

Každé umělecké dílo je dítětem své doby a často je také matkou našich pocitů. Každá kulturní epocha vytváří svá vlastní, neopakovatelná díla. Pokus znovu oživit umělecké zásady minulosti proto může vést jedině k dílům podobným mrtvě narozeným dětem. V žádném případě nemůžeme cítit a prožívat stejně jako staří Řekové. Snahy napodobovat řecké principy v plastice povedou proto jedině k formám, které se těm řeckým budou podobat, ale po všechny věky zůstanou mrtvé. Takovéto napodobování je pouhým opičením. Opice může napodobovat lidské počínání velmi dokonale. Může sedět, držet před očima knihu, listovat si v ní a tvářit se přitom přemýšlivě, ale její pohyby budou přesto postrádat jakýkoli smysl.

Existuje ovšem ještě jiný druh vnější podobnosti uměleckých forem, který vychází ze zcela jiných předpokladů. Je to podobnost spočívající na vnitřním směřování veškerého morálního a duchovního klimatu k cíli, jehož už bylo v minulosti jednou dosaženo, ale později zase upadl v zapomnění. Z obdobného vnitřního ladění určitého období mohou tedy logicky vzejít formy, které za stejných podmínek již jednou existovaly. Na tomto principu je založena naše sympatie pro primitivy, pochopení pro ně a pocit vnitřní spřízněnosti s nimi. Tito čisté umělci se stejně jako my pokusili ve svých dílech vy-

jádrít vnitřní podstatu věcí, a dobrovolně se proto zřekli veškerých vnějších nahodilostí.

Tento společný moment je však navzdory svému významu jen pouhým momentem. Po dlouhém údobí materialismu se na dně našich duší začínají probouzet a klíčit zárodky hoře z nevíry, z bezcílnosti a nesmyslnosti. Utrpení a trýzeň, pramenící z materialistického přesvědčení, že vesmírné dění je pouhou zlou a nesmyslnou hrou, dosud neodezněly. Procitající duše je touto trýzní ještě poznamenána. V nezměrné černi zatím svítá jen chabé světlo. Je to spíše tušení světla, které se duše v obavách, zda to není jen pouhý sen – a černota pak skutečností, ještě neodvážila vzít zcela na vědomí. Těmito pochybnostmi i dosud přetrvávajícím utrpením z materialistické filosofie se však naše duše výrazně liší od duše „primitivů“. Naše duše je totiž puklá, a podaří-li se nám ji přesto rozeznít, pak zní jako puklá vzácná váza, vyzvednutá odněkud z hlubin země. Silně odvozená podoba současných primitivizujících tendencí proto nemůže mít dlouhého trvání.

Oba typy podobností mezi novým a starým uměním jsou proto, jak se lze snadno přesvědčit, diametrálně odlišné. První je povahy vnější, a tudíž je bezperspektivní. Druhá má povahu vnitřní, a proto obsahuje zárodek budoucnosti. Po období materialismu, jemuž duše zdánlivě podlehla a jako zlé pokušení je nyní setřásá, se zušlechťená bojem a utrpením probouzí k životu. Hrubší pocity jako strach, radost, smutek apod., jež jsou s tímto experimentálním obdobím spojeny, umělec zřejmě příliš lákat nebudou. Pokusí se totiž probudit jiné, dosud nepojmenované ušlechtlejší pocity. Umělec sám žije život složitý a poměrně náročný, a svým dílem se proto bude snažit vzbudit v divákovi, jenž ho bude schopen následovat, pocity ještě ušlechtlejší, běžnými slovy nepopsatelné.

Takovéhoto stupně souznění je ovšem současný divák jen stěží schopen. Od uměleckého díla totiž očekává buď jednoznačný, anebo prakticky zaměřený popis (portrét v běžném slova smyslu apod.), tedy obrazy, které lze interpretovat („impresionistickou“ malbu), anebo aspoň *duševní stavy promítnuté do přírodních forem* (tzv. nálady).<sup>1</sup> Všechny tyto způsoby zobrazování, jsou-li vskutku umělecké a vyvolají-li v divákově duši souznění, mohou mít určitý smysl a představovat duševní potravu, zvláště v případech třetím (a také prvním). Toto souznění (a také kontrastní znění) se nemusí odehrát jen na povrchu, „nálada“ obsažená v díle může divákovu náladu také prohloubit – anebo také upřesnit. V každém případě však divákovu duši ochrání před nebezpečnou zatvrzelostí, už tím, že ji napne, asi jako ladicí kolík strunu hudebního nástroje. Kvalita i časová a prostorová působnost takového tónu je však omezena a možnosti umění jím zdaleka vyčerpány nejsou.

Rozlehlá, hodně rozlehlá nebo menší, středně veliká budova, uvnitř řada sálů. Na všech stěnách zavěšena malá, větší anebo středně velká plátna. Často i mnoho tisíc pláten. A na nich v barvách vyvedené „přírodní“ výjevy: zvířata ve světle či stínu, napájící se, stojící u vody, odpočívající v trávě, vedle toho Ukřižování Krista namalované ateistou, květiny, lidské postavy sedící, stojící, kráčející, mezi tím akty, mnoho ženských aktů (často ve zkratkách, zezadu), jablka a stříbrné mísy, portrét tajného rady N., západ slunce, dáma v různém, letící kachny, podobizna baronky X, táhnoucí hejno hus, dáma v bílém,

<sup>1</sup> Také tohoto slova, označujícího poetické úsilí umělecké duše, bylo bohužel zneužito a posléze bylo zneuctěno. Existuje vůbec ještě nějaké slovo, jež by uniklo znesvěcení davem?

relata odpočívající ve stínu s ostře žlutými světelnými skvrnami, podobizna Jeho Excelence Y, dáma v zeleném. Vše pečlivě zkatalogizované: jména umělců, názvy obrazů. Lidé s katalogy přecházejí od jednoho obrazu k druhému, listují a čtou jména. Pak odejdou, stejně bohatí anebo chudí jako předtím, a v mžiku je zase pohltí kolotoč jejich vlastních starostí, jež nemají s uměním vůbec nic společného. Proč tam vůbec chodili? V každém z obrazů je zakleto tajemství jednoho celého života, života naplněného strastmi, pochybnostmi, chvílemi nadšení i světlem.

Oč usiluje tento život? Kam kráčí umělcova duše, která se na vzniku obrazů podílela? Co nám chce sdělit? „Vysílat světlo do hlubin lidského srdce – toť poslání umělce,“ praví Schumann. „Malíř je člověk, který umí nakreslit nebo namalovat cokoli,“ říká zase Tolstoj.

V souvislosti s výše popsanou výstavou se asi přikloníme spíše ke druhé z obou definic umění, podle níž s větší či menší pohotovostí, virtuozitou či razancí vznikají na plátnech předměty, mezi nimiž existují silnější či volnější vzájemné vztahy. Umělecké dílo se rodí postupným vytvářením harmonických vztahů mezi zobrazenými předměty. Výsledné dílo je nakonec vydáno napospas nezúčastněným pohledům, lhostejným duším. Znalci hodnotí obvykle „machu“ (jako by šlo o výkon provazochodce) a vychutnávají způsob malby (jako kdyby se jednalo o paštiku).

Duše hladově odcházejí nenasyceny.

Výstavními sály se potloukají davy lidí a plátna posuzují slovy jako „pěkné“ či „skvělé“. Ten, kdo chtěl něco říci, neřekl nakonec nic, a ten, kdo měl naslouchat, zase neslyšel.

Tomuto stavu umění se říká l'art pour l'art.

Tomuto ničení vnitřního znění, na němž spočívá život barev, tomuto mrhání uměleckými silami se říká „umění pro umění“.

