje z hledišť *povýšeného* přehlídneme, že prostřednostmi neunaveni k výtvořům čelným, vzorným a znamenitým, že k historickému významu a k souvislosti zjevů důležitých pozornost svou soustředit můžeme, k výtvořům, v nichž všelidský onen umělecký pud, kde ona hluboká touha a snaha po ozdobě života i smrti, kde nejvyšší ideální potřeba národův kulturních svrchovaného svého výrazu došla.

I postačí to snad účelům našim. Neboť stopující v dějinách umění všude též dějiny forem, motivů a uspořádání uměleckého, poznáme čím dále tím jasněji, že počet platných

spůsobů komposice i v malbě, počet platných motivů i v plastice, počet platných forem zejména v oboru architektury přec jen *obmezený* jest. Jim pak chceme – nedotýkajíce se jiných stránek předmětu – s nimiž návodem mužů výtečných se obeznamujete – ze zvláštního *všeobecně historického* hledíště svého tím jasněji porozumět, vznik a vývoj jejich, pokud lze, sobě usvědomit. Tak přispějeme snad i my se stanoviska *svého* poněkud k tomu, aby ve vlastní jádro, v pravou duševní podstat' jejich blíže se vniklo. Takto pojaté a vylíčené nebudou, doufám, dějiny umění postrádati zcela zajímavosti a prospěšnosti i pro toho, kdo formy ty v jistém oboru, zde najmě v oboru architektury, ovládat za úkol sobě obral. I k *historickému* pojímání svému smíme snad vztahovat slova věčně památná, že „myslící umělec přec jen dvojnásob platí.“

Nejedni z Vás ovšem snad dráhu architekta, dráhu uměleckou vůbec si nezvolí. Avšak, pánové, Vy všichni sdílíte snad se mnou také náhled ten, že se tu nejedná jediné a výhradně o věc kruhů zcela uzavřených a o potřeby toliko odborné, jakkoli k nim ovšem *všude* přihlížeti budeme, nýbrž zároveň o předmět, jenž každým dnem ve světě širší půdy nabývá a v okruh *všeobecného* vzdělání vstupuje; o umění co nejvyšší obecnou záležitost ideální, co snahu vznešenou a *všelidskou*.

A ještě něco pánové! Díla umění výtvarných, ať v jakémkoli národě již vzniknou, nemožno umlčet, netřeba přeložit. Toť zvláštní přednost jejich. Ať cokoli se o nich dí neb nedí, ona zde stojí v plném lesku svém, ona jdou nezadržně jak světlý paprsek sluneční uprostřed lité vichřice svou přímou drahou světem; jest to ušlechtilá cesta *míru* a přece zas cesta *nejrychlejší* a nejbezpečnější i vzdorný svět k uznání donutit. Avšak umění na plné výši doby stojící, jak též pro národ *svůj* ho všichni sobě přejeme, a jehož vysoce slibné jaro ve všech oborech jeho kolem sebe zříme, umění takové, co zjev šíře a hlouběji založený, vymáhá *těž vzdělanstva*, které na *stejnou* výši se povzneslo. Také umělec nevyvine se – tak učí rovněž historie – způsobem *svrchovaným* bez obecenstva, jež prací jeho dychtivě sobě žádá a snahám jeho rozumí, jež chyb mu neodpouští, však přednosti jeho s citem vytříbeným nadšeně oceňuje. Čím vnímavějším a soudnějším obecenstvo znenáhla se stává, tím šíře rozvine se, tím výše povznese též umění doby, umění *národa*. Jest to také cíl vysoce žádoucí. Přeji bychom si, abychom též k němu skrovnou hřivnou svou tu přispěli.

### Ediční poznámka

Studie „O zákonech komposice v umění výtvarném“ vycházela poprvé na pokračování v časopise *Světozor* v průběhu roku 1873 (*Světozor. Obrazkový týdeník* VII, 1873, č. 1, 2, 4, 6, 8, 11, 12, 14, 17, 24, 26, 32, 39, 43, 44, 46, 48 a 51; vydáno a tištěno u Dra. F. Skřejšovského v Praze). Stať zůstala nedokončena – rozsah Tyršem publikovaného textu představoval přibližně čtvrtinu plánovaného objemu.

