

# KULTÚRA ZÁPADU

*?!?!?!? v agónii !?!?!?!?*

---

O európskom maliarstve a estetike  
od renesancie

*až po ich exitus*

---

a o západnej civilizácii

*vo svetle biblických proroctiev*

---

Dr. M. B. Benjan

# Obsah

|                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Úvodné poznámky</b> (o čom je táto kniha)                                                                                                | 3   |
| <b>Prológ</b>                                                                                                                               | 7   |
| Svetlo a tma                                                                                                                                | 7   |
| Zdravie a choroba (život a smrť)                                                                                                            | 8   |
| Novovek – „vek humanizmu a racionalizmu“                                                                                                    | 17  |
| <b>I. časť</b> (14. – 15. – 16. storočie). Talianske quattrocento (a cinquecento)                                                           | 28  |
| Všeobecná situácia v Európe pred renesanciou                                                                                                | 28  |
| Filozoficko–estetické názory                                                                                                                | 31  |
| Situácia v spoločnosti (politika, ekonomika, etika) v období renesancie                                                                     | 32  |
| Quattrocento je talianska renesancia                                                                                                        | 37  |
| Významné osobnosti (umelci a vedci) talianskej renesancie                                                                                   | 39  |
| <b>II. časť</b> (16. a 17. storočie). Holandsko–flámska explózia                                                                            | 50  |
| Filozoficko–estetické názory v dobe humanizmu                                                                                               | 50  |
| Situácia v Nizozemsku „na prelome vekov“ (staroveku a novoveku)                                                                             | 52  |
| Juh Nizozemska – Flámsko (časť bývalého Španielskeho Nizozemska, dnešného Belgicka)                                                         | 55  |
| Flámski maliari 17. storočia                                                                                                                | 56  |
| Sever Nizozemska (Spojené severné provincie, dnešné Holandsko)                                                                              | 59  |
| Holandskí maliari 17. storočia                                                                                                              | 61  |
| Koniec „hrdinského obdobia“ a „odkvitnutie umenia“ Holandska                                                                                | 64  |
| <b>III. časť</b> (18. – 19. storočie). Francúzske zmätky                                                                                    | 65  |
| Situácia v západnej Európe v 18. – 19. storočí                                                                                              | 65  |
| Niektoré filozoficko–estetické názory v 18. a 19. storočí                                                                                   | 68  |
| Niektorí významní maliari 18. a 19. storočia (od rokoka po postimpresionizmus)                                                              | 79  |
| Impresionizmus – začiatok konca                                                                                                             | 87  |
| Dodatok k časti III.: Letný pohľad na maliarstvo 19. storočia v niektorých oblastiach strednej a východnej Európy                           | 88  |
| <b>IV. časť</b> (20. storočie). Nemecké riešenie                                                                                            | 93  |
| Situácia v Európe v prvej polovici 20. storočia                                                                                             | 94  |
| Svetové vojny 20. storočia – konečné „dorazenie“ humanistického optimizmu                                                                   | 97  |
| Niektoré filozoficko–estetické názory v 20. storočí                                                                                         | 99  |
| „Moderní“ maliari prvej polovice 20. storočia                                                                                               | 107 |
| Fauvizmus                                                                                                                                   | 111 |
| Nemecký expresionizmus                                                                                                                      | 111 |
| Kubizmus                                                                                                                                    | 113 |
| Futurizmus                                                                                                                                  | 115 |
| Dadaizmus                                                                                                                                   | 115 |
| Surrealizmus                                                                                                                                | 116 |
| Ďalšie smery: konštruktivizmus (neoplasticizmus), abstraktný expresionizmus, „action painting“, „pop-art“, „op-art“, „psychedelické umenie“ | 118 |
| Dodatok k časti IV: Hlavní predstavitelia slovenskej a českej maliarskej „moderny“                                                          | 122 |
| <b>V. časť</b> (21. – ? storočie). Ako ďalej?                                                                                               | 125 |
| Odhad blízkej budúcnosti na základe extrapolácie (podľa trendu vývoja našej civilizácie)                                                    | 127 |
| Jan Amos Komenský: o všenáprave                                                                                                             | 129 |
| John Ruskin: o železných nástrojoch                                                                                                         | 131 |
| Lev Nikolajevič Tolstoj: o zjednocujúcom kresťanskom umení a vede                                                                           | 134 |

|                                                                |          |
|----------------------------------------------------------------|----------|
| <b>Epilóg</b>                                                  | 143      |
| Znamená konca tohoto („starého“) veku a „druhý Advent“         | 143      |
| Aké sú „znamená konca“?                                        | 146      |
| Literatúra                                                     | 159      |
| <b>Obrazová príloha</b> (je zaradená medzi str. 92 a 93 textu) | strana   |
|                                                                | prílohy: |
| Obrazová príloha k časti I. (5 strán)                          | I.       |
| Obr. príloha k časti II. (5 strán)                             | VI.      |
| Obr. príloha k časti III. (15 strán)                           | XI.      |
| k dodatku časti III.                                           | XVIII.   |
| Obr. príloha k časti IV. (11 strán)                            | XXVI.    |
| k dodatku časti IV.                                            | XXXII.   |

---

## Úvodné poznámky (O čom je táto kniha?)

Vo všeobecnosti platí, že umenie je odrazom skutočnosti, pomerov – stavu kultúry, morálky, spôsobu myslenia (náboženstva a filozofie), ekonomickej situácie, životnej úrovne a štýlu – panujúcich v danej oblasti a dobe. Pravda, týka sa to iba pomerov v tom spoločenstve ľudí, ktoré prichádza nejakým spôsobom do styku s umením, teda tej vrstvy ľudí, z ktorej pochádzajú tvorcovia a „konzumenti“ umenia (o tom aká bola v minulostiskutočnosť v iných vrstvách spoločnosti nás iba občas, aj to neúplne, informujú napr. niektoré žánrové obrazy realistických maliarov). Teda umenie možno využiť ako pomerne spoľahlivý obraz (alebo „indikátor“) stavu spoločnosti, predovšetkým jej kultúry, t.j. etiky a estetiky; toto platí nielen o minulých obdobiach, ale v plnej miere aj o dnešku: ak sa hlavné trendy súčasného umenia nesú v znamení absurdity, nihilizmu alebo amorálnosti, skrátka antiumenia, je to neklamný znak úpadku dnešnej kultúry, signál postupnej deštrukcie civilizácie, degenerácie spoločnosti. Zatvárať pred tým oči alebo dokazovať opak – napríklad tým, že sa argumentuje súčasným nevídaným rozmachom vedy a techniky –, môže síce „učičkať“ časť neinformovanej spoločnosti, vzbudiť falošný optimizmus (podobný tomu, ktorým sa napr. opájali humanisti 19. storočia, a ktorý sa rozplynul v 20. storočí, najmä po strašných kataklizmách dvoch svetových vojen), ale celkom isto to nepresvedčí a neuspokojí ľudí, ktorí uvažujú a poznajú históriu.

V tejto knihe by som rád čitateľa zaviedol do niektorých centier západnej kultúry (totožných s centrami európskeho umenia) v čase ich najväčšej slávy, aby som mu pravdivosť tvrdenia z predošlého odstavca ukázal a dokázal na konkrétnych príkladoch. Chcem tak urobiť krátkym opisom ekonomických a mravných pomerov, spôsobu myslenia (pomocou ukážok predstáv a špekulácií filozofov a estetikov), ale najmä poukázaním na tvorbu najvýznamnejších umelcov v danej dobe a v danej oblasti. Nepôjde tu v pravom zmysle slova o „dejiny umenia“, poprípade „dejiny myslenia“; na to by táto kniha nestačila. Vybrané historické fakty a ukážky (texty, reprodukcie umeleckých diel) majú iba ilustrovať situáciu, stav danej spoločnosti, nie podrobne dokumentovať, či dokonca „inventarizovať“ jej výtvary. Zameriam sa predovšetkým na umenie a myslenie „novoveku“ – čo je zhruba posledné poltisícročie –, teda na obdobie začínajúce renesanciou a končiace exitom západnej kultúry. Ak sa v stručnosti zmienim aj o obdobiach predchádzajúcich (napr. o starovekej antike a stredovekej gotike), tak iba preto, aby bolo jasné, že napr. renesancia sa tu neobjavila náhodou, nevznikla z „ničoho“, že tu bolo nielen „niečo, čo imitovala“ (antika), ale aj „niečo, z čoho vyrástla“ (pozdná gotika).

Celé spomenuté obdobie som v knihe rozdelil na štyri časti (časť I. – IV.), ktoré majú charakter „retrospektívny“; k nim pripájam poslednú časť V., „prospektívnu“, nazvanú „Ako ďalej?“

---

<sup>1</sup> t.j. týkajúcu sa „výhľadu“ (do budúcnosti).



## I. časť (15. – 16. storočie).

Pre toto obdobie sú charakteristické slohy *neskorej gotiky* a *renesancie*. Samotná renesancia býva obvyčajne členená na taliansku (vlašskú) a „zaalpskú“ (čím sa myslia krajiny „severu“, predovšetkým západnej a strednej Európy). Talianska renesancia sa zase tradične delí na ranú, klasickú (obdobie „vrcholnej renesancie“) a na obdobie manierizmu.

V tejto časti sa zameriam na *obdobie vrcholnej talianskej renesancie* (t.j. 15. stor.), preto som jej dal názov **Talianske quattrocento**.

## II. časť (17. – 18. storočie).

Ide predovšetkým o obdobie tzv. baroka. Aj barok, podobne ako renesancia, mal odlišný ráz v jednotlivých krajinách, pričom významným spôsobom k zlatému fondu svetového výtvarného umenia prispelo maliarstvo talianske, španielske, ale najmä holandské a flámske. V tomto období za povšimnutie stojí aj sloh tzv. barokového klasicizmu (francúzskeho a anglického) a rokoka, ktorého kolískou bolo Francúzsko (dnes sa slovo „rokoko“ používa bežne, kedysi však malo posmešný, hanlivý charakter).

V tejto časti sa sústredím najmä na *holandské a flámske maliarstvo 17. storočia*, ktoré je celkom výnimočným zjavom v dejinách svetového výtvarného umenia (z hľadiska kvalitatívneho i kvantitatívneho); názov tejto časti je preto **Nizozemská explózia**.

## III. časť (19. storočie).

V tomto storočí (hlavne v jeho druhej polovici) vzniklo množstvo rôznych umeleckých štýlov. Spomeniem aspoň *neoklasicizmus* (ten má iný ráz vo Francúzsku a Taliansku ako v Anglicku a severských krajinách alebo ako v Nemecku a strednej Európe); ďalej je to *romantizmus* (francúzsky a nemecko-stredoeurópsky), *historicismus* a *akademizmus*, *realizmus*, *impresionizmus* a začiatky tzv. „moderny“.

Najväčší kvas bol v tomto období vo Francúzsku: dochádza tu k opätovným „protestom“, vzburám proti „akademickému“ umeniu a ku vzniku nových umeleckých štýlov i nových názorov na umenie. Preto má táto časť názov **Francúzske zmätky**.

## IV. časť (20. storočie).

Začiatok 20. stor. je obdobím víťazného ťaženia tzv. „moderného umenia“. „Zmätky“, ktoré započali v druhej polovici 19. storočia vo Francúzsku, zasiahli celú Európu, ba i mimoeurópske štáty. Veľmi výdatne sa tu zaangažovali (prvý raz v histórii) najmä nemeckí (resp. v Nemecku pôsobiaci) umelci a estetiky; tu sa zrodili viaceré smery tzv. „moderného umenia“ (vrátane „absurdného antiumenia“).

Preto má táto časť názov (podtitul) **Nemecké riešenie**. Keďže tento názov nie je celkom jasný, resp. presný, žiada sa uviesť tu tieto vysvetľujúce poznámky: 1. hoci sa na pochovávaní umenia veľmi aktívne podieľali aj „hrobári“ z iných národov, najmä Francúzi, ale aj Angličania, Španieli, Rusi a iní, predsa však len hlavnú úlohu tu zohrali nemeckí umelci, najmä z Mníchova a Drážďan; 2. slovo „riešenie“ býva väčšinou chápané v pozitívnom zmysle (ako „vyriešenie“, t.j. koniec zmätkov, opätovné nastolenie poriadku); v našom prípade tu však, žiaľ, nejde o nič pozitívneho, pretože sa „v umeleckom zmätku“ presadila práve tá najhoršia (dekadentná, absurdná, nihilistická) alternatíva. Teda ono „nemecké riešenie“ nezname-

ná žiadne „nastolenie poriadku“, ale naopak: definitívnu deštrukciu umenia, víťazstvo „antiumenia“;<sup>1</sup> a keďže onen deštrukčný proces nezasiahol iba umenie, ale aj iné oblasti života „civilizovaných národov“ (najmä morálku), môžeme oprávnenne hovoriť aj o „exite (alebo aspoň agónii) západnej kultúry“.

## V. časť (21. – ? storočie)

Táto časť knihy začína úvahami o prognóze choroby tohoto sveta (ktorej jedným z príznakov je exitus kultúry) a pokračuje myšlienkami troch významných kresťanských mysliteľov, ktorí už v minulosti (v 17. a 19. stor.) so znepokojením pozorovali alarmujúce javy v európskej kultúre, a preto sa pokúsili navrhnuť riešenie, aby sa predišlo tomu, k čomu už vtedy všetko smerovalo (a k čomu napokon na začiatku 20. storočia aj došlo) – k agónii, neklamnému znaku blížiaceho sa exitu kultúry (a s ňou i celej západnej civilizácie). Túto časť som nazval „**Ako ďalej?**“. „Poradcami“ sú tu traja veľkí muži – géniovia, kresťanskí myslitelia (J. A. Komenský, J. Ruskin a L. N. Tolstoj), žijúci vo veľmi rozdielnych pomeroch, a predsa v mnohom si tak podobní. Prečo práve títo, a prečo tie ich „projekty“, ktoré neboli (pre svoju „nereálnosť“) nikdy vo väčšom rozsahu realizované, vysvetlím neskôr (tu iba poznamenám, že o „nereálnosti“, „utópii“ ich „programov“ možno hovoriť iba v prípade, ak by sme mali na mysli ich aplikovanie v celosvetovom meradle; avšak pre ohraničené regióny alebo pre vybrané spoločenstvá ľudí sú nielen celkom reálne, ale i veľmi podnetné a užitočné, skrátka pozoruhodné – v pravom zmysle toho slova: *hodné našej pozornosti*).

Okrem týchto päť častí kniha obsahuje ešte **Prológ** a **Epilóg**.

Prečo okrem „Úvodných poznámok“ ešte aj „Prológ“, veď predsa „prológ je úvod“? V úvode obvykle autor čitateľovi naznačuje, o čo v knihe pôjde, niekedy uvádza zdroje, z ktorých vychádza, vysvetľuje svoj postup (členenie knihy, obsah jednotlivých častí a pod.) a popri prípade dáva nezbytné inštrukcie, ako sa v knihe najlepšie orientovať. „Prológ“ tejto knihy má však iný ráz a poslanie (aký je jeho účel, vysvetľuje nasledujúci odsek).

**Prológ** obsahuje niekoľko „vstupných úvah a poznámok“, ktoré by čitateľa mali skôr ako uviesť do problematiky, „naladiť na určitú vlnovú dĺžku“; je to akási „ouvertúra“, pomocou ktorej chce autor čitateľa nielen „naladiť“, ale aj nadviazať s ním kontakt a dať mu jasne najavo, z akých pozícií vychádza: chce čitateľovi „pootvoriť clonu svojho objektívu“, aby sa obaja dívali na skúmaný objekt z rovnakého zorného uhla (a ak by sa už aj „rovnosť zorných uhlov“ nedosiahla, nech je aspoň zrejmé, aké vlastne sú). Inak by totiž mnohé fakty a úvahy v knihe uvedené, mohli zostať nielen nepochopené (výrazom „byť pochopené / nepochopené“ teraz myslím „byť / nebyť prijaté s pochopením“), ale i nepochopiteľné (t.j. nezrozumiteľné, alebo aspoň ťažko zrozumiteľné).

**Epilóg** obsahuje pohľad na isté skutočnosti dnešného sveta (aspoň tej jeho časti, ktorá je označovaná ako „západná civilizácia“), ktoré síce nepatria do sféry umenia, ale svedčia rovnako ako javy, opísané v IV. časti knihy (ba v mnohom možno ešte presvedčivejšie), o úpadku morálky, a vôbec duchov-

<sup>1</sup> Rôzne smery tzv. „moderného umenia“ možno oprávnenne a výstižne označiť súhrnným názvom „antiartizmus“.

ných hodnôt súčasného sveta; okrem toho sú tu opísané ďalšie neklamné (v Biblii predpovedané) príznaky konca.

O tom, že tento náš svet speje k svojmu koncu, azda nepochybuje nikto – ani ten najväčší optimista, ani ten najzarytejší ateista –, kto má aspoň tie najzákladnejšie informácie (teraz nemám na mysli náboženské učenia, ani filozofické špekulácie, ani spoločenskovedné prognózy, ale prírodovedecké poznatky). Okrem nebezpečenstiev „prírodných“ sú tu však aj mnohé „samovražedné“ (sebazničujúce) tendencie a aktivity ľudí. Tie, zdalo by sa, by „pri dobrej vôli“ bolo možné eliminovať alebo aspoň minimalizovať. Avšak dosiaľ všetky pokusy zlyhali; s absolútnym nezdarom sa stretli tiež rôzne projekty humanistov (ateistických, pohanských i kresťanských) na vybudovanie „ríše všeobecného blaha“: ľudstvo sa napriek snahám minulých i súčasných politikov, filozofov i novodobých „prorokov“, naďalej, a to čím ďalej, tým prudšie, rúti nielen k svojej mravnej a kultúrnej, ale i k existenčnej záhube. V tejto situácii by bolo nezodpovedné tieto skutočnosti iba konštatovať a neupozorňovať aj na jediné možné východisko – na záchranu, ktorú ponúka Ten, kto nepatrí medzi pasažierov potápajúcej sa lode a kto jediný môže poskytnúť nielen „záchranný čln“, ale hlavne pokojný, nádherný „prístav“ všetkým topiacim sa. Práve toto je obsahom epilógu.

# Prológ

## (O premenách ľudského myslenia a o tragickom zvrate od hľadania krásy, pravdy, dobra k ich odmietaniu)

Napred trochu alegórie:

### Svetlo a tma

V Biblii (ale nielen tam) je *svetlo* symbolom dobra, pravdy, lásky, pokroku, života, zatiaľ čo *tma* znamená zlo, nepravdu (alebo nevedomosť), nenávisť, úpadok, deštrukciu, smrť.<sup>1</sup>

Dejiny ľudstva sú mozaikou svetlých (svetlom ožiarených) a tmavých (tmou zahalených) miest: sú historické obdobia, v ktorých svetlo *prevažuje* nad tmou, a sú iné éry (tieto sú v prevahe), keď tma pohlcuje *takmer* všetko. Slová „prevažuje“ a „takmer“ v predchádzajúcej vete sú dôležité – znamenajú, že žiadne obdobie v dejinách ľudstva nebolo absolútne svetlé, ale nikdy ani nepanovala absolútna tma: vždy tu boli jednotlivci alebo skupiny ľudí, ktorí aj v tej najtemnejšej dobe niesli, keď už nie pochodne, teda aspoň blikajúce svetielka alebo uhlíky z pahreby (hoci aj tie museli neraz ukrývať pred nepriazňou „počasí“, pred búrkami, pôsobenými besnením ctiteľov tmy, aby nezhasli).

Zdrojom svetla vo svete (na našej Zemi) je Slnko. Toto platilo ešte donedávna absolútne.

Každý vie, že „prirodzené“ svetlo – nielen denné, ale aj nočné (mesačné) – má svoj zdroj v Slnku; neviem však, či si každý uvedomuje, že to platí (alebo aspoň donedávna platilo) aj o všetkom svetle „umelom“ (či už pochádza z ohňa, plameňa sviec a iných svietidiel alebo z elektrických žiaroviek, žiariviek atď.). Veď pri vzniku každej organickej látky (paliva, vrátane fosílného) bola fotosyntéza, t.j. premena slnečnej energie v energiu chemických štruktúr, ukrytú v telách rastlín a nimi sa živiacich živočíchov (pochopiteľne, i živočíchov živiacich sa inými živočíchmi) – aj tých rastlín a živočíchov čo v dávnej minulosti, pri veľkej celosvetovej katastrofe, boli pochované v obrovských „masových hroboch“ – terajších náleziskách uhlia, ropy, zemného plynu. Aj elektrická energia z vodných a veterných elektrární pochádza zo slnečnej energie: veď bez Slnka by nebolo ani kolobehu vody ani prúdenia vzduchu.

V dnešnej dobe poznáme jediný zdroj elektrickej energie (a svetla), ktorý nemá pôvod v Slnku, je to energia jadrová.<sup>2</sup> Tento zdroj energie však ťažko možno označiť za životodarný (naopak, je ohrozujúcim život).

Podobne ako životodarné svetlo vo fyzikálnom slova zmysle, aj to (symbolické, alegorické) svetlo, o ktorom bola reč na začiatku tohoto úvodu, má jediný zdroj. Tým zdrojom je Boh – on je Pravda, Spravodlivosť, absolútne Dobro, Láska, Život. Pravdaže, existuje tu aj iné „svetlo“, to ktoré pochádza od „Svetlonoša“.<sup>3</sup> Nie vždy je ho možné ľahko odlíšiť od toho životodarného, pravého svetla; často až „ex post“ – podľa toho čo prinieslo: dobro či zlo, ži-

<sup>1</sup> „Chodíme v svetle Hospodinom“ (Iz 2,5); *Ľud, ktorý chodil vo tme, uzrie veľké svetlo“* (Iz 9,2; Mt 4,16); „*Bolo svetlo, ktoré osvecuje každého človeka... Bolo vo svete a svet ním povstal, ale svet ho nepoznal.*“ (J 1,9-10).

<sup>2</sup> Pravdaže, je tu ešte geotermálna energia; tá je však z hľadiska jej využitia zanedbateľná.