Jako odměnu za svou zručnost, nápaditost a emocionální náboj požaduje umělec hmotné statky. Aby mohl uspokojit svou vlastní ctižádostivost a lačnost. Místo usilovné práce na společném díle pak propuká o tyto statky boj. Ozývají se hlasy stěžující si na příliš velkou konkurenci a nadprodukcí. Výsledkem materialistického umění zbaveného smyslu je pak nenávisť, partajničání, spolkaření, žárlivost a intriky.<sup>2</sup>

K umělci, jenž smysl svého života nespátřuje v nesmyslném umění, ale usiluje o cíle vyšší, se diváci obrátí klidně zády.

*Porozumět* umění znamená pozdvihnout diváka na úroveň umělce. Jak již bylo řečeno, umění je dítětem své doby. Proto je schopno vyjádřit jenom to, čím je jeho doba naplněna. Není-li v něm obsažena možnost dalšího vývoje, tedy je-li pouze dítětem své doby, a nikoli zdrojem budoucnosti, pak je to umění vykleštěné. Jeho životnost bude krátká, a jakmile se změní klima, z něhož vzešlo, morálně se vyčerpá.

Také druhý typ umění schopný dalšího vývoje vyrůstá z duchovního klimatu své doby. Není však jeho pouhou ozvěnou, věrným zrcadlovým odrazem, ale vyznačuje se nadto ještě prorockou silou, schopností hluboké introspekce a širokého záběru.

<sup>2</sup> Ani několik ojedinělých výjimek není s to narušit tento bezútěšný obraz, a také v tomto případě jde především o umělce, jejichž krédem je l'art pour l'art. Slouží vyššímu ideálu, *obecně* považovanému za nesmyslné mrhání silami. Vnější krása je prvkem utvářejícím duchovní klima. Kromě své pozitivní stránky (krásné = dobré) trpí ovšem nedostatečným využitím talentu (talentu ve smyslu evangelického).



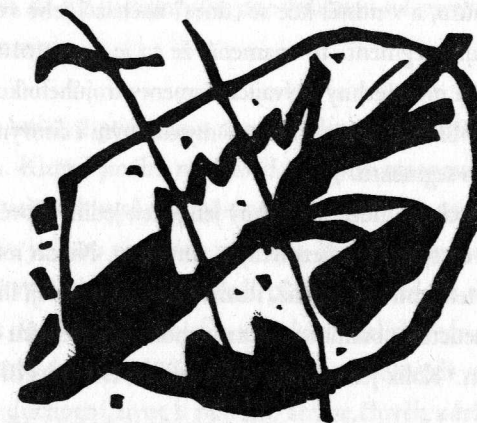
Duchovní život, jehož neoddělitelnou součástí a zároveň jedním z nejúčinnějších prvků je umění, představuje sice komplikovaný, svou podstatou ovšem jednoduchý a snadno vysvětlitelný pohyb směrem kupředu a vzhůru. Je to pohyb, který je poznáním. Jeho formy mohou nabýt sice různých podob, ale jeho smysl a účel jsou stále stejné.

Prvotní příčiny onoho pohybu kupředu a vzhůru, provázeného věčným bojem s utrpením, zlobou a nesnázemi, jsou zahaleny temnotou. Podaří-li se konečně odklidit nebezpečné překážky a dosáhnout určité mety, čísi neviditelná a zlovlná ruka ihned postaví překážky nové, jež zatarasí cestu a zakryjí výhled.

Náhle se však mezi námi zjeví člověk, naprosto stejný jako my ostatní, avšak nadaný tajemnou schopností vnitřního „zraku“.

A ten ztracenou cestu opět objeví a určí směr. Onen vidoucí a vědoucí prožívá patrně chvíle, kdy zatouží zbavit se onoho daru nebes, který se mu stal utrpením. Není toho však schopen. Zapřažen do těžké a mezi balvany uvízlé káry lidstva, vysmíván a pronásledován, táhne ji dál, kupředu a vzhůru.

Z jeho tělesného *já* už na tomto světě nezůstalo většinou nic, a přesto se všemi prostředky snažíme zvěčnit jeho tělo v obřích sochách z mramoru, železa, bronzu nebo kamene. Jako kdyby snad v případe těchto božských služebníků a mučedníků, kteří sami vším tělesným pohrdali a sloužili výhradně *duchu*, na *tělesnosti* vůbec záleželo. Samo rozhodnutí postavit mramorovou sochu je ovšem důkazem, že také ostatní lidstvo dospělo konečně k bodu, jehož dosáhl oslavovaný jedinec už mnohem dříve.





Vysoký ostrý trojúhelník rozčleněný do nestejně velkých segmentů, z nichž se ten nejmenší a nejužší nachází nahoře – to je schematický obraz duchovního života. Čím níže sestupujeme, tím širší a vyšší jsou jednotlivé segmenty.

Celý trojúhelník se velmi pomalu a sotva postřehnutelně pohybuje směrem kupředu a vzhůru, a v místě, kde se „dnes“ nacházel jeho vrchol, se „zítra“<sup>3</sup> ocitne následující segment. To znamená, že co je dnes srozumitelné jen pro nejvyšší špičku a pro všechny zbývající segmenty trojúhelníku představuje jen nesrozumitelný blábol, se nazítří stane smysluplným i citovým obsahem života následujícího segmentu.

Na nejvyšším vrcholu může stát někdy jen jeden jediný člověk. Jeho radostné vidění je zároveň spojeno s nezměrným smutkem. Nikdo mu nerozumí, dokonce ani ti, kteří jsou mu nejbliž. Rozhořčeně ho nazývají lhářem nebo bláznem. Takto zneuctěn a osamocen se na vrcholu trojúhelníku ocitl za svého života Beethoven.<sup>4</sup> Kolik jen muselo uplynout let, než největší segment tohoto

<sup>3</sup> Pojmy „dnes“ a „zítra“ se v podstatě shodují s jednotlivými biblickými „dny“ Stvoření.

<sup>4</sup> Weber, autor Čarostřelce, v souvislosti s Beethovenovou VII. symfonií prohlásil: „Extravagance tohoto génia nyní dosáhly svého absolutního vrcholu; nyní dozrál pro bláznec.“ Když abbé Stadler poprvé zaslechl napjaté

trojúhelníku dospěl do místa, na němž Beethoven kdysi stnul. A navzdory všem pomníkům, jež byly Beethovenovi postaveny – dosáhlo tohoto bodu dnes skutečně celé lidstvo?<sup>5</sup>

Ve všech segmentech trojúhelníku se nacházejí umělci. Každý z nich, kdo dohlédne za hranice svého území, je prorokem a těžkopádnou káru lidstva posouvá o kus cesty vpřed. Avšak těm, kdo tímto zřením buď nadáni nejsou, anebo je podle zatajují či zneužívají, obyvatelé společného segmentu dokonale rozumějí a oslavují ho. Čím pak je příslušný segment větší (čím nížeji se tedy v trojúhelníku nachází), tím větší je také masa těch, kteří umělci rozumějí. Z toho plyne, že v každém ze segmentů panuje určitá vědomá či (častěji) nevědomá touha po duchovní potravě. Úkolem umělců pak je nabízet takovou duchovní potravu, po níž následujícího dne vztáhnou své ruce obyvatelé v pořadí dalšího segmentu.

