

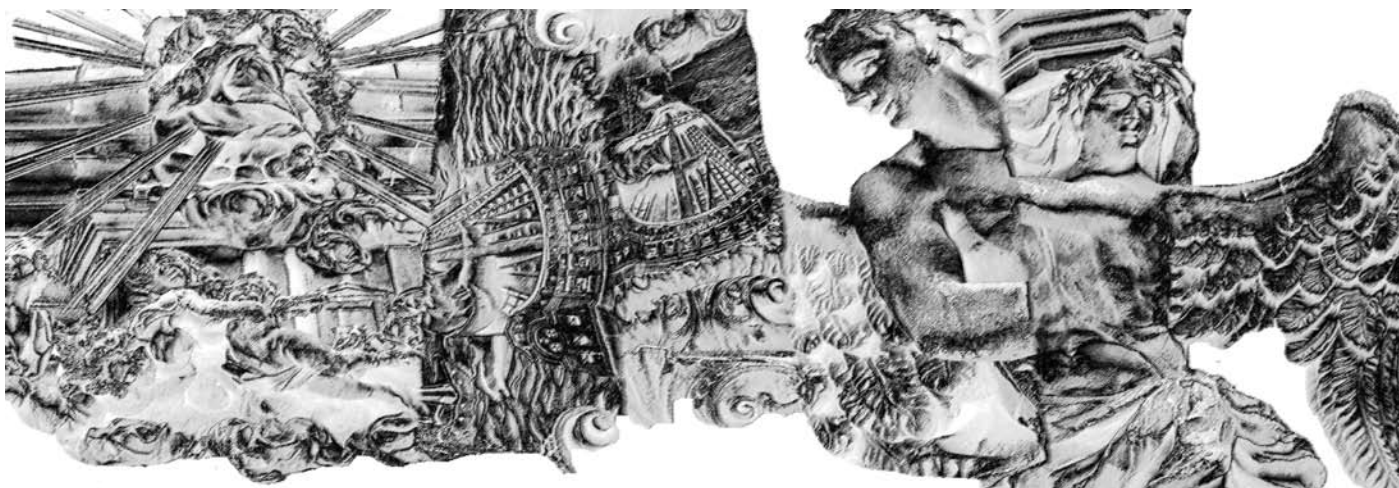


Jiří Havlíček Poutník Antonín (esej k hermeneutice artefaktu se čtyřmi Klíči)



*Miniatura, jejíž interpretační hravost je melancholicky věnována
památce přítele Antonína Jirky, varhaníka a teoretika umění...*

*... věci totiž existují jako andělé u Tomáše Akvinského, v jisté dimenzi ležící mezi věčností a časem, přebývají in aevo, v
trvání, které má počátek, ale ne konec...*





Zvláštní poděkování patří:

Mgr. Jakubovi Havlíčkovi za svolení použít v této publikaci některé z jeho unikátních fotografií ze studijních pobytů v Japonsku.

Od počátku historických a filozofických výzkumů alchymie setkáváme se v západním umění s četnými uměleckými díly, jež vznikla pod vlivem hermetického esoterismu.

Nechceme hovořit pouze o obrazech nebo grafických listech, které znázorňují alchymisty experimentující v jejich laboratořích. Existuje mnoho děl malířských, grafických i sochařských nebo architektonických, která byla vytvořena přímo alchymisty nebo pod jejich přímým dohledem. Dokládají to zejména příklady z pozdního středověku, renesance a manýrismu i umění barokního. Jsou to především mnohá díla zahrnovaná do tématického žánru alegorie.

K nejdůležitějším příkladům patří četné kamenosochařské výtvořky s alchymistickou tematikou na francouzských katedrálách, z velkých malířů a grafiků pak osobnosti Hieronyma Bosche, Albrechta Dürera a manýristů fontainebleauské školy nebo pražského rudolfinského okruhu.

Alchymie a umění jí inspirované bylo po řadu desetiletí našeho století zcela mimo zájem historiků a teoretiků umění, zejména pro komplikovaný eklekticismus a bizarnost, jež je stavěla jakoby na periferii kultury mimo významné slohové proudy.

Odrážela rovněž povaha alchymistické ikonografie charakteristická mnohohvrstevnatou významovostí, tématickým spojováním chronologicky i geograficky vzdálených symbolů a mýtů a obtížená smyslem pro zvláštní slučování vědomého a onirického myšlení.

Základním a naléhavě se vracejícím motivem je posedlost hledáním klíče k otevření hermetické citadely, vloženým mnohdy bezděky samotným tvůrcem do jeho vlastního labyrintu.

Výklad, interpretace se tudíž stává stěžejním momentem navázání živého vztahu přes propast času i prostoru. Pozoruhodné na tomto interpretačním postupu je to, že tvoří nedílnou jednotu s procesem iniciačním, vedoucím nás od branky prvotní zvědavosti a někdy jen povrchně zkoumavého racionálního zájmu k aktivní a tvůrčí spoluúčasti na nekonečné pouti za úplným vysvětlením a poznáním. Ve vyjevujícím se smyslu uměleckého díla ukazuje se celost živoucí lidské bytosti v rezonancích s polem kosmických sil a vztahů.

Žádné ze znázornění hermetického umění není pouhým výtvořem imaginace, nýbrž každé ztělesňuje úplný filozofický systém či jeho část ukazující k horizontu vnitřního smyslu. Samotná znalost umění i jeho výkladu je intimně svázána s vědou, filozofií a etikou.

Určujícím obdobím se alespoň pro kulturu mediteránní a zaalpské Evropy jeví kulturní rozkvět pozdního helénismu v okruhu ptolemaiovské Alexandrie, kde v atmosféře eklektického slučování nejrůznějších spirituálních proudů, filozofické spekulace a renesance mystických rituálů vznikají v prvních stoletích po Kristu základy pozdější hermetické doktríny. Po obsazení Egypta a Syrie Araby dochází z jejich strany k asimilaci těchto prvků a vlivů. Geber či Avicenna jsou uváděni mezi velkými adepty, jejichž učení bylo prostředkováno pokleslé kultuře latinského Západu ve Španělsku, na Sicílii a v zemích Orientu obsazených později křižáky. Ideál poustevnického života raně křesťanského mnišství spolu s vlivem novoplatonských teorií o emanaci boží síly do vesmíru viditelného i skrytého, iránskou mystikou ohně a nesmířitelného zápasu mocností světla a temnot, indickou jógou i tantrickými naukami amalgamoval v muslimské asketice 9. století. Islámská mystika takto dospěla k vizi osobního extatického splnutí s Bohem symbolicky vyjadřovaného láskou mezi oběma pohlavími. Teosofie súfismu jako prostředek meditace a vnitřní koncentrace uvádí pojem lásky mezi Bohem a člověkem i v jisté sebeobraně před dogmatizujícími vykladači Koránu ve svých esoterických výkladech. Na tato mentální východiska mnohem později navazují alchymistická témata posvátného sňatku, mystické smrti a znovuzrození, athanoru s prvotním zárodečným vejcem, androgyna jako úplného člověka v cyklech emblematických obrazců, doplňovaných poetickým komentářem



v jazyce, jenž má být srozumitelným pouze sympatizujícím a příbuzným duchem. Jak dokázal již C. G. Jung a antropologicky orientovaní badatelé jako například Mircea Eliade mají uvedená témata mnohem širší celoplanetární souvislosti: jejich mutace a projevy nalezneme snad v kulturách všech dob a národů. Souvisí to bezprostředně s projevy kolektivního nevědomí a jeho archetypy, jež mohou na čistě instinktivním podkladě formovat skupinový egregor. Pierre Mabilie tak nazývá lidskou skupinu, obdařenou individualitou odlišnou od individualit jednotlivců, kteří ji tvoří a Louis Charpentier uvádí osirise jako příklad skupinového egregoru. Toto pojetí a chápání božstva je ovšem odlišné od římského modelu, kterému jsme po tisíciletích podvědomě zvykli. Zajímavé v této souvislosti je vzpomenout Mc Luhanův výklad mimoracionálního charakteru čísla jako řídicí extenze ve vztahu k davu a kolektivnímu vědomí.

Kulturní přenos mezi Orientem a latinskou Evropou nabývá zřetelně na intenzitě zejména od počátku 11. století. Mnich Gerbert, pozdější papež Silvestr II., patřil k prvním horlivým čtenářům děl arabské vědy. Fascinující pro nevzdělané západní myšlení a mentalitu je tu harmonické spojení subtilní spirituality s hlubokou vědeckou erudicí. Z dalších osobností jmenujme alespoň Alberta Velikého, Rogera Bacona a Arnolda Ville-neuva.

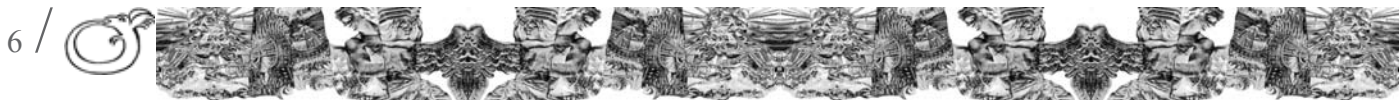
Obvzláštní rozkvět zaznamenala hermetická filozofie díky renesančnímu ateismu v intelektuálních kruzích, uskutečňujících syntézu humanismu s duchovním synkretismem. K předním překladatelům a komentátorům děl judaismu a arabské alchymie patřili Marsilio Ficino a Pico della Mirandola. Zejména lékaři od Paracelsa až po van Helmonta holdovali alchymii. Pozoruhodnou roli sehrála i skrytá bratrstva jako například rosikru-ciáni či pozdější spolky iluminátů a zednářů.

Pod vlivem karteziánismu v Evropě od polovice 17. století dochází postupně k překonávání antických a středověkých organicistických koncepcí. Vědecké zkoumání a poznání se odděluje od spekulací mystické iniciace: tak se v známém procesu chemie vzdaluje od alchymie.



Hospic, útočiště poutníků má v Brně svůj nenápadný štít v minoritském klášteře, ve vstupu do kostela svatých Janů. Hned za hlavními dveřmi je skryta nevelká středověká kamenná deska s postavou patrona všech v Kristu putujících - svatého Jakuba, apoštola. Pozdně gotický kamenný reliéf sv. Jakuba Většího v ostění portálu hlavního vchodu kostela sv. Janů byl však podle chrámové kroniky na dnešní místo přenesen roku 1474 z nedalekého chrámu sv. Jakuba.

Cesty k apoštolovu legendárnímu hrobu na konci světa se splétaly, proplétaly a rozplétaly Evropou. Jedna



z četných větví vedla až z křesťanské Litvy, přes královský Krakov do úvalů jižní Moravy, přes Brno k podunajské magistrále spojující Východ se Západem, do Říše a Burgundsku, do francouzského království, do Languedocu a dál na jihozápad, až do svatého Jakuba v předaleké Compostelle na západním konci tehdejšího středověkého světa. Dokud ovšem portugalská následovníci zvědavých bratří Templu neobepluli na křehkých korábech planetu a nedokázali názorně, že všechny cesty je možné v trojrozměrném prostoru a trojitým čase minulosti, přítomnosti a budoucnosti ukončit tam, kde začaly.

Ovšem jen jediná z těch nesčetných cest a možností byla tou pravou a správnou pro ty z nich, co uspěli. Vyhnout se všem nástrahám a záludnostem mořeplavby, zvládnout navigaci mezi skalisky a mělčinami, prolout divými bouřemi oceánu, stát v mučivém bezvětrí a nechat se hnát náladovými vichry a vánky, jež jak je výsadou každého větru, vanou kam ony chtějí a zrovna ne tam, kam potřebujete vy zaimit se svou plachetnicí. Uzdravit se z nemoci, neobohatit jídelníček divokých kmenů. Krátce nenarazit do zdi a neroztříštit si o ni lebku, nezmlzet a nezaniknout před cílem. Musila to být pořádně klikatá a křivolaká cesta, ta pravá a správná, abyste všechno přežili a vrátili se domů.

Stejně tak i každý zbožný poutník do daleké Compostelly riskoval ztrátu života, zdraví, majetku, i toho nejneopatrnějšího a nejubožejšího. Nemusil dosáhnout cíle a vrátit se domů, i on mohl během své cesty v těch nejistých časech zmizet a zaniknout...

Avšak nezapomínejme na pomocnou ruku Boží a prozřetelnost, též na štěstí, jež je požehnáním každého Dila.

Na cestě se máte proměnit a vrátit se jiní, doslova znovuzrození v Kristu prostřednictvím apoštola Jakuba. Na cestách a stezkách svatojakubských vznikaly kláštery s hospici pro poutníky..., to bylo našim překvapením ve dvacátém století po narození Spasitelově, neboť v Burgundsku, Auvergni a Languedocu se doklady o tom množily.

Cesta svatého Jakuba je i dnes živou přítomností. V kláštorech i mimo ně pracují svatojakubské společnosti, hospice i dnes poskytují útočiště zbožným poutníkům. Poznali jsme to právě v Conques, místě uctívání mučednice sv. Foy-Fides.

Nesměle jsme nakoukli do předsíně a vzali si pár prospektů, přečetli si rozvrh hospice a exercicií pro poutníky.

Opravdu přetrvávají místa, stranou průmyslových zón a velkoměst, kde i dnes pocítíte mohutný dech středověké spirituality, aniž byste to v takové míře čekali: Vézelay, Avallon, Auxerre, Autun, Le Puy a Conques. A kolik těch svatých míst jsme minuli nebo do kolika nesčetných se ani nedostali, vždyť jsme nenavštívili ani to nejživější místo přítomných křesťanských setkání v burgundském Taizé. Když jsem před mnoha léty to slovo poprvé slyšel, myslel jsem si, že se nalézá někde v daleké Africe..., minuli jsme jen o kousek Paray-le-Monial, Fontenay, Cluny... .

My podnikli vlastně pout' za uměním středověku, obdivovali dokonalou prostotu a konstrukci románských staveb, nádherné portály s tympanony a reliéfy, jež dokládají názorně uměnímilovnému poutníkovi, že po cestách svatojakubských se ubírali i uměleční řemeslníci, stavitelé, architekti, sochaři a kameníci..., nesčetný dav předků, jež cesta duchovně propojovala a spojovala v mohutné velepísní k oslavě Boží, Spasitelově a k apoteóze Svaté Matky. Duch Svatý navštívil ta mnohdy dnes zapomenutá místa v postranních údolích, chráněná před zběsilostí industriální civilizace a konzumní kultury.

Po stezkách svatojakubské cesty putovaly ideje a myšlenky, jejichž nositelé se dokázali zvěčnit v nezapomenutelných uměleckých skvostech. Jen mocná víra je spojovala a vědomí slávy Boží na zemi a ve stvoření přese všechna utrpení, příkoří, hrůzy..., radost nejvyšší v odlesku trnové koruny Spasitelovy, v královském diadému chrámů a klášterů, prastarých galských měst - zůstává živou přítomností.

Na tympanonu Posledního soudu portálu chrámu v Conques jsou ještě patrné stopy polychromie. Zastihli jsme tam spoustu dětí ze školních výprav, kterým jejich mladé učitelky vysvětlovaly smysl novozákonních témat, křesťanskou eschatologii. Kupodivu všechny, i ty nejmenší, sledovaly výklad pozorně a ukázněně,



projevovaly vzrušený zájem, protože reliéfy jsou tak názorné, krásné i bizarní, harmonické v nebeských i zběsile pohanské v pekelných scénách, že předčí lecjaký comics, přeludy počítačové hry nebo drastický televizní kreslený seriál.

Ta sochařská díla jakoby tvořili poloviční divoši a současně hluboce meditující mystici, snoubí se na nich figurální přeplněnost a krutá exprese, líčící bestialitu d'áblů a muka odsouzenců s líbezností nebeských andělských zástupců, s Kristem soudícím a se spravedlivými odměněnými rajskou blažeností.

Jistě to má být od sebe příkře odděleno, jak učí Církev, ale všichni víme, jak je to složitě smíseno a jak sám Spasitel těžce překonával pochybnosti nejhlubších hlubin zoufalství a beznaděje, aby strašlivým utrpením dosáhl věčného míru a radosti.

A víme i, jak je nesmírně obtížné vyjádřit dimenze mysteriózního dramatu jedince a celého světa, jak vyličít věci poslední, pomíjejicnost a smrt lidských bytostí, přesto však uchovat plnost naděje a smyslu toho všeho, co představuje v eschatologii, nauce o věcech posledních pozemského lidstva, vize spásy.

Vždyť Apokalypsis není jen sesouváním moderního bezbožného a absurdního světa, jak jsem kdesi kdysi podotkl, ale i výstavbou světa budoucího, světa nového a obrozeného, neboť Antikrist je poražen a padá jako hvězda Světlonošova k zemi.

Nový Jeruzalém není obrazem elektronické smršťe a smetištěm civilizace třetího tisíciletí po Kristu, ale vizi kosmické očisty od marasmu pohanské prázdnoty...

Chrám a jeho dokonalé vnitřní prostory za divadlem portálu však byl takřka prázdný. Tady byla řeč lesku a nádhery zbytečnou, tichý šepot posvátné geometrie se zjevoval v rozptýleném světle a stínech, oblouky a pilíře směřovaly ke klenbám a nad nimi modravá nebesa.

Ta prázdnota byla naplněna přítomností Boha.

Předobrazem architektury není jenom prehistorická jeskyně ozařovaná žhnoucími uhlíky ohniště a přístřešek z mamutích kostí potažených kůží či chýše z větví pokrytá listím, hliněné lidské doupě..., ale nekonečný stánek horizontu s klenbou plnou hvězd, s pásem Galaxie, zvané ve středověku Cestou svatého Jakuba, - nad našimi hlavami.

Uvědomuji si to vždy znovu, ne ve městě, ne na ulicích babylónů, ale venku v přírodě, daleko od umělých světel bojujících proti světlu Luny a záři miliard Sluncí tam nahoře. Ta zářící Mléčná dráha plná Božích očí vedla kroky poutníků noci, když byla jasná obloha tam v jižních krajích Evropy...

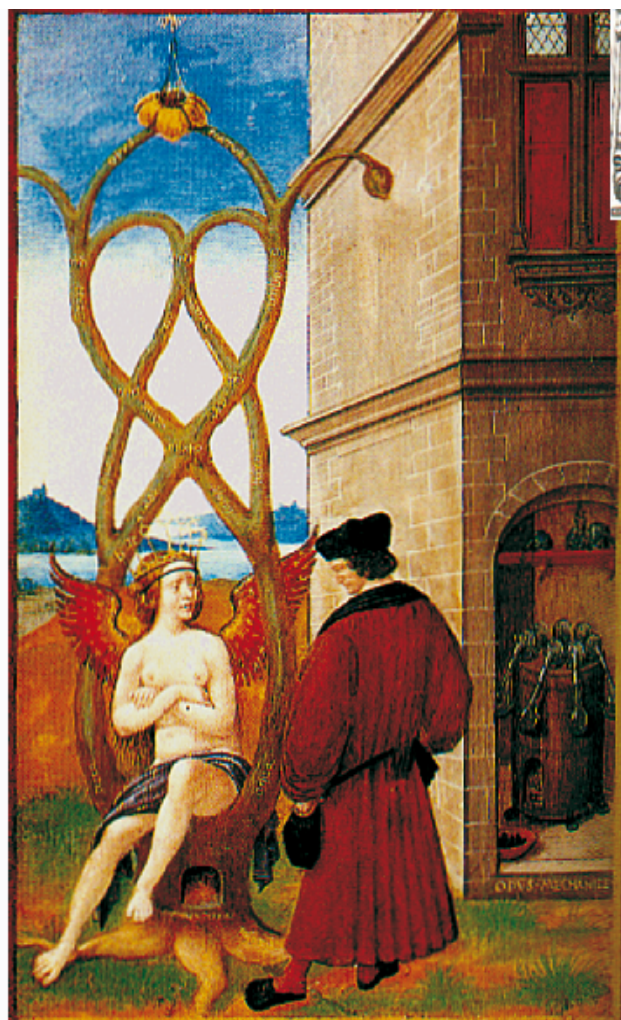
Ke cti a chvále Tvůrcově byla sklenuta tato nebesa, nikoliv pro lichou pýchu pozemšťanů.

Ani kdyby si je zabydlili legiony nejroztodivnějších okřídlených stvůr ve své chorobné fantazii, neporazí toto pekelné vojsko andělské rytířstvo vedené svatým Michalem. Svět je naplněn tichým dechem neviditelných andělů, pokornou modlitbou věřících všech vyznání, jež upřímně směřují k nebeským, pozemským i podzemním božstvům a silám, jež jej udržují a živí.

Poutníci ke svatému Jakubovi v Hvězdném poli či tábořišti, Compostelle, měli místa svých setkání a srazů. Snad nejznámější je pro všechny příznivce hermetického umění v Paříži, u řeky Seiny strážené pohanskou bohyní Sequanou v její podzemní svatyni, zhmotněnou dnes již jen v soudobé muzejní animaci ve skleněných klášterního muzea sv. Benigna v Dijonu.

Osaměle se tyčí věž svatého Jakuba v historickém jádru Paříže, v parčíku nedaleko radnice a Centre Pompidou, Les Halles a chrámu St. Jacques de la Boucherie. Čtvrť Marais, okrsek Templu, židovských uliček připomínajících Jeruzalém ve Svaté zemi, na území bývalého hlavního sídla templářského řádu, začíná hned tady. Blízká ulička nese jméno Nicolase Flamela, jenž tu kdysi žil a sepsal hermetický spis o symbolice figur na portále hřbitova Neviňátek, kde se po staletí scházelo pařížské podsvětí.

Snad ta místa, kde se mísili svatojakubští poutníci, chud'asové, zloději, prostitutky, zasvěcenci okultních nauk, podivíni všeho kalibru, lidé ze společenské periferie, ale i sem tam nějaký aristokrat, jenž si zahrál na pobudu, básníci a kumštýři, studenti..., nelze je vyjmenovat, snad měla zvláštní přitažlivost.



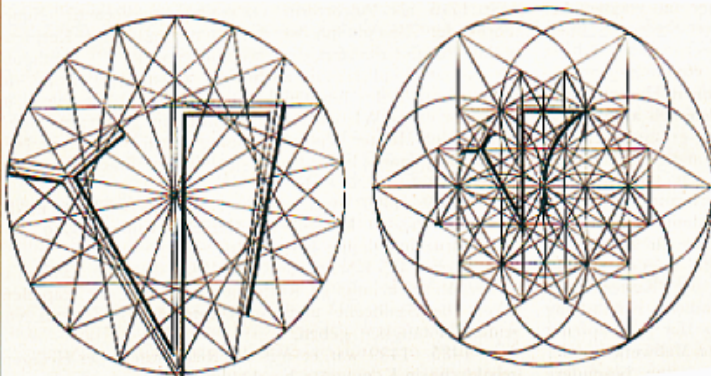
Mistr Pilgram vyhlíží z iluzivního okna: detail podnože varhan v dómu sv. Štěpána, Vídeň.
Pilgramova značka. Židovská brána, Brno (vlevo níže)

Pamětní deska v bývalém vstupu do severní části kostela sv. Jakuba v Brně, nynější kaple (vpravo)



Myšlení pozdně středověkého intelektuála, jímž Pilgram bezesporu byl, se pohybovalo rovněž v okruhu organicistické filozofie, jejíž holistický způsob uvažování vystihuje i symbolika Perréalovy miniatury... Kosmické dílo Přírody bylo univerzálním klíčem otevírajícím bránu poznání veškerého stvoření. Toto vědění se netýkalo jen úzkého okruhu zasvěcenců, ale bylo šířeji sdíleno zejména ve stavebních hutích.

Podobné značky, obě konstruovány ze základního klíče ▲ z Kolína nad Rýnem: první klíčem šesté potence ze základní formy, následující je kamenická značka Orgelhausu odvozenou z trojlístého klíče ▲ spříseženecské huti (níže)



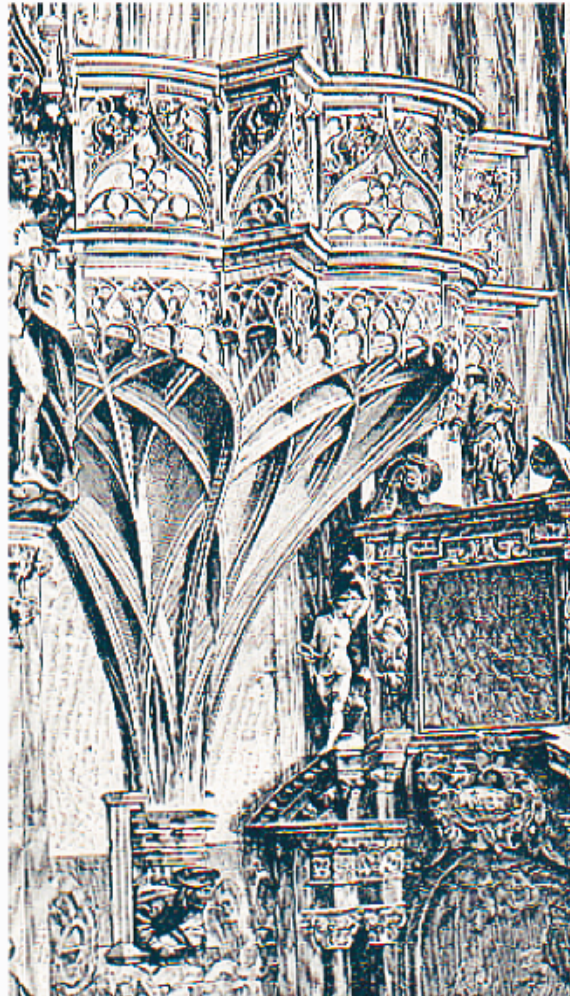
OPUS MAGNUM / MATRIX

(dobová miniatura dvorního malíře Markéty Rakouské Jehana Perréala z roku 1516, nahoře)

Příroda napomíná "bezcičně bloudící alchymisty", aby opustili těsný kruh mechanické laboratorní chemie: "Nemáš možnost dosáhnout poznání něčeho, pokud nechceš přijít do mé kovárny."

Tato kovárna je strom, jenž bdí nade třemi kořeny - mineralii, vegetativy a sensitivy. Tu jest pozemský klíček a zárodek všech kovů, zvířat a rostlin, jež jsou rozváděna zdlouhavým a vleklým vařením do čtyř elementů a sublimují k hořejšímu květu Elixiru neboli "vegetabilního Zlata". Alchymie následuje dílo Přírody, avšak pokouší se zkrátit proces dozrávání.

(detail vpravo) *Anima Mundi*, personifikovaná duše kosmické Přírody, korunovaná značkami sedmi planet a kovů, sedí na peci, do jejíhož věčné planoucího ohně proudí *materia prima* ze tří kořenů. V první fázi je oddělován vodní živel od zemského, v následujících fázích proces Opusu pokračuje podle zásady *solve et coagula* ke svému dovršení. Opus Naturae je archetypem pro Opus Mechanicus lidského laboranta.



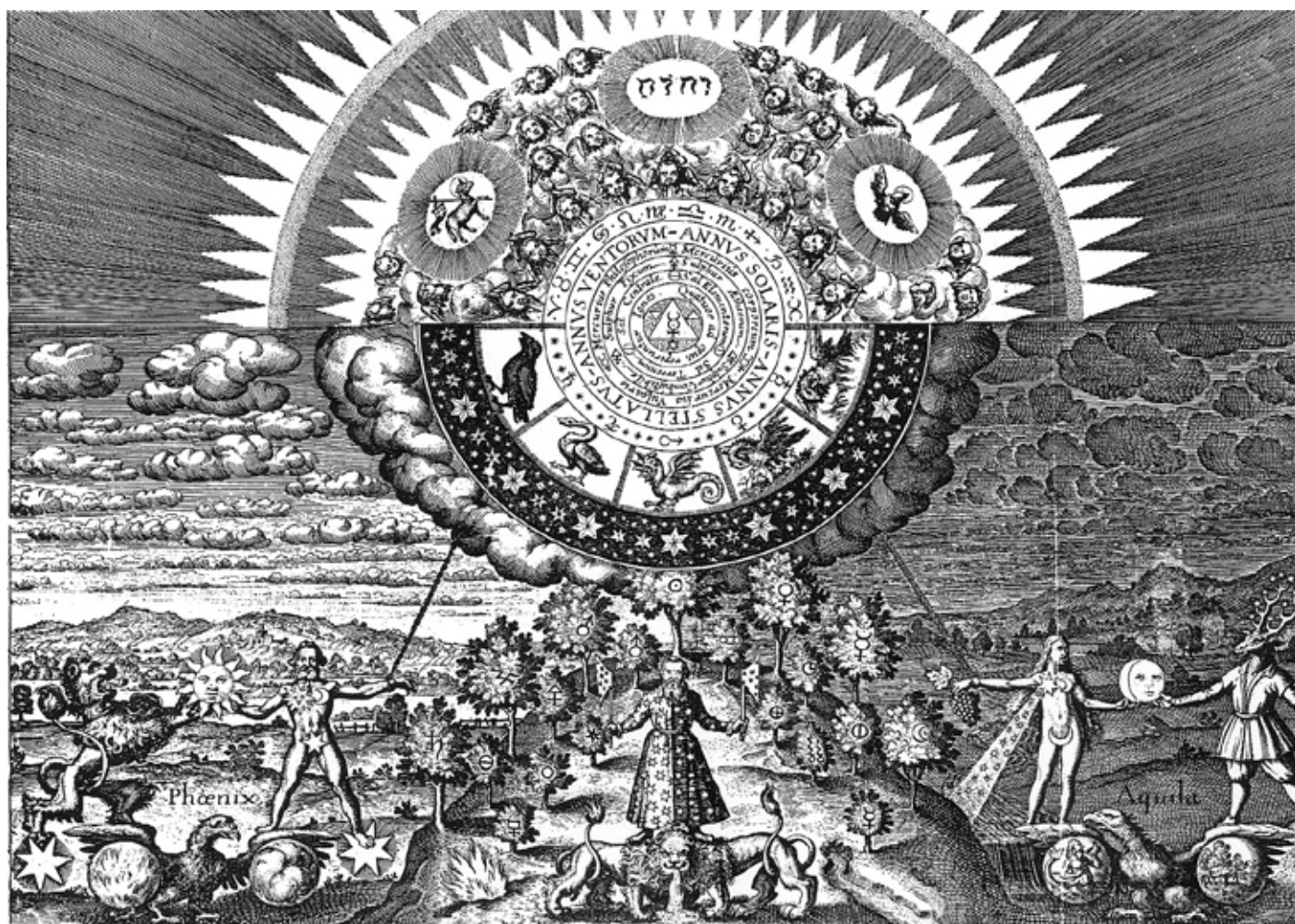
Celkový pohled na Pilgramovu podnož varhan, Orgelhaus, dóm sv. Štěpána, Vídeň (kresba vpravo)



Jistě se tu myslelo bez skrupulí, hovořilo se argotem, setkávali se tu svobodomyšlní a nespoutaní duchové s darebáky, kteří se nelekali otěží a důtek osleplé Spravedlnosti, sídlící v palácích a žalářích.

Možná, že rozporuplné dvacáté století se rodilo v bolestech spíše tady na periférii zavržených, nežli na Sorbonně či v katedrále Notre-Dame. Kdo ví...

Vždyť jak často to, co bylo včera označováno jako zločin a tvrdě stíháno je již zítra považováno za ctnostné a vznešené jednání. A tak se vydejme znovu po stopách jiného z věčných poutníků a zasvěcenců, po stopách Antonína Poutníka...



Alegorie shrnující celé alchymické učení od rytce Mattheuse MERIANA staršího z knihy *Hermetische - spagyrisches Lustgaertelein* (1625). V líbezné zahradě se představí Makro- i Mikrokosmos. Nahoře jsou sférická nebesa se symboly Svaté Trojice, beránkem, holubicí a božským JHVH. V dolní části nebes defiluje řada alchymických živočichů: havran, labuť, dračí monstrum, pelikán a fénix. Symbolizují postupné operace Velkého Díla v korespondenci se zvířetníkem. V centru soustředných kružnic vidíme Merkuriu, duchovní kvintesenci všeho: dosažení tohoto nebeského zlata je posledním cílem Adeptů. Pod nebesy stojí muž v hvězdném plášti, jenž je v centru stejně jako Tetragrammaton. Stojí na dvojitém lvu, jehož jediná hlava tvoří fontánu, z níž prýští červená Tinktura. Muže obklopuje háj sedmi velkých stromů-planet a dvanáct menších stromů, označených alchymickými symboly. Po pravici má mužský solární svět, po levici ženský, lunární. Muž Adam představuje princip Sírý, i žena Eva-Diana, princip vodnatého Merkuriu, jsou připoutáni pevnými řetězy k nebesům, naznačujícími mužský vztah k Ohni (beránek) a ženský k Vodě (duch-holubice). Tento principiální vztah vyjevují i obrazy, pokrývající hrud a klin obou prvních lidí. Muž spolu se lvem pozdvihují Slunce, Aktaion s Dianou Lunu: mužský svět plodí Fénixe, ženský dává život Orlu. Cesta k centrální Soli se otevřela...

Účelem této reflexe je připomenout současníkům, že již o století dříve nežli na pražském dvoře „císaře alchymistů“ Rudolfa II. byly univerzální myšlenky hermetické filozofie živou přítomností a nepochybně spoluhrály roli při utváření slohového tvarosloví a spirituálního dobového koloritu. Právě pozdně středověká umělecká tradice svým eklekticismem a - dovolíme-li si použít dnešní terminologie - postmodernistickou orientací právě v kosmopolitním prostředí podunajského prostoru, jevila náchylnost k užívání forem hermetického kryptojazyka.

Myslit si ovšem, že tak tomu bylo bez návaznosti na tradici ještě hlubší, by bylo pošetilé, neboť po celý středověk, zejména na dvorech kultivované nobility, tato orientace byla odjakživa patrná a patřila nejen k



dobovému koloritu, ale i k základním tendencím myšlení své doby. Stupně zasvěcení byly ovšem, jako je tomu ostatně i dnes, různé a závisely od schopností jedince intelektu a jeho imaginace, vzdělání a osobních postojů, jež ovšem nemusil veřejně stavět na odiv, což ostatně nikdy v iniciační tradici nebylo žádoucí, ba neuvážené vyzrazování tajemství nezasvěceným bylo poprávu často a různě trestáno, třeba i skrytými prostředky.

Snahou pak je doložit tuto skutečnost na asociacích, vztahujících se k některým z děl jednoho z předních stavitelů pozdní gotiky Antona Pilgrama v Brně a ve Vídni.

V případě manýrisujících tendencí v umění pozdního středověku, obsahové i formální barokizaci, nešlo jen o virtuózní hru s klasickým gotickým tvaroslovím nebo o citace úspěšných konstrukčních modelů minulosti, ale o cílený záměr, jenž s vysokou mírou pravděpodobnosti překračoval dogmatická omezení profánního středověkého křesťanského myšlenkového komplexu.

Pokud se v případě osobností výjimečných schopností, k nimž Pilgram nepochybně náležel, tento způsob uvažování dostal do konfliktu s dobovými světonázorovými předsudky, bylo to především zapříčiněno neporozuměním hlubšímu duchovnímu a filozofickému smyslu takové nekonvenční tvorby ze strany méně vzdělaných a méně chápavých současníků, byť i byli jeho kolegy ve společném díle (Mistr Öchsel ze svatoštěpánské huti).

O velikém představiteli podunajské pozdní gotiky se předpokládá, že se narodil v Brně kolem roku 1460, vyučil se pravděpodobně ve Vídni a odtud byl roku 1481 pozván do Heilbronn. Jeho nejranější dosud známou prací je trojlodní halový chór kostela sv. Kiliána v Heilbronn, v němž zhotovil i dekorativní sanktuář s figurativními prvky. Ve Švábsku pracoval ještě na dalších místech (Rottweil, Heutingsheim, Ohringen, Wimpfen am Berg).

Anton Pilgram (Pilchramb) je pokládán za jednoho z nejtalentovanějších následovníků Nicolase Gerhaerta z Leydeny ve střední Evropě.

Gerhaertovské školení je zdůrazňováno v uměleckohistorické literatuře. Bylo zřejmě zprostředkované Hansem Seyfferem, který sám byl vyškolen na strassburských pracích Gerhaertových. Navíc Pilgram mohl poznat i originální Gerhaertovy práce ve Vídni.

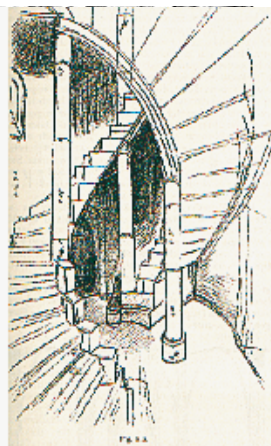
Roku 1502 se Pilgram vrátil do Brna, kde začal pracovat a posléze se stal vedoucím Mistrem kamenické huti při kostele sv. Jakuba.

Brněnský svatojakubský chrám se svým komplikovaným stavebním vývojem se vlastně jeví jako redukovaný katedrální typ s dlouhým, pětiboce ukončeným presbyteriem s ochozem.

Ze sochařských prací v Brně jsou nejvýznamnější Pilgramovy dřevěné sochy Petra mučedníka a dominikánského světce v brněnské Moravské galerii (datovány do doby kolem nebo před rokem 1511), a zejména portál Staré radnice (1511). V tvářích jeho figur je taková míra vidění a takový stupeň zájmu o individuální život jedince, že tu vlastně sochař opouští půdu středověkého názoru. A. Kutal proto nevyklučoval ani možný vliv severoitalské renesanční plastiky na Pilgramovu tvorbu, uváděn je i vliv Andrey Mantegna. Od roku 1512 byl dómským stavitelem u sv. Štěpána ve Vídni, kde těžištěm jeho práce byly drobné architektonické formy s vlastním autoportétem (podnož varhan 1513; kazatelna 1514—1515, epitaf Jana Keckmanna). Zdá se, že před rokem 1516 Anton Pilgram ve Vídni zemřel, neboť v tomto roce je ve svatoštěpánské huti uváděn jako hlavní stavitel již Georg Hauser.

Částečně ironické a částečně autostylizované Pilgramovo vidění světa jak je známe z jeho sochařských prací, je doloženo i archivními materiály. V nich se sochař ukazuje jako sebevědomý a nesnášenlivý umělec, jenž prosazuje svou uměleckou individualitu i proti vůli cechu a středověkým institucím.

V letech 1520—1530 končí pozdní gotika jako sloh nejen ve střední Evropě, ale všude v Zaalpi, kde dosud kralovala. V tomto desetiletí umírají všichni významní tvůrci pozdní gotiky (T. Riemenschneider (1525), A. Dürer, M. Grunewald (1528), P. Vischer st. (1529), P. Vischer ml. (1528), W. Stwos (1533) apod.). Jimi končí pozdně gotický sloh a současně se v jejich díle objevuje renesance. Gotický styl sice ještě ve střední Evropě a na Moravě přetrvává až do poloviny 16. století, ale děje se tak v souzvuku s novými renesančními formami.