<sup>3</sup> „Svetlonoš“ = *Lucifer* (lat. *lux, lucis* = svetlo; *fero* = niesť, nosiť).

vot (resp. skutočné oživenie) alebo deštrukciu a smrť (týka sa to duchovného života i umenia, a kultúry vôbec) – zisťujeme, čo to bolo za svetlo. Až po dlhšom čase sa napr. ukázalo, že „osvietenie“ (v čase „osvietenstva“, o ktorom sa tu neskôr zmienim) vlastne pochádzalo z toho nebezpečného, zhubného zdroja.

## Zdravie a choroba (život a smrť)

Podobne ako svetlo a tma, aj slová zdravie a choroba (poprípade život a smrť) sa používajú pri alegorickom opise stavu spoločnosti, jej duchovných hodnôt. V Biblii sa napr. hovorí o „zdravom rozume“ (2 Tm 1,7), „zdravom učení“, o „zdraví vo viere“ (1 Tm 1,10; 2 Tm 4,3; Tit 1,9.13; 2,1.2 atď.); ale aj o chorobe (nemoci): „On (Spasiteľ) vzal na seba naše nemoci (t.j. hriechy, zlo)“ (Iz 53,4; Mt 8,17 a i.); a ešte častejšie o smrti (byť mŕtvym): „Nech (duchovne) mŕtvi pochovávať svojich mŕtvych“ (Mt 8,22); „Boli ste mŕtvi vo svojich hriechoch“ (Ef 2,1.5; Kol 2,13); „viera bez skutkov je mŕtva“ (Jak 2,17); „...máš meno, že žiješ, ale si mŕtvy“ (Zj 3,1).

O zdraví, chorobe a uzdravovaní (v pôvodnom zmysle týchto slov) som písal v inej svojej knihe,<sup>1</sup> tu by som chcel iba krátko upozorniť na niektoré skutočnosti, známe z patogenézy a sanogenézy,<sup>2</sup> ktoré môžu byť poučné aj pri uvažovaní o veciach, ktoré sú obsahom tejto knihy:

V živom organizme vznik a priebeh choroby závisí jednak od pôsobenia vonkajších vplyvov (príčin), ale aj – a najmä! – od vnútorných podmienok, od stavu imunitného systému, odolnosti organizmu. Možno každý pozná ľudí mimoriadne „náchylných“ na choroby, a naopak ľudí veľmi odolných, ktorí neochorejú ani keď trvalo pracujú vo veľmi nebezpečnom, napr. infekčnom prostredí. Veľmi podobné je to v duchovnej oblasti: sú ľudia, ktorí majú tzv. „svrblivé uši“ (2Tm 4,3-4), priam prahnú po každom novom, škodlivom alebo nezmyselnom učení (smere, štýle, hnutí), s nadšením ho prijímajú, odvracajú sa od pravdy, od zdravého učenia (štýlu). Iní – tí, čo sú „zdraví vo viere“ – sú odolní voči zvodom i hrozbám, ktorým väčšina ľudí z ich okolia podľahne. V Biblii sa hovorí aj o stave „srdca“.<sup>3</sup> Preto Dávid prosí: „Srdce čisté stvor mi, ó Bože, a obnov vo mne ducha pevného.“ (Ž 51, 12).

Aj v tých najhorších (najtmavších, smrteľne chorých, resp. duchovne mŕtvych) obdobiach ľudských dejín žili ľudia (aj keď ich bolo málo) *spravodliví*.<sup>4</sup> Preto ak hovoríme o niektorom období ako o „chorom“, neznamená to, že aj vtedy neboli ľudia (jednotlivci alebo menšie skupiny), ktorí chorobe (resp. duchovnej smrti) nepodľahli; vždy boli takí, ktorí odolali, ktorí boli „imúnni“ voči vládnucej „móde“, ignorovali trend, „ducha doby“ (neboli „in“, ako sa dnes hovorí).

---

<sup>1</sup> „Fakty a úvahy O ŽIVOTE...“

<sup>2</sup> Patogenéza skúma a opisuje pochody, ktoré sa odohrávajú v živom organizme pri jeho ochorení, sanogenéza pri uzdravovaní.

<sup>3</sup> „Srdce“ v biblickom zmysle si nezamieňajme so srdcom v zmysle anatomicke-fyziologickým. V Biblii srdce znamená „vnútro“ človeka, je to akýsi „orgán jeho duše“ (sídlo ducha, resp. „chrám Ducha“): z neho vychádza myslenie i konanie človeka; ono rozhoduje aj o jeho odolnosti voči zlým duchovným vplyvom, ochraňuje ho pred zvodmi tela, diabla a sveta, chráni jeho duchovné zdravie (mimo iného plní teda úlohu akéhosi „imunitného systému“ jeho duše).

<sup>4</sup> Biblický výraz „spravodlivý“ nemožno chápať v právnickom zmysle; spravodlivý je nie len ten, kto súdi objektívne, nepodplatne, ale každý, kto žije správne, t.j. v zhode s Božou vôľou (Jeho zákonom).

Ďalšie poučenie z biológie (popr. medicíny): organizmus vždy reaguje na poškodenie alebo na nepriaznivé vonkajšie vplyvy; ak je jeho reagovanie adekvátne, úžasné obranné a reparačné schopnosti (ktoré mu dal jeho Stvoriteľ) mu umožnia odolať, odstrániť poškodenie, prežiť, uzdraviť sa. Ale reakcia nemusí byť vždy adekvátna – môže byť napr. nedostatočná (hypergická), alebo naopak nadmerná, poprípade nesprávna (hyperergická, alergická); v prvom prípade sa nezabráni poškodeniu organizmu, v druhom sa poškodenie ešte zväčší, a to niekedy do takej miery, že organizmus umiera; priamou príčinou smrti tu nie vonkajší činiteľ, ale poškodenie spôsobené vlastnou nesprávnou („prehnanou“) reakciou.

V dejinách ľudstva sa vždy znova a znova stretávame s rôznymi reakciami na zlé situácie. Tieto reakcie (protesty) sú zväčša odôvodnené, správne; občas sú však prehnané („hyperergické“, „alergické“) a poškodia „organizmus“ (spoločenstvo) viac, ako by ho poškodilo zlo, proti ktorému boli namierené. Také „alergické“ reakcie sú napr. revolúcie, anarchia, deštrukcia, alebo na druhej strane zase tyrania, „totalita“ (ktorá je niekedy „hyperergickou odpověďou“ na spomenuté „alergické reakcie“).

V dejinách (nielen politických, ale aj v dejinách umenia a filozofie) je veľa príkladov, keď pod práporom „boja za slobodu“ bola vybojovaná ešte väčšia nesloboda, tyrania, teror, ktorý postihol aj svoje „vlastné deti“ (samotných pôvodcov odporu, revolúcie); neraz protest proti „totalitnej ideológii“ prerástol v oveľa horšiu totalitu: tí, čo volali po „pokroku“, prišli s primitivizmom (napr. hnutie New Age sa prezentuje ako pokrokové hnutie „novej doby“, hlása vývoj, evolúciu, ktorá má zmeniť človeka v „boha“, ale pritom sa – aspoň istý jeho smer – opiera o staré náboženské mýty, poverby, a praktizuje často primitívne, dokonca animistické pohanské kultúry); alebo tí, čo protestovali proti humanistickej kultúre a ideológii (protestovať proti nej je celkom iste namieste), prišli s anarchiou, dekadenciou, deštrukciou, nihilizmom – teda so zlom neporovnateľne väčším. Ďalší príklad z dnešných čias: tí, čo veľmi hlasno kričia po ochrane prírody,<sup>1</sup> nielenže všemožne obmedzujú, nepriamo ohrozujú ľudí (ktorí sú predsa tiež „súčasťou prírody“) a poškodzujú iné „zložky“ živej prírody,<sup>2</sup> ale aj priamo ohrozujú životy ľudí a mnohých zvierat (keď napr. „chránia“ premnožených veľkých, nebezpečných dravcov).

Niektoré javy v spoločnosti by si zaslúžili prirovnanie k zhubnému bujneniu, k rakovine organizmu. Bunky tkaniva (orgánu) – inak veľmi užitočného pre organizmus – ak sa vymania spod kontroly, nielenže prestanú byť užitočnými pre organizmus (prestajú mu slúžiť), ale ho dokonca začnú ohrozovať (začnú mu „vládnuť“) a neraz ho i zabijú.

Niečo podobné vidíme aj v dejinách **ľudského myslenia**; týka sa to nielen filozofie (vrátane estetiky) a umenia, ale napr. aj teológie, ktorá je dokonca na demonštrovanie „javu maligného bujnenia“ vhodnejšia ako filozofia, pretože „nové teologické učenia“ majú mimoriadnu tendenciu „inštitucionalizovať sa“, t.j. vytvárať nové cirkvi, sekty.

Deje sa to obvykle takto: jednotlivec alebo skupina ľudí príde s dobrou, užitočnou vecou; často je to napr. znovaobjavenie starej zabudnutej alebo dogmami

---

<sup>1</sup> Mám na mysli naivných tzv. „ochranárov“, veľmi nevhodne nazývaných aj „ekológmi“ (pretože väčšina z nich nemá nič spoločné s „...lógiami“, t.j. s náukou, vedou).

<sup>2</sup> Keď sa napr. stavajú proti odstráneniu kalamitného dreva (zdroja nebezpečných škodcov), proti vysušaniu močiarov (liahne nielen nepríjemných, ale i nebezpečných komárov) a proti iným nutným úpravám pôdy; alebo keď sú proti výstavbe akýchkoľvek (i vodných, teda tých „najekologickejších“) elektrární, pričom sami vlastným príkladom nie sú ochotní ukázať, ako sa dá dnes žiť bez elektrickej energie.

zdeformovanej pravdy, poprípade potrebná reforma (spoločnosti alebo cirkvi); konzervatívna časť spoločenstva ich odmieta, alebo zaujme „vyčkávacie stanovisko“. Toto reformátorov (častejšie však ich epigónov) podnieti k tomu, že začnú za „svoju pravdu“ bojovať, pričom sa tak na ňu upnú, že začne „hypertrofovať“, stane sa centrom ich záujmu, ich novou dogmou, pred ktorou sa iné pravdy strácajú (akoby zmizli v jej tieni). Nositelia novej myšlienky, spočiatku možno neprávom obviňovaní z herézy, teraz sa stanú ozajstnými heretikmi. Spoločenstvo ich vylúči (alebo sa o to aspoň snaží), a oni založia novú „sektu“ („smer“). Tu to však nekončí: po čase v novej sekte opäť nejaký jednotlivec alebo skupina príde s novou pravdou (popr. „pravdou“) ... a všetko sa opakuje: sekty rastú ako „huby po daždi“; a sú rovnako netolerantné k svojim „dcéram“, ako sú k nim netolerantné ich „matky“. Toto je najčastejšia príčina vzniku nových hnutí, smerov, siekt (nielen náboženských, ale aj filozofických, umeleckých a iných); niet pochyb, že na takomto trieštení sa rovnakou mierou podieľajú „matky“ (resp. „ortodoxní“ konzervatívci) ako „dcéry“ (nekonformní novátori); tí, čo prenasledovali „heretikov“, ale aj tí, čo boli „exkomunikovaní“.

Pokiaľ ide o **umenie** (tu sa budeme zaoberať umením výtvarným, a z neho najmä maliarstvom, pretože práve na ňom možno najlepšie demonštrovať javy a tendencie, o ktorých tu bude reč), možno akceptovať tézu, že *umenie je „odrazom skutočnosti“*, predovšetkým stavu kultúry, morálky, životného štýlu, teda všetkého, čo súvisí s prevládajúcou paradigmou, svetonázorom (náboženstvom, ideológiou), ale samozrejme aj s ekonomickou a politickou situáciou. Preto umelecké diela minulosti nám hodne prezradia o celkovom stave spoločenstva, žijúceho v danej dobe a danom regióne.

Umelci boli pochopiteľne súčasťou spoločnosti, a preto uvažovali (a tvorili) v súlade „s verejnou mienkou“ (aby som použil „módny“ výraz), resp. s prevažujúcou náladou, panujúcou v spoločenstve, uprostred ktorého žili. Aj keby časť z nich (nejaká „avantgarda“) vybočila, bola by nútená „zaradiť sa“ z ekonomických, existenčných dôvodov. Žiaden z veľkých umelcov nebol úplne „slobodný“ v tom zmysle, žeby si bol mohol dovoliť tvoriť nezávisle na „dopyte trhu“. (Niekoľkí umelci, ktorí – najčastejšie pre nejakú vážnu psychickú poruchu – tieto „pravidlá“ nerešpektovali, skončili v chudobincoch, blázincoch alebo nejako inak „neslávne“. Okrem toho takéto „prípady“ sú známe hlavne z obdobia, keď už „pravidlá trhu“ boli porušené „zásahmi zvonku“, o ktorých si za chvíľu povieme). Teda v minulosti sa umelec musel prispôsobiť svojmu „zamestnávateľovi“ (ak pracoval na dvore kráľa alebo svetského či cirkevného veľmoža), mecenášovi alebo objednávateľovi (zákazníkovi). Maliari, sochári, zlatníci, kovoodlievači (často v jednej osobe) boli remeselníci, ktorí žili zo svojho remesla, z toho, čo predali. (Vie si azda niekto predstaviť remeselníka, ktorý by nerešpektoval dopyt trhu, a vyrábал by predmety, o ktoré nikto nemá záujem? Napríklad kováča, vyrábajúceho podkovy neobvyklých veľkostí a všelijakých pokrútených tvarov?). Okrem toho „česť profesie“ strážil príslušný cech; ten by neakceptoval nikoho, kto by vážnejším spôsobom narušil platné odborné (profesionálne) alebo morálne kritériá.

Situácia sa zmenila v čase nástupu diktátu akadémií a profesionálnych „kritikov umenia“, teda najmä v 19. storočí.

Akadémie existovali aj predtým, ich poslanie a vplyv však boli iné:

Akadémia, to bol vlastne pôvodne háj v Aténach (nazvaný podľa mýtického hrdinu Akadéma), kde okolo r. 387 pr.n.l. založil Platón filozof. školu. Poznáme niekoľko „starovekých“ akadémií, poslednú v 4.-5. stor. n.l.; táto spočiatku spájala platonizmus so stoicizmom a aristotelizmom, nakoniec vyústila v novoplatonizmus

(ktorý podstatne ovplyvnil aj kresťanskú teológiu). V stredoveku sa ako „akadémie“ označovali vedecké, najmä filozofické spoločnosti (napr. Accademia Platonica (1459-1521) založená Cosimom Medici, ďalšie „accademie“ boli v Neapoli, Ríme a Benátkach). Priamy vplyv (napr. stanovením nejakých noriem) na výtvarné umenie nemali; pravdaže, nepriamy vplyv (cez ožiovovanie pohanskej filozofie a mytológie) tu bol značný.

V čase osvietenstva, najmä vo Francúzsku, sa akadémia stala inštitúciou, ktorá rozhodovala o smerovaní umenia nielen po stránke úzko umeleckej, ale aj ideologickej. Už nie „pravidlá trhu“ určovali hodnotu umeleckých diel, ale posudok „odborných kritikov“: akadémia prostredníctvom „jury“ rozhodovala o tom, či nejaký umelec, resp. jeho konkrétne umelecké dielo, bude alebo nebude prijaté do „salónu“ (t.j. na výstavu žijúcich umelcov). Účasť na salóne znamenala akési dobrozdanie – schválenie, uznanie umelca; jeho odporúčenie potenciálnemu zákazníkovi. Zákazník sa už neriadil svojím vkusom, ale „posudkom odborníkov“; tí mu „radia“, nepriamo vnucujú, čo si má kúpiť, ktorého umelca má uprednostniť. Takéto rozhodovanie „ex cathedra“ je na jednej strane výhodou: zákazník, laik, naozaj niekedy potrebuje poradiť; na druhej strane nesie sebou veľké nebezpečie: prvým je subjektivita (niekto možno povie: „veď ide o kolektívne rozhodovanie“; treba si však uvedomiť, že existuje aj „kolektívna subjektivnosť“, resp. predpojatosť, neobjektívnosť); druhým je korupcia (v ľudskej histórii sa azda nevyskytol jav, inštitúcia, postup – nech by bol ako dobre myslený –, ktorý by nebol zneužitý; a „korupciou“ tu nemusíme myslieť iba klasický, teda peňažný úplatok).

Vo Francúzsku preto vznikali „neoficiálne salóny“, napr. „salón odmietnutých“, „nezávislých“ (1863 impresionistov, 1884 neoimpresionistov, 1903 tzv. „salón jesenný“). „Odmietnutí“ sa však správali voči ostatným rovnako, ako sa správali k nim tí, čo odmietli ich. Okrem toho začali vydávať „manifesty“, časopisy atď., v ktorých tvrdili, že iba oni sú „tí praví“, iba ich umenie je skutočným umením, že všetci ostatní (tí, čo ich odmietli i tí, ktorých oni odmietli) nie sú umelcami, nevedia, čo to umenie je. Ak si dokázali financovať „profesionálnych kritikov“, mali svoj smer „odobrený odborne“, ak si to nemohli dovoliť, oni sami (maliari, spisovatelia a pod.) sa stali zo dňa na deň „estetikmi“, „filozofmi“ (v knihe si ukážeme viaceré ukážky ich podivuhodných, veľmi často absurdných špekulácií, „argumentov“). Teda z opozície „akadémie“ sa stávajú akési „alternatívne akadémie“, ktoré podľa účasti na ich „alternatívnych salónoch“ dávajú (tu doslova zopakujem slová, použité vyššie) „dobrozdanie – schválenie, uznanie umelca; jeho odporúčenie potenciálnemu zákazníkovi.“ Zákazníka to mátie: kto má vlastne pravdu? Už sa nemožno riadiť ani svojím vkusom, ani „posudkom odborníkov“; rozhoduje sa často podľa „inštinktu“ (čím treba rozumieť snobské uprednostňovanie nového, „moderného“) alebo podľa spriaznenosti ideologickej, či dokonca politickej. Propagátori nového smeru to, pravdaže, vedia; preto nielen zdôrazňujú svoju „progresívnosť“ umeleckú (novosť, modernosť štýlu), ale aj „svetonázorovú“ a politickú (najčastejšie sa hlásia k marxizmu alebo anarchizmu).

Bezohľadný konkurenčný boj v „umeleckom biznise“ má od konca 19. stor. aj iné špecifiká: oproti situácii v minulosti je tu oveľa viac zákazníkov, ale hodne z nich je menej zámožných, a veľká väčšina je úplne „umelecky negramotných“. Z toho vyplýva: 1. treba „produkovať“ veľké množstvo „umeleckých“ diel, ale nemožno im venovať priveľa času; občas sa sami „umelci“ priznali, že niektoré svoje obrazy „vytvorili“ iba za pár hodín; najčastejšie však „umelecké diela“ samy o sebe svedčia o tom, že im nebolo venova-



né viac času ako niekoľko minút, prinajlepšom hodín, 2. Viac času a pros- triedkov ako na tvorbu umeleckých diel treba venovať na „marketing“ (čo mimo iného znamená, že časť zisku z predaných diel treba dať na reklamu, propagáciu „nových smerov umenia“ alebo na provízie za sprostredkovanie predaja).

Pritom si treba uvedomiť, že popri zisku tu veľmi intenzívne pôsobí aj iný motivačný faktor: veľká väčšina umelcov (a to isté platí o vedcoch) túži nielen po bohatstve, ale aj po popularite, po „sláve“. Ale na ceste kariéry treba prekonať jednu veľkú prekážku, „bariéru priemernosti“, treba sa stať „originálnym“. Zaradenie medzi priemerných, či dokonca obvinenie z plagiátorstva a kompilátorstva je to najhoršie, čo môže ambiciózneho umelca a vedca postihnúť. Ale skutočne veľké, originálne a súčasne dobré – v pravom zmysle slova (užitočné, pravdivé, progresívne) – nápady prichádzajú zriedka, i počet „nových foriem“ (ak majú mať nejaký zmysel a hodnotu) je obmedzený; „kandidátov“ je však veľmi veľa.

Ako riešia túto dilemu „kandidáti slávy“ v prírodných vedách a ako v u- mení a „špekulatívnych vedách“ (vo filozofii, psychológii, sociológii, polito- lógii, teológii...)?

Prírodovedci to majú ťažšie ako umelci a filozofi: v prírodných vedách predsa len treba (alebo malo by sa) stavať na faktoch, nie na fantázii. Ale od čias Ch. Darwina to už celkom neplatí. Jeho „evolučná teória“ bola všeobecne prijatá bez toho, žeby sa opierala o fakty (nejde teda o „teóriu“, ale o „hypotézu“ – domnienku); je síce „logická“ (postavená na dômyselnej špekulácii), no vôbec nespočíva na faktoch, na priamych dôkazoch, ale iba na neistých indíciách – na „hlinených nohách“. <sup>1</sup> Evo- lučná teória sa pokladá za prírodovedeckú teóriu iba preto, že sa týka – aspoň vo svojej pôvodnej podobe – prírody („vzniku druhov prirodzeným výberom“), ale svojou podstatou (a metodikou) patrí jednoznačne medzi „špekulatívne vedy“ (tak ako filozofia, politológia a rôzne ideológie). Odvtedy ako existuje „evo- lucionizmus“ (už „-izmus“ v tomto slove svedčí o tom, že ide o ideológiu!), majú to prírodovedci oveľa ľahšie: aj oni môžu popustiť uzdu svojej fantázii – možno produkovať „originálne“, faktami nepodložené práce, stať sa stať evolucionistom.