Ve výběru přetiskujeme dvě úvodní kapitoly Tyršovy stati. Vycházíme z textu otištěného v I. části Tyršových sebraných uměnovědných a estetických spisů (Miroslav Tyrš, *O umění*, sv. I. Pojednání obecná, Praha, Sokol 1932, s. 121–126) s přihlédnutím k verzi prvního časopiseckého vydání. Tyršova přednáška „O způsobu a významu studia dějin umění výtvarných“ byla poprvé publikována v *Květech* v r. 1881 (*Květy* III, 1881, sešit listopadový, s. 595–602).

V našem výběru je otištěna v úplnosti celá Tyršova přednáška. Vycházíme z textu vydaného v sebraných Tyršových spisech *O umění* (Miroslav Tyrš, *O umění*, sv. I. Pojednání obecná, Praha, Sokol 1932, s. 93–100) s přihlédnutím k prvnímu vydání v *Květech*. V poznámkách doplňujeme u Tyršem uváděných odkazů na literaturu plné znění titulů, místo vydání, vydavatele a rok jejich vydání.

Tyršova úvaha „O zákonech komposice v umění výtvarném“ je do značné míry odrazem Tyršova herbartovského estetického univerzitního školení. Reflexe Zimmermannovy pětice estetických idejí je patrná v Tyršových požadavcích kladených na umělecké dílo a v následném rozpracování formových kritérií pro uměleckou kompozici, kde ovšem jde Tyrš již částečně vlastní cestou. Tyrš se pokoušel postavit estetiku výtvarného umění a umělecké tvorby na pevných kritériích získaných empirickým výzkumem, induktivní cestou, čímž se stal u nás průkopníkem konkrétně formalistického přístupu v estetice výtvarného umění. Publikované kapitoly jsou obecnějším úvodem do Tyršovy formové analýzy výtvarného díla.

Svou úvodní přednášku „O způsobu a významu studia dějin umění výtvarných“ při nastoupení docentury na pražské polytechnice přednesl Tyrš dne 22. 10. 1881 a představil se v ní již jako hotový a vyzrálý myslitel. Jakkoliv byla určena především budoucím architektům, obsahuje řadu motivů a obecnějších úvah o dějinách kultury a dějinách uměleckých forem. Tyrš rekapituluje principy svých



uměnovědných a estetických východisek, přičemž klade akcent nejen na historickou proměnlivost „citu uměleckého“, ale i na jistou pravidelnou cykličnost v průběhu konkrétních uměleckých etap, což může upomínat na některé teze pozdějšího *Zániku západu* Oswalda Spenglera. Fáze uměleckých počátků bývá podle Tyrše vystřídána etapou, kdy umění dosahuje svého kulminačního bodu. Poté zase následuje dekadentní fáze vývoje, kdy umění prochází nezadržitelnou krizí a úpadkem – ovšem v tu chvíli jsou již nové umělecké ideje připraveny zahájit svou vzestupnou dráhu.

Doplňme, že Tyršova přednáška byla korunována velkým úspěchem. Svědčí o tom mimo jiné i zpráva, kterou přinesly následující den *Národní listy*: „Včera odpoledne započal čísti Dr. Tyrš na technice české o ‚Dějínách umění‘ za přítomnosti netoliko ohromného počtu studujících techniky, nýbrž i přehojného počtu posluchačů ze všech kruhů vzdělanstva českého. Přítomní s napnutím sledovali duchaplnou přednášku výtečného našeho estetika a ku konci řeči, v které vytknut byl význam dějin umění netoliko pro studující techniky, nýbrž i pro každého vzdělance, vypuklo shromáždění v bouřlivý potlesk.“ (citováno podle Renáta Tyršová, *Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo*, sv. III., Praha, Český čtenář 1934, s. 90).