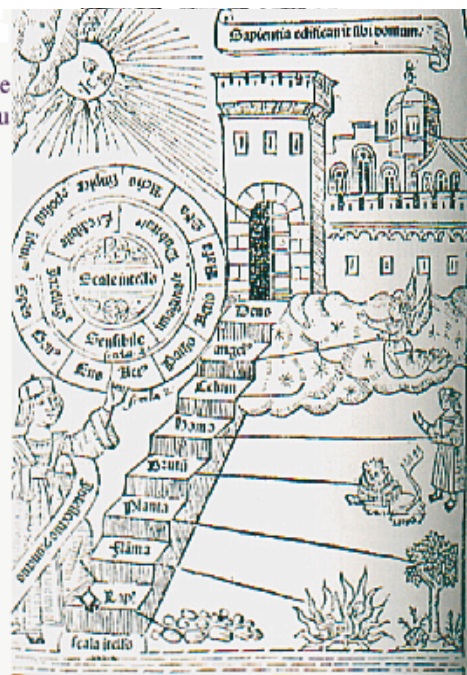


Dvojitě vřetenovité schodiště, chrám sv. Jakuba v Brně (kresba z 19. stol., nahore)

Opakování vzestupného rotačního pohybu v sířovi pozdně gotických žebrových klenb nebo ve vertikálních točitých schodištích je vizualizací prvotní ascendující síly. Ta podmiňuje nejen vzpřímený postoj lidské bytosti, odporující logice pohybu v gravitačním poli zakřiveném prostoročase planety (viz postoj kočkovitých šelem) a nadměrně zatěžuje subtilní páteř a ostatní nosné prvky lidského těla, ale současně i vyjadřuje prvotní smysl orientace mikrokosmu-člověka směrem ke kosmické Přírodě - makrokosmu Božského principu...

(vpravo) Raimundus Lullus, *De nova Logica* (1512):

Intelekt tu stoupá po schodišti stvořeného, z minerální říše po stupních rostliny, zvířete, člověka a anděla k Bohu, kde vybudovala svůj příbytek Sofia-Moudrost. V ruce třímá nástroj, umožňující mu vystupovat a sestupovat - terč *ars generalis* katalánského filosofa a křesťanského mystika R. Lulla (1235 - 1316). On vyvolal toto "universální vědění", jež obě s křesťanstvím soupeřící světová náboženství, judaismus s islámem, postrádala a dokázal převahu teorémů křesťanské nauky.



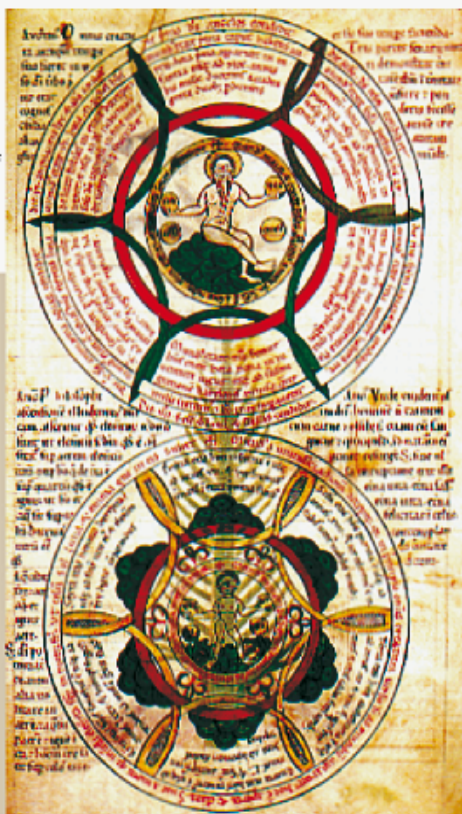
MAKROKOSMOS - SVĚTOVĚK



(vlevo) J. Bowring, *Pracovní tabule pro první stupeň* (1819):

Přístup do tajemství Svobodného Zednářstva se zakládá na třech "velkých Světlech": bibli, kružnici a úhelníku. Kruh mezi dvěma kolmicemi s bodem uprostřed určuje úlohu Zednářstva. Zde v ústředním bodu stavět ve vztahu ke kruciformnímu horizontu věčnosti. Obě kolmice znamenají oba Jany, Křtitele a Evangelistu, kteří sekundují. Jakubův žebřík představuje proces, jímž surový neopracovaný kámen (učedník, *materia prima*) musí být proměněn v kubický (*Lapis*). Ženské postavy: Víra, Naděje a Lásky. Sloupce: Síla (S), Moudrost (W) a Krása (B). Rýsovací prkno s plány ukazuje, že učňovský stupeň je ještě uvězněn v myšlení protikladů.

(níže) W. Blake, *Jakubův žebřík* (kol 1800):
"Otevření vnitřnímu Hlasu" jako spojení s hořejším světem...



(zcela vlevo výše) *Tři věky světa* Joachima z Fiore (kol 1130 - 1202):

První věk starozákonního Otce v bázní Boží a Zákona. Druhý Syna ve společenství Církve a víře v Písmo Sv. Třetí světověk Ducha Svatého, jenž je blízký, je časem plesání a svobody. To přináší nové intuitivní a symbolické pochopení Písma, doprovázené koncem "kamenného chrámu" a založením nového kontemplativního Řádu.

Tyto duchovní světověky jsou Jitřenkou, kterou Jacob Böhme a alchymisté viděli vycházet na obzoru, totiž všeobecnou reformaci Rosikrucianů...

(zcela vpravo výše) *Lambertus ze Saint-Omer, Liber Floridus* (kol 1120):

Personifikace světověku uzavřená do šesti světových údolí, jak je chápal ranný středověk. Pět prošliých dob od Adama po narození Krista stojí pod vládou Lucifera, soudobá je říší Vykupitelovou.

Toto dělení v podstatě odpovídá šesti údobím v lidském životě od dětství až po stařectví.



Ale vraťme se k činnosti architekta Pilgrama v brněnské svatojakubské huti.

Středověký stavitel Antonín Pilgram vložil do věže svatojakubského chrámu v Brně hieroglyfický prvek, jenž může být interpretován jako projev čisté formální slohové hravosti architekta pozdní gotiky.

Podlehnete-li zvědavosti, již mohla povzbudit i gotická droalerie nad velkým jižním oknem věže - kamenná figurka „neslušného mužička“, vystrkujícího posměšně holou zadnici směrem ke svatopetrskému dómu, což je zdrojem obveselení běžných návštěvníků města, upozorňovaných na tento fakt bystřejšími cicerony, - pak se vydejte naproti na farní úřad. Nechte si otevřít dvířka vížky, jež se tulí z opačné strany k věži hlavní a vstupte.

Naskytne se vám pohled na dvojí šroubovnici navzájem se proplétajících kamenných schodišť. Snad někomu připomenou dva hady obtáčeující poslovskou hůl-berlu darovanou Apollonem Hermovi-Merkurovi, proslulý symbolický kaduceus-aeskulapku, jež v alchymistickém světě alegorií znázorňuje základní látky -sulphur a mercurius- (Síru a Rtut') ve stavu rovnováhy.

Falokrat by tu spatřil lingam, neviditelný a přesto nanejvýš dokonalý, kolem nějž se pnou dva kopulující plazi ve věčné oslavě maskulinního principu, symbolizujícího oplodňující iniciativu a prvotní tvůrcovo Fiat. Musím jej však v jeho snění napomenout, neboť se tu jedná o princip inverze.

Pokud falokratovu vizi vysvlékneme z kůže a obrátíme naruby, zjistíme, že se před námi otevírá pohled do temné trubice věžního prostoru, spoře osvětlované moderní nevýkonnou Edisonovou ampulí. Celý probíraný fenomén našeho zájmu je skryt před zraky nepovolaných v nitru věžního tělesa, takřkajíc pod jeho kamennou kůží.

Zvenčí těleso sice trčí vzhůru, ale popravdě je opřeno o kvadratický hranol hlavní věže jako subtilnější Eva o svalnaté rámě Adamovo. Vlastně z vnějšku zíráme jen na polygonální půlvěž na osmiúhelníkovitém půdoryse s vystupujícími hranolovitými opěrnými pilíři. Nuže, připustíme-li tuto skutečnost, pak uvnitř vlastně hledíme a jsme i zajmuti v mohutné tmavé jóni, která je při výpadku elektrické energie spoře osvětlována pouze čtyřmi neuvěřitelně špinavými zamřížovanými okénky v silných zdech.

Můžete se splést, neboť jen jedním ze symetrických schodišť vystoupíte ke kůru, druhé vede, o interval tří kamenných stupňů mimo, až nahoru ke zvonici.

Dvě vřetenovitá schodiště se pnou ve vzestupné vertikální ose kruhovou šachtou, podepírána třemi štíhlými sloupovitými nosnými pilíři postavenými na půdoryse rovnostranného trojúhelníka. Jejich výšku lze odhadnout zhruba na dvacet až pětadvacet metrů. Kamenické značky jsou identické se značkami v chóru kostela, jež počal budovat Pilgram a jeho huť ve stylu pozdně gotickém počátkem šestnáctého století.

Vnější schodiště, na něž se vstupovalo věžní brankou přímo z tehdejšího hřbitova, který chrám obklopoval jak tehdy bylo zvykem, vede přímo vzhůru ke zvonům. Vnitřní schodištní vřetenem, jež stoupá ke kůru a ke dvířkům na půdu, končí rovněž vstupem do zvonice. Vnější schodiště má 86 stupňů a vnitřní 89 stupňů, přičemž na kůr se vstupuje na dvaadvacátém nebo dvacátém třetím schodu. Obě schodištní ramena jsou nahoře propojena vratkým dřevěným můstkem.

Jedna veliká hranolovitá kostelní věž se zvony, dominující středověkému městskému jádru, u ní přistavena druhá menší věž na půdoryse oktogonu se schodišti, dvě schodiště na třech podporách, - to vše zní celkem střízlivě a vyplývá z logiky konstrukce díla.

Co si však počít s přívalem nutkavých asociací a hypotéz, které pokušíte symbolické interpretace přivádí zasvěcenému pozorovateli na mysl?

Při troše poetické představivosti - Antonín Poutník (Pilgram - Pilgrim), architekt a Mistr huti, mohl vědět, že tradičních hermetických arkán Tarotu, zvaného Thovtova kniha či kniha Herma Trismegista je dvaadvacet, přičemž sama tato karetní hra, profánně zvaná „taroky“, pochází údajně ze starověkého Egypta a obsahuje informace o iniciační sérii tamnějších mystérií. V tradiční ezoterice alchymie znázorňuje průběh operací Velkého Díla transmutace, které jsou v prvním plánu nesený cíleným a trpělivým úsilím o permanentní proměnu poutníka ve dvou světech a v horizontu druhém korunovány úspěšnou mutací samotného operátora ve všech třech světech předkřesťanské kabalistické tradice.

Vystoupíme-li po uvedeném počtu stupňů vzhůru, ocitneme se na kůru a podle libosti a schopností můžeme odtud svými lidskými hlasy a hrou na rozličné nástroje hudební, zejména pak varhany, přidat se k neviditel-



ným kůrům andělským v jejich chvále a oslavě Hospodina, dlícího na nebeském Trůnu - a to samozřejmě při nejvyšším rituálu bílé křesťanské magie, při posvátném obřadu mše, jenž opakuje pozemskou Poslední večeři Spasitelovu v kruhu budoucích apoštolů před nejvyšší Obětí, kterou podstoupil až po smrtelných úzkostech a pochybách.

Změna podstaty hostie v jeho Tělo a mešního vína v jeho Krev, proces transsubstanciacie je vrcholným tajemstvím a nejniternejším smyslem obřadu, spojujícího všechny věřící účastníky přes hranice prostoru a času s božím Synem a skrze něj a jeho panenskou Matku s božským Otcem a Duchem Svatým.

To vše pochopitelně zní pochybujícím či nevěřícím skeptikovi jako známá litanie z náboženské dogmatiky.

Pokud se však solidně zajímá o křesťanskou mystiku a to bez obvyklých ateistických skrupulí, ba dokonce snad i o svět představ tradiční evropské alchymie, pak ví, že v kryptojazyce suflérů, dmychačů či foukačů do ohně athanoru, chymické pece, pojem Ježíš Kristus označuje náš Kámen, Marie balneum maris, lázeň naplněnou materií primou, avšak i matrix, matrici Díla a tak dále.

Všude naráží na alegorie, poetizující slovní hříčky a metafory, polysémantičnost přiváděnou až k absurditě a komické nehoráznosti, provázené neuvěřitelnou asociační mnohohvrstevnatostí, jež vskutku nepřipomíná nic jiného nežli ten nejsložitější labyrint významů a alternativních obvyklé logice protirečících tvrzení a řešení.

Stavitel Pilgram však, nejen jako dítě své doby, ale navíc i iniciačními zkouškami prověřený Mistr v huti, jež mimo řemeslné dovednosti chránila i cechovní tajemství a vyšší znalosti geometrie a matematiky, mezi něž patřily zásady sakrální a esoterické geometrie, musil být informován i o holistických spekulacích dobové organicistické filosofie, mystické teologie a alchymie a především se jimi i mohl řídit ve své tvorbě.

Při interpretaci však musíme být opatrní, neboť náš pohled na jeho dílo je zkreslen pohledem současnosti, která má mnohem více znalostí a informací, které tehdejší vzdělaný člověk rozhodně neměl, avšak zároveň i jeho vhled do zmíněné symbolické problematiky, právě jeho dobovým vymezením, mohl být jím samotným mnohem intenzivněji vnímán, chápán a při tvorbě používán.

Přesto se naskytnou lákavé svody ke zjednodušující interpretaci.

Drolerie tzv. neslušného mužíčka nad jižním oknem věže má dvě hlavičky. To podněcuje představivost k myšlence, že by se mohlo jednat o kopulační, přesněji androgynní tematiku.

Cožpak C.G.Jung nerozebírá ve své Psychologii přenosu dvřevořezy ze středověkého Rosaria philosophorum se znázorněními souložící milenecké dvojice jako emblematické Opusu? Dvě hlavičky by mohly poukázat k postavě alchymického dvojhlavce s jedním tělem - hermafrodita a Rebise, věci dvojité a podivné, slučující v jednom dvouhlavém těle neslučitelné protiklady, symbolizující mysterium coniunctionis a úspěšnou hierosgamos, posvátnou svatbu opozit, coniunctio oppositorum, stejně tak jako tuto kosmickou celost jednodušeji a elegantněji znázorňuje, v dnešní epoše planetarizace kultury i u nás všeobecně známý, taoistický kruhový obrazec spojení principů jingu a jangu. Mistr Anton v jeho časech však znal spíše jiné obrazce a představy. Ostatně zklamání v odborné literatuře zjistíme, že obě hlavičky byly údajně přidány až v tomto století při restauraci před druhou světovou válkou, v roce 1937.

Není však myslitelné, že by pozdně středověký architekt rozvinul v myšlence dvou vřetenovitých schodišť ideu rotující vesmírné mandaly, stolisté růže, trojjednosti božského principu a převedl ji z obvyklých mohutných dekorativních kruhových růžicových oken středověkých katedrál do jazyka čisté geometrické vertikální konstrukce?

Ano, to by mohlo být snad i reálné.

Navíc tato archetypální představa kosmické triunity, Svaté Trojice jako určujícího duchovního principu skryté konstrukce světa v tradičních horizontech evropského křesťanského myšlení a teologie, hmotné, duševní a duchovní by byla vyjádřena jako zahrnutí a triumf nad trýznivým principem duality a filozofické dialektiky. Dualita samčího a samičího prvku, plodivá síla egregoru Adameve, pro lidstvo i přírodu jedna z nejmohutnějších kosmických energetických a životadárných polarit spodního světa planetárního egregoru Gaia. Rozpolcenost světových sil dobra a zla jako důsledek názorů manichejské tradice a kabalistické interpretační inverze božských principů, implantované nejprve v historickém horizontu prolnutí představ



náboženských soustav mazdaismu, pársismu a starozákonního judaismu a posléze pozdně antickou a raně křesťanskou gnosí do křesťanské dogmatiky a teologie, to je vsutku pravý Popelčin lískový oříšek k rozlousknutí pokušitelovým triadickým louskáčkem.

Křesťanská představivost, která na základě hlubinné tradice právě do této sféry klade vizi prvotního hříchu, z nějž stvoření vykupuje a vyvazuje až Sótér-Spasitel svou obětí Kříže, to jest ukřížováním tělesného hmotného prvku, jeho fixací a zvěčněním v těle oslaveném a vzkříšeném, zůstává východiskem následujícího myšlenkového postupu.

Pokud by tomu tak bylo, pak přenos této představy do jazyka symbolické geometrie a prostorové architektonické konstrukce by byl zajímavý již proto, že by se spojovala funkční a utilitární stránka věci s možností teologické i hermetizující interpretace.

Motiv vřetenovitého schodiště, ascendující spirála se objevuje i v tématice hermetického podání jako vyjádření spojení mezi horním a dolním světem. Toto propojení obou horizontů bytí je známé jako fenomén Jákovova mystického žebříku, přeneseně i rotujícího vřetenovitého schodiště, neboť představa šroubovnice spíše odpovídá duchovní skutečnosti, znázorněné v reálných podmínkách trojrozměrného euklidovského světa prostředky naznačujícími prostoročasovou virtualitu. Snad lze i tento svět překlápět a obracet jako klasické písečné přesýpací hodiny, závislé jen na zakřivení prostoru a následné deformaci, již jmenujeme časem, v bezprostřední blízkosti tak mohutných a životem těhotných planetárních egregorů, k nimž Gaia bezpochyby náleží. Co se v této pomyslné lineární trubici má stát nazýváme budoucností, co se odestálo minulostí a klímovská vteřina věčnosti nám zůstává pouhým preludem přítomnosti nešťastného alkoholika, jenž obrazně řečeno „zapomněl na píchačky ve fabrice a propíjí poslední groš...“

Je to pro střízlivý rozum neuvěřitelný fakt možnosti rozšířeného transcendentního vědomí a základní motiv převrácení, obrácení, znovuzrození, nikoliv již jenom intervence obsahů či podprahových informací z mysteriózního a exkluzivního světa jungovského nevědomí do nevelké říše vědomí, osvětlené komihavou svítilnou individuálního rozumu a paměti. Nemyslí se tu ani na probuzení pouhé druhové nebo kolektivní paměti ve smyslu platónského megalanthropose či kabalistického eggoru AdamEve.

Či snad ano, je právě zde kámen úrazu evropské filosofující a psychologizující reflexe?

Věčná rivalita mezi mužským a ženským principem může být nejen tragickým neporozuměním, ale i plodem darovaným křesťanstvu a posléze celé „civilizaci bílého muže“ auroborem či uroborem, spirituálním planetárním univerzálním činitelem, symbolizovaným obvykle svíjejícím se hadem, jenž požívá svůj vlastní ocas, což se dá snadno splést se dvěma kopulujícími plazy na kaduceu. Hůl zenového kóanu je pak třebas i trojdílná jako magické trojnožky vykuřovadel pro evokace skrytých duchovních sil a inteligencí..., případně tři sloupovité, do trojúhelníku sestavené, podpory dvou vřetenovitých schodišť.

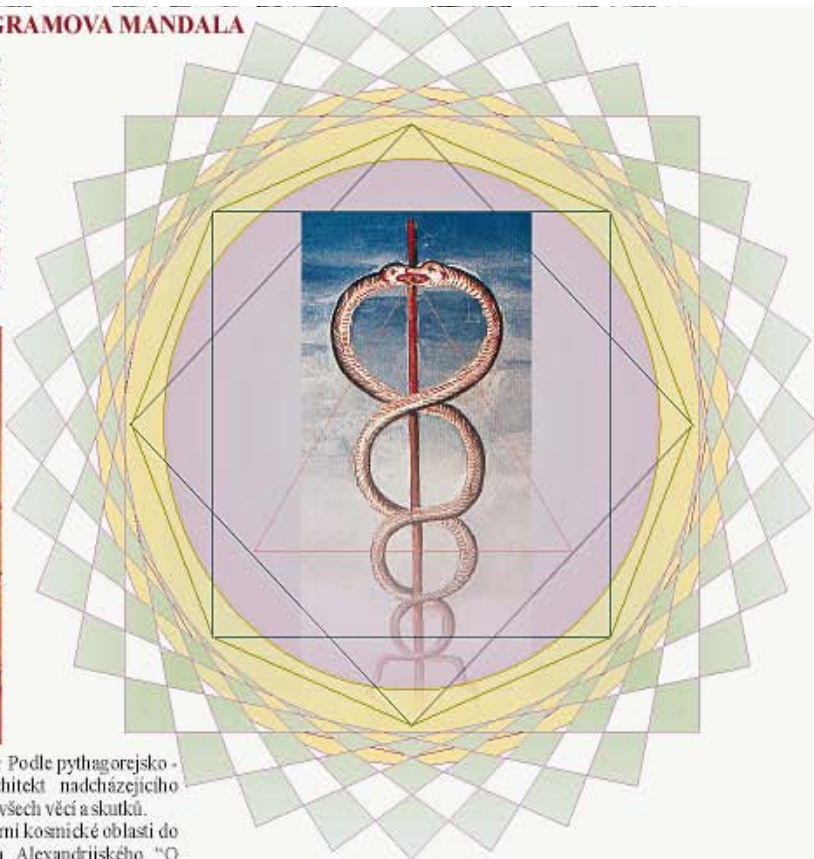
Anton Pilgram snad plastickou, ale v podstatě dvojdimenzionální kruhovou rozetu, se symetrickými a centrickými kamennými ornamenty a vitrážemi, - přetlumočil do tří dynamizovaných prostorových rozměrů euklidovského světa, konečně a proč ne, spočívajícího na zasvěceneckém rovnostranném pythagorejském trojúhelníku, rovněž vertikalizovaném v stoupající ose, propojující spodní sublunární svět, obtížený hniujícími a práchnivějícími pozůstatky lidských schránek, se světem hořejším, kde hlahol zvonů a kruh kamenných démonů - chrličů chrání posvátné místo obřadů, kde jsou vzývány mocnosti nebeské a zástupy svatých a On, nejvyšší nad nimi s Duchem Svatým, Synem a Pannou.

Ale nebud'me zaujati proti svatým polím - camposanto, jež spolutvoří areál posvátných míst a kde v hloubi zemské, tělesné ostatky věřících bytostí čekají na slavný den Vzkříšení a Posledního soudu. Svatyně chrámu ve středu pole, kde ti žijoucí, co konají a účastní se svatých obřadů stejně v mžiku budou tím, co oni zesnuli, - nechť je jim ochranou a záštitou proti nečistým silám a mocnostem...

Je zvláštní, že chrám sv. Jakuba nese apotropaické pandemonium kamenných chrličů z Poutníkovy huti, které jsou výsadou dřívějších katedrálních staveb, přestože sám kostel je prostou stavbou stejnohodnotnou bez složitého katedrálního opěrného systému a věnce chórových kaplí, síňovou halou předjímající jednotu renesančního prostorového chápání. Vlastně už historizující gotickou stavbou, vzniklou v období nástupu renesance jako méně nákladná reminiscence na, v propasti minulosti již nenávratně ztracenou, slávu středověkých církevních staveb nejvyšší kategorie - katedrál.

(vpravo nahoře) **PILGRAMOVA MANDALA**

počítačová geometrická projekce: Obrazová varianta, jež vznikne rozvinutím Pilgramovy geometrie oktagonální schodištní věže u chrámu sv. Jakuba v Brně, použitím počítačového programu. Obdivuhodné je rezonanční energetické pole, které je evidentní i při této dvojdimenzionální virtuální redukci prostorčasové kompozice skutečného díla. Vložená barevná pole a symbol kaduceu jsou iluzivními prvky a projekci doplňují pouze v řádu pojmoslovi tradičního symbolického jazyka...



(vpravo). **Figurarum Aegyptiorum Secretarum** (18. stol.):

Alegorie vstupu principu duality do Dila. Vlevo ženská část Merkuriální, s pelikánem jako zvěřecím symbolem, jenž vlastní krví živí mláďata. Napravo mužská Sulphurická část s ohnivým Fénixem.



(vlevo níže), **Bůh měří svět kružidlem**, Bible moralisée (kol 1250): Podle pythagorejsko-křesťanského světového řádu, s láskou k bližnímu jako měřítkem všech věcí a skutků.

(níže uprostřed), **Stupnice nebes**, manuscript z 12. stol.: Dělení horní kosmické oblasti do devíti kůrů andělských je předjímáno spisem Pseudodionysia Alexandrijského "O božských hierarchiích" (kol 500 po Kr.).

"Stejně jako trojjediný Tvůrce skrze tříkráte trojitě dělené kůry andělské sestupuje k nám lidem, tak i my můžeme k Bohu vystupovati po žebří Jakobově." (A. Kircher, Musurgia Universalis, 1662)

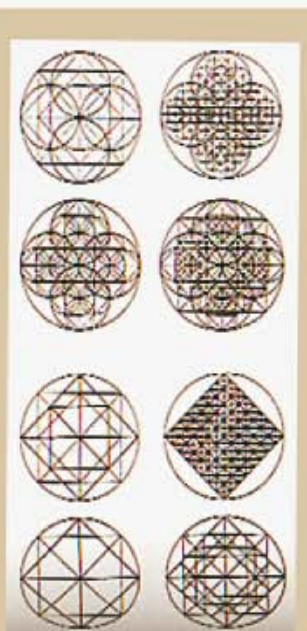


(dole vpravo), **14 hlavních klíčů kamenických značek**: "Geometrie...je Bůh sám..." (J. Kepler, Harmonices Mundi, 1619)

(úplně vlevo dole), **Božská geometrie**: Norimberský zlatník W. Jamnitzer (1509 - 1585) zkonstruoval 140 geometrických těles, vycházejí z Platonovy koncepce pěti základních tvarů, z nichž je složen nekonečný počet přírodních objektů.

"Platnost těchto symetrických uspořádání (Platon) byla omezená... tyto vztahy bylo možno vyjádřit až rovnicemi."

(W. Heisenberg)





Přitom kruh démonů-chrličů, velmi pečlivě tvarově diferencovaných, poskytuje divákovi pohled na dokonale magický středověký bestiář. Do jeho úrovně se dostaneme po schodištích kaduceu, vestavěného do kamenného vertikálního tělesa polygonálních magických pečeti. Kaduceus je vzpírán na magické trojnožce, vykuřovadle čarodějných operací. To není pouhá souhra náhod, daných profánní praxí a projektantovými potřebami praxe stavební konstrukce. Toto je úspěšný pokus o evokaci a projekci apotropaických sil bílé magie, jasně viditelný a čitelný i pro skeptického zasvěceného současníka. Z této magické trojnožky však pod klenbu chrámovou nestoupá vonný kouř kadidla jako při mši, ale pandemonium kamenných tváří a těl se vzpíná pod nebesy, aby odvracelo možnou intervenci sil Zla do nitra posvátné stavby.

Nicméně osmiúhelník má ještě komplexnější charakter.

Císař Fridrich II., podivuhodná univerzální osobnost vladaře Svaté říše římské z rodu Štaufů, směřující ideály islámu a křesťanství, vzal si ve 12. století za vzor pro svou stavbu Castel del Monte u Bari v jižní Itálii ideální tvar a míry osmiúhelníkové palácové kaple v Cáchách svého velikého předchůdce a vzoru císaře Karla Velikého. Ta byla na tomto půdoryse zbudována v letech 792 - 805. V tomto případě je tvar oktogonu numericky vztažen k textu Apokalypsy sv. Jana (kap. 21, verše 15-17) a k symbolické míře Božího města. Přesně k vnitřnímu obvodu měřicímu 144 stop.

Karlova cášská kaple je oktogonem s šestnáctibokým ochozem a galerií s císařovým trůnem. Je tedy kupolí zaklenutým, středově orientovaným, posvátným místem, jež se vztahuje, jako trůnní sál nejvyššího pozemského vladaře, k vizi nového a věčného Jeruzaléma ze Zjevení. Detaily, zvláště kovotepecké, záměrně napodobují antické nebo konstantinovské typy. Trůn je záměrně orientován tak, aby každé jitra sluneční světlo přímo dopadalo na nádheru trůnicího císaře, jenž se tak současně ztotožnil i s nadpozemskou představou indoiránské provenience - pozemskou reprezentací věčného ideálu světelného a planoucího božstva, Spasitele - Slunce.

Rovněž osmiúhlá dobová císařská koruna znázorňuje symbolicky dimenze Kosmu ovládaného Imperátorem z moci Boží.

Fridrich II. Hohenštaufský (1194 - 1250) zastínil svého děda Fridricha Barbarossu (1122 - 1190) a zazářil jako jasná kometa v historii Evropy. Byl charismatickou osobností s intelektuálními vlohami a legendárními okultními schopnostmi. Mluvil plyně šest jazyky, inspiroval minnesängry k opěvování svatého Grálu. Tento rytíř a poeta byl patronem umění, na bitevním poli známým a odvážným vojevůdcem, státníkem bezmezného důvtipu a nevyzpytatelné duše, zčásti svatý, zčásti ďábelský. Tento princ švábské krve byl vychován na Sicílii (tehdy části rozsáhlé německé říše), rozmlouval arabsky se svými saracénskými vojáky, držel si početný harém, napsal první vědecké pojednání o sokolnictví, předjímající geniálně nauku o etologii Konráda Lorenze, věřil astrologii a praktikoval alchymii.

Na posvátném oktogonálním půdoryse je vystavěn i chrám San Vitale v Ravenně ze 6. století, jenž se stal vzorem pro mnohé církevní stavby centrálního typu.

Také Skalní dóm v Jeruzalémě, dokončený roku 692, má tento geometricky prostý půdorys. Dva čtverce vepsané do kruhu tvoří dva osmiúhelníky, které slouží jako sloupová chodba. Je to starý antický a byzantský plán, jehož bezprostředními vzory jsou veliké císařské svatyně v Jeruzalémě - Svatý hrob a chrám Nanebevstoupení.

Skalní chrám je dnes svatyní Islámu a podle tradice muslimského podání se právě odtud vydal Muhammad na svou mystickou cestu do nebe.

Ovšem v mnohem starší tradici je toto místo místem Abrahámovy oběti Hospodinovi Izraele a právě zde stál Šalamounův chrám, zničený Titem a Římany v prvním století po Kristu po nešťastném židovském povstání. Kdo alespoň zevrubně rozumí židovské mystice a kabale, připustí, že zdvojením čtverce je geometricky znázorněno posvátné jméno Jahve, znásoben binárně Tetragrammaton základní vesmírné konstelace nejsvětějšího jména Božího.

Současné bádání i ve Fridrichově budově Castel del Monte spatřuje spíše nežli pevnost chrám, jenž má



vyjadřovat propojení tradic křesťanství a islámu. Císař, jenž se živě zajímal o arabskou vědu, mimochodem i o matematiku, o kvadratické rovnice a projekci principu kvadratury ve stvoření, prý se na projektu této stavby osobně sám podílel. Pozoruhodné je, že budova slouží i jako veliké sluneční hodiny a respektuje dokonce i astronomické souvislosti ohledně pohybu nebeských těles během slunečního roku ve zvířetníku. Podle názoru odborníků jsou tu uplatněny obdobné principy jako při budování egyptských pyramid na esoterických zásadách symbolické geometrie.

Vize nebeského Jeruzaléma v Janově Zjevení opakuje symbolické číslce tři, čtyři (brány na každou světovou stranu) a dvanáct (celkový počet městských bran, základních kamenů hradeb, andělů hradby střežících). Délka, šířka i výška města jsou shodné, takže město je založeno nejen na pravidelném čtvercovém půdoryse, ale má i kubickou (krychlovou) formu, shodnou rovněž se středověkou představou dokonalého tvaru filosofického Lapisu (Kamene mudrců). Míra města, kterou anděl měří zlatým rákosem je dvanáct tisíc honů (hon je 190 metrů), hradeb pak 144 loket lidské míry.

Jde-li tedy v případě oktogonálních staveb, zejména pak věží nebo samotných svatyní, o zdvojení kvadratury, čímž se architekt přiblíží kruhovému vymezení stavby, jedná se nesporně mnohdy o zobrazení mandaly v její kvadratické i kruhové centrické podobě, tedy univerzálního principu úplného člověka (Bohočlověka či platónského megalanthropose) i základního symbolického obrazce kosmické celosti.

Ostatně na oktogonálním půdoryse byla v raně středověké Itálii budována i baptisteria, místa obřadního křtu vodou posvěcenou skrze Ducha Svatého, jež stála stranou vlastní baziliky, neboť tento půdorysný vzorec, jak výše podotknuto, velice případně znázorňuje propojení obou světů - nebeského a pozemského.

V binární redukci je v intencích gnostických představ pozemský svět říší sublunární, nevědomou a vodní, kde zapomenuté jiskry světla - duše, bloudí růženci těl v mariánských oceánických hlubinách šeré kosmické noci, bezmezným prostorem a časem, naproti tomu nebeský svět je vizi hérakleitovského plamenného empyraea mystické jednoty, tvůrčí říší věčného světla a božského Fiat, trvalým zpřítomněním v eleatickém zastavení procesu nepokoje, pohybu a proměn. Božská Moudrost, Pistis Sofia, personifikovaná světelnou Pannou společně se Sotérem, Spasitelem, - umožňuje záchranu a vzestup jisker světla, lidských duší zajatých v okovech temného hmotného světa, jednotlivými horizonty spodních a vyšších světů nižší říše Demiurgovy, jejichž brány jsou střeženy anděly - archonty, směrem ke sféře nejvyšší Ducha Svatého.

Lze jen litovat pro zasvěceného do propojení duchovních tradic islámu, křesťanství a židovství či tradic ještě starších, že dnešní i minulí obyvatelé Svatého města pozemského si binární, natož pak triadické a dokonalé prostoupění tří modů spirituality plně a s hlubokou bázní a pokorou neuvědomují a navzájem se nenávidí a stále bezdůvodně a nesmyslně hynou v bratrovražedných apokalyptických bojích...

Doplňme si však informaci o architektonických polygonech důležitou připomínkou, že i známá Věž větrů v Athénách má osmiboký půdorys. Pochází z poloviny 1. stol. př. Kr. a měla ve svém interiéru umístěny vodní hodiny, klepsydra, zvenčí pak hodiny sluneční, horologion. Každá stěna tohoto oktogonu odpovídá jednomu směru větrné růžice a v horní části nese dodnes reliéf s odpovídající personifikací větru. Podobné stavby měřící čas a udávající navíc směr vanutí větrů se v pozdně antickém helénistickém světě často stavěly ve středu řeckých měst. Byly nejen praktickými vědeckými pomůckami ale i znázorněním uspořádanosti Kosmu, jenž byl pro starověké Řeky protipólem barbarského a temného Chaosu...

Později v pátém století po Kr. pak některé stavby pozdní římské antiky předjímají takřka o šest set let prvky a řešení románské středověké architektury. Patří k nim například klášter sv. Simeona Stylity v Kalat Simanu (Sýrie), vybudovaný kolem roku 470. Skládal se ze čtyř obrovských bazilik, postavených na půdorysu latinského kříže, jež se ve středu protnutí sbíhaly osově k monumentálnímu centrálnímu osmiúhelnému prostoru s masívní věží. Směrem ke všem světovým stranám tu byla vyjádřena základní myšlenka triumfu Kříže spolu s ideou, že všechny cesty světa zbožného vyzvavače Kristova vlastně nakonec přivedou do nového Jeruzaléma.

Avšak nezapomeňme na mnohovýznamovost a mnohovrstevnatost symbolického jazyka. Pilgramův žert se dvěma schodišti v jedné věži má i hodnotu poetické hry.



Ve středověkých katedrálách býval na podlaze v hlavní lodi umístován obrazec labyrintu. Podobné labyrinty objevíme i jako motiv mozaik na podlahách antických světských staveb před tisíci lety dříve.

I v labyrintech, kruhových, kvadratických nebo nepravidelných a rotujících se cesty proplétají a splétají v gordické uzle, avšak jen jediná je ta pravá a správná a dovede poutníka Pilgrama do jeho Jeruzaléma... V případě našeho Antona do města Vídně, kde k němu měšťané byli vlídnější a štedřejší, nežli tomu bylo podle podání v Brně a kde se pak podílel na dostavbě svatoštěpánského dómu.

Prostudujeme-li důkladněji Pilgramovu kamenickou značku z brněnského svatojakubského schodiště, zjistíme, že byla konstruována ze základního klíče stavební hutě při dómu v Kolíně nad Rýnem (pravidelný trojstranný trojúhelník). Každý zasvěcený tovaryš musil složit zkoušku z geometrie a prokázat, že umí rýsovat. Důkaz podával tak, že vyrýsoval kořen, který buď rozšířil nebo zpotencoval, tedy několikrát přes sebe vyrýsoval a do takto připraveného podkladu, jednoho nebo druhého, nebo do kompozice obou musil vtesat do kamene svou osobní značku, vyložit jak k ní přišel a její smysl a dokázat tak spolubratřím svou znalost geometrie i řádových pravidel svobodných zedníků a kameníků. Obstál-li v této zkoušce, byl uvítán, přijat do huti do práce i do ochrany. Je známo, že člen Růžencového bratrstva ze slavného Dürerova obrazu „Růžencová slavnost“, velký císař Maxmilián to znal a dokázal, takže byl řádně přijatým tovaryšem v huti. Huti si žárlivě střežily své vědomosti a jejich vyučenci se zle bránili, měli-li pracovat s nevyučenými. Ve vídeňské svatoštěpánské huti se Pilgram dostal jako zkušený Mistr do konfliktu se svým tmnějším kolegou Mistrem Öchselem. Podráždění a pracovní spory vyplývaly nejen z Pilgramovy malé snášenlivosti a pokory či snahy o autenticitu tvorby a nesporné originality a Öchselova tíhnutí k formální konvenci, ale především z odlišného tovaryšství a příslušnosti k hutím u obou Mistrů. Pilgram byl osobitým reprezentantem konkurenčních stavebních hutí z českého království a moravského markrabství, což u domácího Mistra vyvolávalo nevraživost.

Hlavní huti svobodných zedníků a kameníků se totiž lišily v následujících základních kořenových značkách: Vídeň měla kříž; respektive čtyřlíst D, Štrasburk čtverec n, Kolín nad Rýnem trojúhelník s a Curych kruh l. Z těchto kořenů se vyvozovala a sestrojovala spřízněná tovaryšská základní znamení. Podle pozorování byl kořenovou značkou v českém království trojlíst, vídeňského původu je klíč kvadratury n a čtyřlíst D. I Pilgramova kamenická značka je odvozena z triangulárního principu základního klíče stavební hutě při dómu v Kolíně nad Rýnem a příbuzného kořenového klíče trojlístu hutí českého království a moravského markrabství.