Umelec „neriešiteľnú“ situáciu – byť originálnym, aj keď takmer všetky skutočne originálne a skutočne umelecké formy a postupy (štýly) už boli vyčerpané – vyrieši (odvtedy ako vzniklo tzv. „moderné umenie“) často tak, že prekročí „hranice ume- nia“ – a svoje dielo, ktoré je síce originálne, ale nie umelecké, prezentuje ako „u- melecké“. Veľkú rolu pritom zohrávajú už spomenutí „kritici umenia“ – ľudia, ktorí sa živia tým, že „píšu o umení“ (zatracujú diela jedných a do neba vynášajú výtvor- y iných). Bez kritikov umenia by neexistoval žiaden „moderný umelecký smer“. „Normálny konzument umenia“ by si totiž sotva kúpil umelecké dielo, napr. obraz, o ktorom nevie čo zobrazuje, alebo čo symbolizuje. Treba dodať, že to poväčšine nevie ani autor diela. „Vie to“ iba kritik; on jediný je odborníkom na to, ako v nezmyselnosti nájsť zmysel, ako v absurdite a „surdite“ objaviť myšlienku, hlas, od- kaz. On sa napokon stáva „učiteľom“ umelcov i verejnosti (jeho najvnímavejšími žiakmi sú snobi).

Často kritik pripíše umeleckému dielu úplne iný zmysel alebo obsah, ako mu dal (alebo chcel dať) autor. Veľa razy sa stalo, že si umelec (pravda, môže si to dovoliť iba umelec „s menom“, ktorého nemožno nepriaznivou kritikou „zlikvidovať“) „vy- strelil z kritikov“ – vytvoril naschvál dielo neumelecké (popr. antiumelecké) a ča- kal na reakciu kritiky. Keďže ide o známeho umelca, kritika je – ako inak – mimo- riadne priaznivá. Umelec potom vyjaví verejnosti (napr. novinárom) skutočnosť. Čo

<sup>1</sup> Podrobne o tom píšem v publikácii **„Fakty a úvahy O ŽIVOTE...“** a čiastočne aj v ďal- ších svojich knihách („Fakty a úvahy O VIERE...“, „Nový vek...“ a i.).

sa stane? Sú kritici diskreditovaní? Vôbec nie. Prehlásia, že veľký umelec aj vtedy, keď on sám nechce tvoriť, vytvára skutočne umelecké dielo; a vtedy, keď schválne poruší všetky pravidlá umenia, vlastne objavuje nový štýl (nové pravidlá, resp. pravidlá nového umenia).<sup>1</sup>

Umelecká kritika je naozaj všemocná – ona sama je „umením“, a súčasne je tým všemocným arbitrom, mocou, ktorá určuje, čo umením je.<sup>2</sup> Umelecká kritika nielen „tvorí umelcov“, ale ich aj „kategorizuje“ – z tých, ktorých zaradí na najvyššie priečky hierarchie, nielen vyrába „vládcov umenia“, ale tvorí a „usmerňuje“ aj „umelecký biznis“ – kastu nesmierne bohatých a „bezohľadných špekulantov“, a popritom produkuje širokú obec snobov, bez ktorých by nebolo ani „umeleckého biznisu“, ale ani „umelcov“, ktorí nespĺňajú dva zásadné predpoklady skutočného umelca: **talent a poctivú prácu**.<sup>3</sup> Väčšina „moderných umeleckých diel“ nespĺňa ani jeden z týchto predpokladov, iným chýba prinajmenšom jeden z nich.

Obrovské sumy, za ktoré sú predávané neumelecké „umelecké diela“ – „artefakty“,<sup>4</sup> a ktoré motivujú „umelcov“, aby ich tvorili (či skôr „vyrábali“), mohli vzniknúť iba vďaka existencii a súhre troch skupín ľudí: kritikov umenia, obchodníkov s umeleckými dielami a snobov. Najdôležitejší z nich sú kritici, lebo existencia druhej a tretej skupiny je v podstate závislá od nich: bez kritikov umenia by nebolo s čím obchodovať (neexistovali by drahé diela – aspoň pokiaľ ide o tzv. umenie „moderné“),<sup>5</sup> a tak by nebolo ani obchodníkov a zákazníkov.

„Tlak originality“ (túžba alebo „nutnosť“ byť originálnym) a ostatné vyššie spomenuté faktory (o niektorých bude podrobnejšie pojednané v jednotlivých kapitolách knihy) spôsobili, že v súčasnosti máme nesmierne košaté

<sup>1</sup> Z konkrétnych známych príkladov uvediem okrem maliara P. Picassa (o tom ešte bude reč) aspoň slovenského spisovateľa L. Mňačku, ktorý – ako sám priznal – napísal „Dlhú bielu prerušovanú čiaru“ iba preto, aby si spravil „dobrý deň“ z literárnych kritikov (mohol si to dovoliť, keďže bol vtedy nielen populárnym, a naviac nositeľom „rádu Klementa Gottwalda“); jeho recesia sa vydarila: kritici „do neba vychválili“ dielo, ktorému samotný jeho autor neprikladal žiadnu umeleckú hodnotu.

<sup>2</sup> Odporúčam váženému čitateľovi prečítať si krátku stať od L.N. Tolstého „O poslaní literárnej kritiky“, uverejnenej v mojej knihe „**L. N. TOLSTOJ a jeho životné otázky – viera a umenie**“ (nájde tam aj iné práce, týkajúce sa hodnotenia umenia, napr. „Čo je umenie“, „O umení“, „O Shakespearovi a dráme“, ale okrem toho napr. aj jeho „Spoved“, „Doslov ku Kreutzerovej sonáte“ a úryvok z Tolstého románu „Vzkriesenie“).

<sup>3</sup> Vieme, že „starí“ umelci (pred érou tzv. „moderného umenia“) svojím dielom venovali nielen talent, ale aj poctivú a niekedy namáhavú a veľmi dlhú prácu (mesiace i roky driny na jednom diele). V cene starých umeleckých diel je teda zahrnutá nielen ich jedinečnosť, talent a „meno“ umelca, ale aj množstvo poctivej, dlhej a často veľmi namáhavej práce (spomeňte si napr. na Michelangelove sochy alebo slávne obrazy Leonarda da Vinciho).

<sup>4</sup> Slovo „artefakt“ sa používa v dvoch významoch: jednak znamená „umelecké dielo“, jednak (napr. v medicíne) „umelo pozmenenú štruktúru, resp. jav (predmet), ktorý mátie“ (napr. na chybné spracovanej rtg. snímke sa objaví „niečo“, čo imituje nález, ktorý v skutočnosti neexistuje). Pre „artefakty“ moderného umenia sa viac hodí onen druhý („medicínsky“) význam.

<sup>5</sup> Pred istým časom v masmédiách prebehla informácia o dražbe obrazu jedného z „vychytaných“ „moderných umelcov“ (o tomto umelcovi sa podrobnejšie zmienim v príslušnej kapitole knihy). Obraz mal byť portrétom milenky umelca, ale darom by ste na ňom hľadali ľudskú tvár alebo postavu; bolo známe, že sa umelec ešte za svojho života (v čase dražby už bol mŕtv) vyjadril, že **obraz namaloval za necelý deň**. Cena, za ktorú bol vydražený, sa rovnala (po prepočte) **ročnej priemernej mzdy 10 000 ľudí**. Ak aj pripustíme, že umelec mal talent (podľa dotyčného obrazu to nemožno potvrdiť), uvedenému dielu chýba druhá podmienka – poctivá práca umelca, aby mohol byť považovaný za dielo umelecké, a naviac „hodnotné“, teda aj vysoko (finančne) „hodnotené“.

stromy umenia, filozofie i prírodných vied, ale veľká časť ovocia, ktoré prinášajú je nepožiteľná (nestráviteľná alebo zhnitá, často dokonca jedovatá). Pochopiteľne, že sú tu ešte aj dobré stromy, prinášajúce zdravé a chutné ovocie. Preto hádam nemožno ešte hovoriť o úplnej smrti, ale iba o agónii alebo „odchádzaní“ (zaníkaní) umenia a kultúry vôbec.<sup>1</sup>

Rozoznať jedovaté plody umenia a filozofie od zdravého ovocia nemusí byť vždy (a najmä nie pre každého) jednoduché. Často sa to pozná iba po ich dlhodobejšom „konzumovaní“ – ale vtedy už môže byť príliš neskoro. Aj preto je treba o tom hovoriť – vysvetľovať i vystríhať. A to je vlastne aj poslaním tejto knihy. Nechcete v nej nájsť kompletné dejiny umenia (alebo myslenia, filozofie) – na komplexné spracovanie takých tém by bolo treba viac kníh o mnohých zväzkoch. Mojm cieľom je poukázať na niektoré javy a fakty – niekedy možno až príliš nekonformne s panujúcou, oficiálnou mienkou (s mienkou profesionálnych historikov a ideológov)<sup>2</sup> – a na niektorých konkrétnych príkladoch (jednotlivcoch, skupinách, hnutiach) poukázať na skutočné „smerovanie daného smeru“, na jeho podstatu i jeho plody. Pritom sa zameriam iba na zhruba 600 posledných rokov kultúry Západu – od doby jej „oživenia“ (renesancie) po dobu jej „umierania“ (agónie, exitu).

Zájemca o podrobnejšie informácie si ľahko môže zadovážiť príslušnú literatúru (dokonca i z produkcie našich vydavateľstiev, ktoré sú – aspoň v tejto tematickej skupine – veľmi pozadu za ich zahraničnými partnermi, resp. konkurentmi). Ale chcem upozorniť, vystríhať čitateľa, aby čítal pozorne a mal na mysli, že nie všetko, čo tam nájde ako „fakt“, aj faktom v skutočnosti je. Záleží na autorovi, na jeho interpretácii. Platí to aj o odbornej literatúre, vrátane historickej.

Zájemcov o históriu o historickú literatúru chcem upozorniť, že žiaden historik nie je celkom „objektívny“, nech by sa o to ako snažil. Žije totiž v istej konkrétnej dobe a prostredí, je absolventom istej školy (vedomosti a metódy prijal od konkrétnych profesorov), spôsob jeho myslenia je – aj keby sa tomu bránil – určený paradigmou, ktorú určovali zmienené (a možno ešte mnohé iné) faktory; a táto paradigma sa celkom isto nezhoduje s paradigmou, určujúcou myslenie a konanie osôb, ktoré hrali rozhodujúcu rolu v historickej udalosti (alebo dobe), ktorú on opisuje. Ako má potom pochopiť jej skutočný zmysel, dosah, ale aj jej pravé príčiny? Pravdaže, môže sa vyhnúť hodnoteniu a opísať iba „holé fakty“ (priebeh udalostí podľa dostupných zdrojov). Ale kde má záruku, že tie zdroje sú spoľahlivé, „objektívne“, že iné „zdroje“ (ktoré on nemá k dispozícii) by nesvedčili o niečom úplne inom? Okrem toho taký opis „holých udalostí“ je v podstate nanič. Ak naozaj platí „historia magistra vitae“, čomu by nás také „holé historické fakty“ naučili? Dejiny, to nie sú iba vojny, zmluvy, dátumy narodenia, úmrtia, korunovácie či iných „dôležitých“ udalostí. To všetko je iba pohľad „zvonku“ – ako fotografické snímky morskej hladiny (tieto aj keď sú mimoriadne vydatené – dokonca aj keď boli exponované za

---

<sup>1</sup> V podtitule knihy použité slovo „exitus“ sa používa v medicíne na označenie smrti (umretia) pacienta; v skutočnosti toto latinské slovo znamená „východ“ (nie ako svetová strana, ale v zmysle „vychádzanie, odchádzanie, zaníkanie“), preto je jeho použitie na označenie súčasného stavu kultúry celkom náležité.

<sup>2</sup> Ist „proti prúdu“ býva nielen ťažké, ale aj nebezpečné (podrobnejšie o tom píšem v knihe „Poznanie... – otázka života a smrti“); no faktom zostáva, že iba „cesta proti prúdu“ vedie k čistej pramenitej vode – k prameňu poznania. Za riziko – odsúdenie i event. posmech – to však stojí. Veľké vzory z histórie nech sú nám príkladom: kto by si dovolil kritizovať napr. veľkého Shakespeara? L. N. Tolstoj sa odvážil, podstúpil riziko odsúdenia i straty priaznivcov (pozri jeho stať „O Shakespearovi a dráme“ v mojej knihe „L. N. Tolstoj a jeho životné otázky – viera a umenie“).

rôzneho počasia a rôzneho uhlu pohľadu – nepovedia o mori všetko, dokonca povedia o ňom veľmi málo; skutočné bohatstvo i krásy mora sú totiž ukryté hlboko pod jeho hladinou).

Nemci rozlišujú medzi „Historie“ a „Geschichte“ (u nás sú slová história a dejiny v podstate synonymá): jeden výraz znamená opis historických udalostí, druhý znamená vlastne „príbehy“ (príhody), teda i to, čo je za (pod) suchým opisom, a čo môže byť nesmierne dôležité pri interpretácii historických udalostí (a pravdaže i pre poučenie sa z nich). Niekedy sa zvykne hovoriť aj o „skrytých dejinách“ – tých, ktoré nie sú obsahom učebnice dejepisu. Skryté dejiny môžu obsahovať poznanie rodinných, národných, etnických, náboženských a iných okolností. Ale, dovoľujem si tvrdiť, že ani to nestačí: ak by sme chceli všetkým udalostiam skutočne porozumieť, museli by sme vidieť ešte hlbšie – do mysle, do srdca,<sup>1</sup> museli by sme poznať skutočnú motiváciu „hlavných i vedľajších postáv“, zúčastnených na historickej udalosti. Ak by toto bolo možné, ak by sme naozaj poznali „pozadie“ historických udalostí, boli by sme možno veľmi prekvapení, koľko „subjektívnych“ faktorov tu hrá dôležitú, rozhodujúcu rolu. To len niektorí filozofi nezmyselne tvrdia, že všetky historické udalosti sú dané iba „objektívnou nutnosťou“ (akýmsi „zákonom“, ktorý oni sami nedokážu definovať). Je skutočnosťou, že my nemôžeme poznať všetky motivačné činitele ľudí, určujúcich priebeh udalostí, ktoré sa odohráli pred dávnou dobou (ba aj ich súčasníci mali sotva možnosť nahliadnuť do ich srdiec, lebo úplne vidieť do srdca človeka si jeho Stvoriteľ vyhradil iba pre seba). Istá možnosť tu však predsa je, aj keď má hodnotu iba indicie: skúmaním konania osôb (ak je to možné) v situáciách „banálnych“, historicky „nepodstatných“ – vtedy sa totiž najlepšie ukážu skutočné postoje – snažiť sa odhaliť „stav srdca“ človeka. Podobne aj pre posúdenie diela niektorého umelca je dobré poznať rôzne skutočnosti z jeho života (prostredie, rodinný život, ale aj jeho zmyšľanie, event. prítomnosť duševných porúch a pod.).

Históriu môžeme poznať iba približne – nielen preto, že nám často chýbajú historické doklady, ale hlavne preto, že ani množstvo historických dokumentov, všeobecne pokladaných za relevantné (medzi ne patria aj umelecké diela), poväčšine nestačí na vytvorenie realistického obrazu danej historickej doby alebo udalosti, ak nevezmeme do úvahy niektoré dôležité fakty (nielen hospodársku a politickú situáciu, ale napr. aj prírodné prostredie, charakter, resp. „temperament“ národa, náboženské a filozofické predstavy; pri historických textoch nesmieme tiež ignorovať zásady tzv. hermeneutiky).

Historici často musia interpretovať staré texty. Veda, ktorá sa tým zaoberá sa volá hermeneutika. Aj prekladatelia zo súčasných jazykov vedia, že nestačí poznať (slovníkový) význam slov, lebo to isté slovo môže mať v inej súvislosti odlišný, dokonca úplne protichodný význam; okrem toho je tu rozdielna frazeológia, každý jazyk má svoje metafory a množstvo iných „svojrázností“. Čo potom starý jazyk, jazyk ľudí diametrálne odlišnej kultúry, svetonázoru, úrovne poznania? Ale ani týmto nekončí výpočet „problémov“ s interpretáciou starých textov (tým skôr neverbálnych dokumentov) – aby človek porozumel (a mohol teda aj správne interpretovať) starý dokument, mal by sa „vžiť do situácie“, preniknúť do „ducha doby“, ba ešte viac do „ducha textu“ (dokumentu), popr. umeleckého diela, ktorým sa zaoberá.

Pokúsím sa to vysvetliť (veľmi stručne) na problematike prekladu, interpretácie a exegézy biblického textu. Nestačí byť dobrým hebrejistom alebo gréčtinárom, ba nestačí ani ovládať všetky poučky hermeneutiky. Exegét musí predovšetkým pochopiť (a prijať) hlavnú zvesť (kerygmu) Biblie, a v jej svetle vidieť a vysvetľovať všetky jej výroky a príbehy. Ako prvý s týmto poznaním prišiel F. Schleiermacher (1768-1836). Podľa neho len vtedy, keď človek pochopí a pocíti svoju úplnú závis-

<sup>1</sup> Pozri čo bolo o „srdci“ napísané v poznámke pod čiarou na začiatku tohoto úvodu.

losť na Bohu, získa „náboženskú skúsenosť“, ktorá mu dá schopnosť rozumieť Božiemu slovu a správne ho interpretovať; inými slovami čitateľ (interpret i „konzument“) musí byť „naladený na rovnakú frekvenciu (vlnovú dĺžku)“ ako pisateľ (autor) – ak si majú rozumieť.

Ak Schleiermacherovu poučku (skúsenosť) aplikujeme aj na posudzovanie umeleckých a filozofických diel, môžeme povedať, že pochopiť umelca (alebo filozofa), ktorý napr. trpí hlbokou melanchóliou, môže iba melancholik, podobne „psychedelickému umeniu“ rozumie iba človek závislý na drogách atď. Ale aj keď je tomu tak – aj keď skutočne existujú chorí ľudia, ktorým je blízke choré umenie –, neznamená to, že toto umenie má byť všeobecne akceptované, že je dobré, že je prínosom pre kultúru ľudstva, že je jej skutočnou súčasťou (v najlepšom prípade mohlo by byť súčasťou nejakej „subkultúry“, ktorá je vlastná istému okruhu „konzumentov umenia“. To isté platí o filozofii). Ale ak sa takéto umenie stalo „moderným“, t.j. všeobecne akceptovaným, „dobovým“, potom sú tu len dve možnosti: 1. buď ide o podvod a popularita tohoto umenia je umelo „vyrábaná“ a udržiavaná kritikmi umenia a ľuďmi pôsobiacimi v „biznise“ (v obchode s umeleckými predmetmi), resp. (ak ide o filozofiu alebo ideológiu) ideológmi „nových smerov myslenia“ (napr. hnutia New Age), alebo 2. je to naozaj pravda, a potom kultúra dnešného sveta (hovoríme iba o kultúre „Západu“) skolabovala, je v štádiu agónie, či dokonca už za týmto štádiom. Potom je však treba otvorene hovoriť o „exite (odchode, zániku, smrti) kultúry“.

Chcem ešte upozorniť na jednu vec: klasifikácia umeleckých a filozofických smerov je umelá (má to, pravdaže, svoj význam, pretože bez istej systematiky by tu bol ešte väčší chaos ako je), a treba ju teda brať s tromi výhradami: 1. nie všetko je „zaraditeľné“ do nejakej „veľkej skupiny“ (smeru). Ak sa vyskytne nezaraditeľný autor (skupina), zvolí sa buď nový názov pre nový „prechodný“ smer (napr. „postimpresionizmus“), alebo sa prísušný umelec (skupina) „prilepí“ k nejakému už pomenovanému smeru (i keď sa s ním v mnohom rozchádza, niekedy i veľmi podstatne), alebo sa vymyslí „ad hoc“ nový názov (niekedy absurdný, nič neznamenajúci, inokedy sa smer alebo skupina umelcov pomenuje podľa názvu nejakého výtvoru niektorého z príslušníkov skupiny, podľa názvu časopisu, ktorým skupina propaguje svoj „smer“, kde sa schádza a pod.: napr. dadaizmus, paranoicko-kritické maliarstvo, fauvizmus, neoplasticizmus, De Stijl, Der blaue Reiter, Die Brücke, Jugendstil, Novembergruppe, Groupe du Bateau-Lavoir, action painting, suprematizmus, orfizmus, pop-art, op-art atď.), 2. niektorí umelci v priebehu svojho života prešli postupne obdobiami, v ktorých pracovali úplne odlišnými štýlmi (niektorí používali rôzne štýly súčasne), 3. umelci (filozofi) zaradení do istej „priehradky“ sa môžu navzájom, dokonca i veľmi podstatne, líšiť; niekedy sa smer alebo hnutie v priebehu doby tak zmenilo, že jeho reprezentanti z pozdejšieho obdobia už nemajú takmer nič spoločné s „pioniermi“ hnutia (smeru). Toto platí nielen o umeleckých, ale aj o filozofických smeroch a o rôznych hnutiach. Môžeme si to dokumentovať napr. na „humanizme“:

## **Novovek – „vek humanizmu a racionalizmu“**

Rozhranie 15. a 16. storočia je súčasne rozhraním stredoveku a novoveku. Za hranicu medzi týmito dvoma „vekmi“ sa považuje rok 1492, teda dátum objavenia „nového sveta“, Ameriky; aj keď to, čo ich oddeľuje, odlišuje,

spočíva v niečom úplne inom ako v onom, i keď nepopierateľne významnom, objave: pre nový vek (novovek) dôležitejším ako novoobjavený „nový svet“ je zmena paradigmy, *nový spôsob myslenia* (a k zmene paradigmy nedochádza náhle, začiatok nového myslenia nemožno presne datovať). Nové myslenie priamo súvisí s nástupom humanizmu, so vznikom vedy (vedy v dnešnom slova zmysle) a s reformáciou. Ale ani humanizmus a reformácia neprišli „samé od seba“: predchádzalo im „niečo“, o charaktere čoho si podrobnejšie povieme neskôr (teraz iba naznačím, že pod slovom „niečo“ mám na mysli pomery vo svete a cirkvi, ktoré viedli jednak k renesancii, jednak k úsiliu o obnovu, očistenie cirkvi).

Humanizmus i reformácia začínajú rúcať prastaré dogmy, ktoré po stáročia spúťovali ľudského ducha, obmedzovali jeho slobodu. V tom sa obe hnutia podobajú, ale inak je medzi nimi veľký rozdiel.