Není samozřejmě možné postihnout tímto schématem všechny rozměry duchovního života. Kromě jiného není totiž schopno zmapovat jeden z jeho podstatných negativních rysů, rozměrnou *černou skvrnu*, tzv. mrtvou zónu. Duchovní potrava je často podávána také těm, kteří svůj segment již přesáhli a patří vlastně už výše. V takovém případě působí jako jed: již nepatrné dávky způsobují pokles ducha do nižších sfér, v dávkách větších vede dokonce k nezadržitelnému pádu do nehlubšího dna. V jednom ze svých románů přirovnal Sienkiewicz duchovní život k plavání: aby se člověk udržel na hladině

„pulsující e“ na začátku první věty, vykřikl na svého souseda: „Ještě pořád zní to e – nic jiného ho prostě nenapadne, toho neumětel!“ (Beethoven od Augusta Göllericha, viz sv. I v řadě Die Musik, vyd. R. Strauss.)

<sup>5</sup> Není ostatně celá řada pomníků odpovědí na tuto smutnou otázku?

a neutonul, je třeba se neustále pohybovat. Nadání („talent“ v evangelickém slova smyslu) se pak může stát prokletím – nejen pro svého nositele, ale pro všechny, kdo tohoto otráveného pokrmu okusí. Na to, aby se vlichotil nižším potřebám, by umělec spotřeboval veškeré své síly; formou zdánlivě uměleckou by vyjadřoval obsahy, jež nejsou ryzí, využíval elementů slabších a v nesprávných souvislostech, klamal by lidstvo a napomáhal mu v sebeklamě, že svou duchovní žízeň tiší u pramenů čistých. Taková díla pohybu vzhůru nenapomáhají, ale naopak ho zdržují, brání mu a šíří kolem sebe mor.

Umělecké epochy, jež postrádají svého duchovního vůdce a v nichž panuje nedostatek vytržbené duchovní potraviny, nazýváme *obdobími úpadku* duchovního světa. V těchto dobách se duše nezadržitelně propadají do stále nižších a nižších segmentů, a celý trojúhelník jako by nehnutě stál. Dokonce jako by se otáčel zpět a klesal. V těchto němých a slepých dobách se zdůrazňují výhradně jen vnější úspěchy a hmotné statky a oslavují se objevy, jež slouží jen a jen tělesné rozkoši. Ryze duchovní kvality, bere-li je vůbec kdo na vědomí, se v nejlepším případě podceňují.

Osamělí a strádající vidoucí jsou vysmíváni a označováni za blázny. Vzácni duchové, kteří neupadli do otupujícího spánku a nejasně touží po duchovním životě, poznání a pokroku, vysílají do hrubého materiálního chóru svůj beznadějně žalující hlas. Pomalu se snáší tma a noc ducha postupně houstne. Vyděšené duše se propadají do temnot a jejich nositelé, pronásledovaní pochybnostmi a obavami a zcela vyčerpaní, se před postupným ubýváním světla mnohdy zachraňují raději náhlým a zoufalým skokem do tmy.

Ponížené a živořící umění takových epoch slouží výhradně materiálním cílům. Náměty čerpá z *tupé hmoty*, neboť hmotu ušlechtlejší nezná. Předměty,

jejichž zobrazování je jeho jediným cílem, zobrazuje věrně a stále stejně. Otázku „co“ si tento druh umění vůbec neklade. Ptá se pouze, „jak“ lze materiální předmět zobrazit. Umělecké „krédo“ sestává výhradně z otázky „jak“. Umění ztratilo duši.

Umění tedy kráčí po cestách vytýčených otázkou „jak“. Jeho odbornost se neustále zvyšuje a nakonec mu rozumějí už jen sami umělci, kteří si začínají stěžovat na netečnost diváků. A protože v takových dobách toho umělec nemusí říkat mnoho, bývá i sotva postřehnutelně odlišné „jak“ mecenáši a znalci vysoce přeceňováno (a eventuálně může přinést podstatné hmotné statky!). Nesčetné zástupy vnějškově nadaných a zručných jedinců se vrhají na zdánlivě tak snadno zvládnutelné umění. V každém z „uměleckých center“ existují stovky a tisíce takovýchto umělců, z nichž většině jde jen o novou manýru a se srdcem chladným, s duší spící a beze stopy nadšení produkují miliony uměleckých děl.

„Konkurence“ roste. V divoké honbě za úspěchem se hledání mění v pouhou formalitu. Malé skupiny, jimž se náhodou podařilo v tomto uměleckém chaosu uspět, se zakopávají v dobytých pozicích. Zaostalí diváci jen nechápavě zírají, ztrácejí o umění zájem a nakonec se od něho úplně odvracejí.

Navzdory všemu zaslepení, chaosu a zdivočelému třštění se však ve skutečnosti duchovní trojúhelník pomalu, ale jistě a nezadržitelně pohybuje kupředu a vzhůru.

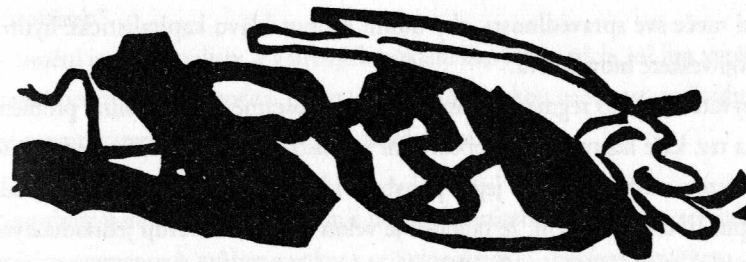
Neviditelný Mojžíš sestoupil s hory a pohlédl na tance kolem zlatého telete. Svému lidu přinesl nové poznání.

Jeho slova, pro masy zpočátku neslyšitelná, uslyší jako první umělci. Následují ho, zpočátku zcela bezděčně, ani o tom nevědí. Už v otázce „jak“ se totiž skrývá zárodek uzdravení. A i když je ono „jak“ otázkou v podstatě neplodnou, tak už v „odlišnosti“ samé (považované i dnes ještě za projev osobnosti) je obsažena možnost nevidět pouze hrubou hmotu a spatřit ještě cosi méně tělesného než předmět realistické epochy, který je třeba zobrazit věrně a „bez fantazie“, „takový, jaký je“.<sup>6</sup>

Zasáhne-li otázka „jak“ také umělcovu duši a bude schopna vyvolat zážitky subtilnější povahy, pak stane umění na počátku dlouhé pouti, na níž se opět shledá se ztracenou otázkou „co“, s otázkou, která se stane duševní potravou znovu se zrodivšího ducha. Toto „co“ již nebude totožné s materiální podobou předmětu předchozího období, ale stane se *uměleckým obsahem*, duší uměleckého díla, bez níž by se stejně jako v případě jednotlivce či národa nemohla tělesná stránka (ono „jak“) rozvinout k plnému životu.

*Toto „co“ je obsahem, jenž může být vyjádřen pouze uměním, pouze umění vládně prostředky potřebnými k tomu, aby ho obdařilo jasnou formou.*

<sup>6</sup> Často se zde hovoří o hmotnosti a nehmotnosti a o různých přechodných stadiích, označovaných „více či méně“ za realistická. Je opravdu *všechno* jen hmota? Nebo jen duch? Nemohou být rozdíly, jimiž odlišujeme od sebe hmotu a ducha, jen různými stupni jednoho či druhého? Myšlenka, považovaná pozitivistickou vědou za produkt ducha, se skládá rovněž z hmoty, uchopitelné ovšem nikoli hrubými, ale jemnějšími smysly. Je duchem to, na co si nemůžeme sáhnout rukou? V tomto spise, jehož rozsah je omezený, se nemůžeme tímto problémem zabývat hlouběji, a proto postačí, jestliže mezi nimi nebudeme vést příliš ostré hranice.