Anton Pilgram vedl v Brně stavbu svatojakubského chrámu, kde roku 1502 počal stavět jeho severní část. Již roku 1506 se však objevuje jeho jméno ve stavebních účtech vídeňské hutě, roku 1508 dokončuje Židovskou bránu v Brně, o čemž svědčí ve štítě nápis M. ANTONI(US) 1508 s jeho mistrovskou značkou. V roce 1510 buduje arkýřovou stavbu s točitým schodištěm, již bylo možno vstoupit do v té době proslulé jakubské školy při stejnojmenném chrámu v Brně, která však byla bohužel v 19. století zbourána, stejně tak jako Židovská brána, z níž se dochovaly pouze zlomky v městském lapidáriu.

Téhož roku je činný jako architekt Zpěvácké brány u sv. Štěpána ve Vídni, následujícího roku 1511 staví brněnskou radnici s jejím proslulým portálem, mezi léty 1510-1515 pak ve vídeňském dómu kamenicky bohatě zdobenou opěru varhan (známou Orgelfuss).

Vytvořil ji v zápolení s Mistrem Jörgem Öchselem.

Ačkoliv Öchsel připravil jednu její část, rozhodl se Pilgram obejít bez jeho vědění a dohotovit dílo podle vlastního nákresu. Jako konzola základny, z níž je podpěra vybudována, vyhlíží z renesančního iluzivního okenního rámu jeho sochařský autoportrét, do chrámového prostoru vykloněná polopostava Antona Pilgrama.

Tímto pojetím splývajícím s novověkým renesančním pojetím priority umělcovy osobnosti, podřizujícím se tvůrcovu individuálnímu sebevědomí, doslovně celá geometrická a umělecká kompozice varhanní podpěry je architektonicky konstruována z jednotného konceptu Pilgramem reprezentovaného vědění a vydává svědectví o jeho vskutku mistrovské virtuozitě.

GEOMETRICKÉ FIGURY (počítačové variace na téma Pilgramovy věže)

(vpravo níže)

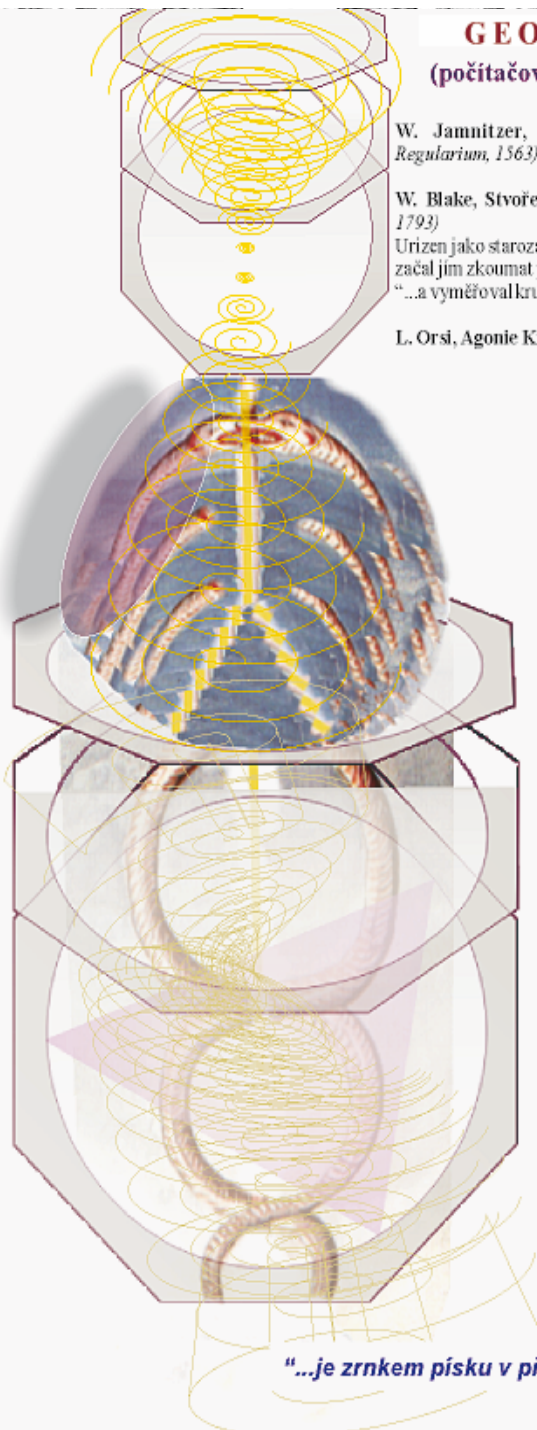
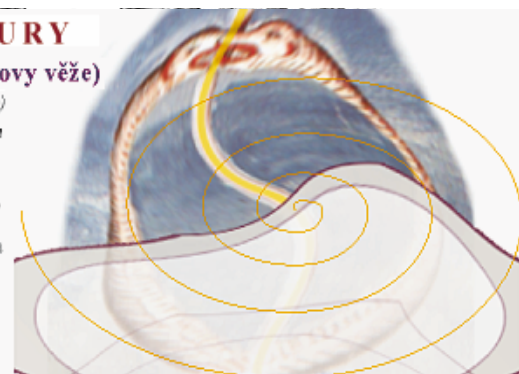
W. Jamnitzer, Polyedry (*Perspectiva Corporum Regularium*, 1563)

W. Blake, Stvoření vesmíru (*Kniha Evropa, prorockví*, 1793)

Urizen jako starozákonní Jahve "...vytvořil zlaté kružidlo a začal jím zkoumat propast."

"...a vyměřoval kruh nad propastí..." (*Přírodní 8, 27*)

L. Orsi, Agonie Kristova (*Křesťanství a církev nesoucí kříž*)



"...je zrnkem písku v přesýpacích hodinách..."

K věrnějšímu dokreslení dobové atmosféry mohou posloužit následující řádky:

Téma divého muže na níže zmíněném náhrobku je narážkou na kurtoazní hermetickou symboliku, známou i z iluminací v manuskriptech okruhu Václava IV. Motiv chrt je u Dürera oblíben, neboť toto emblematické zvíře, stočené do klubíčka, se objevuje i na jeho proslulém grafickém listě Melancholie.

V interiéru chrámu sv. Jakuba v Brně upoutal naši pozornost náhrobek rychtáře a stavitele Kryštofa Čerta, asi příbuzného proslulého Jana Čerta, stavitele pevnostních opevnění za Ferdinanda I. Jan Čert pocházel z velmi staré brněnské rodiny, známé už v 15. století. Jeden její člen, Bernard Čert, studoval na vídeňské univerzitě už v letech 1473-74. Stavitel Jan Čert prodal v Brně svůj dům a v okolí své pozemky roku 1509 a ucházel se o měšťanské právo ve Vídni, kde působil jako královský stavitel mostů a silnic, poté jako stavitel opevnění. Měl také na starosti udržování vídeňského hradu a dolnorakouských zámků. Jeho soukromé knihy a za jeho správy také knihy úřední jsou označeny rodinným znakem, který mu vyryl v dřevorytu jeho osobní přítel Albrecht Dürer.

Týž znak označuje také Čertův náhrobek v Jakubském kostele. Představuje divého muže s loveckým rohem, s dvěma chrti a se schématem Pythagorovy věty.

S Dürerem pojilo Jana Čerta, podobně jako s Dürerovým přítelem Pirkenheimerem, upřímné přátelství, podložené netoliko společnými problémy protestantské víry, ale i společnými zájmy vědeckými. Ve vzájemné korespondenci, psané latinsky i německy, hledá např. Dürer poučení u technika Čerta ve věcech geometrie. Zajímá ho mezi jiným jak proměnit trojúhelník ve čtyřúhelník v stejné ploše a podobné problémy. Čert se naopak zajímá o Dürerovy pokusy v nauce perspektivní a studuje jeho knihu, zvanou *Anfangen peuch de perspectiv*.

Dobré pověsti Jana Čerta jako vynikajícího odborníka se dožadovala roku 1538 také česká komora, když vymáhala na králi, aby Čert přišel do Prahy jako rozhodčí ve mzdových sporech, které měla se stavitelem královského letohrádku Janem de Spazio.



Nad hlavou sochařského autoportrétu rozvíjí tři navzájem blízké kořeny (v něm. literatuře používaný výraz *die Wurzel* znamená matematicky i odmocninu), které jsou obratně překříženy v intervalu naznačujícím otáčení a výše z nich vystupuje vzájemně se objímající a prostupující klenební žebrovní, takže celá scéna i s varhanami je komponována na základně mohutného trojlístu, znaku českých a moravských stavebních hutí. Vzhledem k začlenění tohoto skutečného architektonického klenotu do pozadí chrámové stěny, však tuto skladbu můžeme současně vnímat i jako tříčtvrtinovou redukci motivu čtyřlístu s tryskajícími nárožními hranami, znamení domácí vídeňské huti.

V chrámu sv. Jakuba v Brně byl Pilgram podle různých pramenů činný mezi léty 1490 / 1500 až 1510. Stavba s dvojitým věžním schodištěm je snad jeho posledním zdejším realizovaným projektem a nalézá se v západní části chrámu, v severozápadním rohu mezi hlavní věží a trojlodím. Zvenčí je osmiúhelná (oktogonální), uvnitř kruhová.

Je třeba zdůraznit, že Anton Pilgram pokračoval v Petrem Parléřem na svatovítské katedrále založené tradici autoportrétu a rozvíjel dále jeho odkaz.

Činil tak zřejmě s oblibou, jak o tom svědčí jeho sochařské podobizny, nedochované i zachované. K těm prvním měla patřit jedna ze dvou polopostav na zbořeném svatojakubském arkýři, kde se měl portrétovat spolu se svým pomocníkem Mertem Hüblem. Ke druhým náleží maska mrtvého v kápi na brněnské Židovské bráně z roku 1508, považovaná za Pilgramův autoportrét a především dva vídeňské autoportréty - na podnoži varhan a na skvělé kazatelně ze svatoštěpánského dómu.

Hledíme tu do tváře muže, která svými výraznými charakteristickými rysy prozrazuje energickou a cílevědomou povahu. Na podpěře varhan drží v ruce úhelník symbolizující jeho poslání architekta i pythagorejský božský pravý úhel, jež tak rád porušoval svými neeuclidovskými invencemi, které se z hlediska poznání dvacátého století, o pluralitě jiných geometrických a prostoročasových modů, nejeví být jen subjektivní zvůli dekorátora či slohovou hříčkou manýristy, nýbrž projevy tvůrčí invence a potence zasvěcenosti, jež byl připraven a schopen využít energetiku středověké spirituality a esoterního vědění a prosazovat ji dynamicky i proti opozici konvenčnější smýšlejících současníků.

Jak popsáno výše, vyhlíží tu v polopostavě, vykloněn z iluzivního okna, nad ním se vzpíná komplikovaná trojdimenzionální růžice, která je vlastně prostorovým rozvinutím kořenového geometrického motivu jeho huti v plné bohatosti. Tíže, kterou nese jako bájný Atlas na svých ramenou, však jako by jej tiskla k zemi. Pohyb, jež tu opakuje silokřivky vzájemně se otáčejících a prostupujících větven, tvořených segmenty mohutného okvětí stolisté růže, či přejí-li si naši současníci - tisícilistého lotosového květu, však vyjadřuje, že v tomto sublunárním zšeřelém světě, plném bolesti, utrpení a závisti, pomíjejícím a smrtelném je skryta možnost šťastného řešení.

Je to z obecného pohledu řešení velmi osobní, ba pro mnohé subjektivní a snad i iluzorní.

Nelze popřít, že jako důkaz vůle a představitivosti, která plní pomíjivá přání, zůstává tu posvátná budova a místo, jež přetrvalo již pár neklidných století po naše dny a které stále ještě rezonuje zhmotněnými záchvěvy stavitelova ducha.

Ostatně již po půl tisíce let jeho zdvojená kamenná tvář naslouchá tónům posvátné hudby a je přítomna bohoslužbám v jednom z největších chrámů Svaté říše římské...

Rozvíjené Ariadnino klubko neuspořádaných reflexí, jež by v duchu informovaného čtenáře či v kritické introspekci historika umění zanechaly jen prchavý dojem pohledu na hravými kořaty beznadějně rozcupované a nadobro nezvratně zašmodrchané klubko - je třeba napravit.

Snad k tomu poslouží iluminace a ilustrace z literatury středověké i novověké skrývající se ve čtyřech Klíčích, jež společně s komentářem doloží, jak dalece a málo nadějně se stav našeho současného vědomí o světě odchyluje od reflexí křesťanské mystiky a tradic evropského esoterického myšlení.

Tak bude snad lépe osvětlena hermeneutická role interpretační posedlosti duchem zcela ve středověku zakotvené bytosti, kterou ani pouť budoucími a dnes již opět minulými staletími nepřipravila o právo znovu



zopakovat přítomnosti své neučesané a kostrbaté myšlenky...

... myšlenky tak podobné mentálním vzorcům reprezentovaným staviteli katedrál, jež plynuly prostřednictvím Antonína Poutníka a jeho děl po směru šipky času do budoucnosti, která je pro četné z nás dávno skryta za závojem minulosti. Guarino Guarini, Francesco Borromini, Giovanni Santini – Aichel jsou pokračovateli dávné tradice v intencích sakrální geometrie, přišli a zase odešli až po Antonu Pilgramovi. Zanechali však svědectví ve svých dílech, enigmaticky demonstrujících jednotu myšlenkových, slovních, obrazových forem v hierarchicky stupňované geometrii matematizované kompozice. Každá z možných interpretací je oprávněna, pokud je míněna poctivě a byť je i poznamenána naivitou prostého vidění a chápání, často může mít přednost před kostrbatou pseudoracionální křečí bez vnitřní účasti a vzhledu do širších souvislostí výkladu. Jen úžasem oněmíme...

(následující strana) detail podnože varhan s poprsím Antona Pilgrama a prostorovým rozvinutím geometrického klíče..., Stephansdom, Wien





Zahrada je ve své podstatě fenoménem člověkem uspořádaného přírodního jsoucná. Jako somatická encyklopedie universa ve svém pradávném posvátném i soudobém profánním významu je lidskou myslí, vůlí a činnostmi uchopenou výsečí kosmické bezmeznosti.

Imago prvotní zahrady či přesněji posvátného lesa nebo háje, obývaného neviditelnými duchy, šepotajícími a promlouvajícími k vnímavému zasvěcení ševlením listů věkovitých stromů, - nese v sobě jako skryté stigma nejen naše kultura, tkvící pevně kořeny v křesťanské, antické i prehistorické hlubinné tradici, ale ve svém nitru i každý z nás.

Háj posvátných dubů v řecké Dódoně byl předobrazem prvních chrámových architektur, kde kněží zvěstovali vůli nesmrtelných bohů.

Lidské vědomí i vědění putuje po úzkém břitu mezi spánkem a bděním, přičemž časová osa věčných návratů v pojetí Mircey Eliada či úprk po lineární přímce kolejí z již neexistující minulosti do ještě nezrozené budoucnosti novodobé civilizace je pouhou nástrahou naší neuhasitelné žízni po jistotě temporality a promítání pomíjivých a proměnlivých jevů do prostoročasových souřadnic.

Prvotní předdějinné chápání vztahu člověka a přírodního jsoucná, jehož byl nedílnou součástí prošlo samozřejmě dlouhou vývojovou řadou proměn.

Zpočátku snad ani nemusila být vyhledávána a naplňována smyslem zvláštnosti jistá místa v krajině, i když samozřejmě výrazné tvary skalisek, temné a záhadné soutěsky s labyrinty jeskyň, propastí a ponorných řek, místa hlučících vodopádů a říčních peřejí, hluboké ztichlé tůně a širé pláně průzračných jezer, vrcholky kopců a hor s fascinujícím panoramatem dálných obzorů, shluky bizarních balvanů bičovaných zpěněným přívalem mořského příboje s nekonečnou plání oceánu, termální a sopečné jevy - toto vše a mnohem více, co nelze ani slovy popsat a vyjádřit, musilo poutat obzvláště naléhavě lidské vnímání a pozornost, budit emoce a asociace prvotního údivu, strachu i úcty.

Podoba tvarů, pohybu i zvuků lidského těla s tělem krajiny, prostředkující základní orientaci v prostoru i čase.

Bytostný vztah mezi uvažovanými entitami bytí a jejich vzájemná prostupnost v univerzalitě ekosystémů není jen nahodilou morfickou rezonancí mezi takzvaným organickým a anorganickým jsoucнем.

Tato mnohem pozdější binární artikulace je až pokleslým výplodem postrenesanční evropské scientistické reflexe.

Neboť chtěli-li bychom parafrázovat Mac Luhanovu teorii informace, mohli bychom prohlásit, že člověk a jeho vědomí je extenzí krajiny ve smyslu komplexity planetárního ekosystému.

Jak z následujícího bude patrné volím toto pořadí záměrně, neboť doslovně člověk a jeho myšlení je plodem přírodní geneze, nikoliv snad naopak, byť jeho současná destruktivní intervence do planetárního životního prostředí se jeví až tragicky osudovou.

Nejdříve to pravděpodobně bylo zvýraznění a vyjmutí plejády působivých a výrazných míst, jimž se přičítalo mimořádné soustředění energie přírodních živlů.

Mimo to však a o tisíce let později v období neolitu, v souvislosti s radikální změnou způsobu života, jsou v usedlých zemědělských komunitách uměle vytvářeny posvátné kruhové hrazené okrsky, rondely, z nichž



nejstarší byly archeology odkryty na jižní Moravě a v Podunají.

Populárnější jsou však jejich o tisíciletí mladší, pokročilejší a monumentálnější příbuzní v západní Evropě, zejména na britských ostrovech.

Patří k nim zejména rozlehlý areál kruhového valu v Avebury s umělým pahorkem Silbury Hill, kde radiokarbonová data ukazují až do čtvrtého tisíciletí před Kristem a další nálezy v této fascinující lokalitě na salisburské pláni.

V uvedených projevech spatřuji konstituování lidského směřování k budování divadel paměti a cyklicky chápaného času věčných návratů, jak tyto myšlenky ve své teorii vyjadřuje anglická badatelka Frances Yatesová v souladu s názory Eliadeho.

Současně jsou to i místa sledování proměn vesmírného času pozorováním pohybu Slunce v ekliptice či měsíčních cyklických fází, sloužící k optimalizaci rytmu zemědělských aktivit.

V současnosti evropská archeologie do jisté míry potlačuje dřívější orientalizující teorie, které se stále obracejí v intencích antikizující křesťanské tradice k hledání prapůvodu lidskou činností utvářeného univerza zahrady nebo parku v ezoterním myšlení a tradici Předního a Dálného Východu.

V symbolickém pojetí představuje archetyp zahradní architektury ideální vizi pravidelného, cyklicky či kvadraticky orientovaného, kosmického sídla, situovaného do domény nebeské věčnosti.

Vodní zrcadla nádrží a bazénů zrcadlí nebe, voda prýstící z fontán je obrazem čtyř pramenů rajských řek.

V Číně i v Japonsku lidským zahradníkem - , jenž často bývá básníkem, kaligrafiem i učencem současně, - artikulovaná příroda je celostí nesmírně složitého proměnlivého velkého světa představovanou v malém dokonalém mikrokosmu a to bez omezujících limitů pravoúhlé euklidovské geometrie.

Zdánlivá nahodilost a neuspořádanost je tu výrazem vyššího řádu, protože jako chaotické označujeme jen to, co jsme dosud nepochopili.

Architektonická a zahradnická koncepce obvykle přesahuje omezení dané životním časem jedince a naším poměrně krátkým pozemským pobytem v jednom lidském habitu.

Ve filozofickém znázornění inspirovaném geometrií horizontálního světa a vertikálou smyslu bytí v myšlení francouzského myslitele Gastona Bachelarda můžeme nalézat i určující principy cyklické či kvadriformní skladby prostoročasové a spirituální výstavby přírodního jsoucna, pořádaného představami lidského zahradníka a architekta.

Stálým tázáním však setrvává, zda bezmezné přírodní jsoucno ve své celosti, neuchopitelné lidským jedincem, - není záračným egregorem, jenž projevuje zcela autonomní rozptýlené vědomí, transcendující do nesčetných somatických prvků, ať již zmíněné anorganické či organické povahy.

Komplikované stavba takového samoregulujícího rozprostraněného jsoucna je běžně lidem nedostupná a obvykle jimi vědomě ani není vnímána a reflektována.

Otázkou po mezích lidských možností zůstává, zda je v lidské kompetenci vytvářet podobná či alespoň do určité míry imitativní jsoucna.

Osobně jsem o takové možnosti přesvědčen a její rozvíjení považuji za jednu z nejdůležitějších aktivit v rejstříku lidských tvůrčích schopností.

Ocitám se tu vědomě v opozici vůči často uváděnému fatalistickému pojetí čínské poetiky, kdy člověk rezignuje na svou funkci ve státě a konfuciánsky hierarchizované společnosti, vědomě se uchyluje do ústraní a pečuje o svou poustevnu a zahradu.

V Knize Enochově slovo -egregor- (z řec. egregorein, bdít) označuje nebeské intelligence - anděly, kteří přísahali, že budou bdít nad horou Hermon. Přeneseně se pak „egregorem“ nazývá entita strážců, kolektivní bytí vzešlé ze shromáždění.

Pierre Mabilie nazývá egregory život civilizací a nazývá tak lidskou skupinu, která je obdařena osobitostí odlišnou od osobitosti jednotlivců, kteří ji tvoří.

Zrození civilizace je tudíž zrozením egregoru, avšak v dávné kabalistické tradici a vůbec pojetí předrenesanční středověké organicistické filozofie je v přeneseném smyslu vlastně egregorem -nadvědomím- obdařena každá význačná přírodní entita: planeta, hora, les atd.

Odpověď pozůstává v mezích lidského, neboť člověk je integrálním prvkem bezmezného přírodního bytí. Má však možnost z vnitřního zdroje vlastní přirozené svobody jednat v souladu s přírodou.



Pokud jedná proti jejímu smyslu, jako je tomu zejména v nadměrně jednostranně rozvinutých technologických civilizacích, svědčí to jen zdánlivě ve prospěch nezávislosti lidského jednání na přírodním dění.

I pustá betonová plocha s bezduchými kovovými konstrukcemi je přírodou, stejně jako přetechnizované termitiště velkoměsta současnosti.

Městská příroda je však magmatickým porušením přírodních biorytmů, sopečnou erupcí amalgamu civilizace a technologií, která v konečné podobě rezignuje i na svého zdánlivého tvůrce a lidský smysl.

Lidé pouště v dobách úpadku antické civilizace zasypávali pískem studny a rušili zavlažovací systémy v dobyté kulturní krajině.

Nomádi ve svém nitru nesli univerzální imago písečného oceánu, spočívajícího pod nesčetnými zrny hvězdných světů zářících na průzračném nočním nebi. Zvětšovali tak prostor vlastní imaginace a nespoutané svobody, protože nemohli žít připoutání jako usedlí zemědělci k polím, sadům, zahradám a roztáčet kola zavlažovacích systémů po vzoru předchůdců,

Takto poušť lze změnit v úrodnou zahradu a naopak, - zcela v intencích řádu proměn lidské mentality.

Archetyp kosmického jsoucna, nesený vnitřní spirituální energetikou kulturních vzorců se projevuje navenek odpovídající hodnotovou stupnicí a chováním společnosti.

Ostatně obraz rajske zahrady je naléhavěji vnímán až po její ztrátě, po vyhnání z ní, ať již je to v tak dramatických životních prostředích jako je poušť, oceán, prales či velehory, - pozemská prostředí, člověku připomínající jeho osudovou nepatrnost a často i neukotvenost lidského habitu v planetární dimenzi.

Opravdové zahradnické dílo je kontemplací svého architekta o prvotní představě, kterou sdílí s kulturou, jejímž je nositelem.

Čínské i japonské pojetí zahradní tvorby má neodolatelné kouzlo v zmíněném zmenšeném obraze velké divoké přírodní neuspořádanosti nebo v kaligrafickém gestu rozečkanosti a fraktálové mnohoznačnosti skalisek, spleti rostlin a mechů, tříšti vodních krůpějí, valounů a zrnků písku, vanutí větrů, oslepujících záblesků v šeru skrytosti a nevyslovitelnosti Tao nebo zenového kóanu.

Chybí tu však dramatická teatrálnost evropských parků a zahrad, zejména těch komponovaných v 17. a 18. věku, obdobně jako hudební díla Antoni Vivaldiho či Arcangela Corelliho. Se smyslem pro detailní vyváženost a jemný důraz na dokonalou euklidovskou a pythagorejskou konfigurativní symbolickou geometrii.

U orientálních zahrad je pro absenci pravoúhlého řádu důvod praktický, závislý na magické doktríně, jež přímky považuje za otevření cest zlým škodícím duchovním silám.

Ornament stává se pomíjivým dekorem jakoby zanikajících hudebních motivů, jež odkrývají posléze smysl ticha v nečekaných objevech zákoutí půvabných novoplatónských jeskyní nymf, kde v klidu můžeme rozjímat lásku, vášni, nenávisti nebo i o enigmatickém aktu stvoření světa z nicoty.

Zahradnické dílo je v niterném smyslu ustavičným tvůrčím procesem, jenž sice zná svá zastavení a prodlevy, nikdy však nesmí ustrnout.

Snad nejbližší to vyjadřuje čínská vize taoistické Cesty, ale snad i představa hérakleitovského ustavičně planoucího jsoucna -empyreae-, prodchnutého ohnivou spiritualitou a skrytého za závojem příběhů, věcí a jevů viditelného světa.

Strom je případ obzvláště vzpřímeného bytí, praví Gaston Bachelard v eseji Plamen svíce. Imago mundi mírně a mlčenlivě plápolajícího bytí, jež zdánlivě po čase zakmitá a mizí, vyhasíná a umírá, aby se vzápětí zase zjevilo z věčných jisker semen a zárodků...

Naštěstí to co považujeme za nechtěné, plevel je neodolnější a jeho puzení k růstu trhá hravě sebepevnější nehybné zdi betonových žalářů.

Pomysleme na to, jak by vypadala naše města, dálnice, celý tento svět za pár staletí či desetiletí, kdybychom jej my lidé opustili..., možná včas předtím nežli jej nenávratně poškodíme a ztratíme.

Jak rychle by pod záplavou zeleně zmizela šed' našich pyšných staveb a na ruinách civilizace by se zrodil nový věčný les.

Zahradník je služebníkem své zahrady...

V artikulování kosmického řádu se jeví důležitější osou výstavby zahrady vertikála, členící jednotlivé horizonty.



Zenová zahrada v Japonsku/ Daisenin v Daitokudži, Kjóto (po r. 1325)
Malba hlavy Draka v interiéru sousedního chrámu Rjógenin (po r. 1500)

Zahrada při Daisenin je trojdimenzionální prostorovou prezentací čínských krajinomaleb z období dynastie Sung. Její symbolika vyjadřuje sepětí člověka s přírodou a jeho místo ve vesmíru, nebeský Drak vyjadřuje proudění základní kosmické energie, duchovní uroborickou sílu chtonického planetárního jsoucna ...



Tedy nikoliv rozlehlost, ale členitost odpovídající rytmice ascendující a descendující temporality: pravidlům růstu a uvádání.

Je ozvláštňením a připomínkou priority nebeského řádu, jestliže kameny a skaliska plynou ve vyšších horizontech jako oblaka a naopak nebesa sestupují na zemi, až na nejnižší stupně pomyslného schodiště a zrcadlí se v nehybné hladině umělých tůní.

Je smutné, pokud musí být zahrada chráněna proti vandalismu viditelným oplocením, naopak by bylo ideální kdyby volně přecházela ve volnou krajinu a volná krajina v zahradu.

Přesto bílé zdi citlivě členící vnitřní kompozici čínských zahrad slouží k zvýraznění určitých pohledů, hře stínů a světél i zdůraznění nebeské vertikality u úzkých dvorků.

V zahradě by neměla, vedle míst určených k odpočinku a tiché meditaci, chybět místa zřetelně zasvěcená posvátnému, působícímu na jednu z dominantních složek skutečné lidské osobitosti.

Taková místa mohou být pochopitelně obrácena k tomu, co lze nazvat -duchem či duší přírody-, neboť míněno je univerzální jsoucnost.

Duch země, anima mundi, aura přírodního jsoucnosti, magický ód rozprostraněného celostního vědomí planetárního egregoru AdamoEve, jak jsem kdysi vyjádřil, není ničím neobvyklým či zvláštním, spíše jen potlačovanou a zapomínanou velice jemnou numinózní hodnotou čistého bytí, která ještě nezná antropomorfizované přírodní entity v podobě vodních, rostlinných či jiných božstev.

Její poetika není náročná již proto, že ji lze tak snadno z přírody vytěsnit a potlačit i vzpomínky na ni: pochopitelně profánní přírodní jsoucnost lze pak již bez hnutí mysli bezohledně exploatovat a destruovat. Z hlediska agresivní civilizace je brutální sekularizace velmi praktické a hygienické opatření, odstraňující nevídané zábrany svědomí.

Zanechte všeho myšlení, kdo vstupujete-dalo by se napsat v parafrázi Dantových slov nad vstupní bránu orsiniovského parku v Bomarzo u Viterba. Výzva "lasciate ogni pensiero" je vlastně svého druhu pastí i pro poučeného návštěvníka, neboť lživě počítá s předchozím metaracionálním kalkulem či alespoň s jistou mírou předchozí spirituální zkušenosti s podobnými bezsmyslnými hádankami a rébusy.

Antropologickou genezi osvětlující enigmatický pojem -duch země- lze uvést myšlenkami Mircey Eliada. Podle něj prvotní člověk žil v dokonale harmonickém vztahu s přírodou a bohem, jak o tom hovoří Ovidius. Platon ve svých Zákonech referuje o Hésiodově mýtu Kronova věku, kdy člověk tohoto času putoval a žil pod přímým vedením a dohledem z e m s k é h o ducha, což se ukazuje v různých kosmogonických systémech, stejně tak jako v mýtickém zvýznamňování krajiny. René Alleau dokonce hovoří o představě takzvané druhé svaté Země. Podle koncepce Eliadeho mýtický čas byl pojímán cyklicky a byl periodicky prostřednictvím iniciace a rituálu obnovován. Nebyl tudíž chápán historicky a lineárně jako trojhlavé monstrum minulosti, přítomnosti a budoucnosti, neboť to přesněji řečeno, v nejroztodivnějších obměnách představovalo mocnosti chaosu, narušující centrický a vertikálně budovaný řád kosmu, jenž byl kolektivními obřady pravidelně rekonstruován ve své prvotní čistotě. Duch se v takto pojímaném kosmu projevuje jako všudypřítomný a věčný, stvoření či tvoření v posvátném čase je jeho nepřetržitým a kontinuálním obnovováním a znovuzrozdáváním.

Z každého postavení se roční pouť slunce i měsíce jevila jako skladba různých poloh vůči horizontu, stejné konfigurace zaujímaly hvězdy, obsahující tak komplementární dimenzi lidského života, přičemž stále byly hledány a nalézány vztahy mezi energetikou lidského těla a tělem kosmu. Země byla chápána ve smyslu univerzálního božství, nikoliv jako hmotná země, ale jako spirituální virtualita, což je v souladu s učením nejstarších filozofických systémů. Tělo země stejně jako tělo lidské je porušitelné a subjektem změn, ale duch je neproměnný a stálý. Ve středověkém myšlení tuto představu z prehistorických dob vyjadřuje Basilius Valentinus slovy: Země není mrtvé tělo, ale je obývána duchem, jenž je jejím životem a duší.

Všechny stvořené věci, včetně minerálií, berou svou sílu ze zemského ducha. Tento duch je život, živý prostřednictvím hvězd a sloužící za potravu všem živoucím věcem a je jejich lůnem (dělohou). Žlab ducha přivádí z výšin, co zemská minerální líheň přechovává v útrobách, jako matka její nenarozené dítě v děloze. Nejstarším prvkem v náboženských systémech je uctívání ducha země (duše země) v mnoha jeho aspektech. Zvláště v případě putujících lidí - nomádů, poutníků - je země pro ně matkou a oni jako děti v její ochraně a péči. Z toho vyplývá uctívání sil země na různých místech glóbu v kulturách a náboženských systémech, i



když v těch pokročilejších (křesťanství či islám) je překryto morální a etickou dimenzí.

Jsou to posvátné studánky, háje, skály, jeskyně, hory a stromy, jezera, řeky a nejrozmanitější místa, kde se projevuje božská síla přírody léčivými a očištnými účinky. C.G. Jung hory, vztyčené kameny a stromy nepovažuje pouze za falické symboly, ale vyjádření prvotního zdroje plodící kreativní síly vesmíru. Sumeršské zikuraty, stupňovité chrámy Inků, stúpy a pagody raného buddhismu, věžovité temply a gópurý jihoasijských Hindů, kopce evropských pravěkých mohyl mají vzhled i elevaci připomínající hory. Dávné kosmogonie, jež jim daly vzniknout, představují veškeré bytí složené ze tří sfér či rovin: pozemské, podzemní a nebeské. Pozemská je doménou života, podzemní říší smrti a nebeská královstvím transcendentních nadlidských bytostí - bohů, duchů či demiurgů. Každá z těchto kosmických vrstev byla v nejstarších kosmogoniích myšlena vždy ve své nejjednodušší formě, totiž jako rovná plocha. Tato koncepce byla definována pomocí vertikální osy, jež byla čepem a osou celého systému, spojnicí mezi třemi horizonty nad sebou ležících kosmických úrovní či plánů. Osa podírala jako pevný pilíř vznášející se nebe. Existují však i komplikovanější představy, jež tuto roli přikládají hraničním kamenům nebo sloupům, umístěným na čtyřech hlavních bodech světové růžice. V mýtickém vyjádření světová osa (axis mundi) dostala podobu mohutného kosmického stromu, jehož kořeny sahaly hluboko do podzemního světa a vrcholek do nebeského okrsku (strom Yggdrasil starogermánské mytologie).

Trojnásobná role, osy, pilíře a spojovacího článku mezi jednotlivými úrovněmi je často přisuzována vyvýšenému místu - hoře, pahorku, mohyle nebo umělému náspu. Právě hory (Egypt, Řecko, Indie) byly pokládány za žebřík mezi pozemskou krajinou lidí a nebeskými sídly bohů. Dodnes se setkáváme se zbytky těchto názorů ve slovesných rčeních. Takřka každé náboženství má ve své nauce motiv nanebevstoupení. Zpravidla ovšem u nižších systémů, představovaných rozličnými verzemi šamanismu je výstup vyhrazen zasvěceným a kněžím, lidem zvláštními metodami připravovaným. Víra, že kdysi mohli všichni lidští tvorové vystupovat bez rozdílu k nebi a z něj sestupovat zmiňuje se o tom, že pro prvotní chybu, hřích či provinění byla tato možnost ztracena. Most mezi nebem a zemí zrušen, nebeská cesta tabuizována a vyhrazena jen určitým, jedincům. Přitažlivost nebes však zůstala. Stavební památky, budované v souhlase s teorií kosmické osy, předpokládají, že mohou povznášet věřící - v symbolickém smyslu či magickým přenosem - ke středu kosmu. Odtud bere původ věžovitá a terasovitě či schodovitě stoupající vertikální forma, která má vnuknout pozorovateli styk svého vrcholku s oblohou. Středem kosmu je prostorový bod - místo, které v sobě shrnuje maximum kosmického smyslu, v němž se stýkají všechny kosmické plány a jímž prochází axis mundi (světová osa). Toto místo by mělo být prostoupeno vesmírnými vibracemi, nebeskou silou spojující viditelné a neviditelné. Podle indického tantrismu, jeho zvuk, Sabda, plodí vibrace, jež tvoří, uchovávají a ničí formy.

Čínské starověké názory o "dračích žilách" mapují tellurické energetické proudy. Za pomůcku lze vzít analogii mezi siločarami zemského magnetického pole a koncentrickými kružnicemi či spirálovitými útvary. Segmenty těchto prstenců bývají uváděny do souvislosti se znaky a symboly geomancie, objevují se v tetuáži novozélandských Maorů či ryté do povrchu posvátných kamenů megalitické kultury (stěny vnitřní chodby a komory tumulusu na ostrůvku Gavrinis v Morbihanské zátocce v Bretani, obětní kámen před hrobkou New Grange u Dublinu v Irsku a j.). Jsou kaligrafickou topografií nejposvátnějšího místa (současně však i primordiálního ne-místa ve středu matečného "oceánu", neboť tento střed je všude a ve všem), prvotních Vod, jimiž jako janusovskou branou procházíme zrozením do říše života a umíráním do říše smrti. Tyto Vody očišťují paměť, v jejich hlubině se rodí a obnovuje nejen čas a prostor, ale vše, co podléhá zákonům tvoření. V prvotních Vodách se rodí i archetypální symbol kosmické celosti - primordiální Vejce, obvykle hadí či dračí. U primitivních národů či z paleolitických nálezů známe ryté, rýhované, ornamentikou pokryté oblázky, oválné pomalované předměty ze dřeva a podobně, které reprezentují kolektivní paměť předků ve vztahu ke konkrétnímu nositeli např. u australských domorodců jsou známy jako "čuringy". Na rýhování prvotního Vejce vibracemi spirituálně-energetického přenosu z prvotní virtuality do následné projekce upomínají i pierres gravées (ryté kameny) megalitické kultury (např. vnitřní chodby tumulusu na Gavrinisu nebo před hrobkou New Grange).

Ve staré japonské spirituální tradici existuje představa nazvaná tama, "duchovní podstata" sídlící v člověku, duších zemřelých a ve "svatých lidech", jež se začne zejména v období přechodu zimy k jaru hýbat a



pokouší se opustit tělo. V tomto období ve většině kultur byly také vykonávány nejdůležitější obřady spjaté s obnovou posvátného roku a zajištěním správného plynutí sakrálního času.

Mágové a kněží dávné minulosti se třefovali hrotem posvátného kopí do oka dračí hlavy, aby přesně určili body pro vytyčení půdorysu posvátného místa, kde mělo být koncentrované zemské energii umožněno blahodárně vyvěrat na věřící, uctívající božstvo. To, co je nazýváno uroborickou zemskou silou, polem dračích žil a uzlů čínské geomantiky, lung-mei, tělem zemského Hada či Draka, není ničím jiným nežli morfickou rezonancí určitého posvátného topu. Ovládána kaligrafickým principem je virtualita planety projevením prýštění vnitřní hlubinné mariánské energie. Tato země je utkána ze snů našich, snů našich předků i těch, jež v lineárním profánním čase jen zdánlivě přicházejí po nás. Podoban -čchi-, proudící drahami subtilního lidského těla, je ornament hmotné země zpomaleným vlněním oceánické tvůrčí potence Gaie, vyřčenou alfou a zamlčenou omegou Svaté Země, projektem katedrály živoucí evoluce.