Reformácia doslova znamená „re- (t.j. opätovné) formovanie“ viery, jej prinavrátanie do (približne) pôvodnej „formy“, t.j. do stavu v akom sa nachádzala pred jej deformáciou, spôsobenou gréckou pohanskou filozofiou a množstvom povier a scholastických špekulácií; reformácia stavia na viere v Boha, na viere, ktorá je verná Písmu,<sup>1</sup> a súčasne (najmä preto, že vychádza iba z Písma, a nie z dogiem založených na spomenutých špekuláciách) nie je v rozpore s rozumom, nie je žiadnym „skokom do tmy“. Reformácia vychádza z toho, že veda a kultúra, ako produkty tvorivej činnosti človeka v rámci Bohom daných štruktúr, nemôžu existovať úplne autonómne – lebo všetka naša činnosť je ovplyvňovaná tým, ako si človek odpovedá na otázku, kto (alebo čo) je zdrojom všetkého, či je teda za svoje činy zodpovedný voči niekomu (okrem voči sebe a voči štátu a cirkvi). To nijako neobmedzuje kresťana v tom, aby sa podieľal na vede a umení – na úsilí ľudstva skúmať a ukazovať aký je Bohom stvorený svet a čo z toho pre človeka vyplýva (lebo práve to je pole pôsobnosti vedy a umenia). Pre kresťana veda i umenie nechávajú **svet pre Boha otvorený**.

Humanizmus, naopak, vychádza z človeka (odtiaľ aj jeho názov: homo = človek, humanus = ľudský); domnieva sa, že on sám svojimi schopnosťami môže pochopiť (a „celkom isto aj pochopí“) a zmeniť (a „celkom isto aj zmení“) tento svet k lepšiemu. Pravdaže, ako sme už naznačili, a ešte si ukážeme, humanizmus sa vyvíjal: svoj ateistický charakter („uzatváranie“ sa sveta vedy i umenia voči Bohu) nadobúdala postupne; keď však tento charakter nadobudol, nezostal iba pri onom „**uzavretí sa voči Bohu**“, ale prešiel do „bojovej pozície“ – stával sa čoraz viac antiteisticky agresívnym. Takýto charakter nadobúda humanizmus najmä v 18. storočí, t.j. v dobe tzv. „osvietenstva“.

Treba teda rozlišovať medzi pôvodným (kresťanským) humanizmom a neskorším racionalistickým, resp. poosvietenským (ateistickým) humanizmom.

Predosvietenský humanizmus (mohli by sme ho nazvať aj „kresťanským humanizmom“) zdôrazňoval síce ľudskú dôstojnosť, slobodu ľudskej vôle, ale súčasne aj zodpovednosť človeka pred Bohom (najznámejšími predstaviteľmi tohoto humanizmu sú Erazmus Rotterdanský a Jan Amos Komenský). Jeho cieľom nebolo likvidovať vieru, ale ju dokonca posilniť, resp. očistiť – tým, že sa zlepšia pomery v cirkvi a v celej spoločnosti; tie boli v tom čase tak otrasné, že vyvolali mohutné vlny protestu a odporu – jednou z nich bol práve humanizmus, ďalšími boli veľké reformačné hnu-

---

<sup>1</sup> Vychádza zo zásady SOLA SCRIPTURA (t.j. „jedine Písmo“).

tia, ktoré sa z troch centier – Nemecka (Luther), Švajčiarska (Zwingli, Kalvín), Anglicka (rozpory s Rímom, vedúce napokon k odtrhnutiu od neho)<sup>1</sup> – rozšírili po celej Európe, ba veľmi rýchlo prenikli aj do „Nového sveta“ (nedávno objavenej Ameriky), kde sa po čase stali dokonca dominantnými. Ciele humanizmu a reformačných hnutí boli veľmi podobné: boj proti dogmám a poverám (nie proti viere!), očistenie sveta i cirkvi, šírenie vzdelania atď. – i keď prvý sa zameriaval viac na oblasť „sekulárnu“, druhé na náboženskú (obe „oblasti“ však v tom čase boli tak premiešané, že toto „rozdelenie“ treba brať ako veľmi „relatívne“).

Osvietenský a poosvietenský (ateistický) humanizmus je úplne iný – je ateistický, a čím ďalej, tým viacej „bojovne ateistický“, čiže „antiteistický“, a stáva sa postupne najväčším nepriateľom kresťanstva. Ateistický humanizmus vyvýšil človeka na miesto Boha; dôsledkom je nielen veľká, neodôvodnená domýšľavosť (človek sa stal „všemocným“ a veda „vševediacou“), ale následkom popretia zodpovednosti pred Bohom, došlo ku strate pevných základov morálky; konečným dôsledkom je relativizmus nielen v otázke etiky a estetiky, ale aj v noetike (čo osvietenský humanista iste pôvodne nezamýšľali). Preto nestačí o niekom povedať, že je „humanista“, treba to vždy bližšie špecifikovať.

Humanizmus sa teda v priebehu vekov menil: z kresťanského humanizmu sa vplyvom racionalizmu (ktorý bol vlastne jedným z plodov humanizmu) postupne oddelila ateistická vetva, a tá čím ďalej, tým viac nadobúdala antiteistický (bojovne ateistický) charakter. Ako a prečo dochádzalo k týmto „evolučným zmenám humanizmu“? Ide o to, že spočiatku ateisti jednoducho Boha nahradili prírodou (v podstate všetky atribúty Boha preniesli automaticky na prírodu), ale nevyvodili z tejto „výmeny božstva“ všetky dôsledky, ktoré z nej vyplývajú; napr. v morálke sa prakticky nič nezmenilo (naďalej platili etické normy tzv. „židovsko-kresťanskej kultúry“, čiže tie, ktoré fakticky vychádzajú z Dekalógu). Celý etický systém, ktorý sa budoval po stáročia pod vplyvom teizmu (v Európe najmä kresťanstva), fungoval akosi „automaticky“, a nikoho ani nenapadlo, žeby sa na tom niečo mohlo zmeniť potom, ako sa z neho „odstráni Boh“. A skutočne tomu spočiatku tak bolo. Páni filozofi si však neuvedomili dve skutočnosti: 1. že prevážna väčšina spoločnosti zostala na pozíciách teizmu (tých pár ateistických špekulantov nemohlo zvrátiť morálku spoločnosti ako takej), 2. pôsobila tu „zotrvačnosť“ (ak chcete zvyky, tradícia) – a to dokonca aj u tých, ktorí sa od kresťanstva (a židovstva) otvorene dištancovali. Veď ešte v 18. storočí niektorí humanisti tvrdia (napr. J. J. Rousseau), že svedomie ako korektív konania postačí;<sup>2</sup> vidieť teda, že v tom čase svedomie ešte fungovalo. Avšak svedomie, ak nie je dlhšiu dobu napájané zo zdroja, z ktorého sa zrodilo (z kresťanskej viery, výchovy a tradície), začne časom blednúť, slabnúť, až úplne vymizne (jednoducho svedomie prestane „fungovať“). Ak sa toto „blednutie a slabnutie“ ešte podporí nejakou špekuláciou („teóriou“), proces degradácie svedomia sa urýchli; a práve toto sa stalo v druhej polovici 19. a na začiatku 20. storočia. Tvorca-

<sup>1</sup> Tzy. „predreformačné hnutia“ – Wiklif v Anglicku, Hus (a mohutné husitské hnutie) v Čechách, Savonarola v Taliansku – sem nezaraďujem; ak totiž berieme do úvahy zaužívané (konvenčné) predstavy, tieto hnutia časovo „predbehli“ éru humanizmu (zmienim sa o nich v kapitole „Oživenie“ – renesancia). Treba však mať na pamäti už spomenutý fakt, že je ťažké, prakticky nemožné, ostro ohraničiť jednotlivé etapy – ktoré „boli vytvorené“ historikmi až „ex post“ umelým (nehovorím, že nie potrebným!) rozdelením viac-menej plynulo prebiehajúceho historického procesu.

<sup>2</sup> Ďalším (a hlavným) „korektívom“ konania mala byť tzv. „spoločenská zmluva“ (teda v podstate podriadenosť jednotlivcov svetským zákonom). Spisovateľ a filozof Jean Jacques Rousseau (1712-1778) bol ideovým „predchodcom Veľ. franc. revolúcie“; jeho myšlienky významne ovplyvnili politiku jakobínov, kult. kritiku i pedagogiku.

mi príslušných „teórií“ neboli vždy filozofi, ale „filozofujúci (či špekulujúci) vedci“ rôznych odborov, napr. „prírodovedec“ Darwin, lekár – psychiater Freud alebo „politik – ideológ revolúcie“ a „politický ekonóm“ Marx. Ich hypotézy, nepodložené a neoveriteľné, mnohí intelektuáli prijali ako samozrejmosť, dokonca si z nich spravili akési nové dogmy.<sup>1</sup>

V dobe osvietenstva (zhruba od 18. stor.) sa teda zmenil charakter, a nielen charakter, ale aj vplyv humanizmu v kruhoch vedcov, filozofov a umelcov – stal sa dominantným svetonázorom.<sup>2</sup> Do značnej miery k tomu prispeli aj teológovia, ktorí prišli s tzv. „novoscholastickou teológiou“; podľa nej sa ľudský život delí na dve oblasti – oblasť viery a oblasť „prirodzeného života“, pričom viera sa stáva súkromnou záležitosťou človeka, nemá vplyv na spoločenský život, ale ani na vedu a umenie. Boh už nie je nepostrádateľný – v diskusiách vedcov, umelcov i politikov sa s ním prestáva počítať (tu všade treba „vychádzať iba z rozumu“). Rozum sa stáva „idolom“. Racionalisti tvrdia, že na svete neexistuje nič okrem toho, čo oni sami môžu vnímať zmyslami a pochopiť rozumom. V každom ľudskom snažení sa vychádza „od človeka“ – on sa stáva stredobodom všetkého. Predtým mal človek vo svete *svoje miesto*, ale okrem toho tu boli aj *princípy a idey, ktoré existovali nezávisle na ňom*. Teraz sú tieto idey a princípy odmietané – nemajú žiadnu normatívnu hodnotu: veď ak „neexistuje Boh“, nemôžu existovať ani Jeho zákony, normy.

To má ďalekosiahle dôsledky: ak totiž tvrdíme, že pravdivé (a platné) je iba to, čo nám pripadá ako „rozumné“, alebo to, čo je založené na ľudskej skúsenosti (empírii), prečo by nás potom mali „zväzovať“ nejaké zásady, zákony, normy dané Bohom? Na to, aby sme sa dohodli, že napr. nebudeme kradnúť, postačí akási „spoločenská zmluva“ (Hobbes, Rousseau). Ale so zmenou situácie sa táto „zmluva“ musí meniť – „spoločenská zmluva“ teda nemá absolútnu, ale iba relatívnu platnosť. A čo má „relatívnu platnosť“ (čo dnes platí, zajtra nie), to je nielen nestále, ale i nezáväzná, v podstate neuskutočniteľná. Teda samotná podstata osvietenstva, platforma z ktorej vychádza, vylučuje možnosť existencie záväzných noriem, princípov; i dobro a zlo sú iba subjektívnym hodnotením ľudského správania.

Diderot v slávnej Encyklopédii (1751-52) píše, že „človek je iba zviera – niet podstatného rozdielu medzi človekom, zvieratami, rastlinami a vecami“. Toto je teda nové „vyznanie viery“, viery protikresťanskej, viery vo vedu (a úlohou vedy má byť mimo iného túto „novú vieru“ potvrdiť). Táto viera vo vedu sa stáva „scientizmom“, evolučná hypotéza „evolucionizmom“; a tieto nové „-izmy“ sa stávajú novými „filozofiami“, presnejšie ideológiami – novým „náboženstvom“ humanistov.

Ako človek stratil svoje špecifické miesto vo vesmíre, ako stratil svoje ľudstvo, **strácajú význam** (alebo sú zrelativizované) aj iné **pojmy**, ako sú **pravda, dobro, krása** (o tom si podrobnejšie povieme neskôr) a **láska** (tá je zredukovaná na sex: všetko, čo sa zdá niečím vyšším – nielen vyššou,

<sup>1</sup> Zatiaľ čo napr. A. Einstein trval na tom, že jeho teória relativity nemá byť prijatá prv, ako bude opakovane experimentálne overená (prvýkrát bola potvrdená Eddingtonom pri zatmení slnka v r. 1919, druhýkrát Campbellom v r. 1922, a odvtedy mnoho ráz), „teórie“ spomenutých troch „vedcov“ boli jednoducho vnucované bez overenia: ten, kto ich kritizoval, bol označený za „nevzdelaného“ alebo „psychicky narušeného“, alebo za „triedneho nepriateľa“, a tak bol jednoducho „zlikvidovaný“ (intelektuálne alebo i fyzicky).

<sup>2</sup> Pravdaže, tento vplyv vtedy ešte nezasiahol najväčšiu časť ľudstva – jednoduchých ľudí. V 20. stor. (najmä v druhej polovici) sa však situácia podstatne zmenila: následkom silnej indoktrinácie cez telekomunikačné prostriedky (najmä televíziu) a školy sa dostala pod vplyv ateistického humanizmu väčšina populácie Západu.



ušľachtitou láskou, akou je napr. „filantropia“, ale aj umenie, moc, „právo silnejšieho“ a pod. – , je vraj vlastne iba „sublimáciou“, akousi „krajšou fassadou“ pohlavného pudu).<sup>1</sup>

Pozitívom humanizmu a osvietenstva bol dôraz na vedu, vzdelanie, osvetu a boj proti poverám a dogmám; jeho negatívom bolo (a je), že toto svoje úsilie neudržal v správnych dimenziách, a tak si z vedy a rozumu vytvoril akési nové božstvo, ktorému sa začal klaňať a obetoval mu všetko svoje úsilie (toto „zbožštenie“ rozumu sa nazýva „racionalizmus“),<sup>2</sup> pričom vytvoril nové dogmy, ktoré presadzuje často s oveľa väčšou bezohľadnosťou, tvrdosťou ako to robila cirkev (hoci práve tvrdé presadzovanie cirkevných dogiem bolo hlavnou príčinou opozície voči cirkvi, hlavným podnetom vzniku humanizmu). Veda, ktorej účelom je nazrieť do vnútorného usporiadania systémov, poznávať akým spôsobom fungujú jednotlivé diela Božieho stvorenia, je racionalistami považovaná za základ akéhokoľvek poznania, čiže bola povýšená na nástroj poznania *všetkej pravdy*. Ako už bolo povedané, takáto viera vo vedu sa nazýva *scientizmus*; ide o „nové náboženstvo“ ateistického sveta, ktorého konečným „praktickým“ dôsledkom je nová forma vlády (ovládania ľudí), tzv. technokracia. Tu však už človek (pôvodne humanistami „zbožštený“) prestáva byť nielen „bohóm“, ale i človekom: stáva sa kolieskom v súkolí stroja, číslom v štatistike, elektronickou osciláciou v počítači.

Avšak z človeka – Božieho stvorenia, *obrazu Božieho* – nemožno urobiť súčiastku „stroja“, „robotnicu“ alebo „trúda“ vo veľkom „včelíne sveta“; podstatu človeka a jeho poslanie, dané mu jeho Tvorcom, nemožno zmeniť ani vedou, ani novou ideológiou. To cítia dokonca aj tí, čo odpadli od Boha: i mnohí ateisti protestujú, odmietajú byť „číslom“, „atómom“, „pokusnou myšou“. Protesty majú rôznu formu, prejavujú sa v umení, filozofii, vytvárajú rôzne „hnutia“. Väčšina z nich vychádza z iných ako kresťanských pozícií. Protesty sa často prejavujú formou absurdných, ťažko pochopiteľných (človeku nielen vzdialených, ale priamo proti nemu namierených) myšlienkových a umeleckých výtvorov.

Azda ich prehľad (hoci neúplný), ktorý mienim predložiť svojmu čitateľovi, dostatočne zreteľne ukáže, akou cestou sa uberalo myslenie ľudí v poslednom poltisícíročí a čo bolo hlavným motorom, zdrojom motivácie tých, ktorí (najmä v poslednom storočí druhého tisícročia) prichádzali s „modernými“, absurdnými, dekadentnými a deštruktívnymi (antikultúrnymi) koncepciami, tých, ktorých možno oprávnene nazvať hrobármi kultúry ľudstva.

---

<sup>1</sup> K týmto zvrhlým, nezmyselným predstavám dospeli „humanisti“ v 19. stor. pod vplyvom zvrátených teórií psychológov a psychiatrov (napr. Sigmunda Freuda a iných); pravda, svoju rolu tu zohral aj darvinizmus so svojou hypotézou o „vzniku druhov prirodzeným výberom“, ktorá sa spočiatku týkala iba biológie, ale neskôr bola aplikovaná aj na psychológiu a spoločenské vedy.

<sup>2</sup> Rozlišujeme: podobne ako je rozdiel medzi *humanizmom* (protikresťanskou ideológiou, vychádzajúcou z predstavy všemocnosti človeka, teda z jeho vyvyšovania na úroveň Boha) a *humanitou* („ľudskosťou“, založenou v podstate na kresťanskej zásade lásky k blížnemu), je rozdiel aj medzi „*racionalizmom*“, čo je v podstate tiež „ideológia“, založená na vyvyšovaní, „zbožštení“ rozumu (racionalizmus je súčasťou a základom humanizmu) a „*racionalnosťou*“, čo je vlastne „pracovná metóda“, založená na rozumnom využívaní rozumu (je bežne a legitímne používaná aj kresťanmi, pretože rozum pokladajú za Boží dar, za „hrivnu“, resp. „talent“, ktorý dostali nie nato, aby ho „zakopali“, ale aby ho využívali; pravdaže, v zhode s pravidlami jeho Darcu).

Na krátkej charakteristike niektorých významných humanistov si teraz ukážeme „vývoj“ humanistickej ideológie od jej kresťansko-humanistickej podoby (reprezentovanej napr. Erazmom a Komenským) cez jej pozmeňovanie v období racionalizmu, keď filozofi začínajú Boha „odsúvať na vedľajšiu koľaj“, až po čisto ateistický (vlastne antiteistický) humanizmus, ktorý napokon vyústil v „humanisticko-antihumánnu“, deštruktívnu, anarchistickú filozofiu „veľkého humanistu-existencialistu“ J. P. Sartra.

**ERAZMUS Rotterdamský** (1466-1536) bol najslávnejším učencom svojej doby. Získal dôkladné vzdelanie, nemal však rád scholastiku.<sup>1</sup> Bol presvedčeným kresťanom, ale ostro kritizoval skazenosť cirkvi, a najmä Ríma, škandalózny život kňazov a mníchov. Usiloval o pokojnú reformu cirkvi (nepripojil sa k Lutherovej reformácii), o spojenie humanizmu s teológiou, o návrat k prameňom viery (k hebrejskej a gréckej Biblii a k cirkevným otcom), zaslužil sa o prvé vydanie gréckeho textu Novej zmluvy, ktorý doplnil svojim vlastným latinským prekladom. Prehlásil: „...chcem, aby sa všetky prejavy kresťana opierali o Písmo“ (porovnaj so zásadou reformácie „SOLA SCRIPTURA“, t.j. „jedine Písmo“). Dejiny spásy vysvetľoval ako výchovný proces riadený Božou múdrosťou.

Jeho učenie bolo v r. 1527 rímskou cirkvou odsúdené a v r. 1559 boli všetky jeho diela dané na index (na zoznam zakázaných kníh). Napriek tomu to boli práve ony, čo – popri reformácii – zásadným spôsobom ovplyvnili spomínané „nové myslenie“, hoci sa toto nie vždy uberalo tým smerom, ktorý si prial Erazmus.

**KOMENSKÝ Jan Amos** (1592-1670). Bol biskupom Jednoty Bratskej a po Bielej Hore musel kvôli prenasledovaniu z Čiech emigrovať (najprv do Poľska, neskôr do Holandska). Je známy napr. svojimi snahami o reformu školstva, resp. vyučovacích metód (býva nazývaný aj „učiteľom národov“). V dejinách filozofie mu významné miesto patrí najmä pre jeho celoživotnú snahu zjednotiť celé ľudstvo na jednom základe. Jeho pansofické dielo, v ktorom sa usiloval vytvoriť veľkú sústavu nápravy človeka a celého ľudstva, je sedemdielná „*Všeobecná porada o náprave vecí ľudských*“.<sup>2</sup> Spis začína akousi Ouverťou, nazvanou *Panegersia* (*Všebudenie*), pokračuje časťou *Panaugia* (*Všeosvietenie*), potom nasledujú časti, v ktorých sa rozpracovávajú prostriedky, ako vybudovať novú vedu a novú spoločnosť: *Pansofia* (*Vševeda alebo Všemúdrost*), *Pampaedia* (*Vševýchova*), *Panglottia* (*Všejazyk*); tieto časti završuje *Panorthosia* (*Všenáprava*); spis zakončuje *Pannuthesia* (*Vševýzva*) – výzva k účasti na tomto diele.

Jedným zo základných pojmov Komenského filozofie je „*pansofia*“, t.j. „vševeda“ („všemúdrost“). Predpona „*pan-*“ v tomto výraze znamená súhrnnosť, celostnosť a systémovosť vedomostí, ktoré by sa mali dosiahnuť a sprostredkovať spôsobom najprístupnejším a najúplnejším čo najväčšiemu počtu ľudí. Pansofiu ale možno chápať aj ako spojenie svetského (zmyslového) a Božieho (duchovného) poznania. Komenský vychádza vo svojej filozofii z myšlienky súhrnu všetkého vtedajšieho poznania v racionálne vybudovaný systém, kde všetko navzájom súvisí a organicky na seba nadväzuje. Pre takéto usporiadanie poznania používa výraz „*panthosia*“, t.j. „všeobecné za-

<sup>1</sup> Scholastikou sa nazývala teológia neskorého stredoveku.