Duchovní trojúhelník se pomalu pohybuje směrem kupředu a vzhůru. Jeden z jeho nejspodnějších segmentů právě dospěl k prvním heslům materialistického „kréda“ – jednotliví jeho obyvatelé jsou rozděleni podle náboženství. Jsou židy, katolíky, protestanty atd. Ve skutečnosti jsou ateisty, a ti nejodvážnější anebo také nejomezenější z nich se k tomu otevřeně hlásí. „Nebe“ osířelo. „Bůh je mrtev“. Z politického hlediska jsou obyvatelé tohoto segmentu zastánci lidového zastupitelství anebo republikány. Svůj strach, odpor a nenávisť, s nimiž ještě včera pronásledovali politické názory, které dnes zastávají, nyní soustředili na anarchismus, který je pro ně čímisi neznámým, co děsí už pouhým zvukem slova. Z hlediska ekonomického se hlásí k socialismu. Brousí si meče své spravedlnosti, aby mohli utnout hlavu kapitalistické hydře, zdroji veškeré bídy lidstva.

Obyvatelé tohoto segmentu dosud nikdy samostatně neřešili žádný problém a na tzv. káře lidstva, tažené obětavými a podstatně hodnotnějšími jedinci, se jen vezou, aniž něco tuší o jejím pohybu, viditelném ostatně jen z většího odstupu. Jsou přesvědčeni, že táhnout je velmi snadné, důvěřují jednoduchým řešením a spoléhají se na sílu příkazů.

Při pohybu trojúhelníku každý segment automaticky postoupí na místo toho, jenž se nacházel nad ním. Svě původní pozice se však ještě pevně drží a ze strachu před neznámým nebezpečím se urputně brání.

Z hlediska náboženského jsou výše položené segmenty nejen zaslepeně ateistické, ale navíc dokážou zdůvodnit svou bezbožnost řadou cizích slov (například podle slov Wirchowových nedůstojných skutečného vzdělance: Pitval jsem řadu mrtvol, ale nikdy jsem při tom neobjevil žádnou duši). Z hlediska politického tíhnou k republikánům, vyznají se v parlamentních procedurách, v novinách čtou politické úvodníky. Z ekonomického hlediska jsou socialisty nejrůznějšího zabarvení a svou „víru“ dokládají množstvím citátů (od Schweitzerovy Emmy přes Lasallův Železný zákon až k Marxovu Kapitálu atd.).

Vedle již popsaných příhrádek se ve vyšších segmentech nacházejí ještě další, o nichž jsme se dosud nezmínili: pro vědu a umění, kam patří také literatura a hudba.

Z hlediska vědeckého jsou lidé obývající vyšší segmenty pozitivisty a uznávají jen to, co se dá změřit a zvážit. Všechno ostatní dnes považují za stejný nesmysl, jakým pro ně byly ještě včera teorie, jejichž pravdivost se mezitím již „prokázala“.

V umění jsou naturalisty, a v určitých předem daných mezích, jež jim vytýčila určitá neotřesitelná autorita, proto uznávají uměleckou osobnost, individualitu a temperament a dokážou je také náležitě ocenit.

Navzdory jasnému řádu, jistotám i nezpochybnitelným zásadám se však ve vyšších segmentech můžeme setkat s určitým skrytým *strachem*, zmatkem, pochybnostmi a nejistotou, srovnatelnými s pocity cestujících na ohromném

a bezpečném zaoceánském parníku ve chvíli, kdy se nad širým mořem začnou shlukovat na obloze černá mračna a zlověstný víchř nakupí temné hory vod. Onen strach pramení z jejich vzdělanosti. Náhle si uvědomí, že ještě včera se posmívali dnes již obecně uznávanému vědci, státníkovi či umělci a nazývali ho ctižádostivcem, podvodníkem a fušerem, jenž nebyl hoden jediného jejich pohledu.

Čím výše v trojúhelníku vystoupíme, tím obrysy tohoto strachu a nejistoty vystupují zřetelněji. Čas od času se zde totiž vyskytnou jedinci, kteří jsou schopni vidět a chápat souvislosti. Ti se pak začnou ptát: byla-li moudrost předčerejší vyvrácena moudrostí včerejší, a ta zase popřena moudrostí dnešní, není nakonec možné, aby zítra padla také ta dnešní? A nejodvážnější z nich si také odpoví: „Vyloučené to není.“

Najdou se zde rovněž jednotlivci schopní pochopit dokonce i to, co dnešní věda „ještě vysvětlit neumí“. A ti se ptají: „Bude věda svými dosavadními prostředky vůbec schopna objasnit všechny záhady? A pokud ano, můžeme se na to také spolehnout?“

V těchto segmentech se nacházejí rovněž profesionální vědci, kteří si ještě živě pamatují, s jakou nevolí byla přijímána na akademické půdě fakta, jež dnes tytéž akademie pevně obhajují. Vyskytují se tu také znalci umění, kteří sepisují hlubokomyslné traktáty o tom, co bylo považováno ještě včera za čirý nesmysl. Na stránkách svých knih bojují proti mantinelům, jež samo umění již dávno překonalo, a současně se zabývají budováním mantinelů nových, tentokrát již nenapadnutelných a na věky věků platných. Ve svém zápalu si ani nevšimli, že ve skutečnosti nestavějí své mantinely před umění, ale za ně. A když to na druhý den zjistí, sepíší knihy nové a posunou své mantinely zas rychle

o kus dál. A to se bude opakovat tak dlouho, dokud si neuvědomí, že vnější principy lze uplatňovat jen na umění minulosti, nikdy však na to, jež teprve přijde. Duchovní klima budoucích časů lze odhadnout jen pomocí citu (jehož dráhy vedou talentem). V hmotě nemůže vykrystalizovat nic, co hmotnou podobu ještě nemá. Ducha budoucnosti lze odhadnout pouze citem (jehož cesty vedou uměleckým talentem). Teorie je svítlnou osvětlující formy, jež vykrystalizovaly už včera a předešlým (blíže o tom v kapitole VII. Teorie).

Vystoupíme-li do dalších pater, setkáme se s ještě větším zmatkem, jako když velké a podle všech dostupných zákonů architektury i matematiky vystavěné město zachvátí zemětřesení. Zdejší obyvatelé žijí v duchovním městě, které bylo náhle vystaveno silám, s nimiž si jeho stavitelé a matematici nevědí rady. Tu se jak domek z karet zřítí kus silné zdi, tam zase leží v rozvalinách do nebe sahající obrovská věž, jež kdysi spočívala na bezpočtu věžovitých, věčnostem odolávajících „duchovních“ podpěrách. Na opuštěném starém hřbitově se chvěje půda. Otevírají se dávno zapomenuté hroby, z nichž vystupují dávno zapomenuté duchové. Na umělecky náročně ztvárněném slunci se objevily skvrny a nastává zatmění. Jak a čím teď ale bojovat s temnotami?

Obyvatelé tohoto města jsou totiž hlší a slepí, ohlušení a oslepeni cizími moudrostmi, neslyší a nevidí, že se kolem nich všechno hrouť. Proto mohou tvrdit: Hle, naše slunce už se zase rozjasňuje, co nevidět se vytratí i poslední skvrna. Také oni však jednoho dne uslyší a prohlédnou.