Stvoření světa je v indické mytologii vázáno na neustálý koloběh bytí a nebytí, řádu a chaosu, tvoření a destrukce. Dnešní svět je jen jeden z mnoha světů, existujících před námi a po nás. Každý svět zaniká ve velkém kataklysmatu (Mahapralaya) po němž následuje chaos. Periodická obnova světa začíná vodami, jež jej pokrývají. Společnými tvůrci je vše pronikající dech a vše v sobě skrývající voda, z nichž vznikne hiranjagarbha (zlaté vejce, zlaté embryo či zlaté lůno), které je totožné s Pradžápatim. Pánem tvorstva, universa, jehož totožnost se mění podle převládajících náboženských představ.

Podle jedné z védských verzí kosmogonického mýtu plulo zlaté či kosmické vejce na vodách po dobu tisíce let. Pak prasklo a zjevilo Pána universa, který na sebe vzal podobu prvního či věčného člověka, jehož duše je totožná s Universálním duchem. Ten se pak rozdělil v mužskou a ženskou polovinu, jež se spojily a z nichž vzešlo lidstvo. Podle jiné, zlomkovité dochované verze, zrodil Ananda, had věčnosti, nejprve Višnu, otce všech bohů, a pak oplodnil kosmické vejce, z něhož vznikl svět. V novějších mýtech přejímá funkci stvořitele Brahma, jenž se vyvinul z čistě filozofického pojmu brahman, duch světa. Tento se zrodil z kosmického vejce, které plulo po vodách jeden velký kosmický rok. Pak puklo, zrodilo Brahma a z jeho horní půlky vzniklo zlaté zářící nebe a z dolní stříbrné se chvějící země. Brahma bývá symbolizován lotosem, vyrůstajícím z vejce, jenž má i funkci kosmického stromu, osy světa (axis mundi). Podle mladší varianty mýtu po velkém kataklysmu zplodil had s několika hlavami Višnu a nesl ho na primordiálních vodách. Višnu je ponořen do kosmického spánku a z jeho pupku vyrůstá lotos, z něhož se zrodil Brahma, aby znovu stvořil svět. Někdy i had nesoucí Višnu je stočen do podoby kosmického vejce, aby byla uchována souvislost se starší tradicí. Jednoduchá personifikace přírodních sil, vyjádřená představou kosmického vejce obtočeného hadem, se s postupným rozvojem mytologie stává stále komplikovanější, antropomorfnější, až se její původní význam úplně vytrácí.

Ve staré indické mytologii se nám zachovaly v upanišadách ještě jiné verze stvoření světa z kosmického vejce. Bráhmanská koncepce o stvoření světa z Pradžápatího podle Rgvédu jej líčí současně jako hiranjagarbhu, sebeoploďující kosmické vejce. Je sám vejcem i tím kdo jej vyseděl, aby se z něho opět zrodil a svým dechem stvořil bohy, démony, lidi i svět. Tento kosmogonický akt je i paralelou lidských psychických procesů, zde introverze, ponoření do sebe sama, jež je analogií s pohlcením sebe sama. Autoinkubace je oploďující introverzí, vyjádřením mystické smrti a zrození. Podobné myšlení je vlastní i tantrismu, jenž vzniká na přelomu našeho letopočtu jako ezoterický synkretismus různých náboženských forem. Slučuje hinduistické představy s jógou, protoindickými i neindickými prvky. Vychází z ideje kreativní kosmické síly, zdroje všeho bytí v lidské bytosti i okolním vesmíru. Tato je emanací Šakti, vesmírné síly Matky universa. Jógická cvičení tantrismu mají probudit tuto energii, skrytou v lidském nitru. Objevují se tu některé dávné aspekty pravěkých mýtických systémů. Kosmické vejce označované jako hiranjagarbha, embryonální neprojevený stav tvořivé šakti, jehož první manifestace je současně zrodem kosmu. Podobou kosmického vejce je tu i Brahmanda či Lingam, hladce opracovaný kámen vejčitého tvaru. Lingam, o němž se říká že zplodil sám sebe, je symbolem prvotní jednoty universa. Je to Šivův falický symbol -mužský princip- a jeho barevné žilkování představuje ženskou tvořivou energii - Šakti, která je s ním nerozlučitelně spojena. Zároveň je Lingam symbolickým zobrazením prostoru, který v sobě zahrnuje celé universum i jeho proces cyklického vývoje (koloběh vzniku, bytí a zániku). Je tedy současně kosmickým vejcem, jež se podle učení tantrismu rozdělilo ve dvě a stvořilo 21 oblastí kosmu. V posvátné knize Prapancasara Tantra se dočteme, že



primordiální hmota Prakriti, ve své kvalitě zvuku, nasycuje a oplodňuje Brahmandu či Lingam. Tento zvuk, Sabda, plodí vibrace, které vytvářejí, zachovávají a ničí formy. Zde nalézáme překvapivou souvislost se zmíněným kosmogonickým mýtem malijských Bambarů, podle něž kosmické vejce vzniklo ze zvukových vibrací, aby se pak rozpadlo na 22 základních elementů, které budou řídit 22 kategorií stvoření. V tantrismu nalézáme i archaickou představu kosmického vejce obtočeného hadem, která je zde však interiorizována, je zároveň symbolem zrození kosmu, ale především probuzení lidské psychiky. Je to pohyb Šakti centry skryté psychické síly v lidském těle, které se nazývají čakrami. Čaker je sedm. Nejvyšší představuje Šivu, kosmické vědomí, nejnižší Šakti, kosmickou energii, zvanou Kundalini. Smysl tantrismu spočívá v tom, probudit Kundalini jógou, rituální souloží nebo opakováním posvátných manter (slabik) a nechat ji projít všemi čakrami, aby se v nejvyšší spojila s Šivou v původní jednotu mužského a ženského principu. Nejnižší čakra bývá zobrazována pomocí složité mandaly s celou řadou symbolických obrazců, v jejichž centru je lingam (Šiva) obtočený hadem, představujícím spící Kundalini. Někdy bývá tento ústřední motiv osamostatněn v plastice vejce se svinutým hadem. To je opět symbol jednoty, potencované totality, jejímž probuzením začíná proces tvoření, analogický kosmickému stvoření - tedy opět kosmické vejce, symbolizující návrat k původní jednotě člověka a kosmu.

Vejce je výchozí i konečnou formou složitěho psychického procesu změny vědomí.. Indický znalec tantrismu Ajit Mookerjee o tom píše: "Psychosexuální síla osvobozená asanou (tzn. právě popsaným procesem) vyvolává pozoruhodné fenomény, jako je aura, oválná mlhovina, která obklopuje tělo do vzdálenosti 30 až 60 centimetrů. Tato ovoidní forma odkazuje k archetypální představě opakované v celém univerzu, od embrya až k Brahmanda - kosmickému vejci". Tyto názory jsou v současnosti potvrzovány výzkumem biologické plazmy, vyzařující z živých organismů.

Jinou kulturou je egyptská, v jejíž mytologii se představa vejce vyskytuje v různých souvislostech. Kosmogonický mýtus Egyptanů, doložený už od 3. tisíciletí př. Kr. lze shrnout takto: "Praoceán představuje chaotický prvotní stav. Je ztělesněn hadem, symbolizujícím připoutanost k zemi, a žábou, o níž se věřilo, že vznikla z vody. Z pravody se vyzvedne prahora, na ní najde své místo pravejce vytvořené hadem a žábou a z něho se vylíhne prapták". Tomuto schématu přibližně odpovídá náčrt, kde je had Toum, vládce hlubin země, vyobrazen jako Ouroboros, univerzální symbol věčnosti bez počátku a konce. Protože se Ouroboros sám oplodňuje a sám sebe požírá, živí se svou vlastní smrtí, je zároveň symbolem cyklického znovuzrození, věčného návratu. Vejce staří Egyptané ostatně na památku stvoření světa zavěšovali na stropy svých chrámů, jak dokládá Dorothea Forstnerová (Die Welt der Symbole, Wien 1967).

Účastníci periodických obřadů kalifornských indiánských kmenů Yurok a Hupa považují za jeden z nejdůležitějších obřadů nazývaný "kladením sloupů pod svět". Má kosmogonický charakter obnovení světa i nápravy a jeho konání se časově shoduje s poslední bezměsíčnou nocí a vyjitím nového měsíce, což zahrnuje znovustvoření světa. Rytířský svatý Jiří zosobňuje též toto zpřítomnění "svatého grálu" v našem "hadím" světě.

Dokonale byly tyto představy vyjádřeny právě ve staré Číně. Síť kanálů a cest měla přetínat a koncentrovat hadovité klíčky zemských silových proudů a směřovat je k hlavnímu sídlu císaře v Pekingu. Tyto kanály a cesty byly císařskými dračími stezkami (lung mei) Číny. Byly značeny obelisky, ceremoniálními mosty a chrámy s drahami lemovanými kameny, sloupy a podobně. Kolem těchto cest se měly sbírat jednotlivé prameny spirituální energie země, vytvářené zejména prostřednictvím horských chrámů a klášterů, pokud byly v blízkosti některé z císařských dračích stezek. Tato symbolicko-magická funkce okruhů cest měla přimknout i vzdálené periferní části země jako území čínského starověkého státu k jeho mocenskému císařskému ohnisku a středu.

Ideu ústředního slunečního města s paprskovitými cestami reprezentují i královské Versailles, vybudované pro krále Slunce, Ludvíka XIV. Svatý král, fungující v sociálním systému jako slunce mezi planetami, předával sluneční sílu svému lidu a byl univerzální institucí, a to na nejrůznějších místech zemského glóbu.

Z psychologického hlediska je labyrint vyjádřením "hledání středu" a porovnává se s nehotovou formou mandaly. S labyrintem souvisí i významový okruh spirály a šroubovnice.

Velmi známé je staré indiánské zemní dílo (earthwork) v Ohio, znázorňující hada a vejce, univerzální symboly známé i z evropské alchymie, které můžeme spatřit na leteckých snímcích Hadího kopce poblíže



Locust Grove v USA.

Podobnou úctu k tvůrčím silám přírody vyjadřují skalní kresby domorodců ze západní Austrálie, znázorňující rostliny a stylizovaná zvířata. Pokrývají kameny a skály na posvátných místech, kde se lze spojit s dušemi a mýtickým bezčasím, v němž přebývají předci (čukurapa). Jejich účel je iniciační.

Vyjádření víry v to, že zemský duch je obzvláště silně akumulován v podzemních jeskyních, vhodných k jeho vzývání a uctívání, představuje jeskyně poblíž Chichén Itzá, užívaná k rituálům stimulujícím ducha přinášejícího déšť. Jsou v ní zachovány četné obětní nádoby Mayů a nalézá se na mexickém Yucatánu.

Porfyriova Jeskyně nymf, komentář k Homérovi a dílo žáka Plotinova, rozvíjí Platónovu metaforu světa a lidského poznání. Právě ona ovlivnila koncepci zahradních jeskyní známých z evropského manýrismu a baroka. Zároveň však ve staré teologii byla jeskyně symbolem neporušeného úplného světa a místem, kde mrtvé duše putovaly do podzemního Tartaru, cestou k božstvu hlubiny. Mnoho posvátných jeskyní se vyskytovalo v krétsko-mykénských mytologických představách. Nejznámější vchod do podzemního jeskynního světa je Očistec svatého Patrika na jednom ostrově v Loch Dergu. V minulosti se tam, nechávali zavírat poutníci, aby pocítili muka purgatoria (očistce). Podle lidové víry toho, kdo tam usnul, ďábel odnesl do pekla. V architektonické symbolice nika často nahrazuje jeskyni včleněnou do vesmírných souvislostí. Stejně to platí i pro modlitebni niku islámské mešity (mihrab) jako pro apsidu křesťanského chrámu.

Skrytá uzavřenost v kultovním prostoru se tím posiluje. Ve snové symbolice hlubinné psychologie se cesta, plná nebezpečností temnými jeskyněmi, vysvětluje především jako hledání smyslu života v hloubkách podvědomých vrstev, zděděných od matky. Jindy symbolizuje jeskyně regresi (ústup) do vytoužené, ukrývajících temnoty života před narozením (transpersonální psychologie).

Projevy umění často dosvědčují blízkost propasti, kde má být svět i člověk s neodvolatelnou platností vytržen z trosek a ubohých stínů posvátného, nadobro oddělen od oné zmiňované druhé Svaté Země.

Prodchnuta vytržením ze všednosti, údivem z přirozené vitality živlů, elementárních tellurických energií, exaltována až k hluboké úctě a introspekci - tak lze postihnout proměny stavů lidské psyché. Jakým nesčetným a těžko uvěřitelným proměnám je podroben poutník zahradami, pokud otevře své smysly i mysl a osobnostně zakouší a prodlévá v duševních stavech organického i anorganického bytí.

Jen autopsie a plně vědomé, avšak i bezděké toulání labyrinty cest a pěšinek k zapomenutým a opuštěným zákoutím může poskytnout taková nebývale mocná překvapení.

Nedávno jsem jedno prožil, nikoliv snad v ezoterickém prostředí zahrady vily d'Este v Tivoli u Říma pod vodním závojem Isidiným, ale zcela nečekaně, když jsem zabloudil do malého zámeckého parku ve východočeském Chrastu u Chrudimi.

Bezděky jsem tu stanul před baldachýnem staletého stromu, jenž svým bizarně pokrouceným, mohutně sukovitým převíslým větrovím, kmenem i nad půdu vzepjatými hadovitými kořeny nejenže připomínal, ale k vaší nevíře vskutku byl oním legendárním blahovičníkem osvětlení Gautamova.

Nevelké skromné rosárium poblíže jen doplňovalo, v jasném poledním slunci rozkvetlými růžemi, toto stinné místo na lavičce pod ním, kde jsem usedl. Určitá zchátralost, zanedbanost a opuštěnost prostředí zahrady dodávala zvláštní kouzlo.

Strávil jsem hodnou chvíli v útočišti stínu tohoto přírodního zázraku a zapomněl i na čas, jenž jakoby plynul mimo nás dva - strom a mou mysl, splývající s ním v jednotu dosud netušenou...

Klásti důraz na terapeutické, ekologické, kulturní hodnoty mi nikdy nepřipadalo tak důležité jako filozofické a zejména náboženské pochopení a mystický vhled do problémů lidského smyslu bytí na naší nádherné modré planetě.

To, co člověku nabídla v momentu mezi bezčasím a zrozením času, kdy díky tomu, že přijal ovoce rajských stromů - vědomí sebe sama, aby se stal sebevědomým obyvatelem pozemské zahrady, v dnešní civilizaci jakoby bylo odmítnuto a ztraceno.

Duch země a duše člověka jsou tragicky odděleny a člověk jakoby již ani nevnímal to nejdůležitější, co náš svět i celý vesmír naplňuje smyslem: bezmezné živé rozptýlené vědomí, mohutné a věčné, jehož tep srdce a rytmus dechu má symbolicky řečeno: periodicitu tak nesmírnou, že i rytmus příboje oceánického planetárního nadvědomí, tak sugestivně líčený psychologií Stanislava Grofa, se jeví jako pouhá vteřina věčnosti.



Jen básníci, náboženští snílci a architekti přírody si občas uvědomí tuto osudovou prodlevu soudobé kultury a civilizace, tak vyspělé a sofistikované, že popírá svůj vlastní smysl a účel.

Upadla-li znalost zahrady počátků v zapomenutí, ba i záblesk posledních vzpomínek se jeví jen jako fantasma a blouznění, pak toto skutečné bezvědomí a hluboký spánek podobný smrti by již nemusil vést k probuzení do nového Brahmova dne.

Sesouvání moderního světa, parodie dekonstrukce řádu, vyhasínání přírody planety je snad oním pádem lidstva do stínu, jež jsem kdysi nazval - návratem do prefosilního stavu minerálního terestrického „vědomí“. Přesto sdílím neskonalý optimismus u vědomí toho, že i tlející či dokonce zkamenělé pozůstatky či právě ony jsou základní stavební materií pro obnovu planet jako nositelky živin a energie, zcela podle názorů antropologicky orientované filozofie Maxe Schelera, jenž je nazývá přímo „centrály energie“..., já pak alchymickou materií primou: úrodnou prstí pro setbu budoucnosti.

Tvorba architekta Ivara Otruby, kterou můžeme například obdivovat v brněnském arboretu v areálu Mendelovy lesnické a zemědělské univerzity, respektuje a pracuje s řadou výše uváděných zásad a postupů. Nalezneme zde rovněž meditativní zastavení s kameny, levitujícími na vertikálních ocelových nosnících, která poskytují široký prostor naší představivosti a nabízejí možnosti kontemplativních zastavení a soustředění v blízkosti hektického života velkoměsta.

Otruba dokáže mistrně zacházet s poetikou vodního prvku jako se sochařským prostorotvorným médiem (kaskády, potůček, kašna).

Skládá z plátů přírodní břidlice a betonových segmentů pozoruhodné environmentální kompozice s kovovými lavicemi, nesoucími miniaturní kamenné krajiny (alpinium). Zdůrazněním diagonálou vnáší moment pohybu do zdánlivě nehybného přírodního prostředí, kde i třpyt a vodní šum kaskád je podporou tohoto záměru.

Architektonicko-sochařské variace jsou komponovány s vysokou estetickou citlivostí a současně i hlubokou znalostí používaného biomateriálu.

Ivar Otruba chápe v intenci bachelardovské imaginace a filozofické poetiky rovněž strom jako živoucího partnera lidské bytosti a pozoruhodný případ obzvláště vzpřímeného bytí, vertikálně planoucího v ose světů. Je to i předobraz (archetyp) vzpřímeného makroanthropose - v čase, v prostoru a především v jeho neviditelné spiritualitě, která je prohloubením a vyzařováním skutečného smyslu a místa člověka v kosmickém řádu.

Zde je tvůrce ve shodě nejen s pojetím myslitele Gastona Bachelarda, ale i s antropologizující fenomenologií Maxe Schelera a filozofie Teilharda de Chardin a souběžně navazuje na to nejlepší z hlubinné tradice, utvářené a kultivované po tisíciletí dlouhou řadou básníků, kaligrafů a zahradníků Dálného Východu...





Úvodní křest...

(původně uvedený ve sborníku Spiritualita)

Výrok, že i voda má paměť, není pouze volnou esejistickou metaforou užitou v duchu terminologické poetiky analytické psychologie pro doménu skrytých a nevědomých obsahů lidského myšlení.

Animistické nebo polyteistické pojetí spirituality může metaforicky nazírat fenomén takzvaného rozšířeného vědomí jako primární atribut viditelného i neviditelného světa. Vědomí a nevědomí, ať již individuální nebo kolektivní, není vyhrazeno výlučně lidskému živočišnému druhu.

To je ovšem pro mnohé velmi radikální postoj, do značné míry směřující lidskou psychiku se vším, co je bezesporu na ní nezávislé a daleko přesahuje její omezení.

Fakt, že lidé se velice rychle proměňují fyzicky i duševně v prostoročase, žijí a působí ve velmi odlišných společnostech rovněž nestabilních, rodí se, zrají a chátrají, umírají v poměrně krátkém čase, - je obtížně vyvratitelný.

Voda, pokud není podrobena procesu individualizace a individuace, má nespočetně vyšší prvotní paměťový potenciál, zakládající se přinejmenším na trvanlivosti jejího molekulárního skupenství. Většina lidského hmotného habitu je tvořena právě vodou, odejmeme-li ji lidskému organismu zůstává vysušená mumie, pouhý stín živoucího původního celku.

Relikt, jenž může sloužit i jako uctívána relikvie v rituálech rozmanitých kultů.

V terminologické poetice proto i fenomén oceánického vědomí v hlubinné lidské psychice může být rozšířením pojmu kolektivního nevědomí zřetelně i do mimolidské sféry kosmické celosti.

Přejdeme však z rozkmitané a citlivé půdy analytické, hlubinné, transcendentální a transpersonální psychologie například S. Freuda, C. G. Junga, S. Grofa a dalších – do oblasti, v tomto okamžiku pro změnu úhlu pohledu, aktuálnější.

Slovo –spiritualita- je nesporně pojmovým egregorem a současně terminologickým konstruktem podmíněným sociálním, kulturním i historickým prostředím. V naší evropské civilizaci a kultuře se jeho význam proměňoval zejména ve vztahu k dějinám křesťanství, ale i k judaismu, islámu a obecně pod působením složitého proudění rozmanitých vlivů duchovního klimatu v souřadnicích euroasijského kontinentu a severní Afriky, přičemž nelze pominout intervenci do domorodých kultur po „objevení“ Nového Světa. Mentální propojení jednotlivých kulturních okruhů na naší planetě nemusí být výhradně pouhým důsledkem pomíjivých viditelných střetů mezi nimi na pomyslných rozhraních nebo přívěskem mírové výměny hmotných produktů, případně se aktualizovat až v novodobém procesu takzvané globalizace.

V souvislosti s dvaceti stoletími evropské křesťanské tradice, v níž je ukotvena naše evropská kultura, se jeví vymezení významu pojmu spiritualita nesnadným úkolem.

Již na rozhraní mezi světem antiky a křesťanství se setkáváme s gnostickým dělením lidských typů podle dominující orientace: na hyliky (řec. hylé – hmota), psychiky (řec. psyché – duše) a pneumatiky (řec. pneuma – duch). To vyplývá z prvotního členění lidského habitu na triadickou stupnici (řec. sóma tón hylikón, sóma tón psychikón, sóma tón pneumatikón – tělo materiální/hmotné, tělo duševní a tělo duchovní). V judaistické esoterice je známo – světelné/zářící tělo (hebr. aur/or ter bocher), které je oním oslaveným tělem života věčného, redukováným v křesťanské ikonografii na známou auru – svatozář kolem hlav svatých. Základní potíže je však vždy tam, kde neznáme nejen původní jazyk (hebrejštiny, řečtiny atd.), ale snažíme se pochopit, přeložit a vyložit často netlumočitelné významy, podmíněné nejen tradicí, ale i identitou s ní, danou zrozením se v určité kulturní tradici a specifickou výchovou a výukou v ní již od dětských let. Třeba mít stále na paměti, že získaná tradice nás zpětně limituje ve vztahu k jiné, zejména tehdy, když se podstatně liší



a je zcela autonomní.

Křesťanský dualismus, vyplývající z latinského termínu pro lidskou či zvířecí, ve středověké tradici i - rostlinnou duši (anima..., - anima vegetativa, u Junga navíc i maskulinní animus – doplněk ženské Psýché) vedle vyššího duchovního principu (spiritus, S.S.) dnes vede ke zmatenému proplétání významů nejen u laické veřejnosti, ale často i ve vědecké komunitě, jež se sice pyšní svou otevřeností vůči faktům ověřeným výzkumem, ale je předpojatá často v zatvrzelém lpění na paradigmatech již dávno překonaných.

Zvolme dnes již tradiční vědu o lidské duši - psychologii. Při dešifrování významu názvu vědního oboru tautologicky dospějeme ke zcela konfuznímu významovému hieroglyfu. Psýché jako z řecké mytologie převzatý symbol vitálního tělesného principu je doprovázena svým psychopompem a interpretem Logem. Logos, slovo, jež bylo v řecké křesťanské evangelijní tradici na počátku stvořeného jako iniciující energetický impuls je do jisté míry tlumočením talmudického hebrejského plurálu elohim (od hebr. el – bůh). Slovo bylo u Boha a Jeho Syn je oním Slovem, které se vtělilo do konkrétního těla v prostoročasovém topu (vzpomeňme na Aristotelovy Topiky) je tudíž logickou manifestací Otce, Jeho ukazováním se prostřednictvím Synova utrpení a oběti v posvátném procesu Pašijového cyklu... . Vrátime –li se však k významu slova logos v tradici řecké filosofie zjistíme, že jen u Hérakleita z Efesu je možno shledat řadu jiných možných funkčních významů (míra, prvotní oheň).

Důsledkem je, že jsme stále více mateni tím, že doslova vytváříme pojmové kontejnery, které lze naplnit čímkoliv - až do té doby - dokud v procesu socializace se v návaznosti tradice a následné kritické exegezi v odborné komunitě nevytvoří pojmový egregor, živoucí kompakt, jenž nejen v odborně zasvěcených kruzích, ale i u laické komunity je přijímán s pochopením smyslu, byť nutně u jedinců odlišným. Přesto však dochází k nespornému ustálení a primární petrifikaci významu pojmového kompaktu, lze na něm stavět rozumění v komunikaci, i když trochu vždy každý mluvíme o něčem jiném, ale to zase tolik nevadí. Může následovat i opětovný spor o výklad, bitka za pomoci slovních argumentů na základě faktografické reinterpretace v lepším případě, v horším konflikt nezvratný s následky jako je exkomunikace a vypovězení války...

Označující slovo psychologie - může mít význam duchovního výkladu lidského, ale i zvířecího duševního, v jiném však, z úhlu pohledu dějin vědy, být i termínem doplňujícím starší družku psychiatrii - v interpretaci: vykladač/interpret doplňuje lékaře (řec. iatros – lékař) - a vyplňovat v novověku, zejména v 19. a 20. století, stále více a více se rozevírající stigmatickou propast mezi teologií, původně dominantně pověřenou interpretací fenoménu spirituality, a vědami humanitními – primárně filosofií, sekundárně antropologií, sociologií a tak dále. Pojem spiritualita, v amalgamování významů duševno-duchovno, dostává vzhled a příchut' prázdná, je degradován na pojmový kontejner, jenž možno v procesu sociální komunikace povýšit prostřednictvím konsensu během diskursu – v institucionalizovaný komunikační egregor...

Vraťme se však k lidské psychice z pohledu kognitivní psychologie, jenž je aktuální pro soudobý vědecký výzkum. Na rozdíl od psychoanalytické metody tradiční hlubinné psychologie nejsou vyvolávány a interpretovány skryté obsahy nevědomí.

Vědeckými postupy, založenými na nových znalostech topografie a topologie lidského mozku a jeho aktivit, jsou statisticky vyhodnocovány výsledky výzkumů, konaných na vybraných skupinách pokusných osob ve stavu vědomého rozpoznávání dějů vnějšího světa ve vztahu k jejich ukládání do paměti, vybavování ve vzpomínkách a zpětné aplikaci v poznávacích činnostech životní praxe. Takový vědecký výzkum je důležitý pro řadu dalších vědních oborů, konkrétně pro odborníky, kteří mají vychovávat budoucí učitele, je potřebný pro osvětlení fungování procesů myšlení souvisejících s učením.

Střízlivě vedené vědecké studium lidské mysli v relaci k poznávacím a paměťovým procesům je velmi náročné.

Je to vykročení z limitů behaviorismu (angl. behave – reaktivní chování), inspirujícího se filozofií činu - pragmatismem, jenž studoval chování pokusného vzorku osob, reagujících na vnější podněty, přicházející z je obklopujícího prostředí a jeví se dnes jako forma redukcionismu.

V obou uváděných proudech, původem z anglosaské psychologie, vládne metodika statistického výzkumu vybraných vzorků lidské populace. Utilitární hledisko je zřetelné. Bezprostřední aplikace výsledků je hod-



notná ve společenské praxi pro poznání a praktické využívání v řízení lidské společnosti i v negativním smyslu, dokonce i pro její mediální skrytou masáž a manipulaci - společnosti založené na konzumu, skrývající se za proklamace o ochraně lidských práv a svobody jedince na sebeurčení - anebo přímo a nezakrytě pro potřeby efektivního jednání armády v konfliktech nejrůznějšího ražení.

Zřejmá je odlišnost od analytické psychologie evropské provenience.

Je však obtížné pominout signál, který i laický čtenář lépe informovaný dostane, když ve velké učebnici kognitivní psychologie (Robert J. Sternberg, Kognitivní psychologie, český překlad v nakl. Portál, Praha 2002, 636 str. ISBN 80-7178-376-5) několikrát narazí na slovní pojem –mentálština-. Z kontextu lze pochopit, že má jít o termín označující kognitivním psychologům unikající obsah, připomínající těžko ovladatelného džina vypuštěného následkem neopatrné zvědavosti objevitele z hermeticky uzavřené ampule v arabských pohádkách.

Termín se totiž dotýká jádra paměťových struktur, vznikajících v lidské mysli během poznávacích procesů. „Mentálština“ je formativním „metajazykem“, jehož projevy jsou sice popsatelné, ale on sám definicím uniká. Lidská mysl jakoby jím obrazně komunikovala sama se sebou v nejspodnější zatím rozpoznatelné vrstvě. Verbální či non-verbální, vizuální, kód tu neplatí nebo až následně a konfúzně.

Je však pravdou, „mentálštině“ jako formě nedefinovatelného komunikačního interního systému naší mysli a paměti se můžeme vyhnout. Vždyť co kdyby lidský mozek byl „hologramem“ (Pribram), v němž se manifestuje cosi existující mimo něj, například transcendentální rozprostraněné a samoregulující se nadvědomí životního prostředí, jehož je člověk sice aktivní součástí, ale i nepatrným pomíjivým subjektem, včetně egregoru – lidstvo. Avšak s obdobným údivem můžeme stanout i před prenatalními matricemi v transpersonální psychologii Stanislava Grofa, hlubinnými archetypy C. G. Junga, inspirovanými Platonovou filosofií a alchymií či Freudovými komplexy a pojmy, odvozenými ve svém pojmenování a významech z klasické řecké mytologie.

Ale, jak již v prvním řádku tohoto textu řečeno, terminologická poetika vlastně je licencí v mezích určitého konsensu. Vzniká interakcí mezi konstruktem sociální reality a lidskou mentalitou sice tento konstrukt vytvářející a ovlivňující, současně však i podrobenou jeho dominanci. Básníci a umělci vůbec s touto poetikou volně operují a více méně obratně ji využívají v metaforách a všech významových tvarech uměleckého jazyka. Smysl pro poetiku nelze upřít ani vědeckému poznání a jeho artikulaci odborných termínů. Ostatně platí to pro všechny jiné oblasti lidské činnosti: výtvarné umění i řemesla, bojová umění i zahrádkářství...

Pokud netrpíme skrupulemi a nebojíme se dát všanc svou nevyvratitelnou serióznost, máme smysl pro sebereflexi vrcholící v úsměvné sebeironizaci, můžeme být vhodnými partnery do kroužku alternativního a pluralitního myšlení. Nakonec musíme přiznat pravdivost všem uváděným i nezmiňným teoriím a metodám, protože většina z nich je plodem lidského úctyhodného úsilí. Zůstává jediná výhrada, již je tvrzení, že žádná z nich nesmí být přijata dogmaticky jako výlučně pravdivá.

I kdybychom se v návaznosti na předchozí text obrátili například k biologii, morfogenetice, teorii memů jako paměťových vzorců, kontinuitě trvání organického a nakonec i neorganického jsoucna v prostoročasovém poli v interaktivním vztahu k lidskému bytí a vědomí a tak dále v dalších nekončících možnostech procesu lidského poznání - jedinci se dnes značně vymykajících.

My jako poutníci, alespoň v tomto sborníku, obrazně dospěli k zdánlivě bezbřehému oceánu rozbouřené –spirituality-, možná i v opačném ohledu - ke skryté a znečištěné, avšak milé bájně studánce živé vody, z níž je hanba se dnes napít.

Svůdné jsou vábíci Sirény všech možných inter- a trans- disciplinárních relací. Za obzorem oceánu již lze tušit sněhobílé plachty bárky holismu, která může mnohé zoufající si trosečníky zachránit před marxistickým Polyfémem či jinými paternalistickými fantomy...

Někde v dáli snad lze narazit i na ostrov, kde v zrcadle hladiny studánky spatříme tvář čaroděje Prospera, pokud unikneme z jeho moci nezoufejme - pohostinná náruč velkých tradičních náboženských systémů a politických institucí je stále ještě otevřena, až na některé nezbedné a skrytější či agresivní a nepřátelské vůči nevěřícím.



Brány Nového Věku vedou do mnohých dalších čerstvě se nabízejících komnat a světů, třebas i na onen svět bez zpátečního lístku do tohoto „slzavého údolí“...

Oblast Evropy zvaná námi Střední byla těžce postižena několika desetiletími totalitních režimů s vládnoucími ideologiemi, založenými na propagandistických politických praktikách vyplývajících z hluboké iracionality, hovicí si v pokřivených obřadech „hnědočerné či krvavě rudé“ magie, přičemž oficiální věda měla blíže k náboženským dogmatům mystického či kvazi materialistického fundamentalismu, kdy v orwellovském newspeaku vědecké pojmy i obyčejná slova měnila svůj význam podle potřeb manipulátorů. Přitom spiritualita a vše neregulovatelné co s ní souviselo - nebyla v mysli mocipánů zrovna v milosti, proto její projevy byly zhusta sledovány bdělým okem cenzorovým či dokonce tajnou politickou policií. Po mocenském převratu u nás v roce 1948 byla postupně do osidel marxistické vědy, podrobené komunistické vulgarizované ideologii, vtažena takřka celá akademická obec. Následovaly šaškovské inkviziční orgie koncilů, exkomunikací, pronásledování, věznění...

Dědictví neblahých časů přetrvává dodnes a nejsme tak naivní, abychom si neuvědomovali, že vulgární materialismus zasáhl i kulturu západní, současně však zpochybňujeme i zjednodušený antagonismus stavějící proti sobě navzájem se pohlcující syzigie: idealismus proti materialismu, racionalismus proti iracionalismu, vědomé proti nevědomému..., třebas i méně pohodlný vážně chápaný kritický spiritualismus, vyžadující ustavičnou bdělou pozornost proti zábavnému spánku globalizovaného konzumerismu.

Pojmové kategorie je potřeba objasňovat v jejich významových odstínech, posunech i proměnách a to neustále. Kritické hodnocení pojmu je první fází rozpravy i výzkumu.

Při analýze termínu spiritualita můžeme zvolit rozmanité metodologické přístupy, přičemž ve smysluplném diskursu musí být akceptován postup kritické skepse. Hledání konsensu je obtížné, někdy se jeví až nemožným, pokud nepřijmeme pluralitní koncept a nesnažíme se o pochopení a uchopení nesourodých a protichůdných názorů. Často se setkáme s odmítavou předpojatostí již na samém počátku, zhusta však i bezvýhradné přitakání a příměs spiritualistického fundamentalismu je skutečnou hrozbou v procesu živého a plodného diskursu.

Redakční kolektiv sborníku, vzhledem k tomu, že je vydáván na akademické půdě Masarykovy univerzity, dával prioritu vědeckému výzkumu, nikoliv však s koňskými klapkami na očích a to již proto, že sborník má být setkáním vědy a umění. To zhusta vyvolává rozporuplné pocity a apriorní představy o zásnubách mezi racionálním a iracionálním tvůrčím postupem, o riziku hybridizace. Opusťme vyjeté koleje skrupulí primitivní dialektiky, smiřme nesmiřitelné a bez obav se vydejme do pralesních houštin tisíciletého chaosu, vždyť badatel by měl mít mentalitu objevitele a snad trochu i dobrodruha a konečně přece již dávno víme, že to, co nazýváme uspořádaností a řádem je jen námi poznanou, pochopenou a uchopenou nepatrnou výsečí celku. Možná i mýtinou, kterou jsme proměnili zprvu v nádhernou geometrickou zahradu, pak však pleli tak zarputile a důkladně - a zapomněli zalévat živou vodou, že se proměnila v blednou poušť...

Božské bylo vytěsněno, ale zdaleka není mrtvo. Ostatně kdesi na okraji jednoho obrazce, kde je zobrazen spící praotec Jesse s genealogickým stromem rodokmenu Syna Božího vyrůstajícím z jeho beder, čteme pozoruhodný anagram: Člověk je spánkem Boha. Snad i narážka na Goyovy Caprichos, kde psáno na titulním listě, zobrazujícím spícího autora obletovaného příšernými zjevy, - „spánek Rozumu plodí monstra“.

Vzhledem ke zvolené kontroverzní tématice sborníku jsme o spoluúčast požádali například i kolegy z oboru religionistiky a další badatele a myslitele ze zahraničních vysokých škol i z okruhů mimo univerzitních. Jsme rádi, že vedle příspěvků, například kolegů z Velké Británie, které kritice mohou připadat materialistické či marxistické, máme ve sborníku i články autorů výrazně esoterické orientace a posléze i příspěvky těch, kteří tvoří v mimoslovní sféře – výtvarných umělců. Některé texty k tématu zdánlivě málo promlouvají, jiné jakoby termínem spiritualita až plýtvaly. Přesto však většina z nich přináší relevantní informace ať již o viditelném, tak i o neviditelném a nepostižitelném zázemí tohoto duchovního fenoménu v různých oblastech třebas i vzdálených. Sázíme na názorovou pluralitu, nebojíme se tématické nevyhraněnosti a dáváme



tak přednost otevřenosti myšlení, snaze navzájem si porozumět i za cenu kompromisů. Mnohé chybí, leccos mohlo být vynecháno - to je podnět pro další diskuzi.

Sborník je však i ve znamení setkávání verbálního a non-verbálního projevu, proto nedílnou a nikoliv druhotnou součástí je jeho obrazová část zahrnující reprodukce různých artefaktů.





LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ.

Náš pohled na umění dvacátého století podstatně přehodnotila velkoryse pojatá výstava, uspořádaná roku 1986 v Los Angeles a na dalších místech v USA pod názvem *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985*. Objemný katalog o rozsahu přes čtyři stovky stránek obsahuje řadu studií od různých teoretiků umění, zaměřených právě na ezoterní a spirituální proudy, které ovlivňovaly a formovaly kulturu dvacátého století.

Jmenováno je mystické učení Jacoba Boehma, rosikrucíánské teorie Fluddovy, theosofie H. P. Blavatské, antroposofie Rudolfa Steinera a další vlivy. Obrat k ezoterickému je zde spatřován zejména v období po roce 1910, kdy mnozí umělci začali cílevědomě čerpat z hlubších obsahových úrovní, skrytých pod povrchem viditelné skutečnosti, z nichž nejpronikavější byla duchovní. Sám název výstavy *Duchovní v umění* ukazuje, že geneze a vývoj abstraktního umění byly nevyhnutelně svázány s duchovními myšlenkovými proudy v Evropě pozdního devatenáctého a raného dvacátého století.

Již historik umění Artur Jerome Eddy v roce 1914 upozorňuje, že „umění není závislé na používání objektivních a imitativních forem“ a „svět...je kosmem duchovně tvořících lidí...hmota je živým duchem“. Ve třicátých a čtyřicátých letech byl však mysticismus a okultismus kompromitován zájmem nacismu o ovládnutí iracionálního momentu, takže používání slova „spirituální“ se v pozdních třicátých a čtyřicátých letech rovnalo takřka kacířství a ohrožovalo uměleckou kariéru. Stejně tak marxistický materialistický mysticismus orientoval veřejné mínění i mínění většiny intelektuálů obdobným směrem v letech po válce.

Zrůdné rituály totalitních režimů na nejrozumnějších místech planety tak karikovaly obřadní magii minulosti ve své okázalé bezbožnosti a výsměchu všemu tradičně posvátnému.