<sup>2</sup> Úplný názov originálu je „De rerum humanarum emendatione consultatio catholica ad genus humanum, ante alios vero ad eruditos, religiosos, potentes Europae“.

radenie“ (používa tento termín, aby zdôraznil schopnosť pansofie dať vedomostiam poriadok).

Komenský o týchto veciach hovoril osobne s Descartesom; a na rozdiel od neho (Descartes za základ ľudského poznania považoval iba poznatky získané pomocou zmyslov)<sup>1</sup> vidí, že poznanie nadobudnuté iba zmyslami je nedokonalé a bez poznania Božej pravdy je neúplné. (Descartes po debate Komenského hovorí: „Ja za hranice filozofie nevykročím, a preto bude u mňa len časť z toho, čo je u teba celkom.“).

Druhou oblasťou Komenského filozofie je „*panorthosia*“, t.j. „všenáprava“ (tá sa zaoberá podstatou ľudských vecí; ich nápravou, ak boli pokazené; ich dokonalým usporiadaním). Jeho výchovné a nápravné snahy sa spájajú s predstavou náboženskej, politickej, spoločenskej a národnej tolerancie; a keďže potreba všeobecného porozumenia vyžaduje všeobecné dorozumenie, pokúša sa o medzinárodný jazyk. (O Komenského Všenáprave sa podrobnejšie zmienim v Epilógu).

Humanizmus úzko súvisí s **racionalizmom**. Možno povedať, že racionalizmus je jedným z (nie najvydarenejších) plodov humanizmu. Pri kolíske racionalizmu stoja najmä tieto filozofi: Rene Descartes, John Locke, George Berkeley a David Hume.

**DESCARTES René** (1596-1650) bol súčasníkom Komenského, dokonca sa s ním aj osobne stretol v Holandsku; Komenský píše o ich asi štvorhodinovej filozofickej debате. Obaja boli humanisti, obaja verili v Boha, a predsa bol medzi nimi veľký rozdiel: Komenského môžeme pokladať za „typického kresťanského humanistu“, Descartesa zase za typického „racionalistického humanistu“.

Descartes je dodnes i v kruhoch „nefilozofických“ známy najmä svojím výrokom „*cogito, ergo sum*“ („myslím, teda som“). Sám sa považoval za matematiku a prírodovedca, no v dejinách sa o ňom hovorí najmä ako o filozofovi. Rozpracoval „metódu pochybovania“, z poznania chcel odstrániť všetko, o čom sa dalo pochybovať – chcel dospieť k „nepochybnému poznaniu“.

Známy fakt, že nás naše zmysly (za istých okolností) „klamú“, niektorí filozofi „dotiahli do extrému“: keďže to, čo vnímame je „zmyslovým klamom“, aj naša existencia môže byť iba „zdaním“. Na tieto špekulácie „skeptikov“ Descartes odpovedá: ak by sme aj všetky veci, ktoré nás obklopujú pokladali iba za „vidiny“, za „klam zmyslov“, i tak musíme my sami, ktorí takto uvažujeme, niečím byť – preto pravda „myslím, teda som“ je taká pevná, že žiadna skepsa ňou nemôže otriasť, a možno ju teda prijať za prvú zásadu filozofie.

Descartes bol racionalistom, ale predsa veril v Boha. Uvažuje: vedieť je viac ako nevedieť, byť dokonalým je viac ako byť nedokonalým. Ale idea dokonalosti musí odnikiaľ pochádzať; a môže pochádzať iba od Boha (lebo človek je príliš nedokonalým, aby si ju vymyslel), preto Boh existuje. Descartes však Boha nechápe ako kresťania – jeho „boh“ nie je Bohom, ktorý nás spasí, ktorý odmeňuje a trestá; jeho viera je teda istou formou deizmu.

---

<sup>1</sup> Descartes sa obmedzuje iba na fyzikálne javy, na mechanické zákonitosti; podľa neho človek je „*res cognitans*“ („vec myslíaca“).

Descartesova filozofia otvorila cestu modernej vede a rozum sa postupne stáva suverénnym vládcom modernej doby – doby vedy a „racionalizmu“. Z Descartesových myšlienok vychádzajú aj ostatní tu spomenutí filozofi.

**LOCKE John** (1632-1704) rozpracoval teóriu poznania. Odmietal učenie o vrozených ideách a pojmoch (podľa neho „nič nie je v intelekt, čo nebolo v zmysloch“). Rozoznáva tri druhy poznania: *intuitívne* (tým poznávame sami seba), *demonštratívne* (ním poznávame Boha) a *zmyslové* (ním poznávame vonkajší svet). Iba prvý druh poznania nám poskytuje absolútnu istotu; zmyslové poznanie je problematické (nikdy nemôžeme úplne poznať veci), ale pre bežný život je postačujúce. Locke býva považovaný za zakladateľa „materialistickej filozofie“ (a osvietenstvo býva považované za „jeho dedičstvo“), on sám však nepopieral existenciu Boha. Naopak, dokazuje Jeho existenciu na základe vzťahu príčiny a účinku: ak niečo existuje, potom muselo existovať vždy niečo, čo je príčinou toho, čo existuje; a to „niečo“ musí byť večné, všemocné a vševediace – Boh. Okrem toho je presvedčený, že bez Boha by bola morálka iba otázkou vkusu a nie povinnosti.

Aj tretí zo spomenutých filozofov, racionalistov – **G. Berkeley** – veril v Boha. Ako kresťan sa desil materializmu, a preto prišiel s myšlienkou „imaterializmu“: „veci“ sú filozofickým výmyslom, lebo človek vníma iba „idey“ – „byť znamená byť vnímaný“. No zatiaľ čo podľa Locka je hmota dôležitejšia než rozum, podľa Berkeleyho je to naopak: rozum je dôležitejší než hmota.

**HUME David** (1711-1776) je skeptik (agnostik): podľa neho nemôžeme poznať ani seba, ani svet. Jeho kritika je deštruktívna, podkopáva základné predpoklady zdravého rozumu. Humeova doba je síce známa ako „vek rozumu“, on však poukazuje na hranice rozumu. Ľudské poznanie rozdeľuje na vnemy a idey (spomienky a nejasné obrazy vnemov). Popiera kauzalitu: neexistuje príčina a účinok – príčinou je idea a nie zmyslový vnem. Hume sa síce nikdy otvorene nehlásil k ateizmu, ale je oprávnené považovaný na prvého (novovekého) ateistického filozofa: útočil na zázraky, napádal tzv. teleologický dôkaz Božej existencie<sup>1</sup>, a najmä vo svojich „Dialógoch o prirodzenom náboženstve“ vkladá do úst „diskutujúcich“ vety spochybňujúce nielen niektoré všeobecné atribúty (vlastnosti) Boha, ale v podstate i samotnú Jeho existenciu. Hume i keď nikde otvorene netvrdí, že Boh neexistuje, predsa „dokazuje“, že tradičné argumenty, používané na dôkaz Božej existencie „už neplatia“.

Takto bola otvorená vstupná brána na cestu, vedúcu k ateistickému humanizmu a osvietenstvu. V budúcnosti sa na ňu vydá množstvo mysliteľov a umelcov – optimistických i skeptických, bojovných i mierumilovnejších humanistov.

Z ďalších „humanistov“, ktorí sa vydali po racionalistickej, ateistickej ceste humanizmu a významnou mierou prispeli k absurdite dnešnej doby, ktorých teda môžeme oprávnené zaradiť medzi hrobárov kultúry a etiky západného sveta, vymenujem aspoň týchto:

**FEUERBACH Ludwig** (1804-1872), bývalý veľmi „nábožný“ študent teológie, neskôr jeden z najmilitantnejších antiteistov. Boju proti viere, a proti Bohu „zasvätil“ celú svoju kariéru filozofa a vysokoškolského profesora. Bol humanistom v tom zmysle, že veril, že človek je „mierou všetkých vecí.“ Podľa neho skutočným „bohom“ je sám človek.

---

<sup>1</sup> Dôkaz na základe účelnosti usporiadania sveta (Božieho stvorenstva).

K rovnakým záverom, aj keď z iných pozícií dospeli napr. psychiater **Sigmund Freud** (1856-1939) a „filozof-sociológ-polit. ekonóm“ **Karol Marx** (1818-1883). Obaja nadväzovali na Feuerbacha (pre Marxa bolo „náboženstvo ópiom ľudstva“). Ich učenia sa stali v istom čase veľmi populárnymi a priniesli ľudstvu (najmä zásluhou ich epigónov) veľa zla, utrpenia, sklamaní.

Na Freuda čiastočne naväzoval surrealizmus tým, že sa pri tvorivom procese (napr. v literatúre a v maliarstve) spoliehal na tzv. „psychický automatizmus“ („umelcovu“ ruku malo ovládať podvedomie; čiže rozum bol vedome eliminovaný). Freudova „liečba“ psychoanalýzou síce niekedy zmiernila psychické ťažkosti pacienta (ako ostatne takmer každá psychoterapia), niekedy však, naopak, vyvolala oveľa vážnejšiu duševnú poruchu a konflikty s blízkymi (v tom sú dôsledky psychoanalýzy podobné dôsledkom inej „modernej terapie“, tzv. „klíringu“, ktorý je súčasťou tzv. dianetiky).<sup>1</sup>

O marxizme, marxistických revolúciách a masových vraždách tzv. „triednych nepriateľov“, ako i o zotročení miliónov ľudí – zbavením ich slobody a ekonomickým zbadačením – je naša generácia dostatočne informovaná (veď ešte žijú „pamätníci“), nechcem sa teda o tom šíriť. Iba pripomením, že mnohí umelci, „pripokpníci“ abstraktného a absurdného „umenia“ koketovali s marxizmom, alebo boli dokonca jeho aktívnymi, neraz militantnými šíriteľmi.

**NIETZSCHE Friedrich** (1844-1900) je ďalším z „bojovníkov“ proti Bohu, z „pripokpníkov“ sveta bez morálky, z „hrobárov“ kultúry. Vo svojej „Radostnej vede“ píše: „Najdôležitejšia zo všetkých udalostí – že Boh je mŕtvy – už začína vrhať svoje prvé tiene na Európu... v skutočnosti my filozofi a „slobodní duchovia“ sa cítime správou „starý Boh je mŕtvy“ ako oživením novým úsvitom: naše srdcia prekypujú vdakou, údivom, predtuchou a očakávaním...“ Ako sa toto jeho „očakávanie“ splnilo? Sám sa toho nedožil (zomrel ako 45-ročný na syfilis a ťažkú duševnú chorobu) – na jeho „filozofii“ postavil svoju ideológiu nacizmus (dôsledky uplatnenia tejto ideológie „v praxi“ sú nám známe). Bol to „filozof“ Nietzsche, kto propagoval túžbu po moci: „vôľa k moci“ je vraj princípom, platiacim v celej prírode. „Vlastné ja“ je „centrom moci“ a uplatňuje sa vždy *proti* druhému vo všetkých sférach života (žiadna láska, žiaden súcit, žiadna vzájomná pomoc, žiadne sociálne cítenie) – uplatňuje sa v konaní šéfa, kazateľa, politika, ba i pri sexuálnom akte, skrátka všade. V iných svojich dielach rozpracoval „ideu nadčloveka“.

Ale humanizmus (najmä jeho racionalisticko-ateistický smer), hoci dominantný, vplyvný, predsa len nezasiahol všetkých mysliteľov – všade (vo filozofii i vo všetkých druhoch umenia) sa viac či menej silno hlási opozícia. Protest proti racionalizmu (či skôr proti jeho dôsledkom) má rôzne formy a rôzne základy: niektorí vychádzajú z kresťanských pozícií, iní z ateistických alebo pohanských.

Jedným z „opozičných smerov“ proti osvietenskému humanizmu je existencializmus.<sup>2</sup>

## Existencializmus

je vlastne filozofiou vzbury proti osvietenstvu. Treba však prísne rozlišovať medzi existencializmom kresťanským a ateistickým. Okrem názvu majú

<sup>1</sup> O nej píšem podrobnejšie v knihe „**Fakty a úvahy O ŽIVOTE...**“ a v niektorých iných svojich publikáciách.

<sup>2</sup> V názve „existencializmus“ akoby sme počuli výraz „existencia“ (bytie). V existencialistických dielach (najmä literárnych) naozaj často ide o „bytie“, presnejšie o jeho ohrozenie. Ale v skutočnosti názov smeru pochádza z lat. „ex – sistere“ = „stáť mimo, resp. proti“, t.j. proti inštitúciám, proti spoločnosti a panujúcej paradigme, proti svetu s jeho spôsobom myslenia a organizácie.

naozaj veľmi málo spoločného; tým spoločným je už spomínaný protest, ďalej volanie po slobode (pravdaže, rozlične ponímanej), individualizmus, vedomie smrti, často odcudzenie, (niekedy aj silný pocit viny až zúfalstvo).

Pri humanizme sme si povedali, že nestačí o niekom povedať, že je humanista, pretože sú rôzne druhy humanizmu: teistický, resp. kresťanský (event. aj židovský a deistický) a ateistický (racionalisticko-ateistický a agresívno-ateistický, čiže antiteistický). Podobne nestačí niekoho označiť za „existencialistu“. Je priepasť rozdiel napr. medzi existencialistom S. Kierkegaardom (ktorý síce kritizuje cirkv, ale nie pre vieru v Boha, naopak pre nedostatok viery, pre jej formalizmus, pokrytectvo) a existencialistom J. P. Sartrom. Podobne ako je kresťanský a ateistický humanizmus, existuje aj **kresťanský** a **ateistický (presnejšie „antiteistický“)** **existencializmus**, ktorého cieľom – verejne sa k tomu hlási! – je nielen boj proti Bohu a jeho zákonom, ale aj proti akejkoľvek autorite a akýmkoľvek zákonom, čiže jeho dôsledkom je antinomizmus, anarchizmus a nihilizmus.

K prvému (kresťanskému) patria Kierkegaard, zo spisovateľov napríklad Dostojevskij alebo niektoré diela z neskoršieho obdobia tvorby L. N. Tolstého. Z tých, čo patria k druhému, ateistickému, deštruktívnemu krídlu existencializmu spomeniem aspoň štyroch najznámejších: Sartre, Heidegger, Beckett, Camus.

**KIERKEGAARD Sören** (1813-1855), niekedy označovaný ako „predchodca existencializmu“, pochádzal z dánskej farárskej protestantskej rodiny. Nenávidel empirický systém a ideu objektivity, ale najmä Heglovu filozofiu, ktorá v tom čase panovala a všetko usporiadavala do systémov. Zdôrazňoval subjektivitu a dôležitosť viery. Rozlišoval tri odlišné spôsoby existencie: *estetický* (bezprostredný), *etický* (podľa Hegla mravná existencia ľudí tvorí spoločnosť, dav; podľa Kierkegarda sa človek má distancovať od davu), *náboženský* (najvyšší spôsob zahrňujúci vieru). Podľa neho viera začína tam, kde končí „racionálne“: Boha možno poznať iba osobným hľadaním – „skokom do tmy“ za racionálne myslenie, v niečo objektívne neurčité. Je presvedčený, že človek sa môže vyhnúť zúfalstvu a naplniť svoje najväčšie nádeje iba prijatím kresťanskej zvesti; pritom kritizuje svetskú a pokrytectvo oficiálnej cirkvi. Na Kierkegarda nadviazalo mnoho významných teológov (Bultmann, Tillich, Bonhoeffer a i.). Niektorí z nich sa zaradili medzi tzv. „liberálnych teológov“ a vo svojej kritike sa obrátili nie iba proti cirkvi, ale aj proti Božiemu zjaveniu v Jeho Slove (napr. Bultmannova „demytologizácia“ Novej zmluvy).

Pravým opakom Kierkegarda bol **Martin HEIDEGGER** (1889-1976). Sám seba považoval za akéhosi „proroka“ a svoje dielo za „posolstvo“. Istý čas sa angažoval v službe nacizmu. Hral sa so slovami: vymýšľal nové pojmy, lebo vraj dosiaľ používanými slovami nemožno „vyjadriť podstatu bytia“. Jeho „filozofia“ je podobne nezrozumiteľná ako „nepredmetné“ obrazy abstraktných „umelcov“. Na jednej strane síce, podobne ako Kierkegaard, vystríha pred príslušnosťou k davu, na druhej strane však vo svojom diele „Bytie a čas“ používa pojmy „bytie“, „pravda“, „národ“, „vodca“ v takom zmysle, že svoju filozofiu prispôsobuje nacistickej ideológii (a svojimi závermi ju podporiera). Hovorí o tzv. „neautentickom“ a „autentickom“ bytí; podľa neho „žiť autenticky“ znamená rozumieť bytiu, byť „sám sebou“ (svoj vzťah k bytiu nachádza v premýšľaní o vlastnej smrti – a to je vraj jediná metóda ako žiť správnym spôsobom). Z jeho názorov (najmä o spomínanom „autentickom bytí“) vy-

chádzali viacerí filozofi a umelci a ospravedlňovali nimi často najabsurdnejšie činy a „diela“, ktoré „vyrábali“.

V diele **Samuela BECKETTa** (nar. 1906), „umelca“ (dramatika a romanopisca) írskeho pôvodu, ale píšuceho po francúzsky, sa vrchovitou mierou prejavuje tragédia jeho odludšteného sveta, ale aj absolútna negácia, agnosticismus a absurdnosť (jeho „divadelná hra“ „Dych“ napríklad trvá len tridsať sekúnd). Ak ho tu spomínam, tak iba z týchto dvoch dôvodov: po prvé je známy niektorým našim ľuďom, pretože aj v minulom (komunistickom) režime sa u nás uvádzala v niektorých divadlách, dokonca i v televízii, jeho „hra“ „Čakanie na Godota“ (celkom iste iba pre jej antiteistický charakter); po druhé chcem poukázať na to, akú „vážnosť“ nadobudla v istých kruhoch dekadentná „kultúra“, ktorú Beckett reprezentuje – v r. 1969 mu totiž bola udelená Nobelova cena za literatúru. Táto bola udelená (v r. 1964) aj ďalšiemu tu menovanému „umelcovi–filozofovi“ – J.P.Sartrovi, ktorý ju však odmietol.

**SARTRE Jean-Paul** (1905-1980) je azda najotrasnejším príkladom, kam až môže človek dospieť, keď začne protestovať, bojovať proti svetu a nemá sa o čo oprieť (keďže jediná spoľahlivú oporu, Boha, zavrhol), keď slobodu povýši na anarchiu, protest na deštrukciu. Podobne ako Heidegger, aj on hovorí o „autenticom spôsobe života“; inou alternatívou je podľa neho „život podľa planej viery“ (mauvaise foi), to vraj znamená žiť neslobodne. Sartre tvrdí, že väčšina ľudí sa „domnieva“, že zákony či spôsob správania sú ľudstvu dané (buď boli vytvorené Bohom alebo dané ľudskou prirodzenosťou), a ďalej tvrdí: Boh nie je a ľudská prirodzenosť neexistuje. Záver: neexistujú žiadne pravidlá správania sa (žiadna etika) – každý si môže zvoliť taký spôsob života, aký sám chce. Jeho heslom „zakazuje sa zakazovať“ sa opájali v 60. rokoch „hippies“ (ďalším zdrojom ideológie tohoto dekadentného hnutia bol okrem iného napr. zen-budhizmus).

Sartre nebol (na rozdiel napr. od svojho súčasníka a – rovnako ako on – ateistického filozofa Bertranda Russela)<sup>1</sup> humanistom, i keď to o sebe tvrdil (jedna jeho prednáška z r. 1945 sa napr. nazýva „Existencializmus je humanizmus“); s humanizmom mal spoločný iba agresívny antiteistický postoj a vyvyšovanie človeka na úroveň Boha: „Ak neexistuje Boh, je tu aspoň jedna bytosť, u ktorej existencia predchádza podstatu, bytosť, ktorá existuje ešte skôr, ako ju možno definovať nejakým pojmom, a... touto bytosťou je človek“, „...človek existuje, objavuje sa, prichádza na scénu, a až potom sám seba definuje.“ Teda človek nie je človekom, dokiaľ sa ním sám neurobí – stáva sa človekom podľa toho, ako nakladá s vedomím vlastného „ja“ a so svojím slobodným rozhodovaním: „Spočiatku človek nie je ničím. Až neskôr sa niečím stane, a on sám určí, čo to bude.“ Akcenty sú na: „ja“, „slobodné rozhodnutie“, „sám (človek) sa definuje, sám určí, čím bude“. Jeho prehlásenia, týkajúce sa slobody majú bližšie k anarchizmu ako k humanizmu a jeho postoj k morálke, to je rýdzy „solipsizmus“.<sup>2</sup> Dôkazom je tento citát: „...nikdy nemôžeme zvoliť zlo. Vždy si vyberáme dobro“ (čiže dobré je všetko, čo si človek zvolí).

<sup>1</sup> Bertrand RUSSEL (1872-1970) známy britský filozof, logik, matematik, sociológ, pacifista, jeden zo zakladateľov tzv. logického pozitivizmu, nositeľ Nobelovej ceny za literatúru (1950).

<sup>2</sup> Solipsizmus je názor, že každý človek si sám určuje hodnoty; teda, že vo svete existuje v podstate toľko „hodnotových systémov“ (a morálok), koľko je ľudí.

Túto zásadu Sartre ešte lapidárnejšie vyjadril už spomínaným sloganom „Zakazuje sa zakazovať!“ Pod týmto heslom mládež 60. rokov nielen „demonštrovala“ svoju „nekonformnosť“, ale podľa neho aj konala; ono sa stalo napokon „životnou filozofiou“ veľkej časti obyvateľov „civilizovaných“ krajín (a to dokonca aj tých, čo sa otvorene nehlásia k zásadám tzv. „liberalizmu“). Ale ak sa „zakáže zakazovať“, ak niet „zákazov“, niet ani noriem; a kde nie sú normy, tam si každý robí čo chce: tam nielen niet morálky, tam končí normálne fungovanie spoločnosti, vlastne končí akéhokolvek spoločenstvo. Veď dokonca aj zvieratá a hmyz, pokiaľ žijú v spoločenstvách, majú svoje „normy“ (i keď im ich Stvoriteľ „vpísal“ nie do „Knihy Zákona“, ale do „knihy ich inštinktov“). Spoločenstvá zvierat, resp. hmyzu sa s jednotlivcami, ktorí by azda porušili tieto „normy“, vedia veľmi radikálne vysporiadať. Tak je to aj v niektorých spoločenstvách ľudí; tak tomu bolo aj u nás – dovtedy, kým takého deštruktívne „filozofie“ nezačali deformovať najprv mysle ľudí, a neskôr aj legislatívu.