Vystoupíme-li nejvýše, s žádným strachem se už nesetkáme. Díla, jež vznikla zde, směle otřesou všemi podpěrami vystavěnými minulými generacemi. Setkáme se zde se vzdělanci, kteří neustále znovu a bez obav zkoumají, prověřují a nakonec zpochybňují hmotu, o níž se ještě včera stavba a s ní celý vesmír

opíraly. Smělí konstruktéři, zabývající se teorií elektronů, tedy elektrickým pohonem, jenž by měl již zítra nahradit hmotu, občas překročí hranice bezpečnosti a ve svém boji padnou, jak vojáci ztékající nedobytnou pevnost. Avšak – „není nedobytných pevností“. Již byla uznána celá řada *faktů*, jež byly ještě včera odsuzovány jako nevědecké „bludy“. Dokonce i tisk, ten poslušný slouha úspěšných i lůzy, ten kupčák ve jménu „jak se vám líbí“, se ve svém zpravodajství o „zázracích“ musí mírnit a svou ironičnost buď krotit, anebo se jí zcela vzdát. Učenci, ba i bývalí ryzí materialisté nyní dali všechny své síly do služeb vědeckého výzkumu záhadných úkazů, jejichž existenci už nelze dále popírat ani zamlčovat.<sup>7</sup>

Na druhé straně ovšem roste počet těch, kteří přestali v otázkách hmotnosti či „nehmotnosti“, přesahující smyslové poznání, materialistickým vědeckým metodám důvěřovat. Tito lidé hledají spásu podobně jako umělci, kteří se obrátili k primitivům z takřka zapomenutých dob a k jejich takřka zapomenutým metodám. U národů, na něž jsme z výše své vzdělanosti shlíželi s přezíravostí a pohrdáním, jsou tyto metody dosud živé.

Patří k nim například Indové, kteří čas od času předloží fakta, jež naši vědci buď nevezmou na vědomí vůbec, anebo je nějakým povrchním odsudkem za-

<sup>7</sup> Zöllner, Wagner, Butleroff – Petrohrad, Crookes – Londýn atd. Později Ch. Richet, C. Flammarion (dokonce i pařížský list *Matin* publikoval asi před dvěma lety názory posledně jmenovaného pod titulem *Je le constate, mais je ne l'explique pas*). A konečně C. Lombroso, autor antropologické metody v rámci teorie zločinnosti, se spolu s Eusapiou Palladino věnuje důkladným spiritistickým seancím a přisuzuje těmto jevům význam. Kromě jednotlivých vědců, kteří se tímto výzkumem zabývají na vlastní riziko, vznikají také takto zaměřené vědecké spolky a společnosti (například pařížská *Société des Etudes psychiques*, jež pořádá putovní přednášky po Francii a zcela objektivně informuje veřejnost o výsledcích své práce).

ženou jako dotěrný hmyz.<sup>8</sup> Po mnoha letech strávených v Indii se paní H. P. Blavatské zřejmě poprvé podařilo dokázat souvislosti mezi naší kulturou a těmito „divochy“. Zrodilo se tak jedno z nejmocnějších duchovních hnutí, jež vedlo k založení duchovního společenství zvaného Teosofická společnost. Se-stává z jednotlivých lóží, které se cestou *vnitřního* poznání snaží přiblížit k otázkám ducha. Specifickými postupy, jež jsou v příkrém rozporu s pozitivismem, se teosofové pokoušejí poměrně přesně revokovat formy, které již v minulosti jednou existovaly.\*

Teosofickou nauku formulovala Blavatská jako svého druhu katechismus, v němž nalezneme na každou otázku přesnou odpověď.<sup>9</sup> Podle Blavatské (s. 248) je teosofie totéž co *věčná pravda*. „Nový posel pravdy se setká s lidstvem, jež bude Teosofickou společností již připraveno: bude přichystán výrazový prostředek, schopný adekvátním způsobem vyjádřit novou pravdu, bude existovat organizace, jež bude očekávat příchod nové pravdy a urovná jí cestu“ (s. 250). V závěru své knihy se Blavatská domnívá, že „ve srovnání s dnešním stavem bude v jednadvacátém století svět nebem na zemi“. Svým sklonem k teoretizování i svými předčasnými závěry, že na nekonečné množství otázek

<sup>8</sup> V této souvislosti se často setkáme s pojmem hypnóza, tedy s tímž pojmem, od jehož mesmeristických počátků se řada akademií s opovržením odvrátila.

\* Viz například publikaci *Teosofie* Dr. Steinera a jeho články o cestách poznání v *Lucifer-Gnosis*. Dnes je třeba dodat, že Kandinsky tehdy ještě nerozlišoval mezi anthroposoficky orientovanou duchovní vědou Rudolfa Steinera a orientálně inspirovanou teosofií H. P. Blavatské, mj. také proto, že diskuse o jejich rozdílech se nacházely teprve v počátečním stadiu – poznámka Maxe Billa, 18. 8. 1962.

<sup>9</sup> H. P. Blawatzky, *Der Schlüssel der Theosophie*. Leipzig, Max Altmann 1907. Kniha vyšla anglicky v Londýně 1889.



lze najít jednu jedinou odpověď, vzbuzuje teosofie oprávněné pochybnosti. I přesto je třeba ji pokládat za mocné *duchovní* hnutí, jež se významně podílí na tvorbě duchovního klimatu doby. Její spásný hlas dosáhne k mnoha srdcím zbloudilým v noci a temnotách, nabídne jim pomocnou ruku a ukáže směr.

Ve chvílích, kdy se náboženství, věda i morálka zachvějí v základech (posledně jmenované zvláště silným působením Nietzscheovým) a kdy se zdá, že se všechny vnější opory hroutí, odvrací člověk svůj pohled od věcí vnějších a soustředí se *na sebe sama*.

Nejcitlivěji a také nejzřetelněji reaguje na toto duchovní obrácení literatura, hudba a umění. Jen ony jsou totiž schopny zrcadlit temný obraz současnosti bezprostředně a předvídat velikost i tam, kde je zatím jen sotva postřehnutelný a pro většinu ještě zcela neviditelný malý bod.

Jen ony jsou schopny reflektovat velkou temnotu se sotva viditelnými nuancemi. Samy ztmavnou a zčernají také. Na druhé straně se však postupně začínají odvracet od současných námětů zbavených duše a hledat takové, jež spíše odpovídají nemateriálním touhám a potřebám vyprahlé duše.

V oblasti *literatury* je jedním z velkých básníků tohoto typu Maeterlinck. Předvedl nám svět, který můžeme označit jako fantastický anebo výstižněji nadsmyslový. Jeho Princezna Maleina, Sedm princezen, Slepci atd. atd., to *nejdou postavy* z dob dávno minulých jako například Shakespearovi stylizovaní hrdinové. Jsou to duše, jež tápají v mlhách, téměř se jimi zalykají, a nad nimi se vznáší neviditelná temná moc. Jeho hrdinové žijí ve světě plném duchovní temnoty, nejistoty pramenící z neznalosti a velkého strachu z toho všeho. Maeterlinck se stal možná jedním z prvních proroků a věrozvěstů dekadence, o níž

už jsme se zmínili. V jeho dílech se výmluvně zrcadlí jak šerící se duchovní klima, převaha destruktivnosti i panická hrůza z toho plynoucí, tak ztráta orientace a vůdčí osobnosti.<sup>10</sup>

Maeterlinck evokuje tuto atmosféru především ryze uměleckými prostředky a prostředkům hmotným (ponurým hradům, měsíční noci, bažinám, meluzně, sovám apod.) přisoudil symbolickou roli vnitřního znění.<sup>11</sup>

Jeho nejvýznamnějším výrazovým prostředkem je slovo.