To neznamena, že by širší význam abstraktního umění byl po třicet let naprosto přehlížen. Ozývaly se kritické hlasy, nejpřednější mezi nimi Meyer Shapirův, které protestovaly proti omezeným umělecko-historickým studiím a kritikám. Koncem šedesátých let a na počátku let sedmdesátých se začaly objevovat vážné umělecko-historické výzkumy geneze abstraktního umění a jeho spojení s okultními a mystickými věroukami. Průkopnické odborné studie o Kandinském a epoše duchovního od Sixtena Ringboma či studie o Mondrianovi a teosofii od Roberta P. Velshe razily v tomto směru nové cesty v nazírání na moderní umění.

Tento trend přijala i muzea a galerie a pořádala výstavy jako třeba: *Art of the Invisible* (Bede Gallery, Jarrow, Anglie 1977), *Kunstenaren der Idee: Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880/1939* (Gemeente-museum, Haag, 1978), *Abstraction: Towards a New Art* (Tate Gallery, 1980), *Origini dell'astratismo 1885/1919* (Palazzo Reale, Milan, 1980), *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983). Ačkoliv torontská výstava *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940* (1984) se týkala zejména malby přírodních motivů, označila za její zdroje teosofii a různé mystické a transcendentální věrouky.

Vizuální umělci, od generací narozených v šedesátých letech minulého století až dodnes, se zajímali o různé antimaterialistické filozofické systémy, zejména mystické a okultní. Pojmy okultismus a mysticismus je třeba pečlivě vymezit, protože jsou vágní a specifické svými kontexty. Historikové umění a umělci užívají tyto termíny jinak než teologové a sociologové. V současném kontextu mysticismus postihuje hledání stavu jednoty s nejzazší realitou. Okultismus spočívá na tajemných, skrytých fenoménech, přístupných pouze řádně iniciovaným. Okultno je mysteriózní a těžko slučitelné s běžným či vědeckým myšlením.

Některé myšlenky jsou společné většině mystických a okultních světových názorů, - vesmír je jedinou živoucí látkou, vědomí a hmota jsou jedním, všechny věci se vyvíjejí v dialektických protikladech, takže



vesmír obsahuje párové protiklady (mužský - ženský, světlý - tmavý, vertikální - horizontální, pozitivní - negativní, symetrický - asymetrický). Všechno koresponduje v univerzálních analogiích, kde věci nahoře jsou stejné jako věci dole. Imaginace je reálná a k sebeuvědomění dochází duchovním osvícením, náhodně nebo cvičením: příchod se ohlašuje horkem, ohněm nebo světlem. Základní myšlenky mysticko-okultních věrouk se přenášely pomocí knih, pamfletů a schémat, často byly obohaceny ilustracemi, které byly abstraktní a kladly důraz na symboly, protože slovy byly nesdělitelné.

Díky zájmu o tyto ideje se formovaly nejrozmanitější skupiny a společnosti náboženského či paranáboženského typu. Navenek se sice odlišovaly, avšak shodovaly v určitých základních představách: péči o kvalitu vnitřního života, zájmu o duchovní rozvoj a celistvost a skeptický postoj k materiálním hodnotám a jevům. Prostředky k získání duchovní celistvosti byly různé: někdo ji kultivoval meditací a inspirací, jiní četbou a studiem dávné historie a náboženských systémů, ale ve všech metodách se postupovalo pozvolna a stupňovitě k vyšším stavům vědomí.

Mystické a okultní myšlení, zde, jak předesláno, bylo ovšem již dříve nežli jak se projevilo širší odezvou v 19. století. Myslitelé, pokoušející se definovat okultní kosmologii se objevují již ve starověku, počínaje Plotinem a Hermem Trismegistem, přes Paracelsa, Roberta Fludda, Jacoba Boehma, Athanasia Kirchera a Emanuela Swedenborga k J. W. Goethovi, H. de Balzacovi, V. Hugovi a Ch. Baudelairovi či J. Huysmansovi. Mnoho spisovatelů se zajímalo o znovuobjevenou sakrální geometrii jako prostředek k popisu přírody a životních forem. Například přímý vliv takových syntetizujících přírodovědných děl jako Haecklova atlasu živočišných forem na novotvary secesního tvarosloví je nepopíratelný.

Obrazy Paula Sérusiera z doby kolem roku 1910 ukazují na základní implikace geometricko-okultních souvislostí. Sérusier byl inspirován Desideriem Lenzem, německým mnichem a teoretikem, s nímž žil v beuronském opatství. Čerpal z Pythagora a Platona, jehož Timaios, kde je pyramida považována za původ všech ostatních forem, inspiroval Sérusiera k obrazu Prvopočátek.

Roku 1893 byl Munch hluboce ovlivněn okultními studii Augusty Strindberga a romány a psychologickými studii o přenosu myšlenkových vln Stanislava Przybyszewského. Munch věděl o Swedenborgově víře v možnost vidět auru kolem lidských těl a studoval Spiritualismus a animismus (1890) od ruského spiritualisty Alexandra Aksakova. V Berlíně se pilně a takřka výlučně stýkal se skupinou okultistů a stoupenců mesmerismu a teosofie a pravidelně navštěvoval spiritistické seance a zajímal se o fyziologickou psychologii. Przybyszewski označil Munchovo umění jako „psychický naturalismus“.

Největším problémem, před nímž stanuli průkopníci nezobrazujícího umění, byl smysl abstrakce. Jak byly postupně vypouštěny a potlačovány figurativní formy, hrozilo, že práce ztratí úplně svůj obsah. Zůstaly barva, linie a forma, avšak bylo to dostačující?

Roku 1913 vyličil Kandinskij toto dilema slovy:

„Rozložilo se přede mnou bohatství myšlenek a nejdůležitějším se stalo, čím nahradit chybějící předmět. Nebezpečí ornamentalismu se objevilo zcela zřetelně. Mrtvá shoda či podobnost stylizovaných forem se mi jevila odpudivá. Zabralo to hodně času, než jsem našel správné řešení“.

Kandinskij však dále ve své studii Duchovní v umění nepodává přímou odpověď, nýbrž podrobně popisuje proces, jak vnímal čisté vizuální formy abstraktním způsobem. Po mnoha letech těžké práce, kdy překonával sebe sama v mnoha nezměřitelných hloubkách, poznal, že „vnitřní zrání se nedají pozorovat, jsou mystická a skrytá ve vnitřních příčinách“.

Kandinskij však jinde prohlašuje, že nikdy nechtěl malovat psychické stavy. K čemu mířil ve svých vnitřních zkušenostech byla spirituální realita za tělesnými formami, kosmos duchovní dokonalosti. V něm Kandinskij cítil, že se stává důležitým. Osobně vyjadřuje pozitivní postoj k aktivitám theosofických proudů v dobovém myšlení. Doporučuje Steinerova díla v časopisech jako Lucifer a Gnosis. Před rokem 1911 podle svědectví prý sám sleduje kontemplaci podle indických modelů. Horlivě se zajímá o synestetické vnímání právě v těchto relacích.

V eseji Hanse Arpa Konkrétní umění (1944) je Kandinskij uveden jako první příklad konkrétního umělce. Tomuto termínu před pojmem abstraktní dával přednost od třicátých let i sám Kandinskij, neboť problémy spočívající v užívání slova „abstraktní“ vyplynuly z alternativních označení jako - nezobrazující, nefigurativní či nepředmětný.



Tvůrcem novotvaru konkrétní umění se v roce 1930 stal Theo van Doesburg, čímž myslil umění zcela mentálního charakteru, bez jakékoliv formální informace z přírody nebo z citů lidské psychiky. V roce 1933 převzal Arp Doesburgův termín a označil jím sérii svých sochařských realizací, jež označoval jako „concrétions humaines“ (lidská srůstání, splývání): „Srůstání označuje přírodní procesy kondenzace, tvrdnutí, kapalnění, bytnění, prorůstání. Srůstání označuje krystalizaci masy. Splývání označuje sraženinu, sraženinu země a nebeských těles. Splývání označuje krystalizaci masy kamene, rostliny, živočicha, člověka. Splývání je něco, co rostlo. Chci, aby má práce našla své pokorné místo v lesích, v horách, v přírodě“.

V odpovědi na Arpovy úvahy jeho přítel Kandinskij prohlašuje, že každé pravé umělecké dílo tvoří jedinečný příklad materializace: Každá původní nová práce v umění vyjadřuje nový svět, který nikdy předtím neexistoval. Tak každé původní dílo vytváří nový objev.

Roku 1933 sděluje Kandinskij, že „univerzální zákony kosmického světa“ jsou také vnitřními zákony, jež vládou v imaginativním procesu, jehož prostřednictvím díla umění vcházejí do bytí. Umělec jako mikrokosmický tvůrce, musí vlastně zažít tyto zákony přírody v tvůrčím procesu, pokud má vytvářet „původní dílo umění“. Duchovní energie se prozrazují v jemných materializovaných formách v přírodě a ve fyzikálním vesmíru, který obsahuje lidské artefakty a je prostředkem, skrze nějž se může manifestovat duch. Arpovy srůstající přírodní objekty byly vytvořeny většinou z vápence, tudíž z materiálu okamžitě identifikovatelného jako produkt přírodního „splývání“. Později sám Arp dokonce začal označovat některé ze svých soch jako „kámen produkovaný lidskou rukou“. Skulptura se mu stala prostředkem, jímž obnovil svůj předchozí výzkum biomorfních forem. Předpokládal organický růst bez určení specifického organismu. Biomorfní formy zachycují život v jeho nediferencovaném počátku a prezentují permanentní morfickou virtualitu, aniž by byla produkována jakákoliv finální forma fyzického vývoje.

Tento strukturální princip objevil již v roce 1917 ve svých „fluidních oválech“, znacích přírodního růstu a změny. V návaznosti na toto zjištění Arp vytvořil sérii kreseb a reliéfů, jež zahrnul pod název *Formy Země* (1917). Jeho označení soch z let 1933 - 36 jako „concrétions humaines“ se jeví paralelní k jeho předchozí interpretaci dadaistického kreslení, dřevořezeb a reliéfů jako zemských forem.

Během let 1912-22 Kandinskij příležitostně vyjádřil myšlenky o vztahu mezi tvorbou přírody a mezi uměleckou tvorbou, Roku 1918 srovnal proces lidského oplození, vývoje plodu a zrození s procesem tvorby malby. Biomorfní formy již byly přítomny v jeho mnichovských pracích (1906 - 1914), ale není zde žádná přímá manifestace s procesy organického růstu tak, jak fascinovaly romantiky, zvláště J. W. Goetheho či později Steinera. Ve svém bauhausovském pojednání z roku 1926 *Bod a linie* přikládá doklady linií pozorovaných v přírodě: krystalů, rostlinných tvarů, kosterních struktur, tkáňových vzorků, světelných blesků.

Během svého působení na Bauhausu (1922 - 1933) se tyto pozorované přírodní tvary nestaly dominantní částí jeho ikonografie jako tomu bylo v díle Paula Kleea, blízkého přítele a spolupracovníka. Kandinskij analyzoval geometrii v přírodních formách, takže v intencích pedagogiky Bauhausu bylo i jeho pojetí spíše geometrické nežli biomorfní.

Po přestěhování do Paříže v roce 1934 se však v jeho pracích objevuje nový prvek - množství zoologických tvarů s motivy založenými na ilustracích a fotografiích améb, embryí, larev a mořských bezobratlovců. Objevení se těchto prvků v Kandinského díle může být zčásti vysvětleno i pařížským kontextem: první dva malíři, s nimiž navázal v Paříži styky, byli Arp, jehož znal z dob mnichovských Modrých jezdců, a španělský surrealista Joan Miró. Seznámil se také s dílem jiných surrealistů, zejména Yvese Tanguyho, kteří tvořili ve stylu označovaném jako biomorfní abstrakce.

Sochařské konkretizace byly jeho příteli Arpovi zviditelněním procesu koagulace a krystalizace, zatímco koláže a jejich konstelace vytvářely nekonečný přírodní cyklus růstu, dezintegrace a znovuzrození. Roku 1948 charakterizoval Arp Kandinského umělecký vývoj mimo jiné slovy: „...Věci kvetou, jiskří a čerí se v jeho malbách a poemách. Mluví o staré krvi a mladém kamení“.

Je tu i paralela k tomu, co fascinovalo Goetheho při chápání pojmu „urpflanze“ (prarostlina) - prvotní rostliny, z níž se všechny ostatní vyvinuly, oné flos florum středověké alchymie, již tak skvěle představují fiály, korunující opěrný systém katedrál jako vyrovnávací moment bočních tlaků klenby architektonického univerza či koncentrické mandaly okenních monumentálních rozet, proměňujících sluneční jas v barevné harmonie nadzemského empyraea.



Goethe však předpokládal existenci pra-částic oblaků a semen a přehodnotil orfické mýty v to, co označil jako pra-slova. Soustavně pátral po hypotetických pra-formách. Toto hledačství pokračuje u německých romantiků, avšak má své obdivuhodné vyústění v psychologii komplexů Freudových a archetypů Jungových.

Hledačství Kandinského a Arpa shrnul poslední z této triády Paul Klee ve svých názorech o formě a tvaru, vyjadřujících možnosti vesmírné energie projevovat se ve formách přírody i umění.

Pátrání po původu těchto idejí nás vede před samotné romantické hnutí až k německému mystikovi Jacobovi Boehmovi (1575 - 1624). Do jeho univerzálních vizí vstupují nejdůležitější složky renesančního ezoterismu, aby posléze posloužily jako základ pro romantickou estetiku a metafyziku. Tajně kolující Boehmovy spisy (nejznámější *Aurora consurgens*) byly publikovány až v polovině 17. století v Holandsku a Anglii. Založily novověkou tradici západní mystiky tvrzeními, podle nichž je materie vykoupena a znovuobnovena prostřednictvím dialektického procesu a přírodní vesmír vytváří materializované tělo Boha. Boehmův příspěvek je odlišný od východních ezoterických zdrojů, jež se staly významné pro teosofii na počátku dvacátého století a byly zahrnuty do estetických názorů četných umělců takzvané abstrakce.

V Boehmeho kosmu je látka (hmota), transcendentní nebo rozpuštěna jako iluze, určená k progresivní přeměně, skrze niž může dosáhnout stavu sublimace božské tělesnosti. Materializovaná forma božskosti je tu schopna se rozpoznat a mít v sobě potěšení. Toto Boží sebeuvědomování se odvozuje od konfrontace a interakce kontrastů, pomocí čehož nepoznatelný Jediný (Boehme pro to utvořil nové slovo „Ungrund“) se může projevit rozdělením ve dvě opačné složky a do takzvaného třetího počátku do „tvorby sebe sama jako své vlastní hry lásky mezi kvalitami obou věčných tužeb“. Boehme popisuje, jak získal ono poznání při pozorování náhodného odrazu slunce od temného cínového talíře, kdy si uvědomil, že jas je možný teprve v kontrastu s temnotou povrchu, v níž se slunce odráží. Temnotu pochopil jako základ, jestliže se mělo projevit světlo. Roku 1613 bylo Boehmemu luteránskou církví zakázáno dále psát, takže se dalších pět let v tichosti zabýval studiem díla Paracelsova. Ke konci této periody však vypracoval metafyzickou strukturu, která zahrнула renesanční astrologická schémata planetární opozice a interakce, ale hlavně tradici alchymie. Marxistický humanista a filozof Ernst Bloch, současník Arpa a přítel dadaisty Hugo Balla, označil Boehmeho jako prvního myslitele od Herakleita, který zavedl objektivní dialektiku do systému západní filozofie. Jedna z fází Boehmova pojetí alchymistického opusu - dání se do pohybu vpřed za účelem sebeprojevení, což nám Boehme definuje jako „hořkou kvalitu“ - byla Arpem prezentována v dadaistickém kabaretu Voltaire 12. a 19. května 1917 při veřejném čtení Boehmovy *Aurory*. Jsou četné zprávy od Arpových známých a přátel o jeho zájmu o Boehmeho. Mladší Arpův bratr Francois tvrdil, že Arp četl Boehmeho již od dětství a raději mu četl pasáže z Boehmeho, než aby mu dal kousek cukrovinky. Tak se Boehme patrně stal prvním filozofem, který zanechal vliv jistě klíčový na Arpův intelekt a imaginaci.

Uvedené příklady Kandinského, Arpa a Kleea jsou jen vstupní informací v plánu moderního umění první poloviny dvacátého století. Podobně lze i sledovat vlivy ezoterické kultury na ruskou společnost před rokem 1917 a to nejen na Maleviče či Matjušina a jejich okruhy, ale i na lučistický či konstruktivistický chiliasmus, tak jak je reprezentován poselstvím ruské avantgardy, kriticky interpretovaným například pozoruhodnou prostorovou instalací Gerharda Merze, jednoho z čelných představitelů postkonceptualistického „umění citací“, - *Vittoria del sole* (Vítězství slunce) na osmé kasselské Dokumentě v roce 1987.

Merz chodbu a sálou galerii v pravém křídle muzea Fridericiana, o délce dvaceti, šíři čtyř a výši tří metrů, naplnil září oranžového reflexního laku, jímž pokryl všechny stěny. Dále na stěny nainstaloval řadu monochromních rudých obrazů v masivních profilovaných dřevěných rámech, jejichž spodní část připomínala podnožku pro Krista, *suppedaneum* velkých výjevů Ukřižování. Proti stěnám s rudými obrazy do oranžové plochy instaloval horizontální řadu lidských lebek. Vybranými citáty byl připomenut, jak Kazimír Malevič, tak i futuristická opera *Vítězství slunce* Alexeje Kručonych a Michaila Maťušina. Na ústředním panelu instalace byla uplatněna citace z Pisánských zpěvů Ezry Pounda „E fa di clarita l'aer tremare“. Užití pojmu „clarita“ evokovalo k synestetickému prožitku podněcující slovní narážkou, spojující zrakový i sluchový vjem, kdy oslňující záblesk slunečních paprsků protíná atmosférické prostředí až „jas rozechvěje vzduch“. V prázdných temných zřetelných lidských lebek v Merzově instalaci se však vibrace světla ztrácely přes



úpěnlivé záření umělých výbojek. Energie masové sugesce je vždy fascinující, zejména je-li předjímana či komentována artefaktem. Intelkt profánního světa metastazuje v nebezpečném vyzařování tmavnoucí pěticipé hvězdy či svastiky do zrudných forem. Vize Utopie, která se v iniciačním procesu týká proměny individua, v případě přenosu do kolektivního vědomí může vést k apokalyptickým důsledkům, deformována magií mocenské manipulace.

Ezoterní souvislosti jsou teoretiky umění od losangeleské výstavy sledovány i v nizozemském symbolismu a rané abstrakci, v expresionismu, abstrakci a hledání Utopie v Německu, v rituálech a mýtech domorodé americké kultury a v abstraktním expresionismu, v tvorbě četných poválečných umělců, ovlivněných japonským zenem, čínským taoismem či indickým buddhismem, hinduismem a tantrickou jógou. Myšlenkový synkretismus je pak zcela jasným průvodním jevem estetiky postmodernismu či takzvaných individuálních mytologií, které až do omrzení opakují základní východiska alchymie a ezoterismu mimoevropských kulturních okruhů. Evropské myšlení v tomto ohledu vlastně nikdy nebylo izolováno a chráněno v nějaké pomyslné citadele, jak si představovala pozitivisticky orientovaná věda konce minulého století, případně její pozdní kvaziracionální projevy ve století dvacátém. Ani ona sama nesetrvávala v této citadele a dnes je vystavena tak živému duchovnímu proudění, že ani duchům nezatvrzelejším není snadno odolávat bouřlivým náporům obnovené spirituality.

Přesto anebo právě proto racionalistické tendence novověké evropské vědy a novopozitivizmu dvacátého století patří a budou patřit k nejdůmyslnějším intelektuálním konstrukcím, jež mohou být vždy oporou pro civilizaci i kulturu v době jejich nejtěžších zkoušek. A to především pro svůj střízlivý postoj ke každé příliš uvolněné spiritualizující tendenci v lidském myšlení, jež může být v intencích Freudova učení jen bludnou manifestací energie Thanatu.

Na čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 byly rovněž vstupní prostory hlavní části expozice věnovány interakcím umění a vědy, přičemž akcentována byla setkání mezi uměním a alchymií v historizující retrospektivě.

Vstup do této části výstavy pod názvem Umění a alchymie zahajoval za otevřenou teatrální oponou objekt Jamese Lee Byarse Svědomí z roku 1985. Takřka dva metry vysoký a půl metru v průměru zlacený sloup válce, ukončeného precizní polokoulí oddělenou rýhou. Lingam opozitorního androgynátu a úhelný kámen fetišizované euroamerické kultury a civilizace: paternalistický princip tradiční duchovní kultury a akční princip novověké společnosti, letící na eleatickém šípů informace vstříc utopické budoucnosti.

V následujících sálech byl instalován výběr nejrozumnějších uměleckých děl s alchymistickou tematikou: grafické listy Raffaelovy, Brueghelovy, Beccafumiho, Rembrandta a mnoha dalších. Vystaveny byly ukázky ze starých alchymistických rukopisů, obraz Alchymista Salvadora Dalího a Krajina v plamenech René Magritta. Graffitismus reprezentoval předjímavě Tantrický detail III Jaspere Johnse z roku 1981, inspirovaný sexuální deviací jako vzpourou proti totemu konvence. V horní třetině obrazu byla znázorněna varlata, oddělená horizontální rýhou od těla mužského pohlavního údu, v dolní třetině fragment lidské lebky s odkrojenou mozkovnou. Oba detaily byly umístěny v bílomodrošedém chromatickém poli, členěném vertikálně a pokrytém krátkými rytmickými vrypy, připomínajícími zásahy rezným nástrojem v dřevěném těle primitivního idolu z Afriky či Oceánie.

Následující sály bienále byly koncipovány jako rudolfínský kabinet kuriozit s podivuhodnostmi ze světa přírody i lidské kultury.

Bylo vystaveno Vejce (1969) Jiřího Koláře, objekt kombinující použití kovu s koláží; segmenty skeletů fantastických geometrizovaných ještěřů od Giovannioho Anselma (1968-86); lodice se vztyčenými jehlany, připomínající svou polychromií mimezi zvířecího univerza od Claudia Parmiggianiho (1968); Skříňové muzeum Herberta Distela (1970-77); Kyvadlo času Rebeccy Horn (1986) a četné další artefakty blízké manýristickému estetickému názoru, vyjadřujícímu principy nespojitosti a neurčitosti, exaktně zkoumané teprve matematikou, fyzikou a vědami dvacátého století.

Zcela logicky navazovala tematika Prostoru, naznačující možnosti řešení speciální problematiky retrospektivní konstrukcí od prostorového konceptu klasické renesance postupně až k prostoru kybernetiky a informatiky. Součástí instalace byly dialogické vztahy a konfrontace mezi dřevěným modelem kupole od



renesančního architekta Filippa Brunelleschiho, Třídimenzionální Anamorphozou Georgese Khouryho (1983), perspektivními hrami v metafyzických malbách Giorgia di Chirica, realizacemi Maxe Billa (ocelová Möbiova páska a jiné práce poukazující ke čtvrté dimenzi), architektonickými modely Buckminstera Fullera (geodetické kupole), virtuálními prostory konstruovanými pomocí počítače, laseru, videa dalších médií autorů Piotra Kowalského, Jacquese Monoryho, Thomase Shannona a dalších.

Pozoruhodná byla i konfrontace trojrozměrné rekonstrukce interakce subatomárních částic a kvantových polarit ve Wilsonově komoře ze soudobé fyzikální laboratoře s expresivně abstraktními kompozicemi pláten Georgese Mathieua (1959) a Emilia Vedovy (1986).

Ukázalo se, že vizualizace informací v druhé polovině dvacátého století médií fotografie, filmu, tisku, reklamy, rozhlasu, televize a videa podněcuje ve spojení s computerizací vytváření alternativních a virtuálních prostorových konceptů, které mnohonásobují možnosti úniku ze světa konzumních či totalitních systémů, zároveň však akcentují jeho labyrintický charakter.

Další části bienále byly věnovány univerzu barevného vnímání, vztahům mezi uměním a biologií a zejména spojení umění a technologií. V prezentaci smíšených médií (mixed media) se objevilo sochařské dílo pojaté jako spojení performance, heliového laseru, audio systému a počítače (Válečnice či Paní divokého myšlení od Liliane Lijn, 1986); digitální malba s monitory (objekt Otevřeno 86 Helmuta Marka, jenž představoval v betonu zasazenou obrazovku videa, parafrázující geometrii nehybného monolitu na obrazovce, 1985).

Všechny tyto realizace počítaly se synestetickým vnímáním diváků, případně jeho iniciací.

V národních pavilonech představila Francie Daniela Burena: krájené, ryté a řezané prostory - stěny, stropy a podlahy místností, členěné opticky dekorativními vertikálními či horizontálními liniemi v různých barvách. V pavilonu spolkové republiky Německa Sigmar Polke předvedl nástěnnou malbu vodou; krystaly s železným meteoritem a blok uranového skla doplňovaly strukturální obrazy, zpracované minerálními barvami. Mohli jsme vytušit, že celý prostor je formován radiačním polem umělcovy osobnosti.

V lednu 1987 byla v prostorách západoberlínské Akademie umění uspořádána ambiciózní výstava na téma Androgyn. Příběh archetypální představy androgynátu tu byl dokumentován na artefaktech od antiky až do současnosti. Představeny byly i transkulturální vztahy k mimoevropským okruhům. Vystavena byla díla s motivem androgynátu od prerafaelitů, symbolistů, surrealistů v dialogu s díly afrického i asijského umění. Ze současných umělců na sebe upozornili Francesco Clemente, Jürgen Klauke, Werner Tübke, Wolfgang Petrick a další. Klaukův Transformer parafrázoval postavu performeru v lascivním kostýmu transvestity se smíšenými sexuálními znaky obou pohlaví a zároveň připomínal rituální masku šamana. Svou obskurností však evokoval i matoucí klaunovskou postavičku z jeviště důstojnického bordelu v homosexuálním převleku, znejasňujícím hranice mezi pohlavími.

Tentýž rok v létě proběhla ve vídeňském Kunsthausu výstava Kouzlo Medusy s podtitulkem -evropské manýrismy-. Exponáty byly zapůjčeny ze soukromých a veřejných sbírek z Belgie, Německa, Dánska, Francie, Anglie, Jugoslávie, Kanady, Nizozemí, Rakouska, Švýcarska, Španělska, Československa, Maďarska i Spojených států amerických.

Výběr artefaktů dokumentoval kontinuitu manýrisujících tendencí od šestnáctého století až do současnosti. Koncepce výstavy ukazovala mezi konceptualismem a postmodernismem na jedné straně a uměním postrenesanční Itálie a rudolfínské Prahy na straně druhé. Spojitost vedla přes romantismus a symbolismus, přes secesi, dada, surrealismus i fantaskní realismus do alternativního labyrintu současného umění. V devatenácti sálech bylo instalováno devatenáct tématických okruhů, tak trochu v intencích velikých panoramatických výstav surrealismu, které svého času usilovaly o až alchymisticky preciózní zobrazení metamorfos theatrum mundi lidského vědomí a nevědomí prostředky snové reality barokního divadelního jazyka, použitého v inscenacích iniciačních zahrad za účasti všech přírodních živlů v otevřeném prostoru, zrcadlových labyrintech francouzského parku i porfyriovských jeskyních nymf s důmyslnými automaty v přilehlých sallách terrenech, v hudebních, maskárních a světelných ohňostrojích, zaměstnávajících všechny smysly.

V prvních osmi sálech byla shromážděna díla manýristických umělců 16. a počátku 17. století z celé tehdejší



Evropy. Úvodní sál nesl název Čarovný pohled, Uhranutí (příčemž německé „bannen“ má současně význam -vyobcovat z církve, dát do klatby-), obsahoval díla Arcimboldova a sérii hlav Medusy Gorgony, včetně antické Medusy Rondanini (římské kopie řeckého originálu z 5. stol. př.Kr.). V následujícím sále Triumf vládců byli oslaveni portréty Jindřich III., Cosimo II. Medicejský, Gaspar de Coligny vedle antického reka Herkula a bohatě zdobených zbraní a zbroje. Nechyběl ani portrét císaře alchymistů Rudolfa II., doplněný Goltziovým cyklem o Kadmovi vedle tragických osudů mučedníků víry a pádů: Kainova, Tantalova, Ikarova a Phaetona.

Protiváhou Martovi byla ve třetím až pátém sále moc Venušina - Triumf a proměny Venuše. Logicky následovaly v sále šestém Poslední věci člověka: témata smrti a apokalyps (Jeana Duveta), posledních soudů pekla, pokušení, sabatu a anatomických studií dobového theatrum anatomicum.

Apoteózou byla Sláva umění v sedmém sále otevřená Sprangerovým Triumfem moudrosti a doprovázená kompozičními studiemi včetně her s perspektivou, lidskou figurou i písmem (Brancelli, Cambiaso, De Juste, Flötner, Amman, Lencker, Schoen a další).

Teprve v osmém sále, který uzavíral první patro budovy pod názvem Nádherné mistrovské kusy byla vystavena i díla umělců dvacátého století mezi pracemi manýristů: Dubuffetova koláž z motýlích křídel, Piccasova Kompozice s motýlem a Ernstův Mikrob.

Pokračování bylo v přízemních sálech, devátém až dvanáctém: Bludiště a zříceniny zahajovala Parmiggianina Madona s dlouhým krkem a Warholova Marilyn Monroe. Navazovaly explodující architektury na plátnech Desideria Monsú a vize Palladiovy, Callotovy a Goltziovy. Rozmary a domky kratochvíle (umělci 18. a počátku 19. století) vystřídaly Noční myšlenky. Tady vévodila kolekce děl Füsliho mezi obrazy Blakeovými, Martionovými a Delacroixovými, přecházející v sál Děsuplnosti s díly Rossettiho, Burna-Jonese, Beardsleyho, Klingera a Böcklina, všech převážně s tematikou Medúzy.

Následující sály byly plně zasvěceny umění 19. a 20. století.

Třináctý -Nahá pravda- symbolismu a secesi (Klinger, Rops, Moreau, Stuck, Munch, Klimt, Mucha, Mackintosh, Kubin, Lalique, Gallé, Guimard). Čtrnáctý -Anatomie touhy- dadaismu a surrealismu (Chirico, Duchamp, Man Ray, Breton, Masson, Ernst, Picasso, Tanguy, Bellmer, Dalí, Meret Oppenheim a Magritte).

Patnáctý -Permanentní cesta forem- konfrontací (Thonet, Gaudí, Brauner, Stuck, Picabia, Magritte, Klapheck, Spoerri, Delvaux, Dalí, Saint-Phalle, Polke, Warhol, Chirico, Vostell, Pichler, Parmiggiani, Pistoletto a další). Vyústěním byla díla postmodernistů, známá z benátského bienále roku 1986, eklekticky citující nespojitě formy a prvky: Nestabilní rovnováha, Perseův štít, Medusa, Prostor uhrančivého pohledu - objekty Anne a Patricka Poiriera z let 1983-86; objekt Alchymie Claudia Parmiggianiho z mramoru, polyuretanu a acrylu, 1982; Křeslo Marcela Prousta od Alessandra Mendiniho, 1978; Klíč zrození od Christiana d'Orgeix znázorňující filozofické vejce z padesátých let a další artefakty.

Šestnáctý sál -Boje a hry proměněných bohů- byl zasvěcen fantaskním tendencím. Vedle Chirica, Oelzeho, Wunderlicha, Tübkeho, Dorothea Tanning, Ursuly, Thomkinse, našeho Zbyňka Sekala, Paalena a surrealistů známých již ze sálu čtrnáctého byli uvedeni představitelé Vídeňské školy fantaskního realismu, známí ze sklonku padesátých a šedesátých let: vůdčí osobnosti Hausner a Fuchs spolu s Lehmdenem a Hutterem. V sále sedmnáctém -Všechny klaviatury jsou legitimní- byli zahrnuti současníci, blízcí svým pojetím artefaktu dadaistické a surrealistické estetiky objektu či kolážového automatismu: Arnulf Rainer, Jürgen Klauke, Arman, Saskia de Boer, George Brecht, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Edward Kienholz, Tetsumi Kudo, Yaysi Kusama, Robin Page a další.

V osmnáctém sále -Umělecká díla jsou věcí názoru- konceptualisté či jim příbuzní, s poukazem na smysl manýristického concettismu: kompozice konkrétní a vizuální poezie Maxe Billa, Roberta Indiany a Ferdinanda Kriweta vedle olejů Gerharda Richtera a Davida Hockneyho či mramorového objektu Platonovy hlavy Lee Byarse v alternativní směsici.

Konečně devatenáctý a poslední sál -Celost a protimluv- uváděl vize a projekce architektury dvacátého století, blízké manýristické estetice. Tu se ocitli z našich sbírek i Fragner s Linhartem a Plečnikem.

Cesta od velké výstavy Triumf manýrismu v Amsterdamu roku 1955 se tak prozatím touto panoramatickou vídeňskou retrospektivou po dvanácti letech uzavírá. Uzavíráme i tuto část studie vlastně víceméně



výčtem pouhých jmen, připomínajícím telefonní seznam či jízdní řád. Statistika a bludná povrchnost je však stigmatem dvacátého století, stejně tak jako století šestnáctého. Snad i multimediální databanka století jedenadvacátého se od rudolfinského kabinetu kuriozit bude lišit jen nepatrně, totiž svou virtualitou. Souvislost všeho se vším není žádným novým objevem filozofie či informatiky, vzájemná provázanost zdánlivě neslučitelného, naruby obrácená kauzalita byly paradigmatickým dávných alchymistů a blouznivců, o čemž není pochyb. Buďme si však jisti, že i sebezasvěcenější pohled zprostředkovaný jakýmkoliv médiem lidským či elektronickým nenahradí vlastní zkušenost a údiv poznání, jež však nespočívá v encyklopedicky servírovaných rejstřících informací, kde ta vůdčí či "osudová" vždy nakonec chybí, nýbrž v riziku vlastní interpretace, byť se zdá sebensaivnější.

K vykročení z deprimující posloupnosti lineárního pojetí vývoje přivádí velká výstava Romana Opalky, instalovaná v hlavním sále přízemí vídeňského Muzea dvacátého století na jaře 1993. Malíř se narodil roku 1931 jako syn polských rodičů ve Francii, studoval a žil po válce v Polsku, aby se v šedesátých letech vrátil zpět do Francie, kde dodnes žije a tvoří. Ve svých obrazech se podle vlastních slov soustředil na „zobrazení času, nikoliv okamžiku“. Jeho soudobá tvorba představuje celoživotní koncept, který bychom mohli pochopit jako permanentní sebeprojekci takřka v alchymistickém smyslu. Jeho práce je zvláštní, pokornou a trpělivou kaligrafií, kdy do rozměrných formátů svých pláten tenkým štětečkem typového čísla nula vepisuje drobné arabské číslice, čitelné jen z naprosté blízkosti. Píše je v lineární posloupnosti od jedničky k číslům stále vyšším a vyšším. Řadu stále stejných pláten, o formátu blízkém lidským dimenzím - 196 na 135 centimetrů -, začal Opalka vytvářet od roku 1965 pod souhrnným názvem Jedna až nekonečno, přičemž jednotlivý obraz nazývá Detail. To je ovšem jen dílčí označení v rámci procesu tvoření, jenž má skončit až Opalkovou fyzickou smrtí někde uprostřed rozpracované číselné řady.

Malíř pro své obrazy zvolil šedou barvu, která je mu shrnutím veškerých možností chromatické stupnice, jak tvrdí a zároveň barvou heraldickou, v úplnosti vyjadřující jeho životní postoj. Šedá v jeho obrazech kolísá mezi černou a bílou v polyfonii tónů a vibrací. To je však jen prvotní dojem, dokud se neseznámíme blíže s postupem Opalkova procesu.

Roku 1965 vytvořil první Detail bílou na černém podkladě. Začal číslicí jedna vlevo nahoře a skončil číslicí třicet pět tisíc třista dvacet sedm vpravo dole. Následující obraz začíná číslicí o jednu vyšší a tak každý obraz numericky navazuje na předchozí plátno již takřka třicet let. Od roku 1972 Opalka do podkladu svých Detailů přidává vždy postupně jedno procento bílé do šedé, takže obrazy jsou světlejší a světlejší. Brzy už snad budou číslice takřka nerozeznatelné od svého podkladu v bílošedých monochromatických polích. Nyní je Opalka někde u čísla ve výši okolo pěti milionů. Při práci na každém Detailu číslice foneticky zaznamenává na magnetofonový pásek. Vyslovuje je nahlas v rodné polštině ve stejném rytmu jako je na obraz zapisuje. Paralelní portrét uzavírá každý hotový Detail, kdy se Opalka před dokončeným obrazem vyfotografuje, vždy se stejným neutrálním výrazem ve tváři, jež se pokrývá více a více vráskami v průběhu uplývajícího biologického času. Štětec, který drží v ruce potom odloží, přičemž ho označí číslicí, kterou právě skončil. Každý obraz maluje jen jedním štětcem. Fotografie lhostejné a melancholii vyjadřující tváře vystavuje v lineární řadě spolu s použitými a označenými štětci jako dokumentaci tvůrčího procesu.

Před prací se koncentruje duchovními cvičeními, podporujícími soustředění a trpělivost skutečně fascinující. Se svými díly žije v atelieru, který je ohniskem jeho života.

Celoživotní Opalkův koncept se může zdát mementem stejným jako například Dürerova mědirytina Melancholie, kdy eleatický šíp času nelze zastavit jinak nežli ustrnutím ve vnitřní inverzi, - kontemplací, jež evokuje báj o Narcisovi, kamenicím před zrcadlem vodní hladiny na známém Dalího obraze.

Které skutečné soustředění však odolá tichému šumu informačního pole, když poslední čitelné sdělení zmizelo v nenávratnu? Vlnění, rýhování, modulace a artikulování tohoto energetického pole se snažíme neustále připodobnit ke vzorům a obrazům, jež spí v našich nitrech. Téma vlastní smrti se přece může stát i tématem triumfu nad ní...

Opalka sám říká: Někdo může vykládat mou tvorbu jako pomalou sebevraždu, ale není tomu tak. Cítím se svobodnější nežli všichni ti umělci, kteří znovu a znovu přemýšlejí nad formou a obsahem svých prací. Stejnou pokorou se však řídí i zásady islámské a východoasijské kaligrafie. Pokud toto směřování k dokon-



alému souladu s tvořením přírody tak chápeme.

O našem tématu umělec vyslovil pozoruhodný názor:

Tak jako alchymisté sní o Kameni filozofů, o absolutnu, já nevěřím ve zdokonalení média mého umění, jak jsem předeslal. Přirozeně neočekávám věčný život jako hledači Kamene mudrců, nýbrž chci manifestovat metaforickým způsobem věčnost, logiku a strukturu trvání.

A Opalkova slova mohou být i slovy našimi, neboť výklad díla je sám dílem, jak potvrzují principy každého přenosu. Extrapolace se v interpretačním procesu stává interpolací a svědectvím o jednotě výkladů v rozmanitých úrovních tvoření našeho společného světa.