Sartre žil podľa svojich „zásad“: amorálny bol jeho osobný život, a amorálnosť šíril aj vo svojom okolí, v celej spoločnosti – stal sa jedným z najväčších podnecovateľov ku zlu, k násiliu. Možno ho považovať za „krstného otca“ mnohých teroristických akcií i celých hnutí, ktoré sa od konca 60. rokov začali vo veľkom množstve šíriť po svete, a zvlášť obľudných rozmerov dosiahli najmä v niektorých štátoch Afriky a v Kambodži (ich protagonisti, napr. Polpotovi „spolupracovníci“, bývalí študenti v Paríži, sa otvorene hlásili ku svojmu „ideologickému krstnému otcovi“). A jeho dlhoročná konkubína **S. de Beauvoir** založila militantné „feministické hnutie“, ktoré má na svedomí tiež mnoho zla, nešťastia i násilia (hoci ona sama v súkromnom živote zradila všetko, čo do „programu“ tohoto hnutia vložila a čo to hnutie veľmi agresívne presadzuje).

Sartre a jemu podobní – či už pred ním alebo jeho súčasníci, poprípade nasledovníci, a to nielen filozofi, spisovatelia, ale aj vedci – ovplyvnili nielen filozofov, umelcov, ale i politikov, a ich prostredníctvom dokonca masy „obyčajných“ ľudí (najmä mladých, študentov): anarchia, deštrukcia, smrť umenia a kultúry je ich spoločným „dielom“.



# I. časť: 14. – 15. – 16. storočie

## Talianske quattrocento (a cinquecento)

### Všeobecná situácia v Európe pred renesanciou

Nepredstavujeme si stredovekú Európu ako nejaký jednotný celok. Veď nie je ním ani dnes (v čase „globalizácie“ a obrovských možností mobility osôb a prenosu informácií); tým menej ním bola v čase, keď technické prostriedky boli na (z dnešného hľadiska) veľmi primitívnom stupni. Čo spájalo jednotlivé oblasti Európy – nechcem tu použiť slovo „štáty“, pretože by to mohlo viesť u niekoho (kto si pod týmto pojmom predstavuje niečo podobné ako dnešné „národné“ štáty) k veľmi chybným predstavám o vtedajšom svete –, teda to, čo spájalo vtedajšie oblasti, bol jednak *obchod* (ani tento si však nepredstavujeme v „dnešnom zmysle“, a to ani po kvalitatívnej, ani po kvantitatívnej stránke), jednak (a najmä!) *cirkev*; tá vysielala svojich misionárov do všetkých kútov vtedy známeho sveta, a tam kde zapustila korene, veľmi vehementne usmerňovala (prostredníctvom svojich ľudí a rôznych cirkevných i „polocirkevných“ inštitúcií) spôsob myslenia a životný štýl, umenie nevynímajúc.

To však platí až od určitého času – odvtedy ako pápežstvo získalo mimoriadne veľkú moc a ako „rímska forma kresťanstva“ zvíťazila nad dovtedy v Európe dominujúcim „ariánskym“ kresťanstvom.<sup>1</sup> Treba totiž zdôrazniť, že všetky germánske kmene okrem Frankov (teda Ostrgótí, Vizigótí, Vandali, Langobardi) boli síce kresťanské, avšak ariánske, nie rímske (to sa týka aj nášho územia); prevážna časť kresťanskej Európy bola teda pomerne dlho mimo priameho vplyvu Ríma.

Bez toho, aby sme sa tu púšťali do podrobností, pripomeňme, že takéto pomery panovali v Európe približne do konca 6. stor. Roku 590 sa stal pápežom Gregor I. (neskôr nazvaný Veľkým); bojoval proti Langobardom, a keď ich porazil, pokrstil ich kráľa (bolo to v roku 602) – tým sa viera celého silného germánskeho kmeňa zmenila zo dňa na deň z ariánskej na rímsku. Od Gregora I., t.j. približne od roku 600, môžeme hovoriť o „pápežskej vláde“, i keď na ceste za „svetovládou“ (alebo aspoň za suverénnou vládou nad Európou) muselo pápežstvo zdolať ešte niekoľko prekážok: Langobardi sa totiž po viac ako 100 rokoch od svojej porážky Gregorom I. opäť pokúsili zjednotiť Taliansko pod svojou vládou (v Taliansku v tom čase medzi sebou súperili tri sily: Langobardi, Byzantínci a pápežstvo). Medzitým vo Franskej ríši sa po Karlovi ujali moci jeho synovia Karolman a Pipin Krátky; neskôr sa Karolman uchýlil do kláštora a jediným vládcom sa stal Pipin (741-768). Tento však potreboval získať autoritu a legalizáciu moci; dohodol sa preto s pápežom Štefanom: pápež Pipina korunoval, začo mu on pomohol poraziť Langobardov, a dokonca, po ich vyhnaní z Langobardie, celé stredné Taliansko daroval pápežovi (ide o tzv. *Pipinovu donáciu* z r. 756), čo urobilo pápeža, dovtedy iba vládcu cirkevného („duchovného“), i vládcom „politicko-vojenským“, t.j. vládcom nad územím, nad pápežským štátom. Toto podstatne ovplyvnilo pomery v Európe (nielen preto, že sa ešte viac posilnila moc pápeža, ale najmä preto, že budúci pápeži, ako vládcovia štátu, nutne preberali „spôsoby“ svetských vládcov – cirkevná moc sa ešte viac „zosvetštila“).

---

<sup>1</sup> O týchto veciach podrobnejšie píšem vo svojej knihe „Poznanie – otázka života a smrti“.

triediť, „vložiť do mozaiky“, ktorá by mu potom – ako celok – mala ukázať, aký je skutočný obraz posledného poltisícročia svetovej kultúry.

3. Ukážky reprodukcí výtvarných diel v obrazovej prílohe knihy čitateľovi náornejšie ukážu charakter štýlu práce (a kultúrnu úroveň osobnosti) umelca než dlhé „špekulácie“ alebo citovanie (oficiálnych) názorov kritikov umenia.

4. Človek, venujúci sa dejinám umenia a ľudského myslenia profesionálne, si môže ľahko vybrať z množstva dostupných odborných kníh, ktoré sa zaoberajú väčšími či kratšími úsekmi dejín umenia, z monografií venovaných jednotlivým umelcom alebo umeleckým smerom a z iných publikácií, najmä zahraničnej proveniencie. Ale aj neodborník má dosť možností: existujú knihy o umení encyklopedického charakteru, ako aj prehľadné a veľmi zrozumiteľne spracované dejiny umenia pre „laikov“. Okrem toho sú knihy, ktoré pútavo, beletristickým (románovým) štýlom podávajú cenné a zaujímavé informácie zo života (a o živote a diele) umelcov, a súčasne zobrazujú aj umelecké, politické, spoločenské, dokonca i rodinné prostredie, v ktorom žili a tvorili.

## Významné osobnosti (umelci a vedci) talianskej renesancie

### Literatúra, filozofia, veda:

ALIGHIERI Dante (1265-1321), básnik („Božská komédia“, „Nový život“).

PETRARCA Francesco (1304-1374), nazývaný aj „otcom humanizmu“.

BOCCACCIO Giovanni (1313-1375), básnik, novelista („Dekamerón“).

FILELFO Francesco (1398-1481), významný humanista, filozof, prekladateľ z gréčtiny.

VARTURIO Roberto (1413-1470), významný inžinier, autor technických rukopisov.

FICINO Marsilio (1433-1499), novoplatónsky filozof a humanista na medickejšom dvore.

MARTINI Francesco (1439-1502), navýznamnejší taliansky vojenský inžinier ranej renesancie.

POLIZIANO Angelo (1454-1494), humanistický básnik dvora Lorenza Medici.

MACHIAVELLI Niccolo (1469-1527), spisovateľ, dramatik, dejepisec; viac ako umením sa však preslávil ako politik, „politológ“ a ideológ; (autor „Vládara“, v ktorom ospravedlňuje násilie a lož pri presadzovaní politických cieľov).

GRAZZINI Antonio, Francesco (1503-1584), florentský básnik, novelista.

TASSO Torquato (1544-1595), básnik („Oslobodený Jeruzalem“, „Aminta“).

GALILEI Galileo (1564-1642), prírodovedec, zakladateľ viacerých oborov prírodnej vedy.

**Výtvarné umenie – architektúra, maliarstvo a sochárstvo** (mnohí vtedajší umelci boli všestranní – boli súčasne maliarmi, sochármi, často i architektmi, ba dokonca i režisérmi rôznych slávností, „živých obrazov“, alegorických sprievodov a pod.):

Giotto di BONDONE (okolo 1266-1337), florentský maliar, pokladaný za „priekopníka“ renesancie.

BRUNELLESCHI Filippo (1377-1446). Jemu sa pripisuje objav priestorovej perspektívy (okolo r. 1420), známy najmä návrhom kupoly florentského dómu.

GHIBERTI Lorenzo (1378-1455), popredný florentský sochár a zlatník.

DONATELLO, vl. menom Donato BARDI (1386-1466), najväčší florentský sochár ranej renesancie.

di BARTOLOMEO Michelozzo (1396-1472), florentský architekt, sochár ranej renesancie.

BELLINI – bratia Gentile (1429-1507) a Giovanni (1430-1516), benátski maliari.

de DOLCI Giovannino (?-1486), staviteľ Sixtín. kaplnky, pôvodom z Florencie.

MANTEGNA Anrea (1431-1506), významný severotaliansky maliar.

POLLAIUOLO Antonio (1432-1498) a Piero (1443-1496), významní florentskí maliari.

VERROCCHIO, vl. m. Andrea di Cione (1435-1488), florentský maliar, sochár a zlatník, učiteľ Leonardov.

ROSSELLI Cosimo (1439-1507), florentský maliar, činný pri výzdobe Sixtínskej kaplnky.

BRAMANTE Donato (1440-1514), navrhovateľ a staviteľ chrámu sv. Petra v Ríme (po jeho smrti prevzal stavbu Raffaela a neskôr Michelangelo).

BOTTICELLI Sandro (1444-1510), významný maliar.

SANGALLO Giuliano (1445-1516) a Antonio (1483-1546), významní architekti a stavitelia (Florenca, Rím).

BOTTICINI Francesco (1446-1497), florentský maliar.

GHIRLANDAIO Domenico (1449-1494), florentský maliar.

SANSOVINO, vl. m. Andrea CONTUCCI (1452-1498), florentský sochár a architekt.

PERUGINO, vl. m. Bernardino di BETTO (1454-1513), umbríjský maliar (fresky a obrazy vo Vatikáne a Siene).

PREDIS A. Giovanni (1455-1522), milánsky maliar, spolupracovník Leonardov.

POLLAIUOLO Simone (1457-1508), florentský architekt a maliar.

LIPPI Filipo (1457-1504), florentský maliar.

CREDI Lorenzo (1459-1537), florentský maliar.

di COSIMO Piero (1462-1521), florentský maliar.

BOLTRAFFIO Giovanni (1467-1516), najznámejší a najoriginálnejší Leonardov žiak.

**da VINCI Leonardo** (1472-1519), jeden z najvýznamnejších a najvšestrannejších umelcov; činný vo Florencii, Miláne a od r. 1516 vo Francúzsku (na dvore Frant. I.).

TORRIGIANI Piero (1472-1522), florentský sochár, činný najmä v Anglii a Španielsku.

**BUONARROTI Michel Angelo (Michelangelo)** (1475-1564), sochár, maliar, architekt i básnik; popri Leonardovi a Raffaelovi najvýznamnejšia postava renesančného umenia (v neskoršom období tvorby manierista).

BAZZI Giovanni (1477-1549), maliar.

GIORGIONE Jacopo (1478-1510), jeden z najslávnejších benátskych maliarov.

LUINI Bernardino (1480-1532), maliar.

GRANACCI Francesco (1483-1540), florentský maliar.

SANTI Raffaelo (Raffael) (1483-1520), popredný taliansky maliar, sochár a architekt, ovplyvnený Leonardom a Michelangelom.

CORREGGIO Antonio (1489-1534), maliar.

**TIZIAN**, vl. m. **Tiziano VECELLIO** (1490?-1576), najväčší maliar benátskej školy, jeden z najvýznamnejších portrétistov všetkých čias.

MELZI Francesco (1493-1570), maliar, verný žiak a priateľ Leonardov.

BANDINELLI Baccio (1493-1560), florentský sochár.

VASARI Giorgio (1511-1574), maliar a architekt, známy však najmä ako prvý dejepisec talianskeho výtvarného umenia (životopisov umelcov).

TINTORETTO Jacopo (1518-1594), významný benátsky maliar–manierista.

VERONESE Paolo (1528-1588), významný benátsky maliar.

Z veľkého množstva výtvarných umelcov obdobia talianskej renesancie sa tu zmienim iba o niektorých: podrobnejšie o **Leonardovi**, **Michelangelovi**, **Tizianovi** a o manieristovi **Tintorettovi**. K nim pripojím stručný portrét ďalších dvoch, ktorí – som o tom presvedčený – patria k menovaným „titanom“ svetového umenia, a to nielen preto, že žili v tej istej dobe (nie však v tej istej krajine), ale najmä preto, že sa im vyrovnali veľkosťou svojho génia; sú to **Jan van Eyck** (nar. okolo r. 1390, aktívny v rokoch 1422-1441), ale najmä **Albrecht Dürer** (1471-1528), najväčší nemecký maliar (a súčasne možno i najväčší svetový grafik) všetkých dôb.

### **da VINCI Leonardo (1472-1519)**

Bol nemanželským synom florentského bankára Piera da Vinci. Otec ho zavrhol, nemal teda nič z jeho postavenia a bohatstva (iba strýko Francesco mu neskôr odkázal nejaký majetok), prebýjal sa teda životom sám (nikdy sa neoženil a nemal potomkov). Vyučil sa v dielni florentského maliara, sochára

---

## II. časť: 16. – 17. storočie

### Holandsko – flámska explózia

Táto časť knihy bude o pozoruhodnom, celkom výnimočnom jave v dejinách umenia, keď sa v pomerne krátkom čase necelého jedného (sedemnásťteho) storočia na nevelkom území, zaberajúcom časť dnešného Holandska a Belgicka, objavilo veľké množstvo mimoriadne talentovaných maliarov,<sup>1</sup> ktorí obohatili „zlatý fond svetového umenia“ ozajstnými skvostami. Najprv sa však podívejme, ako sa vyvíjalo myslenie v období novoveku (o starovekej a stredovekej estetike sme sa zmienili, hoci veľmi stručne, v predchádzajúcej časti), čiže ako ovplyvnil názory mysliteľov (filozofov, estetikov) humanizmus.

#### Filozoficko–estetické názory v dobe humanizmu

Kapitola I. časti, v ktorej sme hovorili o estetike staroveku a stredoveku, bola ukončená vetou: Stávame sa svedkami postupného **prechodu od píšucich umelcov** – teoretikov, ktorí teóriu potrebovali pre svoje dielo, **k čistým teoretikom a estetikom z povolania**. To však neznamená, žeby aj naďalej umelci (aspoň niektorí z nich) o umení nepísali, ich úvahy sú však čím ďalej tým „teoretickejšie“, „filozofickejšie“, menej praktické. Teoretizujúci umelci sa snažia vyrovnať sa filozofom, presnejšie napodobňovať ich špekulácie, takže niekedy (najmä od konca 19. stor.) je problémom rozlíšiť, či ide o filozofujúceho maliara alebo o maľujúceho filozofa, poprípade iba o „originalistu“ (človeka túžiaceho za každú cenu byť originálnym), využívajúcim všeobecnú zmätenosť doby, aby prezentoval svoje výtvary a názory, ktoré nemajú s umením ani s filozofiou (resp. estetikou) nič spoločné. Vráťme sa však trochu späť do doby, keď tento zmätok ešte neexistoval (i keď sa už objavovali zárodky, z ktorých sa po istom čase vyvinul) a stručne si ukážeme, aké predstavy mali niektorí vtedajší esteticí.

Predtým by som však chcel veľmi dôrazne pripomenúť, že sa nestačí zamerať na názory filozofov-estetikov, ale treba brať do úvahy všetky dôležité udalosti (politické, vojenské, ale aj na poli vedy) a hnutia (napr. náboženské), ktoré v 16. a 17. storočí hýbali Európou<sup>2</sup> a ktoré veľmi podstatným spôsobom ovplyvnili myslenie, životný štýl, a teda i umenie. Presvedčíme sa o tom napríklad, keď budeme porovnávať situáciu (a maliarstvo) v južnej (katolíckej) a severnej (protestantskej) časti Nizozemska.

Predovšetkým nezabúdajme, že – ako už bolo povedané – 16. storočie je mimoriadne významné najmä z dvoch dôvodov:

1. Práve v 16. stor. započala *veda* (v dnešnom zmysle toho slova); v popredí bola astronómia a fyzika, ale napr. aj v biológii, najmä v anatómii a fyziológii (pre-

---

<sup>1</sup> Iba v zoznamoch maliarov, ktoré v tejto časti uvádzam je 86 mien (z toho je 28 flámskych a 58 holandských maliarov).

<sup>2</sup> Spomeňme aspoň „Tridsaťročnú vojnu“ (1618-1648), ktorá začala ako „náboženská“, ale čoskoro sa zmenila na „klasickú“ vojnu o sféry politického a hospodárskeho vplyvu v Európe.

dovšetkým vďaka stále viac vykonávaným pitvám) došlo k niektorým základným objavom; ba aj alchémia sa v mnohých prípadoch začala stále viac podobáť na chémiu než na mágiu. Bez toho, aby som zabiehal do podrobností, spomeniem aspoň pár mien najvýznamnejších vedcov toho obdobia: v odbore astronómie a fyziky to boli napr. **Mikuláš KOPERNÍK** (1473-1543), **Tycho BRAHE** (1546-1601), **Giordano BRUNO** (1548-1600) – ako je známe, bol vyšetrovaný, mučený inkvizíciou a nakoniec upálený v Ríme, **Galileo GALILEI** (1564-1642) – tiež vyšetrovaný a väznený inkvizíciou, **Johanes KEPLER** (1571-1630), **Evangelista TORRICELLI** (1608-1647), **Blaise PASCAL** (1623-1662) – bol nielen významným fyzikom, ale aj mysliteľom, prívržencom jansenizmu (čo bolo reformné hnutie na pôde rímskej cirkvi, pápežom a jezuitami prenasledované). Z odboru biológie (resp. medicíny – anatómie, fyziológie) spomeňme aspoň týchto: **William HARVEY** (1578-1657) – objaviteľ krvného obehu, **Miguel SERVETO** (1511-1553) – bol nielen lekárom (anatómom a fyziológom: objavil malý krvný obeh), ale aj filozofom a teológom; za svoje protidogmatické myslenie bol na príkaz Kalvána upálený v Ženeve. A spomeňme aj nášho **Jána JESENSKÉHO** – **JESSENIA** (1566-1621), pôvodom Slováka, rektora Karlovej univerzity, ktorý prvý vykonal verejnú pitvu v Prahe a po Bielej hore bol mučeník a popravený na Staromestskom námestí.

2. V 16. storočí došlo k veľkým *reformačným hnutiam*: v Nemecku vystúpil v r. 1517 **Martin LUTHER** (1483-1546), vo Švajčiarsku v r. 1523 **Ulrich ZWINGLI** (1484-1531) a v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 16. stor. **Ján KALVÍN** (1509-1564); v Anglicku mala reformácia iný priebeh: uskutočnil ju naraz kráľ **HENRICH VIII.** (v r. 1534 sa vyhlásil za „jedinú najvyššiu hlavu“ anglikánskej cirkvi); v Škótsku bol vedúcou osobnosťou reformácie **John KNOX** (1505-1572), ktorý v r. 1560 založil škótsku presbyteriánsku cirkev. Nové myšlienky (najmä z Nemecka a Švajčiarska) sa veľmi rýchlo spontánne rozšírili takmer po celej Európe (v priebehu nedeľného storočia bola napr. aj naša krajina prevážne protestantská; situácia sa zmenila až po násilnej rekatolizácii). Takmer súčasne s reformáciou začala protireformácia: v r. 1534 založil Ignác z Loyoly v Španielsku jezuitský rád, ktorý sa stal – najmä po Tridentskom koncile (1545-1563) – najagresívnejšou silou Ríma pri násilnej rekatolizácii Európy, trvajúcej niekoľko storočí (ale najtvrdšej práve v 17. storočí).

**BACON Francis** (1561-1626), významný anglický mysliteľ, kritik scholastiky, vedec (ako prvý opísal spôsob binárneho kódovania) napísal, že pamäť je história, rozum filozofia, imaginácia poézia; a fantázia je hra, ktorá nemá byť miešaná s logickým myslením – je to schopnosť, pomocou ktorej možno dosiahnuť viac krásy ako je v samotnej prírode.

**DESCARTES René** (1596-1650) – už bol spomenutý (v Prológu) – odmieta uvažovať metafyzicky o tom, čo je krásno; podľa neho záleží iba na vzťahu, na našom (subjektívnom) hodnotení predmetu, a to závisí od zmyslového orgánu, ktorý ho vníma (od jeho momentálneho stavu, napr. od toho, či je unavený alebo naopak predráždený). Descartes teda ako prvý redukuje problém krásna na stav nášho vnútra, na otázku fyziológie.

Rád by som znova pripomenul aj **J. A. KOMENSKÉHO** (1592-1670), o ktorom sa tiež podrobnejšie zmieňujem v Prológu a v časti V., a ktorý bol už vo svojej dobe známy a uznávaný (dokonca aj svojimi ideologickými protivníkmi). Jeho názory museli teda ovplyvniť myslenie podstatnej časti vtedajšej spoločnosti, a to najmä v Holandsku (o ktoré sa budeme v tejto časti zaujímať predovšetkým), pretože tam po nútenej emigrácii z vlasti žil i zomrel.