*Slovo se vyznačuje vnitřním zněním*, jehož zdrojem je částečně (a možná především) předmět, k němuž se pojí. Nemáme-li ovšem příslušný předmět před očima a slyšíme pouze slovo, které je označuje, vznikne v naší mysli abstraktní představa, dematerializovaný předmět, jenž vzápětí vyvolá v „srdci“ vibraci. *Žlutý, modrý anebo červený strom* uprostřed louky je z tohoto hlediska pouze materiální podobou, náhodně materializovanou formou stromu, jež vyvstane v našem nitru při zvuku slova strom. Důmyslným (básnický *citlivým*) užitím určitého slova, jeho *vnitřně* opodstatněným, dvojím, trojím

<sup>10</sup> Mezi podobné proroky dekadence patří v první řadě Alfred Kubin. Hrůzná atmosféra a tvrdá prázdnota jeho děl nás neodolatelně přitahují. Nevyzařuje jen z Kubinových kreseb, ale také z jeho románu *Země snivců*.

<sup>11</sup> Když Maeterlinck uváděl v Petrohradě některé hry ve vlastní režii, sám při jedné ze zkoušek nahradil chybějící věž prostě kusem zavěšeného plátna. Připravit náročnou kulisu mu nepřípadlo příliš důležité. Postupoval vlastně stejně jako největší fantastové všech dob, děti, které jsou v zápalu hry schopny považovat dřevěnou tyčku za koně, pouhou silou své fantazie dokážou obyčejné papírové skládanky (tzv. vlašťovky) proměnit v početnou kavalerii a prostým přehnutím jediného cípu pak zase z hulánů udělají koně (Kügelgen: *Erinnerungen eines alten Mannes*). Tyto podněty zaměřené na diváckou fantazii dnes na divadle hrají významnou roli. Jsou projevem transformace divadla materiálního v duchovní divadlo budoucnosti.

lze najít jednu jedinou odpověď, vzbuzuje teosofie oprávněné pochybnosti. I přesto je třeba ji pokládat za mocné *duchovní* hnutí, jež se významně podílí na tvorbě duchovního klimatu doby. Její spásný hlas dosáhne k mnoha srdcím zbloudilým v noci a temnotách, nabídne jim pomocnou ruku a ukáže směr.

Ve chvílích, kdy se náboženství, věda i morálka zachvějí v základech (posledně jmenované zvláště silným působením Nietzscheovým) a kdy se zdá, že se všechny vnější opory hrouť, odvrací člověk svůj pohled od věcí vnějších a soustředí se *na sebe sama*.

Nejcitlivěji a také nejzřetelněji reaguje na toto duchovní obrácení literatura, hudba a umění. Jen ony jsou totiž schopny zrcadlit temný obraz současnosti bezprostředně a předvídat velikost i tam, kde je zatím jen sotva postřehnutelný a pro většinu ještě zcela neviditelný malý bod.

Jen ony jsou schopny reflektovat velkou temnotu se sotva viditelnými nuancemi. Samy ztmavnou a zčernají také. Na druhé straně se však postupně začínají odvracet od současných námětů zbavených duše a hledat takové, jež spíše odpovídají nemateriálním touhám a potřebám vyprahlé duše.

V oblasti *literatury* je jedním z velkých básníků tohoto typu Maeterlinck. Předvedl nám svět, který můžeme označit jako fantastický anebo výstižněji nadsmyslový. Jeho Princezna Maleina, Sedm princezen, Slepci atd. atd., to *nejsou postavy* z dob dávno minulých jako například Shakespearovi stylizovaní hrdinové. Jsou to duše, jež tápají v mlhách, téměř se jimi zalykají, a nad nimi se vznáší neviditelná temná moc. Jeho hrdinové žijí ve světě plném duchovní temnoty, nejistoty pramenící z neznalosti a velkého strachu z toho všeho. Maeterlinck se stal možná jedním z prvních proroků a věrozvěstů dekadence, o níž

už jsme se zmínili. V jeho dílech se výmluvně zrcadlí jak šeřící se duchovní klima, převaha destruktivnosti i panická hrůza z toho plynoucí, tak ztráta orientace a vůdčí osobnosti.<sup>10</sup>

Maeterlinck evokuje tuto atmosféru především ryze uměleckými prostředky a prostředkům hmotným (ponurým hradům, měsíční noci, bažinám, meluzině, sovám apod.) přisoudil symbolickou roli vnitřního znění.<sup>11</sup>

Jeho nejvýznamnějším výrazovým prostředkem je slovo.

*Slovo se vyznačuje vnitřním zněním*, jehož zdrojem je částečně (a možná především) předmět, k němuž se pojí. Nemáme-li ovšem příslušný předmět před očima a slyšíme pouze slovo, které je označuje, vznikne v naší mysli abstraktní představa, dematerializovaný předmět, jenž vzápětí vyvolá v „srdci“ vibraci. *Žlutý, modrý anebo červený strom* uprostřed louky je z tohoto hlediska pouze materiální podobou, náhodně materializovanou formou stromu, jež vyvstane v našem nitru při zvuku slova strom. Důmyslným (básnický *citlivým*) užitím určitého slova, jeho *vnitřně* opodstatněným, dvojím, trojím

<sup>10</sup> Mezi podobné proroky dekadence patří v první řadě Alfred Kubin. Hrůzná atmosféra a tvrdá prázdnota jeho děl nás neodolatelně přitahují. Nevyzařuje jen z Kubinových kreseb, ale také z jeho románu Země snivců.

<sup>11</sup> Když Maeterlinck uváděl v Petrohradě některé hry ve vlastní režii, sám při jedné ze zkoušek nahradil chybějící věž prostě kusem zavěšeného plátna. Připravit náročnou kulisu mu nepřípadlo příliš důležité. Postupoval vlastně stejně jako největší fantastové všech dob, děti, které jsou v zápalu hry schopny považovat dřevěnou tyčku za koně, pouhou silou své fantazie dokážou obyčejné papírové skládanky (tzv. vláštovky) proměnit v početnou kavalerii a prostým přehnutím jediného cípu pak zase z hulánů udělají koně (Kügelgen: Erinnerung eines alten Mannes). Tyto podněty zaměřené na diváckou fantazii dnes na divadle hrají významnou roli. Jsou projevem transformace divadla materiálního v duchovní divadlo budoucnosti.

nebo i častějším opakováním můžeme jeho vnitřní znění nejen posílit, ale odhalit také další, dosud netušené duchovní dimenze. Častým používáním však může slovo svého vnějšího smyslu také pozbyť (oblíbená dětská hra, na niž se později zapomíná). Častým opakováním se může vytratit dokonce i abstraktní smysl označeného předmětu a zbude jen pouhý holý zvuk, ryzí *znění*. Toto „ryzí“ znění vnímáme možná také v souvislosti s reálným či posléze zabstraktnějším předmětem. V případě druhém jde ovšem hlavně o ryzí znění, jež působí na duši bezprostředně. Vyvolá v ní stav bezpředmětné vibrace, což je stav složitější, ba dokonce „nadsmyslovější“ než zvuk zvonu, resonance struny, vibrace dřeva apod. V tomto ohledu se nabízejí literatuře budoucnosti přímo nevyčerpatelné možnosti. V zárodečné formě využívá Maeterlinck této síly slova například ve svých Horkých sklenicích. Temně a tajemně zde proto znějí i slova na první pohled neutrální. Jestliže je původně zcela prostého a běžného slova (jako například *vlas*) použito skutečně *s citem*, je schopno vyzářovat pocit nekonečného zoufalství a beznaděje. Takto postupuje Maeterlinck. Je průkopníkem metody, při níž jsou hromy, blesky i měsíc za táhnoucími mračny pouze vnějšími materiálními prostředky, mnohem působivějšími na jevišti než v přírodě. Se silou a účinností prostředků skutečně vnitřních nelze ovšem tak snadno manipulovat.<sup>12</sup> Ryzím materiálem *poezie* a literatury, materiálem vlastním výhradně tomuto umění, materiálem, jímž promlouvá k duši – je *slovo*, a to má dva významy – bezprostřední a vnitřní.