Uvedené studie upravujeme dle obecných textologických zásad pro texty z daného období. Změny se týkají zejména obecných zásahů do pravopisu ve shodě s *Pravidly českého pravopisu* (1993); konkrétně jde hlavně o

- sjednocení psaní feminin typu *kost* ve prospěch varianty s koncovým -t (např. *skutečnost* a *obraznost* m. *skutečnost' a obraznost'*);
- psaní spřežek (např. *dopředu* m. *do předu*, *dozadu* m. *do zadu*);
- psaní předpon s-/z- (např. *prozkoumané* m. *proskoumané*);
- psaní slov přejatých ve shodě též s *Akademickým slovníkem cizích slov 1–2*, 1995 (např. *žánr* m. *genre*, *eurytmii* m. *eurythmii*, *charakterističnosti* m. *karakterističnosti*);
- psaní vlastních jmen (*Leonardo* m. *Lionardo*);
- psaní zkratek (*tj.* m. *t. j.*) a interpunkce;
- kvantitu samohlásek (*pážema* m. *pažema*, *génia* m. *genia*).

### Poznámky:

**1** Komposici krajinářskou za našich dnů, žel! tak zanedbávanou zde zúmyslně vylučujeme, skrze zvláštnost předmětu ji pro jiné pojednání sobě ponecháváme.

**2** Naopak zase klademe žánr, v němž na zákonech jasnosti, rozmanitosti a snad i článkovitosti perspektivní se přestává, při jinak stejných okolnostech níže než komposice vyššího a vážnějšího slohu. Antika a renesanční umění italské, které všude na první místo stavíme, veškeré zákony komposice způsobem nepřekonatelným nám znázorňují.

**3** Žeť netoliko co do komposice, alebrž též v každém jiném ohledu žádného jasného, určitého a nepochybného měřítka pro oceňování výtvorů uměleckých nemáme, nýbrž všechno tak zvanému citu tu přenecháváme, svědčí co nejzřejměji o dětinném stavu estetických teorií našich ve vzhledě tomtu. I nejobemnější spisy estetické téměř nic potřebného o tom v sobě neobsahují. Přečteš je a vstoupivše napotom před obraz jsme při posouzení jeho zrovna tak bez rady jako dříve. Jen odtud jde, že umělci již zdaleka se jim vyhýbají. Co do poesie a co do komposice hudební jsme ovšem dále.

**4** Porovnání taková nyní každý pomocí fotografovaných studií Rafaelových snadno učiniti může.

**5** Zvláště *komposice* i v knihách přímo pro umělce určených velmi povrchně se dotýkáno. Nelze o tom podrobných pravidel stanoviti. Arciť ne – z pouhého *domyslu*, tím více však zajisté ze *studia* vynikajících výtvorů uměleckých.

**6** Durm. Handb. der Archit. I. 24. [Josef Durm, *Handbuch der Architektur*. Darmstadt, Bergsträsser 1880. – Pozn. M. M.]

**7** Sluší vytknout, že mnohé klenby khorsabadské o úplné znalosti klínového řezu svědčí. Jednotlivé cihly pálené jsou nejenom klínovité, nýbrž též na širším konci konvexní, na užším konkavní, aby koncentrické polokruhy na hoře a dole co možná dokonalé byly, Reber. Gesch. d. Baukunst des Alterth. 48. [Franz Reber, *Geschichte der Baukunst im Altertum*, Leipzig, T. O. Weigel 1866. – Pozn. M. M.]

**8** Viollet-le-Duc. Entret. sur l'Archit. I. p. 126., etc. [Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Q. Morel et cie 1863. – Pozn. M. M.]

**9** E. Soldi. Les arts meconnus. Chapitre sur la formation du styl égyptien. Výroky Soldiho padají tím více na váhu, poněvadž neunavný badatel ten sám vynikajícím sochařem jest. [Emil Soldi, *Les*

*arts meconnus*, Paris, Ernest Leroux 1881; kniha vyšla roku 1881, šlo tedy o novinku. – Pozn. M. M.]

**10** Maspero. Hist. ancienne des peuples de l'Orient 52. [Gaston Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, Hachette et cie 1875. – Pozn. M. M.]