**POUSSIN Nicolas** (1594-1665), franc. maliar, neskôr činný v Ríme, predstaviteľ klasicizmu, usiloval o ideálnu harmóniu a vystihnúť „nadosobného poriadku“, a tvrdil, že vkus má byť riadený rozumom. Jeho obrazy vyjadrujú túžbu po pokoji, disciplíne a poriadku. Podľa neho Tizian a Rubens boli veľkí

k vám budeme zhovievaví;“ najmä mravné poklesky sa berú na ľahkú váhu. Okrem toho sa ľuďom ponúka osvedčený prostriedok prevencie nepokojov – hry (už vládcovia Rímskej ríše vedeli, že najistejším prostriedkom na udržanie pokoja medzi ľuďmi je „panem et circenses“).<sup>1</sup> Takými „hrami“ bola mimo iného aj „bohoslužba“, procesie a výzdoba kostolov – všade prepych, nádhera, a súčasne tajomnosť, hraničiaca s ezoterikou: mystické kulty premiešané so svetskou, zmyselnou dekoráciou.

Umenie vždy, pokiaľ bolo v službách cirkvi, muselo jej naozaj „slúžiť“. V 17. stor. na základe zásady „cuius regio eius religio“, prijatej po 30-ročnej vojne pri tzv. „vestfálskom mieri“ (ten sa, pravda, netýkal špan.-franc. konfliktu) boli krajiny ovládané katolíckymi monarchiami (napr. Rakúsko, Francúzsko) zaplavené, akoby po pretrhnutí hrádze, povodňou zničujúcej jezuitskej „rekatolizácie“. Toto „výtazné ťaženie rímskej cirkvi“ našlo odraz v umení baroka – bujnom, prekypujúcom silou a sebedomím.

„Cirkvi slúžiace umenie“ muselo nejakým spôsobom šíriť, resp. upevňovať v ľuďoch vieru v cirkevné dogmy; dialo sa tak často pomocou zobrazovania rôznych „biblických (ale neraz aj „pseudobiblických“) výjavov“ alebo legiend o „svätých“;<sup>2</sup> a robilo to vždy v duchu doby; v čase baroka nahradili napr. asketických svätcov svalnatí siláci; chrámové predmety a výzdoba, ktoré by mali viesť k zbožnosti, sú preplnené tou najbujnejšou a najokázalejšou nahotou: zmyselnými Magdalénami, odhalenými svätými, moletnými madonami. Umenie na jednej strane slúži ukájaniu „potrieb“ (pudov) najvyšších vrstiev svetskej i cirkevnej vrchnosti, na druhej strane má ohromovať prostých ľudí; a tomu najlepšie môže poslúžiť – tak ako to bolo počas vrcholnej fázy talianskej renesancie – pohanské umenie. Pritom nie je podstatné pomenovanie obrazu (resp. to, či obraz oficiálne znázorňuje mytologický alebo biblický výjav), ale jeho charakter (spomeňte si, čo sme si o tom hovorili napr. v súvislosti s Michelangelovým Posledným súdom).

## Flámski maliari 17. storočia:

**RUBENS Peter Paul (1577-1640).** Narodil sa v Siegen vo Vestfálsku, zomrel v Antverpách.

Je najväčším flámskym maliarom a jedným z najtalentovanejších maliarov všetkých čias. Práve on najvýraznejšie vystihol ducha doby a situácie, o ktorej som sa zmienil v predchádzajúcich odsekoch. Možno i preto, že bol nielen umelcom, ale aj diplomatom, to znamená, že bol veľmi úzko zviazaný s politikou Filipa II. a Filipa III., a celkom iste bol aj osobne zainteresovaný na materiálnych výhodách, ktoré získali tí, čo verne slúžili režimu a rímskej cirkvi. Navštívil Taliansko i Španielsko, a vplyv tamojších umelcov sa prejavil veľmi zreteľne v jeho tvorbe. Napríklad Rubensov Posledný súd je akoby replikou Michelangelovho Posledného súdu (pozri, čo o ňom bolo napísané v časti I.); nie je síce tak preplnený osobami, ale aj tak je to zmäť nahých a polonahých tiel, pričom sa zdá, že účelom týchto so zmyselným zaujatím zobrazených nahých bujných postáv je vzbudzovať skôr vášň ako hrôzu. Je to typicky pohanský obraz s kresťanským názvom. A čo potom Rubensove obrazy s mytologickou alebo svetskou tematikou! Napríklad z nijako slávneho príbehu Marie de Medici vytvára na obraze „Príchod kráľovnej do Marseilles“ akúsi „rozprávku s kozmickým rozmerom“: obraz je plný bujne, typicky ruben-

<sup>1</sup> „Chlieb a hry“, t.j. nedopustiť, aby ľud hladoval a postarať sa mu o vzrušujúce divadlá (nákladné zábavy, oslavy a ceremónie).

<sup>2</sup> Pravdaže, týka sa to „dogmatických“ cirkví, resp. náboženstiev. Keďže protestantské cirkvi veľkú časť dogiem odvrhli, prejavíť sa to muselo aj v umení (to je jeden z hlavných dôvodov odlišnosti flámskeho a holandského maliarstva 17. storočia).

sovskej imaginácie s bytosťami „nebeskými“ (anjel s trúbkou) i pohanskými, mytologickými (Neptún so svojou suitou nereid – nahých žien a „položien“). Aj na mnohých iných obrazoch (napr. Boj Amazoniek, Henrich IV. s podobizňou a i.) s obľubou zobrazuje mátež prudko sa pohybujúcich, pokrútených tiel pozemšťanov i „nebešťanov“ (pohanských alebo „kresťanských“).

Rubens zo všetkých umelcov najvýraznejšie vystihol duch baroka. V čase „normalizácie“, po krvavom potlačení protestantizmu, stalo sa umenie nástrojom ideológie: malo ohromovať i okúzľovať ľud, vzrušovať a spríjemňovať život novej vrstvy zbohatlíkov a cirkevnej hierarchie. Ale bohatstvo vedie k pôžitkárstvu a toto k rafinovanosti a nemravnosti.

Flámske maliarstvo 17. stor. odráža zmyselné pudy, hrubú veselosť, drsnú energiu – vidieť to tak na Rubensovom Olympe ako v Teniersovej krčme alebo Brouwerových scénach hýriacich sedliakov. Pravdaže, najväčší z flámskych maliarov, Rubens, zatieňuje všetkých ostatných. Prebral talianske tradície – v tom zmysle, že jeho obrazy (ako už bolo poukázané) sú typicky pohansko-katolícke, že jeho obrazy s biblickými scénami, nemajú okrem názvu v sebe nič kresťanské: jeho raj, to je Olymp s „flámskymi bohmi“, dobre živými a dobre si užívajúcimi, veľkými, mäsitými, spokojne sa rozťahujúcimi alebo objímajúcimi sa. Na jeho obrazoch ožívajú pohanskí „bohovia“, ktorí sú pomenovaní menami kresťanských „svätých“, a tak sa môžu stať výzdobou chrámov, dekoráciami náboženských obradov, ktoré majú podobný charakter ako ony obrazy: pod katolíckym náterom zostávajú mravy, prax, srdce, duch, skrátka všetko pohanské.

Umelec nedbá na konvencie: privádza do „neba“ osoby brutálne a zlo-myselné, mieša dokopy postavy reálne i alegorické, vedľa kardinála umiesť-ňuje nahého Merkúra. Nemá strach, že urazí estetický alebo morálny cit. Zdá sa, že ten už takmer neexistuje. Všetky pudy, okrem tých najčistejších, ušľachtilých, sa prezentujú na javisku doby, ktorým sú jeho obrazy. Jeho obrazy sú plné života, ale je to život animálny, nie duševný, či dokonca duchovný.

Pravdaže, všetko, čo bolo povedané o Rubensovi, platí do značnej miery aj o ostatných flámskych maliaroch 17. storočia. Rubensovými priamymi žiakmi boli J. Jordaens a A. van Dyck, ktorí spolu so svojim učiteľom tvoria „slávnu trojicu“ flámskych maliarov. No ani jeden z Rubensových žiakov nedosiahol majstrovstvo svojho učiteľa. Tak ako je iba jeden Shakespeare v Anglicku, je iba jeden Rubens vo Flandersku. Nech už sú ostatní umelci akokoľvek veľkí, chýba im jeho génius.

**JORDAENS Jacob** (1593-1678). Narodil sa i zomrel v Antverpách.

Vyšiel priamo z Rubensovej dielne, a podľa všetkého dokončil niektoré obrazy započaté jeho majstrom. Na rozdiel od Rubensa a Van Dycka nikdy neopustil svoju vlasť. Po smrti Rubensa bol pokladaný za najväčšieho flámskeho maliara; zachovali sa po ňom naozaj skvostné obrazy (napr. skupinový portrét „Maliarova rodina v záhrade“ alebo „Štyria apoštoli“), no zďaleka nemal tú poéziu ako jeho majster; je hrubší, niekedy až nechutne vulgárny; jeho nahé telá nie sú „telnaté“, „mäsité“ ako Rubensove, ale naturalisticky bachraté, až deformované vrstvou tuku a neforemnými kožnými „faldmi“. Jeho najobľúbenejšími témami boli bezuzdné zábavy, hostiny, pijatiky; v rôznych galériách sa nachádza napr. deväť obrazov (rôznych verzií) tzv. „Bôbo-

vého kráľa“,<sup>1</sup> ktoré priam šokujú svojím vulgárnym naturalizmom. Tieto obrazy sú dôkazom jednak jeho osobného naturelu, jednak vtedajšieho všeobecného vkusu („dopytu na trhu“).

**van DYCK Anton** (1599-1641). Narodil sa v Antverpách, zomrel v Londýne.

Aj on vyšiel z Rubensovej dielne. Dost' dlhý čas pobudol v Taliansku a neskôr v Anglicku; bol dvorným maliarom Karola I. Anglického,<sup>2</sup> ktorý si ho zrejme veľmi cenil (pasoval ho, podobne ako Rubensa, na rytiera). Na rozdiel od svojho majstra je oveľa delikátnejší, citlivejší, nežnejší; jeho obrazy sa zdajú byť viac holandské ako flámske: chýba v nich tá sila, ktorá je v Rubensových; chýba v nich aj ten katolícko-pohanský triumf víťaziacej protireformácie spojený so sebavedomím národa, ktorý sa na chvíľu vzpriamril, cítil sa slobodným, ale ktorý v r. 1633 opäť vstupuje medzi španielske provincie priamo riadené z Madridu, čím sa končí prechodné obdobie „uvoľnenia oprát“ – krátkodobé „obdobie ústupkov“ (o ktorom sme hovorili vyššie) je minulosťou; „rekatolizácia“ nadobúda svoju typickú formu a jezuiti už môžu ukázať svoju pravú tvár.

Národ je totiž pokorený, netreba sa už obávať vzbúr. Už nie je obava z vnútorných, ale z vonkajších nepriateľov: Angličanov, Francúzov, Holanďanov. Po krátkom období relatívneho pokoja krajinu opäť sužujú vojny. Španielske Nizozemsko je opäť zdieranou provinciou, kde ľudia živia a umenie upadá; talenty sú vyčerpané: umelci pracujú podľa šablón, napodobňujú talianskych manieristov. So zmenou pomerov sa mení národný duch i národné umenie.

Ďalší flámski maliari:

**BROUWER** Adriaen (1606-1638). Narodil sa v Oudenarde, zomrel v Antverpách. Flámsky maliar hýrivých, v mnohom vulgárných scén (pitiek, bitiek) – i keď, treba uznať, že technicky perfektne zvládnutých – zo života (tých najhorších stránok života) sedliakov.

**TENIERS** David (1610-1690). Narodil sa v Antverpách, zomrel v Bruseli. Flámsky maliar, ktorý maľoval (pod vplyvom Brouwera) s obľubou krčmové scény a dedinské slávnosti, čo bolo vtedy zrejme vo veľkej obľube (pozri poznámky k J. Jordaensovi).

**BOEYERMANS** Theodor (1620-1678). Narodil sa a zomrel v Antverpách.

**BRILL** Paulus (1606-1638). Narodil sa v Antverpách, zomrel v Ríme.

**BRUEGHEL** Jan (1568-1625). Narodil sa v Bruseli, zomrel v Antverpách.

**CHAMPAIGNE** Philippe de (1602-1674). Narodil sa v Bruseli, zomrel v Paríži.

**CRAYER** Casper de (1584-1669). Narodil sa v Antverpách, zomrel v Gente.

**FLORIS** Frans (1517-1615). Narodil sa i zomrel v Antverpách.

**FLORIS** Ambrosius (1544-1618). Narodil sa v Herenthals, zomrel v Antverpách.

**FYT** Jan (1611-1661) Narodil sa i zomrel v Antverpách.

**LAIRESSE** Gérard de (1641-1711). Narodil sa v Lutychu, zomrel v Amsterdame.

**MANDER** Karl I. van (1548-1606). Narodil sa v Meulebeke pri Courtrai, zomrel v Amsterdame.

<sup>1</sup> Vo Flámsku bol zvyk na Troch kráľov upiecť koláč, v ktorom bol ukrytý bôb. Ten, kto ho pri jedení našiel, stal sa „bôbovým kráľom“; tento menoval svoj „dvor“, komorníka, šaša a riadil celú „zábavu“: všetci museli poslúchať jeho rozmarne príkazy, najmä museli piť, kedykoľvek zodvihol pohár.

<sup>2</sup> Karol I. Anglický z rodu Stuartovcov je smutne známy ako posledný absolutisticky vládnucci kráľ Anglicka. Bol popravený v r. 1649. Veľmi známy je Van Dyckov portrét tohoto kráľa s koňom a dvoma sluhami.



MEULEN Adam Frans van der (1632-1690). Narodil sa v Bruseli, zomrel v Paríži.  
 NEEFS Peeter st. (1578-1661). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 NOORT Adam van (1562-1641). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 OOST Jacob van (1601-1671). Miesto narodenia i úmrtia Brusel.  
 ROMBOUTS Theodor (1597-1637). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 SCHUTT Joris van (1597-1655). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 SNAYERS Peeter (1592-1666). Narodil sa v Antverpách, zomrel v Bruseli.  
 SNYDERS Frans (1579-1657). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 THULDEN Theodor van (1606-1676). Narodil sa i zomrel v Bois-le-Duc.  
 UDEN Lucas van (1595-1672). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 VEEN (Vaenius) Otto van (?). Flámsky maliar, žiak Correggiov v Taliansku; miesta pôsobenia: Lutych, Antverpy a Brusel. V Antverpách založil maliarsku školu v duchu manieristického akademizmu, z ktorej vyšiel jeho najväčší žiak P. P. Rubens.  
 VERHAECHT Tobias (1561-1631). Narodil sa i zomrel v Antverpách.  
 ZEGHERS (Seghers) Gerard (1591-1651) narodil sa i zomrel v Antverpách.

V tom období, keď v „španielskej kolónii Nizozemska“ bolo toľko významných maliarov, v samotnej „materskej krajine“ (t.j. na území jednej z vtedajších svetových veľmocí, Španielska) ich pôsobilo podstatne menej. Za zmienku stoja štyria. Predovšetkým je to prvý veľký španielsky maliar vôbec, dvorný maliar španielskeho kráľa – **VELASQUEZ** Diego Rodriguez de Silva y (1599-1660); bol zjavne ovplyvnený Tizianom; maľoval najmä portréty, ale vytvoril aj veľa obrazov mytológických a žánrových. Ďalšími tromi, pravda, podstatne menej významnými ako Velasquez, boli: **RIBERA** José (1591-1652), **ZURBARAN** Francisco de (1598-1664), predovšetkým však **MURILLO** Bartolomé Estéban (1618-1682), autor lyricky ladejších náboženských obrazov (ktoré majú ráz skôr rokokový ako barokový); oveľa zaujímavejšie sú však jeho obrazy tzv. „pouličných“ žánrov, realisticky zobrazujúce život obyčajných ľudí. Jeho obrazy s chudobnými ľuďmi (vyjadrujúce jeho postoj k úbožiakom) akoby svojou tematikou patrili do 19. storočia (také sú napr. jeho obrazy Hrajúci sa chlapi, Jedáci paštéty, Jedáci melónov, Starena vyberajúca chlapcovi vší a pod.).

## Sever Nizozemska (Spojené severné provincie, dnešné Holandsko)

Zatiaľ čo sa južné provincie, podrobené Španielmi, stali katolíckymi a v umení šli „talianskou cestou“ (s obľubou sa venovali mytológii a zobrazovali nahé telá), severné provincie, ktoré sa stali slobodnými a protestantskými, sa vyvíjali iným smerom v každom smere, vrátane umenia. Namiesto luxusu a okázalosti sa tu oceňuje čistota a jednoduché pohodlie. Vidieť to na ich domoch, zariadení domácností i odevoch.

Vyslanci iných krajín (zachovala sa napr. správa benátskeho vyslanca Contariniho z r. 1609) sa čudujú nad „zvláštnymi“ mravmi, vládncami v tejto krajine: žiaden prepych, takmer žiadni sluhovia, a k tým čo boli, sa ostatní občania správali ako k seberovným. Je to silný a sebedomý národ, ale neznesie feudálnu a vojenskú domýšľavosť, vyvyšovanie sa jedného nad druhým. Úradníci sú volení na jeden rok a sú nútení spravodlivo spravovať verejné záležitosti. Prísne trestajú necudnosť žien.

Republika pôvodne malého národíka kupcov sa nakoniec stáva silnou ríšou, ktorá vzdoruje náporom obrov, ktorí ju chcú rozdrtiť. Po dlhých bojoch trvajúcich 37 rokov, v ktorých preukazovali nesmierne hrdinstvo muži (vojaci spolu s mešťanmi) i ženy, je roku 1609 konečne prvá fáza vyhraná: Španielsko uznáva ich nezávislosť a po celé 17. storočie budú hrať v Európe (i v zámorí) jednu z rozhodujúcich úloh. Prvýkrát v dejinách funguje štát občanov slobodného svedomia, republika založená na dobrovoľnom spojení

jednotlivých provincií. Dedinčania sú rovnako slobodní ako mešťania: každý, kto chce, môže kedy chce opustiť krajinu a vziať si so sebou toľko peňazí, koľko chce. U nikoho sa nepátra, akého je náboženstva. Amsterdam mal na začiatku vojny za nezávislosť 70 000 obyvateľov, na konci vojny 300 000 a stal sa najpriemyselnejším mestom sveta. Holandsko malo v tom čase okolo 100 000 námorníkov, a v čase vojny bolo schopné vyzbrojiť 2 000 lodí.

Nesmierna pracovitosť, odvaha, sebazapieranie, vôľa, rozum vedie k výsledkom, ktoré obdivuje vtedajší svet. Benátski vyslanci píšu: „...neexistuje žiadna vec, ktorú by nedokázali vyrobiť... Vďaka vyrábať, málo spotrebovať, to je to, čo rozmnožuje ich majetok... najchudobnejší majú vo svojich príbytkoch všetky potrebné veci... a najbohatší sa vo svojich veľkých domoch vyhýbajú zbytočnosťam a paráde. Nikto sa nevyhýba práci, nikto nezneužíva druhých... Zlá vláda a lenivosť je im tak protivná, že majú miesta, kde zatvárajú leňochov, tulákov a tých, čo zle spravujú verejné, ale i domáce záležitosti.“

Kláštory premenili na nemocnice, azyly a sirotince; z toho, z čoho prv žili leniví mníši, živia invalidov, starcov, deti vojakov a námorníkov, ktorí zahynuli vo vojne. V kultúre i úrovni vyučovania sú najmenej dve storočia pred ostatnou Európou. Okolo roku 1609 prakticky niet negramotných a v meštianskych rodinách všetci chlapi vedia po latinsky a všetky dievčatá po francúzsky, mnohí však ovládajú niekoľko jazykov.

A práve v týchto pomeroch sa objavuje národné umenie; všetci veľkí, originálni maliari sa rodia v prvých tridsiatich rokoch 17. storočia. Umenie zobrazuje skutočnosť, nepotrebuje podrobovať svoje myšlienky myšlienkam cudzím: hľadá, odкрýva, zobrazuje city i činy vlastné, národné. Z umenia mizne nahota, mytológia, alegória, ale i témy biblické pohansky poňaté (ako sme tomu svedkami v Taliansku i Flámsku) – kalvíni vylučujú také obrazy zo svojich kostolov. Uprostred republikánskych, kalvínskych mravov niet miesta pre veľkopanský epikureizmus, zmyselné, pohanské obrazy. Objektom záujmu umelcov je občan, nie oblečený (resp. vyzlečený) podľa gréckeho spôsobu, ale v domáckich krojoch, v domácom prostredí (v byte, na radnici, na poli atď.) – vzniká úplne nový druh obrazu: obrovské skupinové portréty: päť, šesť, tridsať podobizní v prirodzenej veľkosti, zoskupených na ich pracovisku v šatách, so zbraňami alebo nástrojmi, ktoré používajú – skutočne pravdivý historický obraz. To je malba verejná. Okrem nej sú ešte obrazy súkromné, zdobiace dielne, byty; sú menšieho formátu, prispôsobené prostrediu, pre ktoré sú určené, vkusu i možnostiam ich kupcov. Ide poväčšine o tzv. žánrové obrazy. Ich tematika je nesmierne široká – od zátiší, cez „domáce výjavy“, dobytok na paši, roľníkov alebo remeselníkov pri práci, až po krajinky, či už oživené ľuďmi pri práci alebo zábave (napr. pri korčuľovaní na zamrznutej rieke) alebo znázorňujúce prírodu samotnú: ktorá ako dielo Stvoriteľa, je dostatočne krásna na to, aby bola zobrazená taká, aká je, bez príkras; totiž ak prírodu chápeme, potom ju i milujeme a tešíme sa z pohľadu na ňu. Nie je úlohou umenia prírodu rušiť, pretvárať, ale vykladať – tým, že s ňou umelec sympatizuje, robí ju krásnou.