<sup>12</sup> Obzvláště výrazně si uvědomíme tyto rozdíly, srovnáme-li Maeterlincka s Poem. Je to další příklad postupného vývojového směřování od výrazových prostředků materiálních směrem k abstraktním.

Podobně postupoval v *hudbě* R. Wagner. Jeho slavný leitmotiv je projevem téže snahy charakterizovat hrdinu nejen divadelními prostředky, tedy líčením a světelnými efekty, ale také pomocí konkrétního, přesně daného *motiv*, tedy prostředky ryze *hudebními*. Tento motiv je svého druhu hudebním ekvivalentem duchovního záření, které z hrdiny vychází a provází jej.<sup>13</sup>

Moderní hudební skladatelé jako *Debussy* předkládají *duchovní* impresie odvozené z přírody a ryze hudebními prostředky je pak proměňují v duchovní obrazy. *Debussy* bývá často srovnáván s impresionistickými malíři a říká se o něm, že ve svých hudebních skladbách nakládá s přírodními motivy podobně velkolepým způsobem jako impresionističtí malíři. Toto tvrzení je jen dalším důkazem, že různé druhy umění se dnes vzájemně silně ovlivňují a že mají v podstatě jeden společný cíl. Redukovat význam celého *Debussyho* díla jen na tento postřeh by však bylo příliš odvážné. Navzdory řadě společných momentů s impresionisty inklinuje tento umělec totiž k vnitřnímu obsahu tak výrazně, že v jeho hudbě okamžitě uslyšíme onen známý zvuk puklé duše našich současníků se všemi jejími bolestmi, strastmi a vybičovanými nervy. Ani ve svých „impresionistických“ obrazech se však *Debussy* nemusí uchýlit k hudebnímu materialismu, příznačnému pro programovou hudbu, ale může se spolehnout na jejich *vnitřní* sílu.

*Debussy* byl silně ovlivněn ruskou hudbou (*Musorgským*). Není proto divu, že z jistého hlediska má blízko k mladým ruským skladatelům, především ke

<sup>13</sup> Řada pokusů prokázala, že duchovní atmosférou se nevyznačují jen hrdinové uměleckých děl, ale v podstatě všichni lidé. Zvláště citliví jedinci nejsou schopni pobývat například v místnosti, v níž se kdysi nacházel člověk duchovně zcela protikladně naladěný, a to ani tehdy, když o tom vůbec nevědí.



Skrjabinovi. Díla obou hudebníků vykazují určitou vnitřní spřízněnost. Totéž platí také o nedostatcích, jimiž oba občas popudí své posluchače. Svědčí to o tom, že oba jsou čas od času nuceni opustit říši „nové ošklosti“ a podlehli svodům víceméně konvenční „krásy“. Posluchač, který si pak připadá jak tenisový míček poletující mezi dvěma nesmiřitelnými protivníky, tím může být takřka uražen: na jedné straně „krása“ vnější, na straně druhé vnitřní. Vnitřní krása je krása, jež bez ohledu na jakékoli konvence respektuje imperativ vnitřní nutnosti. Pokud však této vnitřní kráse nepřivykneme, *přirozeně* se nám bude jevit spíše jako ošklost, protože se spoléháme převážně na vnější dojmy a vnitřní nutnosti se podřizujeme jen se sebezapřením. (Zvláště dnes!) Takto osamocen, obklopen jen hrstkou obdivovatelů, se dnes týčí vídeňský skladatel Arnold Schönberg, jenž bez sebemenších ohledů na konvenční krásu vyzývá svým dílem *všechny* prostředky schopné umocnit výraz. Ve své nauce o harmonii se tento „reklamní agent“, „šejdík“ a „fušer“ vyznává: „...je dovolen jakýkoliv souzvuk, každý další krok tímto směrem. Již dnes ale tuším, že také zde existují určité meze, které nakonec rozhodnou o tom, zda zvolím tu či onu disonanci.“<sup>14</sup>

Tady cítí Schönberg velmi přesně, že ani svoboda – pro umění stejně důležitá jako vzduch k dýchání – nemůže být absolutní. V každém období jsou hranice svobody vymezeny jinak. A hranice *této* svobody nepřekročí ani největší génius. *Její míra* by však měla být a také musí být naplněna. I přes sebevětší odpor! Také Schönberg hledal své hranice svobody a na cestě za vnitřní nutností objevil zlatý důl *nové krásy*. Jeho hudba nás uvedla do nové říše, v níž přestaly

<sup>14</sup> Die Musik X, 2, s. 104. Výtah z Harmonielehre (nakladatelství Universal Edition).

být tóny pouhou akustickou záležitostí a nabyly *ryze duchovních rozměrů*. V tomto okamžiku začíná „hudba budoucnosti“.

Idealismus a ideály byly *v malířství* vystřídány impresionistickým viděním. Svým dogmatismem a ryze naturalistickým pojetím však přerostla teorie impresionismu do neoimpresionismu, jenž dosahuje v současnosti takřka abstraktních poloh: požaduje (s nárokem na univerzální platnost), aby plátno nezobrazovalo pouhý výřez skutečnosti, ale svět jako celek, s veškerým jeho leskem a nádherou.<sup>15</sup>

Přibližně ve stejné době se můžeme v malířství setkat se třemi zcela odlišnými zjevy: 1. s Rossettim a jeho žákem Burne-Jonesem, provázenými početnou řadou následovníků, 2. s Böcklinem a na něj navazujícím Stuckem a jejich následovníky a 3. se Segantinim a se stejně nedůstojnou suitou napodobitelů jeho formy.

Právě tato tři jména můžeme uvést jako příklady hledání v nemateriálních rovinách. Rossetti se obrátil k preraffaelitům a pokusil se znovu vzkřísit jejich abstraktní formy. Böcklin se vydal do říše mytologie a pohádek, ale na rozdíl od Rossettiho obdařil své abstraktní postavy výrazně tělesnými formami. A Segantini, zdánlivě nejdůslednější materialista mezi nimi, sáhl po hotových přírodních formách, jež nadto velmi pečlivě propracoval (například horské hřebeny, zvířata nebo kameny). Navzdory evidentnímu materiálnímu pojetí však dokázal vtisknout svým postavám abstraktní rozměr, takže ze všech jmenovaných umělců je zřejmě právě on materialistou v míře nejmenší.

Tyto tři umělce lze tedy označit za hledače vnitřních hodnot, ukrytých pod vnější slupkou.

<sup>15</sup> Viz například Signac, De Delacroix au Néo-impresionisme (německý překlad vyšel v nakladatelství Axel Juncker, Charlottenburg 1910).