Na prahu třetího milénia Lynn Gamwell publikuje knihu *Průzkum neviditelného (Umění, věda a duchovní)*. Již z podtitulu je zřejmé, že obdobně jako na výše zmíněném čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 se více nežli třistastránková publikace – s odborným textem bohatě dokumentovaným kvalitními reprodukcemi – orientuje na vztahy mezi uměním, vědou a spiritualitou.

Pod vstupní citací Friedricha Schellinga: *Příroda je viditelný duch a duch je neviditelná příroda (Ideas for a Philosophy of Nature, 1797)* – je sledován vývoj umění počínaje romantickými malířskými vizemi Gaspara Davida Friedricha v relaci ke Kantově filozofii a jednotě pantheismu a přírodní filosofie, včetně židovsko-křesťanského mysticismu, s následným uváděním do souvislosti se soudobým vědeckým poznáním.

Konkrétně je rozebírán vliv přírodní filosofie Luka Howarda na poetiku Goetheho. Následně je glosován vývoj vědeckého poznání konce 18. století – Luigi Galvani (elektřina a magnetismus), Mesmer atd., jenž spolu s gravitačními zákony Newtonovými je odkrýván ve visionářském naturismu malířského díla J. M. W. Turnera, inspirovaného mimo jiné i Goethovou naukou o barvách. Převratný je i vliv evoluční teorie o původu druhů Charlese Darwina (1859), stejně tak i Cuvierových a Lamarckových přírodovědných teorií a dosud nespátné mikroformy života objevují mikrobiologové Luis Pasteur a Robert Koch. Optická fyziologie Hermanna Helmholtze, publikovaná 1856 – 1867, pak má přímý vliv na impresionisty. Rovněž tak v Paříži roku 1839 zveřejněná teorie Michela Eugène Chevreula O zákonitostech simultánního kontrastu barev. Obě teorie mají dopad na Monetovu fyziologickou perspektivu. Pochopitelně důsledkem nového vývoje ve vědě je i Youngova, Helmholtzova a Maxwellova teorie vizuality. Ostatně první studie o neeuklidovské geometrii byla publikována již roku 1826 v Moskvě. Náзор reprezentovaný zakladatelem ikonologie Erwinem Panofskym, že “perspektiva není imitací prostorové struktury vizuální zkušenosti, ale symbolickou formou vyjádření konceptu světa” má pramen v symbolismu forem filosofie Ernsta Cassirera. Italské malířství 15. století transformovalo obrazový kompoziční plán jako okno, jímž divák pozoruje jiný prostor a to se již v barokním iluzionismu posunuje daleko za hranice reálného světa k transcendenci vizualizovaných mystických a symbolistických vidění. Na přelomu století má vliv na secesní umění především atlas Ernsta Haeckela *Kunstformen der Natur* (Lipsko 1899 – 1904), kde zejména formy hlubinné oceánské fauny provokují obnovenou imaginaci tvůrců umění. Tak například francouzský architekt René Binet tu nalézá inspiraci pro své krystalické exoskelety, jež jsou kombinací buněčných vzorců se zvětšenými měřítky rostlin a živočichů – mikroskopických korálových útvarů. Medusovité motivy se prosazují i v architektuře Belgičana Victora Horta (Dům Tassel, 1893 – 95). Vliv teorií o mikrobech, mutacích a transformismu (Mendelova genetika) je nesporný v symbolistním díle malíře a grafika Odilona Redona.

Roku 1898 August Endell v *Krásě forem dekorativního umění* napsal tato visionářská slova: “Stojíme u zrodu naprosto nového umění, umění forem, které nic nevyjadřují, připomínají nic a nic reprezentují. Tak bude možno na naše duchovno působit hlouběji, silněji, intenzivněji podobně jako v hudbě jejími tóny”. Předstupně v racionálním vědeckém poznání buduje teorie snů S. Freuda (1902), teorie relativity A. Einsteina (roku 1917 shrnula jeho studie y let 1905 a 1915). Ruští vědci Strachov, Timirjazez a Kovalevsky dále rozvíjejí nauky morfologie a darwinismu, což má nesporný vliv i na Wassily Kandinského, který od konce 80. let do první poloviny let 90. devatenáctého století studoval na moskevské univerzitě právní vědu a měl zájem i o vývoj přírodních věd. Obdobně sledoval rozvoj lidského vědění další y významných protagonistů a průkopníků abstraktního umění v Rusku – Kazimír Malevič.

Zakladatel experimentální psychologie Gustav Theodor Fechner uveřejňuje spisy *Psychofyzika* (1860)



a Úvod do estetiky (1876). Je jím ovlivněn i Freud při formulování principu slasti (tato teorie spolu s teorií nevědomí formuje později surrealistickou ideologii). Matematik a mystik Petr Uspenskij roku 1909 v Sankt Petěrburgu publikuje spis Čtvrtá dimenze. Spiritualitu tu prezentuje jako formu kosmického vědomí. Stejně tak i kanadský fyzik Richard M. Bucke roku 1901 vydává Kosmické vědomí, studii o evoluci lidského myšlení. To se podle něj projevuje u umělců a básníků. Zmíněné teorie mají vliv na ruské rayonisty (lučisty), konkrétně Michaila Larionova. V díle Tertium Organum (Třetí kánon), které Uspenskij zveřejňuje roku 1911, navazující na Aristotelův Organon deduktivní logiky a Nový Organon Francise Bacona (1620) vehementně postuluje zásady “intuitivní logiky – logiky nekonečna a extase“, u níž vše je spojením „A a Ne-A čili vše je ve všem“ a uzavírá: “Věda musí dojít k mysticismu”. To je blízkost k takovým lidem jako byla Helena Petrovna Blavatská, zakládající roku 1875 Theosofickou společnost v New Yorku a obdobně i k antroposofii Rudolfa Steinera.

Roku 1908 německý umělec August Endell tvrdí, že “popisný objekt musí být úplně vyloučen“. A této radikální bezpředmětnosti dosahuje v roce 1920 suprematista Kazimír Malevič: “Suprematismus je umění založené na samotném kosmickém myšlení, směřující k výšinám nezobrazujícího umění..., kde nic bude pocítováno zcela reálně“.

Roku 1894 v Mnichově Theodor Lipps zakládá na tamější univerzitě Psychologický institut, kde se v roce 1908 stává jeho následovníkem Wilhelm Worringer, publikující svou Abstrakci a empatii (teorie vcítění), která poznamenala teorie umění jak Heinricha Wölfflina tak i Erwina Panofského. V pověstné esejí o symbolických formách z let 1925 – 26 Panofsky píše, že od roku 1920 začali umělci odpovídat na Einsteinovu teorii prostoročasu a zmiňuje El Lisického popis kinetické malby a vyjádření prostoro-času (A a Pangeometrie, 1925).

Zajímavou pasáž ve zmiňované publikaci Průzkum neviditelného tvoří sedmá kapitola nazvaná Světová hudba (Hudba sfér a abstraktní umění), kde se konstatuje pythagorejské učení o harmonii světových sfér nalézá svůj v čase vzdálený ohlas i v intermediálním umění. Jako příklad tohoto tvrzení je reprodukováno světelné piano od Japonce Toshio Iwai (nar. 1962), které instaloval roku 1995 pod názvem „Piano jako obrazové médium“. Bylo vizualizováno psychopole sluchové a zrakové synesteze programované počítačovým softwarem a elektronická instalace nástroje generovala série manifestací prezentujících vztahy mezi vnímáním zvukových a světelných vibrací. Podrobnější osvětlení vizualizace hudby se musí vrátit do roku 1911, kdy W. Kandinskij poprvé navštěvuje atonální představení Arnolda Schoenberga a posléze připomenout i poetiku orfismu například v rozsáhlém malířském i grafickém díle našeho průkopníka Františka Kupky. Italský futurista Carra v manifestu „Abstraktní kino – barevná hudba“ (1912) popisuje zvukový efekt vyvolaný zářením duhy. Dále lze připomenout akce umělců Bauhausu: abstraktní film Hanse Richtera (1926), Fischingerovu a Lászlóovu Barevnou světelnou hudbu. Gertruda Grunowová vyučovala na Bauhausu „harmonizaci“ založenou na užívání chromatického spektrálního kruhu a klavíru. Paul Klee, syn učitele hudby z Bernu, předváděl lineární překlady hudebních skladeb na trojdílných diagramech Bachovy sonáty v jeho Kresbě pro dva hlasy (1920 – 1921).

Osmá kapitola Průzkumu neviditelného sleduje vyvrcholení Newtonova hodinářského univerza a týká se rozvoje a vlivu astrofyziky (Maxwellova a Hertzova teorie elektromagnetického vlnění, Roentgenovo záření, Marconiho radiovysílání, Morseův bezdrátový telegraf) na tvorbu umělců jako byli jmenovitě Kupka, Delaunay, Duchamp či futuristé a ruští avantgardisté – rayonismus (lučismus, ruský překlad paprsku) a vorticismus (vortex = angl. vír). Konec naivní uspořádanosti idylického hodinářského univerza učinila totiž jak známo jaderná fyzika a její převratné teorie, experimenty a objevy (Becquerel, Marie Curie-Sklodowska atd.). Wilsonova komora v roce 1911 umožnila poprvé na fotografickou desku zachytit stopy subatomárních částic, Rutheford předložil model atomového jádra. Popularizace a rozvoj nové poeinsteinovské kosmologie zase přinesla ovoce v podobě kvantové teorie Maxe Plancka a Nielse Bohra pro niž je stigmatem právě její kodaňský výklad umožňující interpretaci hmotného a energetického jako korpuskulárně – vlnové jednoty, což má dopad i na filosofii (Werner Heisenberg, Fyzika a filosofie). Bohrov model Einsteinem oponovaný je založen na Planckově teorii, přičemž dvojí výklad je matematicko-fyzikálně možný (energetické kvantum i částice jako korpuskule). Doplnující a zásadní přitom je rovněž důsledek Heisenbergovy formulace principu neurčitosti, kde pozorovatel a pozorované, ať již při laboratorních experimentech nebo v takzvané



každodenní realitě, je v ustavičné navzájem ovlivňované interakční jednotě. Další teorie Erwina Schroedingera má vztah k filosofii fenomenologického pole a tak vlastně klasický protikladný dualismus hmoty a energie je překonán a otevírá se zcela čerstvá perspektiva pro hledání analogií mezi novou filosofií a například tradicemi orientálního myšlení – taoismus, zenový buddhismus (F. Carpa a další). Ostatně na okraj lze konstatovat, že i spor materialismu a ateismu se spiritualitou a náboženským myšlením v evropské tradici je naivní, protože většinou orientální tradice ani tento dualismus nepředpokládá.

Lawrence Durrell v knize *A Key to Modern British Poetry* (Klíč k moderní britské poezii, 1952) konstatuje, že „Einsteinova teorie sjednotila subjekt s objektem, podobně jako spojila prostor s časem“. Ostatně dávno předtím již na tuto výzvu reagovali surrealisté proslulým manifest – tableau Salvadora Dalího s roztékajícími se kapesními hodinkami. Relativitu propojují s psychoanalýzou a sám Dalí roku 1935 prohlašuje, že jeho tekoucí hodinky jsou metaforou Einsteinova prostoročasu..., paranoicko-kritickým camembertem času a prostoru.

V nedílné návaznosti na tento převratný vývoj je zapotřebí sledovat konstrukty neeuklidovských geometrií – Lobačevského a zejména Minkowského geometrickou vizualizací prostoročasového kontinua.

Desátá kapitola Průzkumu neviditelného pod názvem Abstraktní umění v kosmické perspektivě sleduje vývoj biomorfni abstrakce u dadaisty Hanse Arpa a u Františka Kupky, jehož obraz *Kosmické jaro* je nejen anticipací genetiky, ale i fraktálové Mandelbrotovy geometrie, což bylo nedávno prezentováno i na jeho velké výstavě v pražské Národní galerii. Vliv galaktických modelů vesmíru je zřejmý i u J. Miró a dalších umělců. Geometrizující umění a architektura reagují na neeuklidovské universum. Zároveň však je nutno i konstatovat bouřlivé reakce na racionalismus vědy v podobě magie, rituálů a tradičního mysticismu alchymie (např. surrealisté, ale i soudobé happeningy a performance). Ostatně i racionálně a iracionálně jsou jen dvěma polarizacemi těžce spojitě a nedělitelné skutečnosti a empirie (např. princip kauzality doplňující princip asynchronicity, kdy následky časově předcházejí svým příčinám, v hlubinné psychologii C. G. Junga). Snad tu lze poukázat i na časovou reversibilitu a archetyp cyklického času v rituálech a celkově v náboženském myšlení (M. Eliade a další). Konečně i vývoj politických systémů a sociálních formací v perspektivě historické praxe by o tom mohl svědčit (vývoj od rodové demokracie a republiky k impériu se zbožštělým vladařem na vrcholu hierarchie mocenské struktury, právní proměny sociální reality od stavu svobodných občanů k nevoľníkům a otrokům hypertrofovaného státu atd.).

V desáté kapitole jsou citováni členové skupiny De Stijl (vliv P. Mondriana na architekturu a pozdější tendence neo-geo), designer a teoretik Bauhausu Laszló Moholy-Nagy, Hans Albers a v závěru i M. C. Escher, zřetelně ovlivněn Lobačevským a Gaussem v knize *Pangeometrie*. Ruští konstruktivisté – N. Gabo a A. Pevsner – jsou představeni jako visionáři čtvrté dimenze. V kapitole následující pod titulem Surrealistická věda je komentována teorie archetypů C. G. Junga, jež se stane pendantem k pozdější transpersonalistické psychologii Čechoameričana Stanislava Grofa s novým aparátem prenatálních matric formujících základy lidské psychiky. Surrealistické hnutí samotné však pod patronací André Bretona prodělalo svoji zásadní proměnu těsně po druhé světové válce v době nástupu vlny sartrovského existencialismu ve Francii, kdy na veliké surrealistické výstavě v pařížské galerii Maeght pod názvem *L'Ecart absolu* (Absolutní odchylka) surrealistické hnutí manifestovalo naprosté odvrácení od revolučního marxismu a trockismu směrem k esoterickým naukám hermetismu, alchymie, magie a kabaly. Připomenut je Pollock rozvádějící princip automatismu ve své action painting (již před ním metodu tzv. drippingu -lítí barvy z otvoru na dně plechovky, rozkomíhané pohybem ruky nad na zemi ležícím plátnem, použil v obraze s letem neeuklidovské mouchy, přechodně ve Spojených státech žijící, emigrant a surrealista Max Ernst, jenž však ji považoval jen za zcela okrajovou). Dále je zmíněn Rothko a zejména surrealista chilského původu Matta Echaurren, s jeho halucinačními a magickými zářícími vizemi barbarských rituálů obludného hmyzu v miasmatickém prostředí nočních a podzemních hemžišť soudobé civilizace.

Dvanáctá kapitola – Sublimace atomárního – se zabývá vztahem italské fyziky a aeropittury: futuristy, spacialismem Newmanna, Rothka, Pollocka, aby vyústila v tvorbě Luigiho Fontany. Následující – Postmoderna, věda a spirituální – zahajuje Anselmem Kieferem (reprodukován obraz *Ek-sistenz*, kvaš a akvarel na papíru, 1975). Pasáže o nihilismu patafyziky a cynismu vystřídají minimalisté a videoart. Připomenut je Nam June Paik se slavnou již *Zen pro TV* – vertikála / horizontála. Mysticismus a umění absolutna reprezentuje Eve



André Laramée (nar. 1956), Francouz usazený v New Yorku - Aparátem na destilaci intuice, svéráznou instalací patafyzické laboratoře (1994 – 98). Dnes již zesnulý klasik Joseph Beuys, stojící pod vlivem Steinerovy anthroposofie reprezentuje doslovně sílu germánského mysticismu proti duchampovskému cynismu! Vykřičník je namístě, ostatně proč ne...dadaismus, konceptualismus, marxismus, ekologie atd. jsou jen prázdné nádoby, stejně tak jako spiritualita, atheismus, paranoia atd., které lze svobodně naplnit čímkoliv, třeba i jejich antithesemi. Pod pojem existencialismu se bohorovně dostane Nietzsche s Heideggerem, ale to je dnes již neotřesitelné paradigma. Adorno to doplní Negativní dialektikou (1966) a Jacques Derrida dekonstrukcí. Neboť v jistém období se radikálně proměňuje obecný vztah například k fenoménu pro nás relevantnímu – ke spiritualitě. Stalo se tak s dosud nebývalou radikalitou v industriální společnosti devatenáctého století s postupem skepse a důsledné sekularizace myšlení o lidském duchu a duši, doprovázené mimo jiné i vznikem a vývojem vědního oboru psychologie. Po této proměně hodnot spiritualita přestala s konečnou platností být prioritně vyhrazena tradičním strážcům posvátného - kněžím a duchovním. Nyní se k ní volně mohl, s plnou vahou svobodného názoru, vyjadřovat kdokoli: vědci i spiritisté, neurologové a frenologové, psychiatři i proutkaři, umělci, spisovatelé i básníci, šarlatáni a lékaři. Bylo objeveno tolik nových duší, kolik bylo jejich interpretů, vznikla nesčetná vyjádření, definice, analogie a zobrazení často navzájem komplexnější, avšak ještě častěji protichůdná. Nebudme však neslušně sarkastičtí, neboť koneckonců týká se to i nás samotných...

A to jsme již v závěru knihy Průzkum neviditelného (Umění, věda a duchovní), kde objevíme mezi jinými Wolfganga Leiba (nar. 1950). Ten studoval lékařství na univerzitě v Tübingen (1968 – 74), potom žil v ašramu v Indii, studoval sanskrit a buddhistické texty. Jeho realizace jsou v knize charakterizovány jako minimalistické skulptury s čímž možno polemizovat a zahrnout je třeba i pod hlavičku eko-artu (ekologického umění, používajícího výhradně materiály z přírodních zdrojů či instalací nebo rituálů organicky spojených s přírodním prostředím), což se ostatně již několikrát stalo v německé odborné literatuře např. v referátech v časopise Kunstforum International. K ranným instalacím v galerijním prostoru patřila například série misek s rýží a základními potravinami, užívanými v indickém prostředí, jež byly prezentovány jako rituální obětiny v ekologickém kontextu. Součástí umělcova tvůrčího postupu je proces vnitřní očisty – rituál osamělé meditace a kontemplace – během něhož vzniká artefakt. Příkladem může být meditační proces během něž Leib v prostoru opuštěné a prázdné průmyslové haly s fascinující trpělivostí a neskutečnou vytrvalostí vytvořil čtvercové Žluté pylové pole obdobně jako tibetští buddhističtí mniši vysypávají z nesčetných různobarevných zrněk písku posvátný obrazec mandaly, který nakonec rituálně obětují, z našeho pohledu zruší a zničí... Umělec však v meditační poloze, v absolutním soustředění po dlouhou řadu dnů a týdnů, vyprašoval mikroskopická pylová zrnka z nespočetných květů do monochromatického kvadratického pylového pole. na šedou betonovou podlahu v uniformním a anonymním obrovském prázdném zastřešeném prostoru, kde panovalo naprosté bezvětrí a minimální proudění vzduchu, aby se jemnohmotná jasně žlutě zářící pylová zrníčka nerozptýlila.. Teprve posléze je možná asociace se snažením tak zdánlivě bezvýznamného a přitom v obrovské komunitě tak užitečného tvora jako je medonosná včela, zázrak hmyzí říše. Ta nám však mohla přijít na mysl při vzpomínce na návštěvu Leibovy instalace v známém muzeu umění dvacátého století ve Stuttgartu na sklonku osmdesátých let. V blízkém sousedství židle s plstí a tukovým polštářem Josepha Beuysa, evokující osudovou válečnou vzpomínku na jeho záchranu smrtelně popáleného pilota Luftwaffe krymskými Tatary, - Wolfgang Leib vytvořil z množství pláství včelího vosku pozoruhodnou architekturu, připomínající architektonickou formou rekonstrukci egyptské mastaby z období Staré říše ve stálé expozici Umělecko-historického muzea ve Vídni. Rozměry této podivuhodné stavby byly vskutku impozantní, co však se jevílo jako nejpůsobivější nebyla pouhá vizuální stránka, ale vůně včelího vosku, která se šířila vůkol a naplno zasahovala čichový orgán návštěvníků. Do stavby bylo možné jednotlivě vejít úzkou zavinutou chodbičkou a ocitnout se v klauzuře vnitřní komnaty, vůně se stupňovala až k naprosté fascinaci a divák či spíše „čičač“ mohl sdílet synestetickou zkušenost skrytě osvětleného monochromatického prostoru a jeho intenzivního pachu (vůně). Nesmíme opomenout ani potenciální haptický kontakt s tímto artefaktem. Ocitli jsme se v jádru úlu, v komůrce vybudované pro včelí královnu, memické sídlo v legendární třinácté komnatě, kde se soustřeďuje ancestrální paměť živočišného druhu a rýhuje morfogenet-



ické pole. Mohli jsme si vyvolat zasutou vzpomínku na rhinencefalickou čichovou paměť, kterou sdílíme s našimi biologickými předky od prvopočátku probuzení oceánického vědomí, kdy se prvotní život během symfonie evoluce a v procesu materializace jsoucna doslova vyplazil z vodních hlubin na pevninskou souš. Její sídlo je situováno na vrcholu míchy v tzv. čichovém mozku, na nějž se v evolučním procesu postupně navíjel a zvětšoval náš dnešní mozek. Tuto základní strukturu sdílíme vzdáleně i s plazy a v bílé mlze zapomnění se rozplývá nekonečný řetězec životů na jehož závěru se setkáváme sami se sebou. S nejvyšší pravděpodobností šlo o dominantně první čichovou exkluzivní instalaci, pomineme-li v sarkastickém kontextu pověstné číslované plechovky s Mierda dell'artista... . Procesuální stránku Leibovy tvorby lze uvést do kontextu nejen s aplikací jeho spirituální zkušenosti z indického ašramu, ale vzhledem k jeho medicínské orientaci i k rozvoji neurofyzologie a výzkumům funkcí lidského mozku. Do podobné souvislosti, i když s výhradou, lze uvést i video-sound instalace Billa Violy, avšak především instalaci observatoře světla a prostoru Jamese Turrella v kráteru Roden u Flagstaffu v arizonské poušti v USA. Ta mimo jiné umožňuje zážitek, jenž lze charakterizovat jako zkušenost jinakosti prostoročasové dimenze, přibližně obdobný tomu, když se ocitneme uprostřed bílé tmy nebo chcete-li rozptýleného prашného sněhového pole v sluneční záři vírů sněžné vánice, kdy jsme zcela obklopeni zhmotněným jasem, nerozeznáváme nejen půdu pod nohama, ale nevidíme ani vlastní ruku před očima a kde obklopeni beztvarostí naprosto ztrácíme prostorovou a následně i časovou orientaci. To skýtá smrtelné nebezpečí jak pro poutníka v ledové pustině velehor, tak i pro řidiče dopravního prostředku v nepatrné lokální kalamitě. Metaforicky vyjádřeno jde o stav mezi smrtí a životem, nebytím a bytím, zcela zvláštní případ kosmické empirie, alespoň pro ty z nás, kteří se orientují dominantně zrakovým orgánem.

Z poměrně rozsáhlé literární produkce vztahující se k našemu tématu – spiritualita v umění je záhodné ještě podat i krátkou zmínku o publikaci nizozemského teoretika umění Fré Ilgena pod efemerním titulem *Art? No Thing!*

Autor v poslední kapitole „Naše tělo ve vesmíru a vesmír v našem těle“, kde upozorňuje nejen na fyzikální naturalismus lipského theosofa 17. století Heinricha Khunratha, ale i Paracelsa a C. G. Junga, klade dotaz a současně i výzvu k novému baroku (neo-baroko). Tuto vizi můžeme s určitou dávkou kritičnosti akceptovat a uvést do kontextu s teoriemi panmanýrismu (G. R. Hocke, P. Preiss a j.), zejména však s Birnbaumovou uměnovědnou teorií o periodickém opakování baroku ve vývojových proměnách umění .

Skutečně hluboká spirituální zkušenost, ať již v umění, vědě, náboženství či zcela jinde mimo ně, - je však velice osobní a takřka nepřenositelná, moderními médii a technologiemi může být jen uměle imitována, aniž by zanechala v našich nitrech hluboké stigma proměny. Pokud usilujeme o její zvnějšnění a zveřejnění prostředky kolektivní mediace a komunikace, ať již v obřadním kolektivním konání nebo uměleckém vystoupení, můžeme se často setkat s apriorním odmítáním, hlubokým nepochopením nebo s dobře myšlenou, avšak fatálně zkreslující interpretací. To můžeme sebekriticky vztáhnout na sebe i na celou odbornou a laickou komunitu. Není však třeba zůstat trvale skeptickými, jelikož netřeba dokazovat, že umělecká vystoupení a tvorba často v dobách duchovní vyprahlosti, absence trvalé víry a destrukce i prosté paušalizace spirituality nejen provokovala, ale i iniciovala doutnající jiskérky lidské duchovnosti, aby se rozhořely čistějším plamenem, nikoliv snad jen ve jméno velikých náboženských idejí, systémů a mocných ideologií, ale i v nejskrytější svatyni nitra každého z nás - v prosté lidské naději.

Výběr z literatury a pramenů:

Belting Hans: Konec dějin umění. Praha: Mladá fronta, 2000



- Biedermann Hans: Lexikon symbolov, Obzor Bratislava 1992
- Bishop Clifford: Lidský duch a sexualita. Praha: Práh, 1997
- Coles Peter: The Routledge Companion to the New Cosmology, Routledge ed. London and New York 2001, 392 p.
- Cook Roger: The Tree of Life (Symbol of the Centre), Thames and Hudson London 1974
- Coxhead David - Hiller Susan: Dreams (Vision of the Night), Thames and Hudson London 1974
- Dempseyová, Amy: Umělecké styly, školy a hnutí (encyklopedický průvodce moderním uměním). Praha: Slovart, 2002
- Effenberger Vratislav: Výtvarné projevy surrealismu, Odeon Praha 1969
- Evans Jessica – Hall Stuart: Visual Culture: The Reader, Sage Publications London –Thousand Oaks- New Delhi in association with The Open University 2004 (5. vydání, 1. vyd. 1999)
- Fahr-Beckerová Gabriele: Secese, Slovart Praha 1998
- Foucault Michel, Lyotard J. F., Habermas J. a další: Za zrkadlom moderny, Archa Bratislava 1991
- Francastel Pierre: Figura a místo, Odeon Praha 1984
- Gamwell Lynn, Exploring the Invisible (Art, Science and the Spiritual , Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002, United Kingdom (ISBN 0-691-08972-8, 344 p.)
- Godwin Joscelyn: Athanasius Kircher, J.J. Pauvert Paris 1980 (angl. Thames and Hudson London 1979)
- Godwin Joscelyn: Robert Fludd, J.J. Pauvert Paris 1980 (angl. Thames and Hudson London 1979)
- Hauser A.: Filosofie dějin umění, Odeon Praha 1975
- Hazan F: Od Rodina po Moora, slovník sochárstva 20. storočia, Tatran Bratislava 1973
- Hollingsworth Mary: Architektura 20. století, Columbus Bratislava 1993
- Hocke, Gustav René: Svět jako labyrint (manýra a mánie v evropském umění od roku 1520 do současnosti) / Manýrismus v literatuře. Praha: Triáda, H&H, 2001
- Honnef Klaus: L'art contemporain, vydáno německy a francouzsky Benedikt Taschen Verlag Köln 1990
- Humphrey Caroline- Vitebsky Piers: Posvátné stavby. Praha: Práh, 1998
- Chalupecký Jindřich: Na hranicích umění, Praha 1990
- Chalupecký, Jindřich: Nové umění v Čechách. Praha: H&H, 1994
- Chatelet Albert - Groslier Bernard P.: Světové dějiny umění. Larousse S. A. Praha: Cesty, 1996
- Choucha Nadia: Surrealismus a magie, Volvox Globator Praha 1994
- Jung Carl Gustav: Duše moderního člověka, Atlantis Brno 1994
- Kaku Michio: Hyperspace (A Scientific Odyssey through the 10th Dimension), ed. Oxford University Press, poprvé publikováno 1994
- Kesner Ladislav: Vizuální teorie, Jinočany: H&H, 1997
- Kenton Warren: Astrology, Thames and Hudson London 1973
- King Francis: Magic (The Western Tradition), Thames and Hudson London 1975
- Klosowski de Rola Stanislas: Alchemy, Thames and Hudson London 1974
- Kundera Ludvík: Dada, Jazzpetit Praha 1983
- Luhan Marshall Mc: Jak rozumět médiím, Odeon Praha 1991
- Lynton Norbert: Umění 19. a 20. století, Artia Praha 1981
- Lyotard Jean - Francois: O postmodernismu, Filosofic. ústav AV ČR Praha 1993
- Martindale Andrew: Člověk a renesance, Artia Praha 1972
- Merleau - Ponty Maurice: Oko a duch a jiné eseje, Obelisk Praha 1971
- Micheli Mario de: Umělecké avantgardy 20. století. SNKLU Praha 1964
- Michell John: The Earth Spirit (Its Ways, Shrines and Mysteries), Thames and Hudson London 1975
- Molyneaux Brian L.: Tajemné kultury a rituály. Praha: Práh, 1996
- Morpurgo - Tagliabue G.: Současná estetika, Odeon Praha 1985
- Murphy Howard – Perkins Morgan: The Anthropology of Art a Reader, Blackwell Publishing U.K. 2006
- Nadeau Maurice: Dějiny surrealismu, Votobia 1994
- Nelson Robert S. – Shiff Richard: Critical Terms for Art History, The University of Chicago Press, Chicago and London, by the University of Chicago U.S.A. 1. a 2. vyd., 1996 – 2005, 519 str.



- Neubauer Zdeněk a kol.: Geometrie živého (sborník FGÚ ČSAV ze symposia v Bechyni 1988), Doporučená četba Praha 1991
- Norberg - Schulz Christian: Genius loci, Odeon Praha 1994
- Panofsky Erwin: Význam ve výtvarném umění, Odeon Praha 1981
- Pijoan José: Dějiny umění, I. - XI. díl, Odeon Praha 1974 - 84 (1.vyd. a další vyd.)
- Petišková, Terezie – Bydžovská, Lenka – Srp, Karel – Halík, Pavel a kol.aut: Dějiny umění, 12. díl (tzv. „Pijoan“). Praha: Euromedia, Knižní klub, Balios, 2002
- Pondělíček Ivo: Fantaskní umění, Orientace Praha 1964
- Preiss Pavel: Panoráma manýrismu, Odeon Praha 1974
- Purce Jill: The Mystic Spiral (Journey of the Soul), Thames and Hudson London 1975
- Rawson Philip: Tantra (The Indian Cult of Ecstasy), Thames and Hudson London 1973
- Rawson Philip - Legeza Laszlo: Tao (The Chinese Philosophy of Time and Change), Thames and Hudson London 1973
- Read Herbert: Osudy moderního umění, SNKLU Praha 1964
- Reichenbach Hans: The Philosophy of Space & Time, Dover Publications Inc. New York, dopsáno autorem v Berlíně 1927 a poprvé publikováno 1957 s předmluvou Rudolfa Carnapa z r. 1956
- Rezek Petr: Tělo, věc a skutečnost v současném umění, Jazzpetit Praha 1982
- Ruhrberg, Karl – Schneckenburger, Manfred – Frickeová, Christiane – Honnef, Klaus: Umění 20. století, I. a II. (Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie). Taschen GmbH. Praha: Slovart, 2004
- Saunders Nicolas J.: Mytická síla zvířat. Praha: Práh, 1996
- Scheler Max: Místo člověka v kosmu, Praha 1968
- Sharkey John: Celtic Mysteries, Thames and Hudson London 1974
- Srp Karel: Minimal and Earth and Concept Art, 1. a 2. svazek, Jazzpetit Praha 1982
- Stiles Kristine – Selz Peter: Theories and documents of Contemporary Art (a sourcebook of Artist's Writings), University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, by The Regents of the University of California (Printed in the U.S.A.) 1996, 1003 p.
- Štraus Tomáš: Umenie dnes, VPL Bratislava 1968
- Sypher Willie: Od renesance k baroku, Odeon Praha 1971
- Thomas Karin: Dějiny umění 20. stol., DuMont Verlag, slovensky vyd. Pallas Bratislava 1994
- Toman Rolf: Umění italské renesance, Slovart Praha 2000
- Toman Rolf: Baroko, Slovart Praha 1999
- Tuchman Maurice – Freemann Judi – Blotkamp Carel: The Spiritual in art: abstract painting 1890 – 1985 (Los Angeles County Museum of Art, ed. by Edward Weisberger 1986, 457 p
- Vitebsky Piers: Svět šamanů. Praha: Práh, 1996
- Wind Edgar: Art and Anarchy (with an introduction by John Bayley), Knopf ed. U.S.A. 1985 (3. vyd., poprvé publikováno 1963, 160 str.
- Wind Edgar: Pagan Mysteries in the Renaissance, Penguin Books Ltd. U.K. – U.S.A. – Australia 1967 (poprvé publikováno Faber & Faber 1958)
- Wittgenstein Ludwig: Filozofická skúmania, Pravda Bratislava 1979
- Wosien Maria - Gabriele: Sacred Dance, Thames and Hudson London 1973
- Zhoř Igor: Proměny soudobého výtvarného myšlení, SPN Praha 1992
- Zvěřina J.: Výtvarné dílo jako znak, Obelisk Praha 1971





Jiří Havlíček, Sefer Jecira (Khunrathova mandala), iluminovaný mědilept (podle originálu Pauluse van der Doorta), 1971



Jiří Havlíček (text pro revue PROGLAS z roku 1990)

GRAPHICA ALCHYMICA SIVE CATHOLICA

*In dolci júbilo
singhet ende weset vro!
Al onse herten wohne
leit in presepio,
dat lichtete als die sonne
in matris gremio.
Ergo merito,
ergo merito,
des sullen alle herten
sweven in gaudio.*

*Ve sladkém jásoťu
pějte a těšte se,
hle, blaho veškeré v jeslích zde spočívá.
Září jak slunce
s Matčina klína.
Nuž tedy, právem
nuž tedy, právem
ať srdce veškerá
chvějí se slastí!*

(nejstarší německá makarónská píseň)

Prvním grafickým listem, jehož prostřednictvím jsem se vědomě naklonil nad tematickou hlubinu křesťanské esoteriky, byl mědilept Sefer Jecira, který vznikl během roku 1971. Svou kruhovou, písmovou i obrazovou kompozicí je věrnou reprodukcí originálního díla nizozemského rytce Pauluse van der Doorta z Antverp. Rytce pracoval pod vedením lipského teosofa Heinricha Khunratha na sérii obrazců, jež byly roku 1609 publikovány ve spise Amphiteatrum Sapientiae Aeternae Solius Verae Christiano-Kabalisticum, Di-



vino-Magicum, Nec Non Physico-Chymicum...

Je to fóliový svazek známý sběratelům starých mědirytin i těm, jak praví francouzský hermetik Papus (Dr. G. Encausse) ve své proslulé Kabale, kteří se z různých důvodů zabývají esoterním výkladem náboženských systémů.

Khunrath v Amphiteatru imaginativní formou předvádí brilantní propojení tradiční židovské kabaly a křesťanství, vzájemné nadčasové obohacování základních představ obou světů. Neméně pozoruhodné je i to, že rosikrucíánský Khunrathův obrazec je podoben kontemplačním mandalám orientálního typu. Emblémy a hieroglyfy, vznikající nesčetnými kombinacemi představ o Svaté Trojici, Božím Synovi, prarodičích Adamovi a Evě, kabalistických světech, Stromu Života spolu s hebrejskými skrytými jmény Božími, názvy nebeských hierarchií a příkázáními Desatera mi nadobro učarovaly. Výklad byl mnohoznačný a já všude kolem sebe rozpoznával stopy posvátného jazyka.

Asi rok poté došlo k osudovému setkání se Stanislavem Malým. Mladý sochař a básník, původem z Nových Hradů u Litomyšle, po ukončení studia na pražské Akademii výtvarných umění krátkou dobu působil se mnou jako učitel na katedře výtvarné výchovy pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Pro otevřenost svých křesťanských postojů, personalistickou duchovní orientaci a mohutný vliv na studenty katedry byl donucen opustit půdu univerzity. Stýkali jsme se na fakultě i mimo ni, sblížili jsme se. Později, když musel odejít z Brna do rodných východních Čech, jsem pravidelně za ním dojížděl sám i se společnými přáteli.

Osobnost Malého působila zvláštním pastoračním vlivem. Plně se ve mně obnovil zájem o křesťanskou tematiku po několikaletém období surrealistické aktivity, které jsem se věnoval jako člen brněnské surrealistické skupiny Lacoste. Ta se ostatně rozpadla v důsledku srpnových událostí na prahu roku 1970.

Křesťansky orientovaná výtvarná díla pro jejich nezakrytý otevřený „konservativismus“ nebylo možno veřejně prezentovat, avšak právě tato nucená skrytost mne dráždila a přitahovala svou nepřírozenou absurditou. Dnes, kdy je situace zdánlivě naruby, musím přiznat, že vlastně již od počátku osmdesátých let netvořím další práce v duchu jakéhosi katolického figurálního tradicionalismu. Všechny posvátné představy se mi postupně proměnily v inkarnát Svatého Těla. Není důležité, chybí-li aura či dokonce možnost interpretace. Ale to předbímám.

Noční rozmluvy se Stanislavem Malým v letech 1972 až 1974, kdy pobýval v Brně, podstatnou měrou rozšířily mé poznání o významné zdroje evropské křesťanské mystiky. Básnické dílo Stanislava Malého totiž vznikalo souběžně s jeho tvorbou sochařskou. Nemohu posoudit ani dnes, co je prvotní, co k čemu je vlastně komentářem. Duchovní osvětlení a inspiraci nalezl v odkazu ávilského mystika Juana de la Cruz. Jeho dílo Výstup na horu Karmel v Ovečkově komentovaném vydání tehdy nejen podrobně studoval, ale řídil se jím i ve svých morálních a životních postojích. Pramen, jehož zdroj byl ve španělské větvi evropské křesťanské mystiky – u sv. Ignáce z Loyoly, u sv. Jana z Kříže a sv. Terezie z Ávily – se nakonec proměnil v plameny, jímž jsem neodolal ani já.

Pochopitelně, že dnes po letech si uvědomuji, že reflexe rosikrucíánské, karmelitánské či jezuitské mystiky nepředstavují v mém díle limitující momenty. Přesto však dotek nebyl povrchní: jizva, jak vím, se již nikdy neuzavře.

Jsou taková setkání stigmaty našich životů?

Nevím, neboť v pozemské perspektivě nemohu najít přiměřenou odpověď.

Na několika reprodukováných listech používám citáty z básnické tvorby Stanislava Malého (Extase sv. Terezie, Heinrich Suso). Žel zůstal zatím jen fragment většího zamýšleného cyklu Evroptští křesťanští mystici, jenž měl být doprovázen Malého básněmi.