Zcela odlišným způsobem, spočívajícím na ryze malířských prostředcích, se tohoto úkolu zhostil tvůrce nových zákonů formy – Cézanne. Šálek s čajem dokázal zobrazit jako něco, co má svou duši, anebo přesněji – dokázal vystihnout jeho podstatu. „Nature morte“, sestavu „neživých předmětů“, podal způsobem, při němž formálně mrtvé předměty ožijí vlastním životem. Život objevoval doslova všude, kam se podíval, a s předměty neživými nakládal v podstatě stejně jako s lidskou figurou. Zachytil jejich barevný výraz, jejich vnitřní barevné znění, a silou své vůle jim vnutil formu, která je povznesla do roviny abstraktně znějících, harmonizovaných útvarů, působících mnohdy takřka dojmem matematických vzorců. Cézanne nemaluje lidskou figuru, jablko nebo strom, jsou to pro něj výhradně prostředky k tvorbě vnitřně znějícího malířského objektu zvaného obraz. Týmž prostým způsobem pojmenovává svá díla ostatně také další z velikých moderních Francouzů – Henri Matisse. Maluje „obrazy“, a na těchto „obrazech“ se pokouší zobrazit podstatu „božství“.<sup>16</sup> Vychází přitom výhradně z předmětu samého (z lidské postavy apod.) a užívá prostředků ryze malířských – barev a tvarů. V souladu se svým osobním založením a se specificky francouzským smyslem pro kolorit se soustředil výhradně na barvu. Podobně jako Debussy se však ani on nedokáže na dlouho osvobodit z pout konvenční krásy: v žilách mu proudí impresionismus. V jeho tvorbě se proto můžeme setkat jak s obrazy výrazově silnými, jež vytryskly z vnitřní nutnosti, tak s obrazy inspirovanými podněty vnějšími, vnějším smyslovým okouzlením (jak při tom nevzpomenout na Maneta!), které se vyznačují především a výhradně vnějším životem. V takových chvílích

<sup>16</sup> Viz jeho článek v Kunst und Künstler 1909, sešit VIII.

dosahuje Matisse svou specificky francouzskou, ušlechtilou, požitkářsky vychutnávanou a přitom melodicky krásnou malbou sice nadoblačných, avšak chladných výšin.

Zcela jinak ovšem chápal krásu další velký pařížský malíř, Španěl Pablo Picasso. Ve strhující a vášnivě touze po silném výrazu se vrhal od jednoho vnějšího prostředku k druhému. A pokud se mezi nimi rozevřela propast, odhodlal se k odvážnému skoku a k rozhořčení početného davu svých následovníků se přenesl na protější břeh. A znovu se pustil do namáhavých výstupů a sestupů. Tímto způsobem se zrodilo poslední „francouzské“ hnutí zvané kubismus, jímž se budeme blíže zabývat ve druhé části této knihy. Picasso se pokusil vyjádřit podstatu konstrukce pomocí číselných proporcí. Logicky tak ve svých posledních dílech (1911) dospěl k potlačení materiálnosti, nikoli však cestou jejího popření, ale tím, že ji jakoby roztrávil na malé kousky, které pak konstruktivním způsobem rozesel po obrazové ploše. Dojem materiálnosti se však přitom kupodivu snaží zachovat. Picasso se nezalekne žádného prostředku, a začne-li mu v rámci jeho ryze kresebného stylu barva překážet, jednoduše ji hodí přes palubu a maluje jen s hnědou a bílou. V tom je jeho největší síla. Matisse – barva. Picasso – forma. Dvě velké cesty k témuž velkému cíli.



Jednotlivé druhy umění se tedy postupně vydávají na cestu za vlastními naléhavými obsahy, vyjádřenými jejich vlastními specifickými výrazovými prostředky.

Přes veškerou odlišnost svých prostředků, anebo právě díky ní, si však jednotlivá umění ještě nikdy nebyla tak blízká jako právě nyní, v tuto poslední hodinu duchovního obrácení.

Vše, o čem jsme se dosud zmínili, obsahuje zárodky nenaturalistického, abstraktního vidění, tedy tendence směřující k *vnitřní podstatě*. Umělci tak vědomě či bezděčně naplňují Sokratovo heslo: „Poznej sebe sama!“ Vědomě anebo bezděčně se zabývají především materiálem, zkoumají ho a zvažují duchovní kvality prvků, které jsou jim v rámci daného umění přisouzeny.

Přirozeným výsledkem této snahy je *poměrování* vlastních prvků s těmi, jež mají k dispozici jiná umění. Inspirativní z tohoto hlediska je zejména srovnání s hudbou. Až na několik výjimek je totiž právě hudba již několik století uměním, jehož výrazové prostředky neslouží k zobrazování přírodních jevů, ale k vyjádření umělcovy duše a k tvorbě svébytného světa hudebních tónů.

Umělec, jemuž nejde o zobrazování skutečnosti, byť navýsost umělecky, ale o to, aby vyjádřil svůj *vnitřní svět*, musí s určitou závistí pohlížet na to, s jakou



přirozeností a samozřejmostí se daří naplnit tento cíl tomu nejnehmotnějšímu ze všech umění – hudbě. Logicky proto hledá inspiraci právě u ní a pokouší se nalézt obdobné prostředky. Právě proto se v současném umění tak často setkáváme s rytmy a abstraktními matematickými konstrukcemi, s opakováním barevných tónů, jejich dynamizací atd.

Inspirativním vzájemným porovnáváním výrazových prostředků různých druhů umění však dosáhneme úspěchu pouze v případě, že se neomezíme jen na vnější rysy, ale soustředíme se na vnitřní principy. To znamená, že se můžeme poučit jediné na způsobech, jimiž se v jiných druzích umění zachází s jejich prostředky, a pokusit se pak *principiálně* analogicky, tedy v souladu s jejich principy, pracovat s *prostředky vlastními*. Při tom však umělec nesmí nikdy zapomenout, že každému prostředku je předurčen způsob jeho uplatnění a *ten* že je třeba najít.

Z formálního hlediska lze dosáhnout v hudbě výsledků, jež jsou v malířství nedosažitelné. V jiném ohledu může hudba za malířstvím naopak zaostávat. Hudba vládne například časem, podle svých potřeb jej může prodlužovat. Malířství, jež tuto moc nemá, je však zase schopno podat celý obsah v jednom jediném okamžiku.<sup>17</sup> Hudba, na vnějších formách skutečnosti zcela nezávislá, nemusí své výrazové prostředky z ničeho odvozovat.<sup>18</sup> Malířství je dnes ještě

<sup>17</sup> Jako všechno na světě jsou také tyto rozdíly relativní. V určitém smyslu může hudba času bránit a malířství ho může zase naopak využívat. Jak již bylo řečeno, všechny pravdy mají platnost pouze relativní.

<sup>18</sup> O žalostných výsledcích pokusu využít hudebních prostředků na zobrazování vnějších forem svědčí omezené možnosti tzv. programové hudby. Ještě nedávno se podobné pokusy skutečně prováděly. Napodobovat kuňkání žab, kdákání slepic nebo broušení nožů snad obstojí jako varietní číslo a může snad někoho i pobavit. Ve vážné hudbě jsou takové excesy jen

takřka zcela závislé na naturalistických formách převzatých z přírody. Mělo by proto přehodnotit své síly a prostředky (podobně jako hudba, která tak učinila již dávno) a pokusit se uplatnit je ryze malířským způsobem.

Sestupem k vlastním pramenům se jednotlivá umění začnou od sebe vzdalovat. Porovnáme-li je však z hlediska jejich *vnitřního smyslu*, zase se k sobě přibližují. Můžeme si tak ověřit, že každé z nich má své jedinečné a neopakovatelné schopnosti. Jestliže tyto schopnosti spojíme, po určité době vzejde z tohoto spojení umění nové, jehož obrysy dokážeme předpovědět již dnes: skutečně *monumentální umění*.

Sestoupit až ke *skrytým* pokladům svého umění znamená účastnit se budování duchovní pyramidy, jejíž vrchol se bude dotýkat nebes.

důkazem dokonalého nepochopení. Příroda hovoří vlastním, nesmírně silným jazykem, který nelze napodobit. Budeme-li chtít evokovat přírodní náladu a přenést ji na posluchače tím, že hudbou napodobíme slepičí dvořek, okamžitě nám dojde, že je to nejen nemožné, ale také zbytečné. Tuto náladu nevyvoláme napodobením vnějších forem, ale uměleckým výrazem jejich *vnitřních* hodnot.