Jiné listy (sv. Jan z Kříže, Bratr vlk, Stigmatizace sv. Františka) jsem pojal do v pořadí druhé bibliofilie pod titulem Ježíšek, kterou jsem uspořádal na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.



Jiří Havlíček, Sefer Jecira (Khnurathova mandala), iluminovaný mēdilept (podle originálu Pauluse van der Doorta), 1971, detail ústřední části s Antrophosem - Kristem, Fénixem - Duchem Svatým korunovaným papěžskou tiarou a s deseti kabalistickými sefirotami...



První série vznikla vlastně kolem roku 1975 pod názvem Ježíš Kristus. Zatím mé listy nejrozměrnějšího formátu.

Jedním z posledních velkých listů je Betlém. Přípravoval jsem jej řadu let a použil informace získané studiem lidových Betlémů Moravy, Čech i Slovenska. Lidové křesťanství na mne působilo jako aristokratický rozměr duše prostého člověka, stejně čistý i naivní v upřímné jasnosti.

Hlubinnou křesťanskou dimenzi evropského lidství nelze zapřít. Ani zběsilým vymknutím komunistické inverze. Mezi synkretismem gnostických učení prvních století po Kristu a ideologickým chaosem dvacátého století lze vést paralelu, jak přesvědčivě dokazuje Eric Voegelin. Démonická posedlost ideologií je však pro mne skryta v doktrinářské touze ideologů vymezovat a oktrojovat pravidla, dogmata, zákony. Jak scesné. Co bylo dříve? Hra nebo pravidla, pravidla nebo hra? Scholastický laboratorní problém intelektuální patafyziky.

Ostatně mohu parafrázovat vlastní text k výstavě v olomoucké Galerii v podloubí z roku 1982.

Tyto zjevné kontaminace neposlouží k uspokojivému vysvětlení oslňující materializace „černého světla“. Záblesk pravdy rozpoznáme spíše v upřímné jednoduchosti lidové pašijové hry, kde „utrpení světla“ zbaveno gnostické předpojatosti má kontemplativní hodnotu přímo úměrnou harmonii citové a rozumové složky s láskyplnou angažovaností účastníka. Během tohoto psychodramatu není pak zapotřebí čerpat z hlubin nevědomí probuzení pro další experimenty kriticky odhalující skryté významy a ohraničující jejich neomezenou virtualitu.

graphica alchymica sive catholica je usilováním o trvalé setkávání s tajemstvím tvůrčího aktu v celé jeho zahalené nahotě...

Odtud mne vzpomínka vede k úvahám obsaženým v ineditním sborníku *Ars scatologica* z roku 1986.

V sérii skatologických myšlenek Denis Hollier v překladu básníka Pavla Řezníčka v jeho samizdatové revue *Doutník* zmiňuje Parmenidovu otázku Sokratovi:

„A věci jako tyhle, které by se mohly zdát spíše směšné, Sokrate, vlasy, bláto, špína nebo další věci bez významu a hodnoty – je třeba jim dát také Ideu (Formu), každé zvlášť, samotné, oddělené od věci, jež se dotýkají našich rukou?“

Příznačná je Sokratova odpověď:

„...O těchto věcech, které vidíme, soudím, že ty také jsou; ale uznávati nějakou jejich ideu bylo by snad příliš divné. Věřu již kdysi mne napadla pochybnost, zdali tomu není se všemi věcmi stejně; potom kdykoli se postavím na to stanovisko, prchám pryč z obavy, abych snad nespádl do nějaké prohlubně tlachání a tam nezahynul; vracím se tedy tam, k věcem, o kterých jsme právě mluvili, že mají ideje, a těmi se usilovně zabývám.“

Denis Hollier správně podotýká, že pro blízkost skatologie se smíchem či smíchovou kulturou (M. Bachtin), nemůže k ní filozof zaujmout stanovisko jiné nežli odsuzující, eventuálně vyhýbavé. Ve filosofickém textu smích představuje již neslušnost. Je nepatřičný a nepříslušný. Smích není seriózní argumentací.

Jaká nepřekročitelná propast tu zeje mezi světem pohanské antiky a křesťanstvím, mezi světem křesťanství a soudobým postindustriálním šosáctvím. Kdo dnes plně pochopí středověkou fascinaci relikvií, tímto záhadným reliktem posvátného utrpení, schopným iniciovat zázraky?

Vždyť naše doba se dusí všedností, její ekologická agónie je jen odleskem agónie duchovní, inverzí principu martyria. Takže ukřižováni budeme konečně všichni?

A tak se ustavičně vracím ke svým grafickým listům. Iluminuji je, doplňuji zlacením, knihařskými zásahy v emailech a slepotiskem. Vytvářím hybridy proti pravidlům ortodoxní grafiky.

Tyto vyhasínající jiskry světa středověku jsou snad paranoickou slitinou „moderní“ grafiky a iluminací



dávných manuskriptů. Přitahují mne barvotisky z minulého i předminulého století, obdařené mdlou pachutí skomírající psyché fin du siècle znásilňované funicím démonem průmyslové epochy. Zde jsou meze opět zřetelné. Branka pokory se otevírá, můžeme jen sklonit hlavu a vstoupit...

Divoké pláň keltského ducha, jež se ubránili dobrodiní Pax romana, poseté samotářskými balvany pod nebeským blankytem náhorní plošiny i hlas osiřelé bytosti, znovu a opět vystupující na Horu: to vše přes vlny oceánu času dolehlo i ke mně jako neslyšná ozvěna Malého veršů.

Pochopil jsem, proč se vracím do kraje severovýchodních Čech, kdesi blízko polských a slezských hranic, domova několika generací kameníků. Poznal jsem smysl toho, že krajina Vysočiny a orlického podhůří postupně splývá v mé osobní paměti s francouzskou Bretaní a náhorní plošinou kolem španělské Ávily. Nejsou to pocity kosmopolity, ale probouzející se vědomí mého evropského domova..., protože Evropa je naší skutečnou vlastí, do níž se opět po desetiletích vracíme.





Jiří Havlíček, Heinrich Suso, iluminovaný mědilept, 1978, s úryvkem básně sochaře Stanislava Malého ze sbírky Údolí martyriion...



Doc. PhDr. Jiří Havlíček, nar. 14. 4. 1946, vysokoškolský pedagog, vizuální umělec a esejista.

Bližší informace na internetu:

<http://www.ped.muni.cz/wart/Teach/jhav/jhav.htm>

<http://graphicaalchymica.blog.cz/>

<http://oldmole.freehostking.com/index.htm>

<http://oldmole-oldmole.blogspot.com/>

V odkazech různé informace o autorovi - ukázky textů, artefaktů atd.



P.P. Rubens, Hlava Medusy a chrámový štít z archaického období s motivem gorgoneionu na ostrově Korfu

Jiří Havlíček

Ariadnino klubko filozofie bláznovství a výtvarné tvorby

*Vkroč do písku, neb šílím nade všemi,
ach, mušlemi, jež stříbří tvoje pata,
jež dotknutím v nich zrodí perly tuhé,
že nemusí být rosou samodruhé.*

(Luis de Góngora, Moře)

Od časů triumfu osvícenectví v 17. a 18. století je mimorozumový prvek v celosti lidského myšlení považován za cosi inferiorního, za stín, který vrhá rozum dosazený na symbolický trůn v mentálním impériu.

Spánek rozumu příznačně vyvolává i monstra na Goyově známém listu v Caprichos. Vzhledem k myšlenkové blízkosti k Michelangelovým vizím ve florentské zádušní kapli Medicejských či k Dürerově mědirytině Melancholie však nelze nástup racionalismu v evropské filozofii a vědě tak snadno obviňovat ze zastírání a potlačování nevědomého.

Již sama vyhraněná dialogická podoba termínů jakoby proti sobě postavených: racionálního a iracionálního – nutně ohlašuje, že jedno se neobejde bez druhého, zrovna tak jako zář plamene voskovice bez stinných temnot, které oživuje komíhavým světlem v průvanu duchovní introspekce.

Lidská přirozenost s sebou nese v rámci planetární evoluce nesporně fascinující rys, již představuje její dvoudomost. Ostatně ta není výhradní výsadou lidských bytostí, jelikož oscilaci vědomí mezi spánkem a bděním shledáme i u ostatních životních forem. Otázkou je napětí mezi úrovněmi těchto polarit či přesněji



složitá škála stavů kdesi mezi nimi, někdy velmi obtížně popsatelných.

Jak ve svých pozoruhodných esejích dokládá francouzský filosof Gaston Bachelard i tyto stavy snění nemusí být pouhou uzavřeností fenoménu vědomí do pomyslných závorek omezené subjektivity. Dokonce mohou být branami otevírajícími se do nevídaného jasu zrání jakoby nadpozemského, inspirovanými tušeními nadcházejících světů, koncepty myslí, které v daném sociálním kontextu ještě nemohou a nesmí ani být jasně a vědomě formulovány a sdíleny. Netýká se to pouze vizionářství uměleckých osobností, zvláštní senzibility básníků, ale i imaginace tvůrců v oblastech lidských aktivit zdánlivě jakékoliv snůvkovství vylučujících.

Lidská bytost je extrémním případem vzpřímeného bytí, sumou vertikalizované osy evoluce, což je pouze lícem a do jisté míry i snadno falsifikovatelnou stránkou její denní přítomnosti. Dlouhé bdění ji vyčerpává a ukolébává do nebezpečného polospánku, kdy Morfeus zahalí její vytrženost z přírodního a přirozeného dění auru beztvarych obrazců. Během noci se my sami stáváme pestrými můrami kroužícími v neohrazené obraznosti kolem pohasínajících plamének rozumu...

Tak zasněný básník-filosof deklamuje verše Jeana de Boschere :

V ohni mé myšlenky ztratily tuniky

nač jsem je poznával;

jsou zničeny v ohni

jehož jsem původem a stravou.

A přece již nejsem.

Jsem nitro, osa plamenů.

...

A přece již nejsem.

V odborné publikaci o antickém myšlení „Řekové a iracionálně“ E. R. Dodds cituje Sokrata ve Faidrovi: „Těch největších požehnání se nám dostává působením šílenosti“ a jeho žák Platón tohoto nezpochybnitelného patrona západního racionalismu doplňuje členěním extrémních stavů mysli do čtyř kategorií: a) pro-rockého šílenství, jehož božským otcem je Apollón, b) telestického či rituálního šílenství, jehož ochráncem je Dionýsos, c) básnického šílenství, inspirovaného Múzami, d) erotického šílenství, jež podněcují Afrodita s Erótem.

Dodávám k tomu, že podle mého přesvědčení - snad naše rozumová duše, trýzněná žalostnou všedností absurdního světa bdění, touží podvědomě nalézt bezpečné útočiště iracionality, vysněnou citadelu, která však je často jen iluzorní křehkou ulitou, špatně odolávající náporům zvenčí:

osobním krizím i rozmanitým sociálním zvrátům, jež nesporně nabyly na děsivé intenzitě s novověkým žhářstvím.

Okovy přirozených „tmářských“ autorit z hloubi středověku – monarchie či respektu k církevní hierarchii – byly nadobro roztrženy a osudy lidovlád dvacátého věku jen tragikomicky potvrdily labilitu samospasných iluzí, že snad světla vědy či umění jako prvky kulturace lidské bestie ony autority nahradí účinnými mechanismy nezdolné demokracie jako systémem, zabraňujícím všem extravagancím onirických totalit...

Kolektivní snění je možná nebezpečnější nežli blouznění osamělého šílence. Ten ztrácí kontrolu jenom sám nad sebou a ohrožuje bezprostředně vlastní okolí.

Zešílevší svět však již nezná žádné – zpět-.

Stal se explozí bez hranic a žádný z jedinců v mraveništi si to již dávno neuvědomuje.

Šílenství civilizací i kultur jsou nesmírnými kolektivními sny bez hranic a střetají se jen s jinými podobnými bezmeznými ostrovy či spíše galaxiemi v imaginárním prostoru vesmírného bláznovství.

Rozum ve stavu extatického opojení buduje fantaskní logické konstrukty virtuálních světů.

Třebas i technicky dokonalé elektronické a intermediální lunaparky, kde kolotoče a houpačky už dávno nikdo neovládá, jen rychlost pomyslné rotace a rozkyvu se zvyšuje se čtvercem ztráty citové autenticity.

V takovém panoptiku již žádný přeludný obraz umění nemůže být přesvědčivý tak, aby zadržel plynulost



sesouvání světa...

Meziválečná francouzská historická škola Annales nás poučila o důležitosti studia tzv. mentalit. Komplementárním stínem mentality řecké antiky vzhledem k filosofickému myšlení je kosmos mýtů a dávných tradic. Jasná božstva Olympu předchází i doplňuje panteon božstev chthonických.

Snad nejnázorněji vyjadřuje zbožštění extáze a posvátné šílenství záhadná figura Medusy Gorgo na prvním chrámovém tympanonu, jenž se nám zachoval z archaického období 7. -6. stol. př. Kr. a je dominantním exponátem muzea na ostrově Korfu. Bohyně je tu zobrazena jakoby v pokleku, zaujímajíc pozici svastiky vepsané do trojúhelníkové kompozice štítu. Její děsivá tvář s vypoulenýma očima, orámovaná hady a s vyplazeným jazykem, je obrácena směrem k divákům. Kompozice ve zkratce znázorňuje posvátný běh a je jakýmsi eleaticky paradoxním zastavením času, jež tak fascinovalo o dva a půl tisíce let později nejen Marcela Duchampa, ale i kubisty a futuristy.

V extatickém opojení jakoby se čas zastavil, Achilles nikdy nedožene želvu, vystřelený šíp je stále jen na jednom místě, - to jen jejich souřadnice v prostoru se mění pomyslnými kvantovými skoky. Víze je výhradně privátní výsadou pozorovatele, má intersubjektivní charakter a spoléhá na animální krátkodobou formu kognice a paměti. Z hlediska filosofie jakoby byla bezcenná a mizela za horizontem události v imaginární černé díře - v hroutícím se prostoročase novověké kosmogonie.

Apotropaický a magický princip hlavy Medusy byl tak notoricky znám, že antickou gemu s jejím motivem nechal umístit i císař Karel IV. do vrcholu křížové klenby kaple svatého Kříže, střežící původně říšské klenoty na Karlštejně. Ostatně totemy demonizovaného šílenství v podobách zrudných chrličů, po celá staletí středověku, střežily a chránily posvátné okruhy katedrál a chrámů jako vykřičníky nejtemnější satanské iracionality. Důvod proč tomu tak bylo je vcelku zřejmý, neboť co je účinnějším prostředkem proti hrůze profánnosti a profanace mystérií transsubstanciace, duchovní proměny hmotného, nežli magicky umocněná vizualizace animální imaginace snové reality, číhající za obzorem všední racionality...

Zvláštní výsadou bláznovství a šílenství bývá to, že se občas projeví jako reprezentace sebeobrany rozumu a víry, což jsou jen zdánlivě neslučitelné opozitorní komponenty Velkého Díla.

Umělecké myšlení a projevy kreativity epochy manýrismu mezi léty 1520 až 1600 jsou takřka klinickým studijním materiálem pro vztah abnormálního a racionálního kalkulu v lidské psyché. Toto období je již v předznamenání veliké proměny, jež nastane v evropské filozofii s kartesianismem, který metodicky nastolí jako středobod a východisko poznání rozum rozjímajícího lidského subjektu. Jisté nechtěné ironické předznamenání tohoto zlomu se projevilo již u Mikuláše Kusánského a jeho pojetí docta ignorantia (učené nevědomosti). Na pověstné Lodi bláznů Sebastiana Branta se plaví podivná společnost. Nalezneme v ní totiž nejen ty, kterých se tak ráda zbavovala středověká města a posílala je po vodě dále v nejistých plavidlech za ještě nejistějším osudem. Bláznem je totiž především sám mudrc a zasvěcenec. I Jacopone da Todi, následovník sv. Františka z Assisi, prostřáčka Božího, se prohlásil bláznem pro Krista. Myšlení je ambivalentní směsicí opozitorních komponent, pročišťovat je se jeví nesmírně obtížné a navíc riskantní. Emoce se mísí i do matematických spekulací, zejména v souvislosti s projekcí astrologickou: snad byl Tvůrce sám bláznem, snad byl v extázi, když tvořil vesmír...

Pozoruhodnou charakteristiku samotné paní Vědy v bláznovské čapce vystihl Michel Foucault:

... I tady je šílenství svůdné, ale nefascínuje. Vládne ve světě tomu, co je snadné, veselé, lehké. Jeho zásluhou lidé „skotačí a radují se” jako bozi; je zploditelem „Génia, Mládí, Bakcha, Siléna a toho rozmilého strážce zahrad”. Všechno je v něm lesklý povrch: neexistuje tu žádné tajemství.

I v tomto případě má šílenství nicméně cosi společného s tajemnými cestami vědění. První zpěv Brandtovy básně je zasvěcen knihám a učencům. Na rytině, která dotýčnou pasáž ilustruje v latinském vydání z r. 1497, trůní na katedře zavalené knihami Mistr v doktorském baretu a s šaškovskou kapucí pošítou rolníckými. Učencům vyhrazuje velké místo ve svém reji bláznů také Erasmus: po Gramaticích následují Básníci,



Řečníci a Spisovatelé; za nimi Právníci; potom Filosofové, „úctyhodní svým vousem a pláštěm“; a nakonec dav Teologů. Důraz položený na vědění tu však neznamená, že snad šílenství v sobě nese jeho skrytá tajemství; naopak, šílenství je trestem za neřádnou a nanicovatou vědu. Představuje-li poznání, pak jen proto, že to je poznání směšné, poznání, které místo aby se obracelo k velké Knize zkušenosti, ztrácí se v prachu knih a jalových diskusích; věda vede k šílenství, protože vede k rozbušení věd falešných.

O vos doctores, qui grandia nomina fertis
Rescipite antiquos patris, jurisque peritos...

A G. R. Hocke formuloval naprosto brilantní posouzení discordiae concordi ducha epochy manýrismu ve svém, dnes již klasickém, díle těmito větami:

„Alogičnosti“ se dostalo nového, racionálního stvrzení v empirické přírodní vědě. Co vytyčila první manýristická generace z „magie“, potvrdilo druhé generaci „exaktní“ pozorování přírody.

Elipsa a hyperbola znamenaly nové osvědčení neohraničenosti, neomezenosti jevů, zracionalizovaného hadovitého (serpentino) stylu. Nové se legitimizovala také relativnost stanoviska. Druhý Keplerův zákon tvrdí, že planety v blízkosti Slunce krouží rychleji.

Na Grecových obrazech pozorujeme, že se pohyby blízko Slunce zrychlují.

Dynamičnost v Tintoretových vynikajících dílech, především v malbách ve Scuola di San Rocco v Benátkách (1567-1587), svědčí spíše o magnetických než o organických pohybech. Právem bývá Tintoretto považován za jednoho z nejvýznamnějších předchůdců moderního malířství.

Přestože se přírodověda značně zracionalizovala, nebo snad právě proto, zesílilo extatické prožívání bezhraničnosti nyní již racionálně formulovaného nekonečného prostoru a novoplatonského učení o ideji, zcela už sekularizovaného v hypersubjektivismu.

Stvrdil se i odpor ke „kruhu“ a „středu“ renesančních klasiků.

Max Dvořák uvádí, že před Grecovým obrazem Pohřeb hraběte Orgaze v kostele sv. Tomáše v Toledu kostelník podotýkal: „Byl to (Greco) blázen.“ (Ya éra loco.)

Jenomže toto šílenství bylo něco jiného než pomatenost psychopatů. „Manýra“ a „mánie“ vyústily ve vynikající uměleckou formu jak u Tintoretta a Greca, tak i u Góngory (jenž zemřel v nepřítomném stavu) a Johna Donna, dvou nejvýznamnějších básníků tehdejší manýristické literatury.

Schizotymní anebo paranoidní svět? Co to znamená? Psychiatri, kteří nejsou zaměřeni pouze na svůj obor, ale mají také nějaké vědomosti o umění a literatuře, se dnes většinou shodují v tom, že je možno v mnoha uměleckých „projevech“ zjistit velmi rozdílné traumatické faktory a že nám různé prostředky psychoanalýzy a individuální psychologie sice mohou pomoci porozumět jednotlivým složkám umělcova díla (nebo jeho „psychy“), ale že nejsou nikdy s to všestranně objasnit ať už jakkoli „spleťtý“ umělcův projev - pokud umělecké dílo nemá být pouze zrcadlem paranoických obrazů podvědomí. Musíme si nicméně aspoň v krátkosti objasnit, jak se taková posedlost projevovala v manýrismu, jak se z „manýry“ stávala „nepřirozená“ „mánie“.

Manýristická estetika se změnila v maniakální maieutiku anomálních jevů, uskutečňovanou intelektuálními prostředky.

Dochází ke křížení pojmů. Maniera pochází od latinského slova manus (ruka) a výraz manu, tj. „lidskou rukou“, znamená „umělecky provedeno“. Slovo „mánie“ se odvozuje z řeckého pojmu mania, což znamená „šílenství“, „zuřivost“, a označovala se jím určitá duševní choroba. Termín „mánie“ odpovídá tomu, co Giordano Bruno v antiklasicistickém dialogu O hrdinských šílenstvích (Degli eroici furori) v roce 1585 vyjadřoval slovem furore, pravý básník pohrdá „pravidly“, spoléhá na „inspiraci“ jako Homér, nachází vše pouze v sobě, a když se jeho duše zmocní posedlost, zpívá o „smrti, cypřiších a peklu“. Tento názor, který nezapře souvislost s Platonovým „entuziasmem“, vedl k odmítání aristotelské estetiky, s výjimkou jejích praktických, rétorických návodů.

Paolo Beni (1552-1625), Galileiho kolega na padovské univerzitě, Aristotela „modernizoval“. Teoreticky



bylo manýristické umění definováno už před Tesaurem. Galilei, jenž měl v oblibě Marinovu lyriku, napsal kritický komentář k Aristotelovi. Antiaristotelismus přešel v „pokrokový“ antitradicionalismus a kritický postoj k Aristotelovi zahájil „nástup novověku“. Ve výtvarném umění a v literatuře to znamenalo, že se nezavrhlý Aristotelovy řečnické figury jako prostředky napomáhající tvorbě bystrých conceitti, ale byly zkombinovány s myšlenkami o extázi, které Platon pronesl pod platanem na břehu Ilissu.

Prolínání manýry a mánie odpovídá tedy prolínání aristotelismu a platonismu.

Po roce 1600 začala nabývat vrchu mánie, třebaže i „střízlivost“ aristotelského „tvoření“ (fabbricare) byla nadále téměř všudypřítomná. S obrazy vznícené mysli se pracovalo na základě intelektuální maieutické metody.

Z tohoto hlediska byl Greco Góngorův pobratim, třebaže nebyl Španěl. Jeho dílo se však naprosto nerovná s „malbou“ lidí duševně chorých nebo infantilních.

Mohu konstatovat, že v době kolem poloviny dvacátého století, kdy Hocke psal svou knihu, ještě nevyvanula vzpomínka na nacistickou výstavu Entartete Kunst, kdy v hitlerovském Německu bylo moderní umění chápáno jako dekadentní degradace, srovnatelná s tvorbou choromyslných a obě tyto kategorie byly odsouzeny k „euthanasii“ a hodny zatracení v propasti kulturní genocidy. Dokonce i část proslulé Prinzhornovy sbírky byla zneužita k účelům komparace tvorby obou skupin uměleckých tvůrců. Ostatně v extrémním odsouzení moderního umění na smetiště kulturních dějin se hitlerovská estetika nepříliš lišila od soudobé estetiky stalinistického socialistického realismu ...

Instituce psychiatrických ústavů a léčeben byla pro totalitní režimy často používaným prostředkem pro diskreditaci a izolaci nepohodlných intelektuálů a umělců. Připomeňme si proslulý obraz Mistra ve slavném románu Michaila Bulgakova (Mistr a Markétka).

Pokud se týká bývalého Československa pod sovětskou kuratelou, situace tu byla obdobná, i když ne tak tragická jako v Sovětském svazu.

Vzpomínám na překvapení, které jsem zažil v sedmdesátých letech minulého století, po potlačení Pražského jara za období utužování totalitního systému, kdy se mi do ruky dostala kontroverzní odborná publikace Stanislava Drvoty vydaná pod názvem Osobnost a tvorba.

Byly v ní zveřejněny chorobopisy a diagnózy duševních poruch celé řady proslulých českých avantgardních umělců, známých široké kulturní veřejnosti, především z kulturní scény let šedesátých. Přísluhovačský husákovský režim toto období relativního uvolnění a svobody v umělecké tvorbě puncoval jako krizi socialismu a většinu těchto tvůrců zakazoval vystavovat či jinak zveřejňovat jejich díla. Diskreditace těchto proskribovaných výtvarných umělců jako pacientů psychiatrických útulků - a tudíž bláznů, v Drvotově knize, měla být zakryta anonymitou, nezveřejněním jejich plných jmen. To bylo však velice pochybné, neboť text byl doplněn reprodukcemi tvorby, jež měla demonstrovat abnormalitu autorů a každý, byť jen trochu zasvěcený čtenář, rychle a neomylně poznal, o kterou známou uměleckou osobnost se konkrétně jedná. Prorežimní „věda“ tak demonstrovala patologičnost tvorby modernistů, docela blízko k intencím nacistické teorie „zvrhlého umění“.

Již tehdy jsem si uvědomil jak je věda zneužitelná jako iracionální manipulační prostředek k dočasným politickým účelům a jak je snadné propagandisticky vytěšňovat a kriminalizovat takzvané zlo šílenství z lůna „zdravé“ většinové společnosti. Abnormálně a chorobně se přece projevovala státní moc a násilí její byrokratické administrativy a exekutivy, nikoliv umělecký dissent zahnaný do slepých uliček undergroundu. Membrána mezi normálním a nenormálním je přece pohyblivá a mění se dle potřeby vládnoucích mocenských elit.

Dějinnou podmíněnost tohoto aspektu připomenul již v roce 1962 opět Michel Foucault:

...ve chvíli, kdy křesťanský rozum odvrhne šílenství, s nímž byl tak dlouho srostlý v jedno, šílenství ve svém rozpadlém rozumu, ve své zuřící animalitě zároveň získává jedinečnou demonstrační moc: skandál vypuzený z oblasti nad člověkem, kde se vztahuje k Bohu a kde se projevuje Inkarnace, jako by v plné své síle a obtížen novým poučením přešel do oblasti, kde je člověk ve vztahu k přírodě a její animalitě. Lekce se přesunula do nejnižších poloh šílenství.



Ukřižování ztratilo svou skandálnost; ale je třeba mít na paměti, že Kristus po celý svůj lidský život prokázal šílenství jakousi úctou; posvětil je, tak jako vyléčením posvětil nemoc, odpuštěním hřích, příslibem věčného bohatství chudobu.

Sv. Vincenc de Paul připomíná dohlížitelům nad pomatenými v internačních domech, že jim má být „příkladem náš Pán, který se rád obklopoval podivíny, zběsilci, blázny, pokoušenými, posedlými”. Lidé vydaní nelidským silám vytvářejí kolem těch, kdo představují věčnou Moudrost, kdo ji přímo ztělesňují, jakousi neustálou příležitost k chvalozpěvu: seskupení kolem rozumu, který jim byl odepřen, vzdávají mu hold a současně mu poskytují možnost, aby se pokořil, aby uznal, že je udělován jen z Boží milosti. Ale ještě něco: Kristus se nejen rád obklopoval podivíny, ale aby ve svém vtělení prošel vši bídou lidského úpadku, chtěl i sám platit pro všechny za pomateného: šílenství se tak stává nejzazší formou, posledním stupněm vtěleného Boha před dovršením a osvobozením na Kříži: „Ó, můj Spasiteli, chtěl ses stát hanbou Židů a šílenstvím pohanů; chtěls, aby se zdálo, žeš pozbyl rozumu; ano, náš Pán chtěl platit za pomateného, jak stojí ve Svatém evangeliu, a za propadlého zuřivosti. Dicebant quoniam in furore versus est. Jeho apoštolové na něj někdy pohlíželi jako na člověka strženého hněvem...”

Nicméně i sám G. R. Hocke, přes jistou opatrnost ohledně konfuze umění choromyslných a takzvaných normálních umělců, dospívá k velice relevantním formulacím ohledně fenoménu abnormálního:

Už Pietro Aretino (1492-1556), publicista, skandalista, „panerotický” pornograf, umělecký sběratel a autor náboženských pojednání, napsal: „Krásné šílení (follia) inspirace je božské.” To je ještě vyjádření platónské - dokonce i u tohoto prvního geniálního evropského, skvěle informovaného žurnalisty, kterého se obávali jak světští, tak duchovní vládcové, kterého pronásledovali, využívali i odměňovali.

„Božskou mánii” (theia mania) objasňoval a doporučoval Ficino. Představovala charakteristický znak všech „saturnských melancholiků”. Na sklonku manýrismu byl i tento rys tvůrčí osobnosti absolutizován a zesvětštěn. Z „manýry” se tedy postupně nestávala pouze „mánie”.

Umělec platil za skutečně tvořivého teprve, byl-li stížen mánii. Jeho dílo bylo opravdu umělecké, jen bylo-li plodem duševního „šílení”. Šílená mysl se tak stala krajním výrazem manýrismu.

Anglický lyrik Crashaw píše o glorious madness of a Muse, o nádherném šílenství Múzy, „jejíž nohy mohou kráčet po Mléčné dráze”.

Jednoho z nejvýkonnějších autorů manýristických traktátů kolem roku 1650, Emanuela Tesaura, jsme již v této souvislosti citovali: „Šílenci (i matti) mají obzvláštní schopnost vytvářet ve své fantazii trpytné metaforu a chytré symboly. Přesně vzato, šílenství není nic jiného než průměr pro schopnost proměnit jednu věc v druhou.” Tesauro takto rekapituloval na samém konci tehdejšího manýrismu.

Jak vypadalo toto „šílenství” na divadelním jevišti zhruba od roku 1600, po vydání Tesaura Aristotelského dalekohledu (Cannocchiale aristotelico) v roce 1654?

Uveďme zde jen několik příkladů. Jak bylo již řečeno, všechny jevy mění identitu, každý může být nebo se stát čímkoli.

Rousset uvádí celou řadu přímo „paranoických” motivů proměňování, uplatněných v bukolických divadelních hrách z let 1594-1653.

Z Fausta se stává nymfa, ta se však záhy objeví v jiné podobě, jako Artemis. V pastýřské hře Troterela d’Avese (1610) se „nestvůra” promění v jinocha a pak ve skalisko.

Roku 1624 napsal Hardy Alfeia. Lidské postavy se tu mění nejprve ve skály, pak ve fontány, poté ve stromy a posléze opět v samy sebe. V oblibě byli naživu jsoucí mrtví a naopak, a obzvlášť velké popularitě se těšily výjevy s projevy šílenství. Jen krátce si připomeňme, jaký význam toto všechno dostávalo v nevyčerpatelném Shakespearově lidském pandemoniu.

Am I myself?, ptá se jeden z obou Dromiů v Komedii omylů (hře o dvou párech dvojčat) a klade si otázky, zda je na zemi, na nebi nebo v pekle, zda bdí anebo sní, je-li šílený nebo při rozumu. Lidé považují tu zvláštní dvojici za pomatenou, zatímco oni sami pokládají za pominutý celý svět. (And here we wander in illusions.)



Ofelie se domnívá, že Hamlet přišel o rozum: „... ten rozum vznešený a svrchovaný/ jak rozladěné zvonky slyším klinkat ...,” ale pak zešílí sama. Cursed spite, prokletá schválnost světa, nepochopitelné záhady života nacházejí svrchovaný výraz v šílenství, ať pravém, či předstíraném. Duch „se pervertuje”, pervertují se všechny hodnoty.

Z úst čarodějnic v Makbethovi vyrazí v pronikavé disonanci paradoxní formule: Fair is foul, and foul is fair [Krásné je hnusné a hnusné je krásné].

Člověku se schizofrenní neurózou odpovídá přechodná fáze „rozpolceného světa”.

Jako by v epilogu tehdejšího manýrismu dosud vládla Dulle Griet (Šílená Gréta) Pietera Brueghela st., jako by se byla ve zcela již nesmyslné krajině stala poslední a suverénní Múzou pozdního manýrismu.

Rolem roku 1930 vypracovali surrealisté celý systém estetiky paranoie. Ve vyvolaném, záměrně navozeném poblouznění, v umělém deliriu (bez použití omamných látek) se mají vyjevit nejskrytější obrazy podvědomí jako nové květy paranoie.

Tato „paranoia”, píše Salvador Dali ve Viditelné ženě (La femme visible), využívá vnějšího světa k uplatnění „ideje”, kterou je člověk posedlý.

Realita vnějšího světa slouží jako ilustrace a důkaz, je dána do služeb reality našeho ducha. André Breton mluví o „blouznivých idejích”, čímž míní názorné „delirické” obrazy.

Estetika paranoie není nic jiného než vzkříšené a pozměněné Zuccariho učení o „ideji”.

Kdysi byla „idea” „obrazem” ve fantazijní představivosti (immaginazione fantastica), nyní se stala „obrazem” v představivosti blouznivé (imagination délirante).

Imaginace představuje již jen jakousi sběrnou delirických obrazů z podvědomí a umělec přijímá tyto obrazy pokud možno pasivně, ve „spánku”, „automaticky”, a pak je jen reprodukuje.

Vize hroutícího se času dějin i kultur, apokalyptická očekávání se zrcadlí v iracionálních i vitalistických pudových manifestacích prostřednictvím mytogenetických symbolonických soustav.

Tyto temné hlubinné projevy kolektivní psyché objevíme i v novodobém kulturně-politickém maskování.

To se manifestovalo v radikálních destruktivních prohlášeních meziválečného období a již dříve nastartovalo nadšení italských futuristů z leteckého bombardování a mystické vytržení Ernsta Jungera, když popisoval „ocelové bouře” první světové války. Fascinace fašismem se obzvlášť silně projevovala u „druhé generace evropského nihilismu”, nehledající východisko z krize buržoazně liberálního světa v socialismu, nýbrž v „konzervativní revoluci”.

Walter Benjamin tuto fascinaci vnímal jako obrat k „estetizaci politického života”, jejímiž nejnápadnějšími projevy byly obludné performance nacistických průvodů v Norimberku a „světelné katedrály” Leni Riefenstahlové. Tyto chiliastické vize měly pochybné příbuzenství v propagandistických chorovodech inscenovaných uměleckou a politickou avantgardou v porevolučním sovětském Rusku.

Abychom uvedli jen jeden příklad, šlo o stav mysli, v němž si Drieu La Rochelle do deníku zaznamenal obdiv k Hitlerovi, a to včetně jeho pádu, následujícími slovy: „Hitler se mi líbí až do konce, přes všechny jeho omyly, jeho nevědomost, jeho hrubé chyby. Zhruba řečeno přede mne postavil můj politický ideál: fyzickou hrdost, vytříbené vystupování, prestiž, válečné hrdinství -a dokonce i romantickou potřebu se vyčerpat, zničit se v neuváženém, nevypočítavém, přehnaném a osudném vzepětí.”

Podobná slova by ostatně vyjádřila i fundamentalistický fanatismus přívržence Mussoliniho anebo oddaného bolševika - leninovce či stalinisty.

Tak lze i sledovat vlivy ezoterické kultury na ruskou společnost před rokem 1917 a to nejen na Maleviče či Matjušina a jejich okruhy, ale i na lučistický či konstruktivistický chiliasmus, jak je reprezentován posel-



stvím ruské avantgardy, kriticky interpretovaným například pozoruhodnou prostorovou instalací Gerharda Merze, jednoho z čelných představitelů postkonceptualistického „umění citací“, - Vittoria del sole (Vítězství slunce) na osmé kasselské Dokumentě v roce 1987.

Merz chodbu a sálovou galerii v pravém křídle muzea Fridericiana, o délce dvaceti, šíři čtyř a výši tří metrů, naplnil září oranžového reflexního laku, jímž pokryl všechny stěny. Dále na stěny nainstaloval řadu monochromních rudých obrazů v masivních profilovaných dřevěných rámech, jejichž spodní část připomínala podnožku pro Krista, suppedaneum velkých výjevů Ukřižování. Proti stěnám s rudými obrazy do oranžové plochy instaloval horizontální řadu lidských lebek. Vybranými citáty byl připomenut, jak Kazimír Malevič, tak i futuristická opera Vítězství slunce Alexeje Kručonych a Michaila Mat'ušina. Na ústředním panelu instalace byla uplatněna citace z Pisánských zpěvů Ezry Pounda „E fa di clarita l'aer tremare“. Užití pojmu „clarita“ evokovalo k synestetickému prožitku podněcující slovní narážkou, spojující zrakový i sluchový vjem, kdy oslňující záblesk slunečních paprsků protíná atmosférické prostředí až „jas rozechvěje vzduch“. V prázdných temných zřítelnicích lidských lebek v Merzově instalaci se však vibrace světla ztrácely přes úpěnlivé záření umělých výbojek. Energie masové sugesce je vždy fascinující, zejména je-li předjímana či komentována artefaktem. Intelkt profánního světa metastazuje v nebezpečném vyzařování tmavnoucí pěticipé hvězdy či svastiky do zrudných forem. Vize Utopie, která se v iniciačním procesu týká proměny individua, v případě přenosu do kolektivního vědomí může vést k apokalyptickým důsledkům, deformována magií mocenské manipulace.

Ezoterní souvislosti jsou teoretiky umění od losangeleské výstavy Spirituální v umění sledovány i v nizozemském symbolismu a rané abstrakci, v expresionismu, abstrakci a hledání Utopie v Německu, v rituálech a mýtech domorodé americké kultury a v abstraktním expresionismu, v tvorbě četných poválečných umělců, ovlivněných japonským zenem, čínským taoismem či indickým buddhismem, hinduismem a tantrickou jógou. Myšlenkový synkretismus je pak zcela jasným průvodním jevem estetiky postmodernismu či takzvaných individuálních mytologií, které až do omrzení opakují základní východiska alchymie a esoterismu mimoevropských kulturních okruhů. Evropské myšlení v tomto ohledu vlastně nikdy nebylo izolováno a chráněno v nějaké pomyslné citadele, jak si představovala pozitivisticky orientovaná věda konce minulého století, případně její pozdní kvaziracionální projevy ve století dvacátém. Ani ona sama nesetřvala v této citadele a dnes je vystavena tak živému duchovnímu proudění, že ani duchům nejzatvrzelejším není snadno odolávat bouřlivým náporům obnovené metaracionální spirituality.

Přesto anebo právě proto racionalistické tendence novověké evropské vědy a novopozitivizmu dvacátého století patří a budou patřit k nejdůmyslnějším intelektuálním konstrukcím, jež mohou být vždy oporou pro civilizaci i kulturu v době jejich nejtěžších zkoušek. A to především pro svůj střízlivý postoj ke každé příliš uvolněné spiritualizující tendenci v lidském myšlení, jež může být v intencích Freudova učení jen bludnou manifestací energie Thanatu.

Tragická diagnostika společenské – kulturní a politické „autodestrukce rozumu“ je odhalena i analýzou evropských intelektuálů, především židovského původu, emigrantů z nacistického Německa – Th. W. Adorna a M. Horkheimera.

Je tu i kritika osvícenectví a jeho historické důvěry v triumfující rozum, jenž se zvrátil ve svůj temný protimluv – totalitní i posttotalitní systémy založené na zbytnělé byrokracii a nelidské administrativě, která je v stigmatizujícím znamení kafkovského a existenciálního odlidštění a odcizení. Lidské individuum stává se číslem či kódem označenou zanedbatelnou jednotkou ve výčtu infernálních statistik, s níž lze libovolně manipulovat a nakládat.

Enzo Traverso ve studii Trhlina v dějinách polarizuje dění před polovinou dvacátého století dvěma přelomovými událostmi – Osvětim a Hirošimou.

Obě symbolizují osudovou otevřenou jizvu v historii lidstva a jsou stigmaty odcizení a projevy manifestace procesů a silových polí, nalézajících se mimo člověka, nazíraného jako jednotlivce a v konečném stadiu i



jako sociální bytost. Racionálně se deklarující systém může snadno triumfovat nad vlastními tvůrci, což je výstrahou budoucnosti, zajaté v osidlech elektronického a mediálního vábení...

Kolem poloviny dvacátého století formuloval, výše opakovaně připomínaný, - filosof a psycholog Michel Foucault (1926 – 1984), profesor College de France, - celou řadu pozoruhodných myšlenek, vztahujících se k tématu této eseje.

Foucault jako vědec bývá řazen pod etiku francouzského strukturalismu. Jeho reflexe se pohybují v interdisciplinárních relacích – mezi psychologii, psychiatrií, sociologií, filosofií, antropologií i vědou o umění. Duševní nemoc definuje jako odcizené šílenství, odcizené tou psychologií, které samo dalo vznik.

Foucault je tu zřetelně poplatný tradici filosofie francouzského existencialismu (Sartre, Camus). Vizualizaci fantasijní skryté dvojznačnosti světa nalézá např. v díle Hieronyma Bosche a vůbec artefaktech zejména pozdní renesance tj. období manýrismu. Podle Foucaulta je tu rozum jakoby rozdvojen a odcizen sám sobě.

Pokud si to doplníme: ironizující a krutý rozum hraje tragikomickou hru sám se sebou - v transcendenci směrem za člověka - s nonsensem a absurditou. Parafrázováno slovy moderní fyziky (Einstein, Heisenberg) „božský rozum hraje v kostky“ a utápí se v chaotické metakosmické nahodilosti.

Pozoruhodné je Foucaultovo sociologické srovnání tolerance k „odlišnosti“ (šílenství) v různých kulturních prostředích např. japonská společnost je mnohem tolerantnější než severoamerická (podle výzkumů z padesátých let dvacátého století).

I my právě nyní v současném západním světě můžeme vnímat tendence k toleranci vůči takzvaným odlišnostem, ať již sexuální orientace či mentálních postižení, které ještě před pár desítkami let byly tabu a jedinci či menšiny takto stigmatizované - byly většinovou populací pronásledovány a drasticky vytěšňovány. Jejich integrace však má své limity a dokladem toho jsou různé konfliktní situace v rámci tradičních norem chování a hodnot i v poměrně tolerantní západní společnosti.

Lze konstatovat určité nepochopení a stálou snahu o standardizaci norem v rámci většinové konzumně orientované civilizace, kde deformace obrazu člověka například v populární masové kultuře, reklamě a médiích, vnucuje symbolonické reprezentace hodnot v podobě jakýchsi lidských manekýnů či robotických hybridů. Ideálem je stále volně trhem, přesněji diktátem iracionální ekonomiky, manipulovaný spotřebitel, tentokrát již nikoliv náboženských modelů či jednosměrných politických ideologií, což je ostatně jedno a totéž, ale zmatený pobíhač po postmoderních chrámech obchodních, bankovních či jiných labyrintů. Pokud pak tento zmanipulovaný subjekt sestoupí do katakomb virtuálního kosmu internetu a zůstane v nich přikován, což je takřka již normou, - změní se v amébu, kterou tento podivný systém láká k výletům do umělých rájů i pekel...

Oběť se mění v obětníka, „odcizeného“ biokyborga, zatím víceméně ještě iluzorního.

Dá se shrnout, že normativní chování má velice uvolněné projevy, které se dají přirovnat k masovým projevům šílenství v minulosti, nicméně ve světě globální synkrese může image bláznů či šílence fascinovat a být ideálem, pokud je správně mediálně porcováno a servírováno s patřičnou dávkou elegance a bezostyšnosti.

Ovšem nežádoucí odlišnost je jako vždy reprezentována nepřizpůsobivým jedincem či menšinou bez mocenského vlivu, což je obecným poselstvím dějin. Takové potenciální vydědence je nutno občas kritizovat či postavit na pranýř pro výstrahu a případně i exemplárně potrestat, vyžaduje-li to nutnost odvést pozornost většiny od skutečných problémů a krizí ve společnosti.

Pro takto dynamicky strukturovanou societu, proto není problémem integrovat dříve neintegrovatelné a naopak zase podle potřeby operativně vypudit na periferii - ty jiné málo přizpůsobivé. A to se může dít ze dne na den, v nekonečných varietách. Sociální a prestižní nejistota, podmíněná nahodilostí hráčské volby,



je v burzovní ruletě pozdního kapitalismu spolehlivým bičem, pohánějícím skřípající soukolí jeho mechanismu. Diktát takzvané konkurence, jež je pouze smlouvou o permanentní nestabilitě, má moc zaklínadla, přestože všichni vědí, že hra je již od samého počátku falzifikována. To se vztahuje i na fenomén nahodilosti, neboť ať vsadíme na cokoliv, vždy v konečné fázi prohrajeme a bank shrábne krupíer – všudypřítomná Smrt.

A právě z tohoto důvodu je každá hodnota apriori relativizována a zpochybněna, což se týká nejen etických norem, ale i fenoménů bláznovství a šílenství.

Analýza posedlosti naší epochy je nesporně věrohodnější z hlediska sociálních věd, jež tvoří pomyslné přemostění mezi vědami humanitními a přírodovědami.

Děni ve dvacátém věku a jeho interpretaci předznamenal i Max Weber, zakladatel moderní sociologie, jenž zemřel v roce 1920 a to formulováním myšlenky o takzvaném odkouzlení světa (*Entzauberung der Welt*) ve spise *Protestantská etika*.

Utilitární „účelová racionalita“ (*Zweckrationalität*), založená na abstrakci, kvantifikaci a vypočítavosti nahradila dnes „hodnotovou racionalitu“ (*Wertrationalität*) a prosadila se jako dominantní regulativní norma. Zázračné a magické však podle mne nezmizelo, nýbrž metastázovalo v novou zbarbarštělou metaracionalitu, dříve převážně politické, dnes ekonomické brutální manipulace.

Krize systému jsou vyvolávány uměle a spekulativně, média poslušně plní svěřenou šamanskou funkci bouráním lidského vnímání přívalem devalvovaných chaotických informací.

Pesimista Weber již na počátku své akademické dráhy, roku 1895 ve spise *Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik*, zpochybnil optimismus pozitivistické iluze citací z Dantova Pekla, jež by mohla stát i v záhlaví manýristické ontologie: „lasciate ogni speranza“, kterému se o pár desítek let později dostalo ironického vyznění v nápisu -Arbeit macht frei- nad jednou z mnoha bran pekla pozemského.

Jeho pokračovatel filosof Herbert Marcuse publikoval roku 1970 v díle *Industrialisation et capitalisme dans l'oeuvre de Max Weber* (Éd. de Minuit, Paris) slova:

Jak se rozvíjí kapitalistická racionalita, rozumem se stává iracionalita... proto, že se zvýšená produktivita, ovládání přírodních sil a sociální bohatství stávají ničivými silami: a to nejen obrazně v tom smyslu, že dochází k výprodeji toho, co se nazývá vyššími hodnotami, ale i doslova: ...nahromaděná agresivita se vybíjí legitimací krutostí středověkého typu (mučení) a vědeckými metodami vyvražďování...

Prohlášení tvrdé a varovné, pokud již není pět minut po dvanácté a pokud již dávno akcie Pekla nestoupily na světových burzách natolik, že nadobro rozbily na padrť imaginární globální bank etických hodnot.

Je nasnadě položit otázku, zda je umění pouhým fenoménem hry v nejobecnějším slova smyslu (Huizinga, Fink a jiní) anebo svéráznou experimentální metodou, odhalující a zkoumající abnormální a patologické metamorfózy moderní a postmoderní společnosti.

Nesporně má oba rysy a ještě mnohem více. Interpretace umění jako sociální komunikace, překračující omezující jazykové limity je v globálním světě velmi cenná. Přesto patří do oblasti fenomenologické symboliky, která operuje se specificky definovanými významovými soustavami, blízkými řečové komunikaci a jejím herním strategiím (Cassirer, Panofsky, Gombrich, Wittgenstein a další).

Pokud by takzvaná realita světa jevů i věcí byla pouhým sdíleným sociálním konstruktem (Berger, Luckmann) – jeho soudobá vyprázdňenost od zázračného a posvátného (Weber, Ott, Eliade) by dokládala i stále se rozpínající cézuru, zrozenou v lidských myslích a mentalitě novověké kultury. Mentalita člověka se však v posledním tisíciletí zase tak zásadně neproměnila a to, co bylo zejména před renesancí středobodem zájmu, se skrylo jenom do enigmatické podoby atavismu v kolektivním i individuálním nevědomí (Freud, Jung, Grof).

Institucionalizace konstruktů reality předurčuje socializační procesy, kterým se však často vymykají potencionálně nejkreativnější jedinci. Ti jakoby většinové a víceméně efektivní edukativní procesy nahrazují zcela neortodoxní mentální alchymií, na pokraji rozplývavých limitů, končící vlastně – jako tomu bylo i



minulosti – v herezích a odbojně izolaci...

Co si mám myslet o tvorbě pro mne tak kontroverzní osobnosti jako byl jeden pacient ústavu pro choromyslné ve švýcarském Bernu bezmála již před jedním stoletím?

Byl jím Adolf Wölfli (1864 - 1930), plodný švýcarský umělec, který byl jedním z prvních umělců, spojovaných s pojmem art brut anebo umění outsiderů.

Wölfli byl zneužíván fyzicky a sexuálně jako dítě. Osířel ve věku deseti let a poté vyrůstal v dětských domovech. Pracoval jako zemědělský dělník a na krátkou dobu vstoupil do vojenské služby. Později byl odsouzen za pokus o obtěžování dětí a načas uvězněn. Po pobytu na svobodě byl opětovně zatčen pro podobný trestný čin a přijat v roce 1895 do kliniky Waldau v Bernu, psychiatrické léčebny, kde strávil zbytek svého života. Jeho psychický stav byl velice vážně narušený, proto musel být občas hospitalizován v nemocniční izolaci. Trpěl psychózou, projevující se intenzivními halucinacemi.

V jisté době po přijetí do hospitalizace v léčebně začal Wölfli kreslit. Jeho první dochované práce (série padesáti kreseb tužkou) se datuje mezi léta 1904 až 1906.

Walter Morgenthaler, lékař na klinice Waldau, který se zvláště zajímal o Wölfliho uměleckou tvorbu a zdravotní stav, později publikoval studii *Ein Geisteskranker als Künstler* (Duševně nemocný jako umělec), čímž v roce 1921 uvedl Wölfliho tvorbu do povědomí světa umění.

Morgenthalerova publikace analyzuje podrobně díla pacienta, který původně neměl žádný předchozí zájem o umění a rozvíjel svůj talent a schopnosti samostatně až poté, co byl uveden do oslabujících podmínek nemocničního prostředí. V tomto ohledu byl Wölfli ikonoklastem a proto jako outsider byl Jeanem Dubuffetem uveden mezi přední představitele art brut.

Wölfli vytvořil obrovské množství prací během svého života, často používal velmi jednoduché prostředky a obchodoval s menšími pracemi s návštěvníky kliniky, za účelem získání tužek, papírů či jiných potřeb. Morgenthaler bedlivě sledoval tuto Wölfliho metodu a popsal ji ve své vlivné knize:

“Každé pondělí ráno je Wölfli mu poskytnuta nová tužka a dva velké listy nepotištěného novinového papíru. Tužku spotřebuje tak za dva dny, pak si musí vystačit s úlomky, jež strádá anebo s tím, co získá domluvou od někoho jiného. Často píše s fragmenty pouze pět až sedm milimetrů dlouhými a dokonce s pouhým zlomeným hrotem, který obratně drží mezi nehty. Pečlivě sbírá balicí či jiné druhy papíru, které může dostat od dozorců a pacientů, jinak by mu došel papír před příštím nedělním večerem. O Vánocích obdrží krabici pastelek, která mu vystačí nejdéle tak na dva až tři týdny.”

Wölfliho obrázky byly velmi komplexní, složité, pracoval po okrajích stránek s pečlivým ohraničením a takřka každý jejich prostor, charakteristický jako „horror vacui“ měl dva malé otvory, kolem nichž se vznášeli jeho „ptáci“. Do obrazů byly integrovány také výstřední notové zápisy. Tyto zápisy se zdály být původně čistě dekorativním prvkem, ale posléze se vyvinuly ve skutečné kompozice, které začal hrát na trubku stočenou z papíru.

V roce 1908 se pustil do vytváření napůl autobiografického eposu, který se nakonec obnášel 45 svazků, obsahujících celkem více než 25.000 stránek a 1.600 vyobrazení. Tato práce byla směs prvků jeho vlastního života s příměsí fantazijních příběhů z jeho dobrodružství, v nichž se sám proměňoval z dítěte „rytíře Adolfa“ v „císaře Adolfa“, až nakonec ve „svatého Adolfa II“. Text a ilustrace vytvářely příběh, kdy někdy kombinoval i více prvků na stránkách kaleidoskopicky - hudbu, slova a barvy.

Wölfli nakonec zemřel v roce 1930 a jeho díla byla přijata do Muzea kliniky Waldau v Bernu. Po jeho smrti byla založena Nadace Adolfa Wölfliho, aby jeho umění bylo uchováno pro příští generace. Dnes je jeho kolekce vystavena v muzeu výtvarných umění v Bernu.

Wölfli práce inspirovala mnoho skladatelů. Snad nejpozoruhodnější vytvořil dánský skladatel Osob Norgard, který po shlédnutí výstavy Wölfliho v roce 1979 se pustil do vytváření schizoidního stylu po dobu několika let, aby realizoval operu o životě Wölfliho pod názvem *Božský cirkus*.

Nadace Adolpha Wölfliho nadace představuje následující posouzení:

“Přirozeně vyvstává otázka, zda Wölfliho hudba může být hrána? Tato otázka je kladena opakovaně.

Odpověď zní ano, ale s jistými obtížemi. Části hudebních rukopisů z roku 1913 byly analyzovány v roce 1976 Kjell Kellerem a Peter Streifem a byly i provedeny. Jedná se o tance - jak již naznačil sám Wölfli -



valčíky, mazurky a polky, melodicky podobné lidové hudbě. Pokud jde o otázku, jak Wölflí získal znalosti hudby a jejich atributů - není jasné. Slyšel ji zpívat ve vesnickém kostele. Možná, že on sám zpíval také. Tam viděl zpěvníky z osmnáctého století s šestiřádkovou lineární notací, což snad vysvětluje jeho ustavičné využívání tohoto způsobu hudebního záznamu. Na slavnostech slyšel taneční hudbu a při vojenských příležitostech slyšel pochody, které měl tak v oblibě. Důležitější než konkrétní hodnocení jeho hudebních záznamů je však Wölflího pojetí zobrazování a projektování celého opusu jako veliké hudební kompozice. Základním prvkem jeho skladby a celého díla je rytmus. Rytmus prostupuje nejen hudbu, ale i jeho básně a prózy, a tam je také výrazný rytmický tok v jeho rukopise.”

V roce 1978 nadace uvolnila Wölflího dílo k veřejnému instrumentálnímu provádění a od té doby se rozšířil počet německých hudebníků, kteří vydávají úpravy jeho prací.

Úplný seznam těchto umělců, lze nalézt také na hudebních stránkách Wölflího nadace.

Hudebník a skladatel Graeme Revell vydal v Londýně roku 1987 nahrávku s názvem “Necropolis, obojživelníci & plazi: Hudba Adolfa Wölflího”, která byla opatřena jeho vlastní visačkou Musique Brut. Tato audio kompilace byla založena na zabudování původních Wölflího kompozic do digitálně ztvárněné skladby, která byla doplněna dalšími zvukovými efekty v písních, jež Revell zpracoval podle originálních Wölflího hudebních textů.

CD verze obsahuje také malou brožuru s reprodukcemi Wölflího děl, informace o jeho historii, a stručnou recenzi o procesu, jak Revell převáděl Wölflího litografie do podoby písni.

Dnes se pohled na dílo Wölflího a jemu podobných nutně musí změnit z pouhé provokace a senzacechtivého obdivu v poznání, že jde o něco jiného nežli jen spontánní a nekontrolovatelnou halucinatorní tvorbu. Lze položit otázku, zda je možné změnit do dneška uchovávané paradigma o uměleckých aktivitách duševně méněcenných - a to konečně již více nežli půl století po krachu jedné ideologie a jednoho geniálního manipulátora, tentokrát skutečného šilence, který ji reprezentoval.

„Ve jménu německého lidu je mojí povinností zabránit těmto politováníhodným nešťastníkům, kteří prostě trpí vadou vidění, aby se snažili svým klábosením přesvědčovat ostatní, že tyto kazy v pozorování jsou skutečnou realitou a že to, co předvádějí, je umění. Jsou pouze dvě možnosti. Buď tito ‚umělci‘ vskutku vidí věci tím jejich způsobem a věří tomu, co malují – v tomto případě je nutno se ptát, jak takové defektní vidění vzniká a pokud je to dědičné, nechejme na ministerstvu vnitra, aby zabránilo věčnému opakování takové děsivé vady. Anebo pokud tito lidé nevěří v realitu svých vjemů, ale snaží se zneužívat svých představ prostřednictvím švindlu, pak je to případ pro kriminální soud.“

Nesmrtelná slova Adolfa Hitlera, pronesená v souvislosti s výstavou Entartete „Kunst“, neboli Zvrhlé „umění“.

„Okolo nás vidíte monstrózní výplody šílenství, nestoudnosti, nejapnosti a naprosté zvrácenosti. To, co tato výstava nabízí, vzbuzuje zděšení a znechucuje nás všechny!“ Těmito slovy zahájil předseda Říšského kabinetu pro výtvarné umění Adolf Ziegler 19. června 1937 v Mnichově tuto světoznámou putovní výstavu, která měla nadobro zvrátit hodnotovou orientaci evropské kultury směrem k barbarství.

Bylo zde vystaveno 650 děl od 112 soudobých tvůrců, která byla zkonfiskována z 32 německých muzeí. Úpadkové umění bylo takové, které „uráží německé city, nebo ničí, případně zesměšňuje přirozené formy, nebo prostě odhaluje absenci odpovídající manuální a umělecké dovednosti“. Mezi prezentovanými autory byli význační představitelé moderních uměleckých směrů (expresionismu, dadaismu, surrealismu ...) jako byl Emil Nolde, Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, Max Ernst, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Marc Chagall, Vasilij Kandinskij ...

Díla byla nainstalována bez ladu a skladu a doplněna hanlivými nápisy. Jména autorů byla uvedena jen sporadicky. Všichni návštěvníci, ale zděšení pořadatelů nesdíleli a výstavu uvítali jako soubornou přehlídku německého modernismu. Aby lid nezůstal na pochybách, byla na svém příštím stanovišti v Berlíně výstava doplněna o díla z Prinzhornovy sbírky.

Carl Schneider, tehdejší ředitel kliniky v Heidelbergu, na přehlídku Entartete „Kunst“ ochotně zapůjčil práce Clemense von Oertzena, Oskara Herzberga, Else Blankenhorn, Aldofa Schudela, Paula Goesche, Oskara



Volla a ďalších. Podobnosť medzi tvorbou duševne nemocných a modernistů se měla stát nezvratitelným důkazem o chorobnosti avantgardního umění.

Výše uváděné skutečnosti jsou ostatně notoricky známé, méně se však zamýšlíme nad jejich významem. Uvažujme nad možností posuzovat Wölflího dílo jako autentický proces lidského poznání sociálního konstruktů reality, který prováděl svéráznými metodami - jeden osamělý běžec na dlouhé trati. Jistě, lze připustit, že byl handicapován, ale co když je pořadí běžců na tak dlouhé maratónské trati, vedené přes kulturní časoprostor mnoha lidských generací, možné obrátit jako onu pověstnou rukavičku naruby... Lze se otázat, zda pravdu měl šílený diktátor, masový vrah, anebo umělec, uvězněný v izolaci pro dva sexuální přečiny na doživotí?

Tato otázka se mi jeví základní a měla by být položena všem kulturním a politickým, zejména pak vědeckým, celebritám tohoto světa.

A doplněna:

Je dovoleno vyvíjet jaderné či chemické zbraně a experimentovat s nimi na různých bojištích, rozvíjet genetické inženýrství bez omezení, riskovat ekonomické, finanční, sociální, výchovné a jiné experimenty a reformy bez osobní zodpovědnosti za jejich výsledky... - a ve srovnání s tím posuzovat špičkovou tvorbu jednoho „duševně nemocného“ jako marginálii a produkt umění „na slepé koleji“?

A přitvrdíme:

Blázni a zločinci mocensky přizpůsobivé Vědy, přestože jsou zneužití i mnozí poctivci ve své ctižádosti a pošetilosti, - smí své podnikání označovat za bezúhonné a vědecké, zatímco jedinec, vymykající se chapadlům jejich plastických paradigmat, nesmí za vědce být označen, když už se mu dostalo té pochybné výsady být považován, díky autoritě (Dubuffet), za - umělce?

Technologie, které jsou bouřlivým rozvojem vědeckého experimentování, motivovaným absurdně a amorálně i vlivem dvou velkých světových válek koncem druhého milénia a po nich následujícími desetiletími války studené mezi dvěma impérii, - jsou sice demonstrací takzvaného pokroku, ale zároveň i manifestací určité patologičnosti a signálem permanentního nebezpečí autodestrukce globální civilizace.

Vývoj umění je v průběhu posledních dvou století kontrapunktem k proměnám vědeckého poznání. Lze konstatovat, že právě umění ukazuje patologičnost autodestruktivního směřování civilizace. Naskytá se však pochybnost o tom, zda absence komponent zázračného a posvátného může být určujícím zdrojem kolektivní mentální poruchy integrity společnosti, zda ustavičné výbuchy násilí a běsnění izolovaných válečných konfliktů nepatří k celosti lidské psyché jak zvažují i etologové (Lorenz, Eibl-Eibesfeldt).

Posedlost administrativního aparátu totalitních a posttotalitních režimů manipulací všeho v rámci zbyrokratizovaného chaotického politického globalizovaného „pořádku“ dostala sice pochybný náhubek v podobě „samoregulačního se trhu se vším“, ale co je to platné, když tu stejně vládne pověstná „černá ruka“. Zdá se, že magie nevypřehala z politologie, ekonomie, ba ani sociologie či jiných sociálních věd, neboť magie je jen zbytnělou a úpornou snahou zmocnit se aktem metodicky se tvářících návodů a operací, dnes například „vědecky“ podloženou statistikou, namísto kouzelnické geometrie evokačních obrazců, - energetického potenciálu světa a tvarovat jej a zneužít podle své pomíjivé, smrtelné vůle a přání. Plné využití masových médií, včetně internetu, je k takovým úspěšným čarodějným manipulacím s plastickým konstruktem sociální reality - pochopitelně nezbytné.

Pověstnými vrcholy nebezpečného ledovce pak jsou různé projevy genocid, včetně holocaustu, peklo koncentračních táborů a Gulagu, Drážďany i Hirošima, neutuchající lokální konflikty vojenské nebo sociální nepokoje...

Co se skutečně děje hluboko pod hladinou zůstává však záhadou.

Pokus posledního velkého náboženství bez Boha, komunistického ekonomicko-politického chiliasmu je dodnes vlivný nejen v západní filosofii a sociálních vědách, ale stejně jako sociální darwinismus, jenž tak fascinoval nacistické rasové teoretiky v jejich experimentování s eugenikou - zdá se, že šlo jen o počáteční stadia apokalyptických proměn, které lidstvo čekají v průběhu třetího milénia.



Svědectví o tom, jak umění sebe samé popírá antiuměním, můžeme sledovat od první dadaistické revolty. Co se mi jeví zvláštním, aniž bych tím narážel na fantasmata marxismu, je druhotné propojení umělecké tvorby s fungováním kapitálového trhu. Minulé či současné umění, přesněji umělci, emitují vlastně virtuální hodnoty artefaktů či aktivit, které lze hodnotit jako potenciální akcie. A to včetně pověstných Manzoniho plechovek s vlastními výkaly, tak často citovaných. Co mne zajímá je hodnotová proměna anebo hledání symbolické proměnné funkce, podmiňující metastáze hodnot na světových trzích.

Proměna je určena v hodnotové orientaci inovativní výpovědi či informací, která však může být ryze redundantní. Fenomény kýče anebo i spontánního umění duševně handicapovaných již dávno byly zahrnuty do arzenálu tržních mechanismů, které je s úspěchem semlely, - a nyní lze s nimi provádět burzovní operace a sklízet dividendy.

Umění dávno není produkcí posvátného, ale skatologickým produktem peristaltiky konzumně orientovaného tržního hospodářství, kde možná – a tom již začínám pochybovat, kdesi v perspektivě pravěké mytické fáze – Marcel Duchamp umístil své ready made do galerijní síně.

Pokud nahlédneme na tento proces zhodnocování informace z aspektu magické praxe, musili bychom začít s prehistorickými malbami v jeskyni Chauvet, avšak co potom s nářkem nad vytrácením se posvátna z umění? Zůstaňme proto při zemi a zkusme sledovat ekonomiku současného uměleckého provozu.

Doporučuji nahlédnout na internetu, jaké jsou špičkové aukční ceny děl právě výše uvedené hvězdy spontánního umění – zesnulého Adolpha Wölflího. Přiznám se, že jsem nebyl příliš překvapen jejich výší a myslím, že Wölflim - „spontánně“ a tudíž nevědomky - emitované akcie budou i nadále stoupat či přinejmenším jsou jistou investicí, pokud...

Pokud se neobjeví nějaký nový „spontánní“ pokus tento druh akcií zdiskreditovat a znehodnotit (nedávná kausa Hitler a Entartete Kunst, následující hned v prvním deceniu po velké světové hospodářské krizi).

To nemá být ironie, ale vážné varování, neboť trh má často děsivé rozměry a připomíná legendárního Krona pohlcujícího vlastní děti. Dnešní hráči na obou stranách oceánu o tom vědí své...

To je však jen líc provozu umění. Rubem je skutečnost, že v alternativním a pluralitním světě – produkovat artefakty, akce či emitovat imaginární akcie není třeba.

Mediálně, za předpokladu, že taková choulostivá procedura je řádně ošetřena – lze totiž zhodnotit vskutku cokoli. Zbývá jen vyslovit obavu, zda jako umění lze prezentovat i třebaš pokus o teroristickou akci. Vždyť ikonodulové, byť se děsí, již dávno připustili existenci ikonoklastů, neboť protiklady se doplňují. Již dadaistické a surrealistické manifesty hýřily teroristickými výhružkami nejen měšťácké kultuře. Zvrat poměrů provokací a násilím nebyl jen ojedinělou manifestací meziválečných politických extrémistů z pravice či levice, ale i snem fundamentalistů v řadách umělecké a kulturní avantgardy.

V teorii o pozdním kapitalismu a konzumerismu, jenž ostatně triumfoval nad fašistickou, nacistickou a komunistickou ideovou totalitou, - se objevily i kritické postoje k postkolonializmu a fenoménu hybridity ve spojení s globalizací (Homi Bhabha).

Postkoloniální diskurz a multikulturní debata byly otevřeny ve znamení zájmu o primitivismus v globálním „šamanském“ kontextu již roku 1989 kontroverzní výstavou Les magiciens de la terre v pařížském Centre Pompidou, které předcházela newyorská výstava Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal v tamnějším Museum of Modern Art.

Vůdčím teoretikem kultury postkolonializmu a globalizace se stal Homi K. Bhabha, jenž se narodil se roku 1949 v Indii, studoval v Bombaji a Oxfordu a nyní je profesorem ve Spojených státech. Publikoval studie o díle sochaře Anishe Kapoora, afro-amerického tvůrce instalací Renée Greena, mexicko-amerického performeru Guillerma Gomeze-Peni, portorikánsko-amerického sochaře Pepona Osoria a amerického fotografa Alana Sekuly. Uveřejňuje další eseje a studie o současném umění. Hledání střední cesty v postkoloniálním umění pro něj znamená posun avantgardy - od hledání utopického „za“, tedy od vize společné sociální budoucnosti, k artikulaci hybridního „mezi“, tedy dialogu mezi rozličnými kulturními časoprostory. Zájem se pak soustřeďuje na umělce pracující s předměty a místy, které jsou určitým způsobem hybridní a meziprostorové, nedají se přímo zařadit do daného diskurzu sochařství nebo komodit, nebo do daného prostoru muzea či ulice, ale jsou umístěny někde na přechodu mezi těmito kategoriemi. Fungují tu, jak říká Orozco,



„zbytky specifických situací“.

Sem konec konců spadá i fenomén splynutí původních tří světů do globální imaginární a asynchronní hybris (světa Západu, bývalého sovětského impéria a jeho satelitů, Číny a tzv. třetího světa postkoloniální Asie, Afriky a jižní Ameriky).

Podle mne však v rámci těchto globálních „provincií“ Impéria bez tváře existují četné jiné paralelní mikrosvěty sociálně deprivovaných menšin, jež reprezentují jakousi kvantovou dobu sociálního prostředí s chaotickými a spontánními interakcemi.

V relacích sociálního diskurzu se podle mého názoru dá uvážit, zda i my jsme dočasně nekolonizovali svět spontánního umění již tím, že jsme fenomén spontánní tvorby spoutali a učinili otrockým atributem umělecké produkce a provozu umění.

Tak se spontaneita stala potenciálním artiklem, který lze uvést a exportovat, ve správném obalu s logem vysoké kvality, na trh s uměním a multiplikovat jako tržní hodnotu ve spekulativních operacích ad absurdum. To je i rysem postmoderní hybris, která mění proteovskými, původně „vznešené“, etické a estetické v existenciální úzkost, uzamčenou do okovů meziprostoru ekonomické devalvace.

Fenomén kolonializmu a postkolonializmu totiž nezasáhl jen rozvojové sféry bývalého druhého a třetího světa, ale stal se typickým subjektem imperiální autodestrukce charakteristické již pro první svět Západu, kdy společnost v periodicky fázované permanentní krizi se hroutí sama do sebe, odkrývá druhotně porušené jádro vlastní kolektivní i individuální autenticity. Toto jádro lze opakovaně vytěžovat, přestože dříve bylo považováno za esteticky bezcenné a ekonomicky nevyužitelné. Je stupidní vymlouvat se na globalizaci, pokud ji nepochopíme jako diskrétně kontinuální proces v rámci euroasijského kontinentu, od počátků jeho pozvolné kulturace až po splývání v novověkou Hybris, která počíná zhruba již šestnáctým stoletím a budí tak pozoruhodné reakce.

Tolik o nás a pro nás, stále ještě izolovaným, v našem iluzorním animozním mikrosvětě.

A právě tady lze sledovat návraty k abnormálnímu, jež zmíněné jádro utváří.

Jak bylo v předchozím textu této eseje konstatováno – můžeme právě zde sledovat osudovou afinitu dneška ke kulturní epoše evropského manýrismu a nejen k ní.

Takzvané šílenství se stalo hodnotovým artiklem v estetické teorii i umělecké tvorbě. Proč ostatně ne, postrádá-li věda i technologie etické limity?

Vždyť již Giordano Bruno formuloval radikální antiklasickou estetickou teorii.

V dialogu „O hrdinských šílenstvích“ (*Degli eroici furori*), publikovaném v roce 1585, označil šílenství (*folia*) za prvotní a nejvýznamnější energii, sytící tvorbu výtvarného umění a poezie.

Druhý důležitý Brunem používaný termín je *furor*, který se kryje s pojmem *mania*. Právě v ní opravdový tvůrce poezie nalézá svou inspiraci, když ho posedne šílenství.

Zdroj této estetické teorie je v Platonově pojetí entuziasmu a v jeho učení o šílenství, které přednesl pod platanem v Ilissu. To sice vedlo k negaci Aristotelovy estetické teorie, nikoliv však vyumělkovaných rétorických *topoi*, takže obě teorie mohly splynout v synkretismu manýristické estetiky 16. a 17. století.

A nekonečný kruh se uzavírá, otevírajíc se v rytmu *discordiae concordie* nenasytnou elipsou věčných návratů, figurou serpentínatou a šroubovicí k prostoročasem trýzněné inferální stupnici, modulované fascinující představivostí...

Konkluze:

Esej Jiřího Havlíčka Ariadnino klubko filozofie bláznovství a výtvarné tvorby se zaměřuje na problematiku



abnormálního ve spontánním umění v interdisciplinární perspektivě.

Racionální a iracionální složka jsou - v kreativním procesu umění epochy manýrismu, moderního a post-moderního umění i uměleckých projevů mentálně handicapovaných - vzájemně sloučeny. Fenomén šílenství, vyjádřený termíny - *folia*, *furor* či *mania* -, je však respektovanou, zdůrazňovanou energií tvůrčí inspirace v širším pojetí především manýristické estetiky. Červená nit filozofie bláznovství a šílenství nás však vede historickým labyrintem evropského myšlení: od názorů Sokratových a Platonovy řeči v Illisu - pozdním středověkem k dominujícím složkám *concettismu* v teoriích o umělcově tvorbě, - od estetických názorů Giordana Bruna přes teoretiky manýrismu až po estetiku *art brut* ve dvacátém století.

Autor eseje tak sleduje proměny abnormálního od řecké antiky až do současnosti (například i vliv uměleckého díla Adolpha Wölflího, pacienta psychiatrické kliniky v Bernu, na tvorbu dnešních hudebníků). Paralelně usiluje o odhalení a analýzu širších souvislostí v propojení sociálních věd, filosofie, psychologie a antropologie, které vypovídají o prameni mentálních poruch v duchovním a hodnotovém klimatu naší doby (totalitární tendence, směřující k unifikaci myšlení oproti pluralitnímu i alternativnímu myšlení a umělecké tvorbě postmoderny).

Výběr z literatury:

ADORNO, Th.W.- HORKHEIMER, M.: *Dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974, 297 p.

BABYRÁDOVÁ, Hana – HAVLÍČEK, Jiří (editoři): *Spiritualita*, s podtitulem *Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců*, vydala Masarykova univerzita 2006, 542 stran)

BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha: Obelisk, 1970. 84 s.

BERGER, Peter – LUCKMANN, Thomas: *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno: CDK 1999, 214 stran

DODDS, E.R.: *Řekové a iracionálno*. Praha: Oikumene, 2000. III. *Dar šílenství*, 350 stran

ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, 155 stran

FLORENSKIJ, Pavel: *Sloup a opora pravdy, Refugium Velehrad-Roma* 2003, 709 stran

FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Umění po roce 1900 (Modernismus, antimodernismus, postmodernismus)*, Slovart Praha 2007, 704 stran

FOUCAULT, Michel: *Psychologie a duševní nemoc*. Praha: Horizont, 1971, 83 stran

FOUCAULT, Michel: *Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: Lidové noviny, 1994, 207stran

GOODMAN, Nelson: *Languages of Art* (čes. *Jazyky umění* s podtitulem *Nástin teorie symbolů*, Academia Praha 2007, 213 stran)

HARRISON, Charles - WOOD, Paul: *Art in Theory 1900 – 2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing 2003, 1257 p.

HAY, Kenneth G.: *Concrete abstractions and intersemiotic translations: the legacy of Della Volpe* (Konkrétní abstrakce – zkoumání della Volpeho perspektivy v ateliéru praxe, angl. originál s čes. shrnutím, monografie *Spiritualita*, s podtitulem *Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců*, vydala Masarykova univerzita 2006, str.117 – 132)

HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, 2001, 599 stran

HOSKOVEC, Jiří – NAKONEČNÝ, Milan – SEDLÁKOVÁ, Miluše: *Psychologie XX. století*. Praha: Karolinum, 2003, 295 stran

HSÜ, Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*, DharmaGaia Praha 2007, 299 stran

KAKU, Michio: *Paralelní světy (Putování stvořením, vyššími dimenzemi a budoucností vesmíru)*, Argo Praha 2007, 385 stran



NOVÁK, Antonín: Vědomí středověku (Z kulturních dějin prvního tisíciletí), Mladá fronta Praha 2007, 328 stran

PERNIOLA, Mario: Estetika 20. století, Karolinum, UK Praha 2000, 169 stran

PONDĚLÍČEK, Ivo: Fantaskní umění. Praha: Vodnář, 2002, 144 stran

POSTMAN, Neil: Disappearance of childhood (Zmizení / ztráta dětství, angl. před r. 1980) a Ubavit se k smrti (český překlad z devadesátých let, angl. kol 1986).

STERNBERG, Robert J.: Kognitivní psychologie, český překlad v nakl. Portál, Praha 2002, 636 stran

TRAVERSO, Enzo: Trhlina v dějinách. Praha: Academia, 2006. Osvětim a Hirošima, 235 stran

WEBER, Max: Metodologie, sociologie a politika. Praha: Oikumene, 1998, 354 stran





OBSAH

strana 4 - 22 ...

Jiří Havlíček: Poutník Antonín (esej k hermeneutice artefaktu se čtyřmi Klíči)

Miniatura, jejíž interpretační hravost je melancholicky věnována památce přítele Antonína Jirky, varhaníka a teoretika umění...

strana 23 - 32 ...

Jiří Havlíček: Zahrada ...

strana 34 - 38 ...

Jiří Havlíček: Úvodní křest... (původně uvedený ve sborníku Spiritualita)

strana 40 - 54 ...

Jiří Havlíček: Laboratoř velkých koncepcí

strana 56 - 62 ...

Jiří Havlíček: Graphica alchymica sive catholica (text pro revue Proglas z roku 1990)

strana 64 - 80 ...

Jiří Havlíček: Ariadnino klubko filozofie bláznovství a výtvarné tvorby

strana 82 ...

Obsah

Informace o aktuálních webových stránkách Jiřího Havlíčka:

<http://j.havlicek.sweb.cz>

<http://k.krtek.sweb.cz>

Blogy Jiří Havlíčka:

<http://graphicaalchymica.blog.cz/>

<http://philosophiascatologica.blog.cz/>

E-mail:

jhavlicek7@gmail.com