Niet inej umeleckej školy, kde by bolo toľko talentov. A z diel všetkých vyžaruje harmónia. Príroda, jej prirodzené usporiadanie, osvetlenie, farba je dosť dobrá na to, aby naplňala myseľ pokojom, ducha krásou. Holandskí maliari nie sú ako ich „moderní“ (dnešní) kolegovia, ktorí s hlavami preplnenými poučkami z kníh, časopisov, zmätení špekuláciami filozofov a estetikov a hnaní túžbou vyniknúť originalnosťou a rafinovanosťou, opovrhujú prírodou, skutočnosťou, všetkým prirodzene krásnym, a sú presvedčení, že čím

neprírodnéjšie, absurdnejšie je „umelecké dielo“, tým je „zaujímavejšie a originálnejšie“, a čím je „zaujímavejšie a originálnejšie“, tým je cennejšie. Obrazy holandských majstrov 17. stor. sa obracajú na ľudí so zdravou myslou a robia potešenie ľuďom (nie iba svojim tvorcom a pár ich priaznivcom).

To, čo tu bolo napísané o charaktere holandského maliarstva 17. stor., platí v podstate o všetkých holandských majstroch tohoto obdobia. Nasleduje ich zoznam so základnými údajmi (o troch najvýznamnejších uvediem niekoľko stručných poznámok).

## Holandskí maliari 17. storočia:

**Van RIJN Rembrandt Harmenszoon** (1606-1669). Narodil sa v Leydene, zomrel v Amsterdame.

Najvýznamnejší z holandských maliarov 17. stor. a súčasne jeden z najväčších svetových maliarov všetkých čias. Zatiaľ čo mnohí jeho kolegovia sa špecializovali na istý druh (žáner) obrazov, on obsiahol všetko. Táto všestrannosť sa týka nielen tematiky, ale aj techník. Rovnako ako jeho olejomaľby, ktoré ho najviac preslávili, je jedinečná napr. i jeho grafika (kresby, rytiny, lepty). Nikdy neopustil územie Nizozemska (nebol „študovať talianskych majstrov“, ako bolo vtedy zvykom), a predsa sa stal svetovým. Hoci pochádzal z „obyčajnej“ rodiny (bol synom mlynára), stal sa slávnym, a to už za svojho života; a predsa nakoniec zomrel v chudobe. Do kruhu jeho „priateľov“ sa hlásili poprední politici, učitelia a umelci, a predsa žil (najmä v neskoršom období svojho života) v osamotení.

Vynikal vrodenu jemnosťou a bystrosťou optického vnímania, pochopením pravdy objektu a skutočnosti, že jeho výsledný vnem je výsledkom zrakového vnímania jeho častí – farebných plôch (škvrn) a ich vzájomného pôsobenia, ale okrem toho je tu medzi objekt a subjekt „vsunutý“ chvejúci sa vzduch. On urobil tento vzduch viditeľným, a vpustil doň svetlo – matné, žltavé, ako svetlo petrolejky v tmavom kryte. Dokázal zachytiť ten zápas, ktorý zväzda toto svetlo s tmou, s tieňom, slabnutie rednúcich lúčov dohasínajúcich na lesklých stenách. A keď vychádza z tohoto polotemna (ktoré väčšina ľudí v reáli nedokáže vnímať), stáva sa preňho plné svetlo akoby bleskom, osľňujúcim prúdom osľňujúcich šípov. Takto Rembrandt objavil drámu, boj smutného a tiesnivého, prchavého, melancholického (v polotieni) s radostným, živým, silným (v tom najprúdšom svetle).

Zatiaľ čo antickí a renesanční talianski umelci si vyberali modely z tých „najdokonalejších“ ľudí – mladých, zdravých, silných, svalnatých, symetrických, on zobrazuje všetko: chudobných, chorých, starých; ale všetci sú na jeho obrazoch ľudsky krásni, pretože sú pravdiví. Keď sa vydal na túto cestu, mohol pomôcť divákovi pochopiť ozajstné kresťanstvo, náboženstvo bolesti, vykladať Bibliu ako lollardi a husiti: ukázať Krista ako tešiteľa smutných a uzdravovateľa bedárov, a to napriek tomu – ba práve preto! – že on sám je smutný a biedny ako oni, že je tou najľudskejšou časťou ľudu.

Rembrandt nesmiernou citlivosťou svojho vnímania dokázal vidieť a zobrazovať nielen to telesné alebo všeobecné (čo zobrazuje klasické umenie), ale i jedinečné, zvlášťne v hĺbke jednotlivca, komplikovanosť jeho morálnej osobnosti, jeho dušu.

V prvom období jeho umeleckej tvorby prevládajú portréty, potom prichádza jeho „barokové obdobie“ (monumentálny formát, dramatická kompo-

zícia a pohyb, a súčasne zvládnutie obsahu) a nakoniec sa objavujú stále častejšie biblické témy (Krista a iné biblické postavy predstavuje ako skutočných ľudí s ľudskými myšlienkami a citmi). V jeho poslednom období sa mení aj štýl: kolorit sa obmedzuje na niekoľko farieb (čierna, biela, červená, žltá), niektoré obrazy sa zdajú byť skicami, hoci sú to definitívne maľby (Rembrandt raz prehlásil, že obraz je dokončený vtedy, keď umelec vyjadril to, čo chce). V štýle jeho neskorého obdobia badáme, že umelcovi ide o zachytenie pravej podstaty človeka a na posledných obrazoch akoby sa človek nachádzal v akomsi fluide večnosti. Tu sa odpútava od svojej doby a miesta. Ako univerzálne nadaný umelec dovedol k vrcholu domácu maliarsku tradíciu a zároveň naznačil príklad pre umenie budúcnosti.

**HALS Frans** (1580-1666). Narodil sa v Mechelne, zomrel v Haarleme.

Popri Rembrandtovi je pokladaný za najväčšieho holandského maliara 17. stor. Bol starší ako Rembrandt, a predsa ako mnohí iní, pocítil jeho vplyv. Bol predovšetkým portrétistom: namaľoval niekoľko veľkých skupinových a množstvo menších jednotlivých portrétov. Nedosiahol síce majstrovstvo Rembrandtovo, aj tak však jeho obrazy patria medzi to najlepšie, čo bolo v umení dosiahnuté.

**Van RUISDAEL Jacob Isaackszoon** (1628-1682). Narodil sa i zomrel v Haarleme (činný v Amsterdame).

Jeden z najvýznamnejších krajinárov. Azda ako prvý objavil premenlivú krásu holandskej krajiny: nekonečná rovina, vodné plochy, nebo s fantastickými, neustále sa meniacimi konfiguráciami oblakov; a to všetko osvetlené zvláštnym spôsobom. Constable povedal: „Pamätajte, že svetlo a tieň nikdy spolu nenažívajú v mieri“. A toto vedel aj Ruisdael (rovnako ako pred ním Rembrandt a ďalší): nad jeho krajinami sú vždy mračná, pričom cez štrbinu v nich je osvetlený kus krajiny alebo hladiny, zatiaľ čo ostatné je v tieni. Ruisdael majstrovsky využíva svetlo a „vzdušnú perspektívu“, jeho krajinky sú pravdivé, ale nikdy nie nudné, sú „náladové“, ale nikdy „gýčové“.

**RUYSDAEL Salomon van** (1600-1670). Narodil sa v Naardene, zomrel v Haarleme. Strýc a učiteľ Jacoba Ruisdaela.

**BACKHUYSEN Ludolf** (1631-1708). Narodil sa v Emdone vo Vestfálsku, zomrel v Amsterdame.

**BERCHEM Claes** (1620-1683). Narodil sa v Haarleme, zomrel v Amsterdame.

**BLOEMAERT Abraham** (1564-1651). Narodil sa v Dortrechte, zomrel v Utrechte.

**BOL Ferdinand** (1616-1680). Narodil sa v Dortrechte, zomrel v Amsterdame.

**BOTH Andries** (1608-1649). Narodil sa v Utrechte, zomrel v Benátkach.

**BOTH Jan** (1618-1652). Narodil sa i zomrel v Utrechte. Brat Adriesov.

**CORNELIS Corneliszoon van Harlem** (1562-1638). Narodil sa i zomrel v Haarleme.

**CUYP Aelbrecht** (1620-1691). Narodil sa i zomrel v Dortrechte.

**DOU Gerrit** (1613-1675). Narodil sa i zomrel v Leydene.

**DUIJARDIN Karl** (1622-1678). Narodil sa v Amsterdame, zomrel v Benátkach.

**DYCK Philip van** (1680-1753). Narodil sa v Amsterdame, zomrel v Haagu.

**FLINCK Govert** (1615-1660). Narodil sa v Clèves, zomrel v Amsterdame.

**GOYEN Jan van** (1596-1656). Narodil sa v Leydene, zomrel v Haagu.

**GREBBER Frans Pieterszoon** (1573-1649). Narodil sa i zomrel v Haarleme.

**HELST Bartholomeus van der** (1613-1670). Narodil sa v Haarleme, zomrel v Amsterdame.

**HEEM Jan Davids de** (1606-1684). Narodil sa v Utrechte, žil striedavo v Utrechte a Antverpách, kde i zomrel.

**HEYDEN Jan van der** (1637-1712). Narodil sa v Gorkum, zomrel v Amsterdame.

**HOBBEMA Meindert** (1638-1709). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.

HONDECOETER Melchior (1636-1695). Narodil sa v Utrechte, zomrel v Amsterdame.  
 HONTHORST Gerrit van (1590-1656). Narodil sa i zomrel v Utrechte.  
 HOOCH Pieter de (1629-1683). Narodil sa v Rotterdame, zomrel v Amsterdame.  
 HOOGSTRATEN Samuel van (1627-1678). Narodil sa i zomrel v Dortrechte.  
 HOUBRAKEN Arnold (1660-1719). Narodil sa v Dortrechte, zomrel v Amsterdame.  
 KEYSER Thomas de (1596-1667). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.  
 LASTMEN Pieter Pieterszoon (1583-1633). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.  
 LINGELBACH Johannes (1622-1674). Narodil sa vo Frankfurte n. Mohanom, zomrel v Amsterdame.  
 METSU Gabriel (1629-1667). Narodil sa v Leydene, zomrel v Amsterdame.  
 MIERVELD Michiel Janszoon (1567-1641). Narodil sa i zomrel v Delfte.  
 MIERIS Frans van st. (1635-1681). Narodil sa i zomrel v Leydene.  
 MOREELS Paulus (1571-1638). Narodil sa i zomrel v Utrechte.  
 MULIER Pieter ml., zv. Cavaliere Tempesta ((1637-1701). Narodil sa v Haarleme, zomrel v Miláne.  
 NEER Aert van der (1603-1677). Zomrel v Amsterdame (narodil sa asi tiež tam).  
 NETSCHER Casper (1639-1684). Narodil sa v Heidelbergu, zomrel v Haagu.  
 OSTADE Adriaen van (1610-1685). Narodil sa a zomrel v Haarleme.  
 OSTADE Isaac van (1621-1649). Narodil sa i zomrel v Haarleme. Brat Adriaenov.  
 POELENBURGH Cornelis van (1586-1667). Narodil sa i zomrel v Utrechte.  
 POTTER Paulus (1625-1654). Narodil sa v Enkhuyzene, zomrel v Amsterdame. Hlavný predstaviteľ tzv. „zvieracieho obrazu“.  
 POTTER Pieter Symonszoon st. (1597-1652). Narodil sa v Enkhuyzene, zomrel v Amsterdame. Otec Paulusa Pottera.  
 PYNACKER Adam (1622-1673). Narodil sa v Pijnacker pri Delfte, zomrel v Amsterdame.  
 PYNAS Jan Symonszoon (1584-1631). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.  
 RAVESTEYN Jan van (1572-1657). Narodil sa i zomrel v Haagu.  
 SCHOOTEN Joris van (1587-1651). Narodil sa i zomrel v Leydene.  
 STEEN Jan Havickszoon (1626-1679). Narodil sa i zomrel v Leydene.  
 TERBORCH Gerard (1617-1681). Narodil sa v Zwolle, zomrel v Deventere.  
 TROOST Cornelis (1697-1750). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.  
 VELDE Adriaen van de (1636-1672). Narodil sa i zomrel v Amsterdame.  
 VELDE Esaias van de st. (1591-1630). Narodil sa v Amsterdame, zomrel v Haagu.  
 VELDE Willem van de st. (1611-1693). Narodil sa v Leydene, zomrel v Londýne.  
 VENNE Adriaen Pieterszoon van de (1589-1662). Narodil sa v Delfte, zomrel v Haagu.  
 VERMEER (Van der Meer) Jan van Delft (1632-1675). Narodil sa i zomrel v Delfte.  
 WEENIX Jan Baptist, zv. Ratel (1621-1660). Narodil sa v Amsterdame, zomrel v Utrechte.  
 WERFF Adriaen van der (1659-1722). Narodil sa v Kralinger-Ambachte pri Rotterdame, zomrel v Rotterdame.  
 WETH Jacob Willemszoon de st. (1610-1671). Narodil sa i zomrel v Haarleme.  
 WOUWERMAN Philips (1619-1668). Narodil sa i zomrel v Haarleme.  
 WYNANTS Jan (1620-1682). Narodil sa v Haarleme, zomrel v Amsterdame.

Je mi ľúto, že koncepcia a rozsah tejto publikácie nedovolí bližšie opísať tvorbu (a reprodukovat' obrazy) viacerých vynikajúcich majstrov, že sa bolo treba uspokojiť iba s ich vymenovaním a udaním najzákladnejších údajov. Verím, že ten, koho umenie zaujíma, nájde príležitosť zoznámiť sa s týmto pozoruhodným obdobím histórie svetového umenia prostredníctvom iných, podrobnejších publikácií (mnohé z nich vyšli aj v slovenskom alebo českom jazyku); niektoré tituly nájde v zozname literatúry na konci knihy.

## Koniec „hrdinského obdobia“ a „odkvitnutie umenia“ Holandska.

S umením je to ako s kvetom: z dobrej pôdy (správne pripravenej, obrobenej) vyrastie rastlina, na nej sa objaví puk, ten sa postupne rozvíja až dosiahne vrchol svojej nádhery – istý čas kvet okúzľuje okolie svojou krásou a vôňou; ale potom začne odkvitať, stráca krásu i vôňu a nakoniec zostane po ňom iba niečo nevzhľadné, suché, mŕtve.

Bohatstvo, blahobyt a jeho vplyvom zmenenú morálku, môžeme pozorovať v období súmraku všetkých veľkých svetových kultúr (civilizácií). V šesťdesiatych rokoch 17. stor. v Holandsku generáciu hrdinov (o ktorej som písal v predchádzajúcej kapitole) vystriedala generácia meštiakov–boháčov. O prostote, jednoduchosti, ktorú spomínali benátski vyslanci, keď navštívili Holandsko na začiatku storočia, už nemožno hovoriť. Smäd po zisku bol veľký, a s ním aj žiadostivosť užívať si bohatstvo. Obrana sa zanedbáva (načo by sa vyhadzovali peniaze na vojsko, veď bohatí ľudia sa nebijú?!). Keď v r. 1672 Ľudovít XIV. vtrhne do krajiny, nestretne sa so žiadnym odporom; generálny snem prosí o mier za každú cenu. Úpadok národného cítania a hrdosti sa odráža aj v umení. Rembrandt v r. 1669 umiera chudobný, takmer zabudnutý; nový luxus si berie vzory v cudzine, najmä vo Francúzsku a Taliansku. Stále viac umelcov chodí do Ríma študovať, kopírovať. Na vyzdobenie nových palácov v slohu Ľudovíta XIV. pozývajú flámskeho umelca Gérarda de Lairesse, a ten tu maľuje alegórie, mytologické scény; až tak sa zmenil vkus a morálka novej generácie Holanďanov. Pravdaže, národné umenie neumiera náhle. Mnohí umelci tvoria ešte v národnom duchu až do začiatku 18. storočia.

Po politicko-vojenskej stránke Holandsko, kedysi svetová koloniálna mocnosť prvého rádu, stáva sa akýmsi príveskom Anglicka; a navyiac znáša ústrky zo všetkých strán: od Francúzska, Španielska, Rakúska i Pruska. V r. 1787 si brunšvický vojvoda podrobuje krajinu bez jediného výstrelu.

Po desiatich rokoch 18. stor. sú všetci veľkí holandskí maliari už mŕtvi. Jeden z posledných, Adriaen van der Werf, svojou studenou, uhladenou maľbou, mytologickými scénami a nahotami sa vracia k talianskemu slohu. Ešte nejaký čas žije talent v maliaroch zátiší a kvetov. To trvá niekoľko rokov, ale nakoniec tiež odumiera. Pôda sa stala neúrodnou; nič veľkého a krásneho už na nej vyrásť nemohlo.

### III. časť: 18. – 19. storočie

## Francúzske zmätky

### Situácia v západnej Európe v 18. – 19. storočí

Tak ako v II. časti, kde sme sa zamerali na umenie 17. storočia, museli sme sa zmieniť aj o udalostiach, ktoré sa odohrali v predchádzajúcom (t.j. 16.) storočí, aj teraz – hoci **náš záujem sa sústreďí na umenie 19. storočia** – musíme, aspoň v stručnosti, opísať aj niektoré udalosti a názory z predchádzajúceho, teda 18. storočia. H. Taine, o ktorom si viac povieme za chvíľu, hovorí, že pri posudzovaní umenia ktorejkoľvek historickej etapy je treba „vystihnúť ducha doby, daného *vplyvom doby predchádzajúcej* a súčasných okolností“ – a nielen logická úvaha, ale aj dlhodobá skúsenosť mnohých mu dáva za pravdu.

Osemnásťte storočie, ako som sa už zmienil, býva nazývané storočím osvietenstva. Osvietenstvo bolo ideové hnutie epochy prechodu Európy z éry feudalizmu do éry kapitalizmu, ktoré nadväzovalo na renesanciu a humanizmus; presnejšie: išlo o novú fázu humanizmu, strácajúceho v tomto čase kresťanský charakter a nadobúdajúceho charakter „bojovne ateistický“ („anti-teistický“) a popritom veľmi sebavedomý a až chorobne optimistický.

V predchádzajúcej časti sme si povedali, že proti umeniu a estetike klasicizmu sa zdvíhala stále väčšia opozícia: proti rozumu sú stavané zmysly; proti úvahám cit a fantázia; proti jednote mnohosť; proti typickému individuálnosti; proti snahe odvodzovať všetko od prírody, spútanej pravidelnosťou, snaha vychádzať z prostej, skutočnej prírody; proti stotožňovaniu krásy s pravdou uvažovanie o kráse relatívnej, premenlivej, viazanej na dobový vkus. Tieto tendencie sa prejavujú aj v dobe osvietenstva (od 18. stor.), ale súčasne sa stále viac prejavuje názorová divergencia vo všetkých oblastiach: vznikajú, vyvíjajú sa a narážajú na seba často v zúrivých polemikách (ba i v krvavých stretnutiach)<sup>1</sup> názory úplne protichodné. Tieto rozpory poznačili nielen politiku, filozofiu, teológiu a slovesné umenie, ale aj umenie výtvarné – pričom často dochádza k situáciám, ktoré oprávnené možno označiť slovom použitým v nadpise tejto časti knihy: „zmätky“.

„Klasickú podobu“ osvietenstvo nadobudlo najmä vo Francúzsku, kde odpor voči kráľovskému i cirkevnému (pápežskému) absolutizmu bol najostrejší (preto „francúzske“ zmätky), i keď, pravdaže, neboli pred ním uchránené ani iné národy Európy (najmä jej západnej časti).

V literatúre sa táto „rebélia“ prejavovala satirou (Beaumarchais), pamfletmi, „filozofujúcimi“ poviedkami, drámami a románmi (Voltaire, Prevost, Rousseau, Diderot). Veľký vplyv na myslenie ľudí (na zmenu paradigmy) mala aj práca francúzskych encyklopedistov. Všeobecne sa pokladajú tieto dva vplyvy (vplyv spisovateľov-filozofov a vplyv encyklopedistov) za rozhodujúce pre vznik a priebeh (charakter) Veľkej francúzskej revolúcie (1789-1794) – udalosti, ktorá (po reformácii) azda

<sup>1</sup> Napr. vo Veľkej franc. revolúcii alebo v revolúciách 19. storočia.

najsilnejšie ovplyvnila Európu, a to jednak šírením myšlienok, ktoré proklamovala, jednak vojensko-politickými následkami (napoleonské vojny 1799-1815, revolúcia 1848, následné nové delenie Európy: postupný rozpad mnohonárodnostných monarchií a naopak zlučovanie drobných štátov do nových útvarov na národnom základe).<sup>1</sup>

V tomto období dochádza k stále silnejšiemu obmedzovaniu pozícií šľachty a cirkvi. Z toho dôvodu (ako i z obáv pred ešte väčšími a zničujúcejšími reakciami) absolutistické režimy a cirkve i v krajinách, kde nedošlo k takým krvavým udalostiam ako vo Francúzsku, začínajú zmierňovať, povoľovať dovtedy enormne silno napnuté „opraty“ (napr. v r. 1781 vydáva cisár Jozef II. tzv. Tolerančný patent, a aj inde sú robené predtým nemysliteľné ústupky). V pohybe je celá Európa.

Predsa však, ako bolo povedané, v centre diania bolo Francúzsko – ono bolo nielen „rozbuškou“, ale aj „udávateľom tónu“ v myslení i umení (v pozitívnom i negatívnom zmysle); je preto samozrejmé, že sa zameriame práve naň (i keď nebudeme môcť ignorovať niektoré veľké osobnosti umenia a filozofie iných národností).

Treba pripomenúť aj tú skutočnosť, že hovoríme o období, v ktorom prebiehala tzv. „priemyselná revolúcia“. Tá bola spôsobená množstvom vynálezov a ich využívaním vo výrobe. Začala v textilnom priemysle, ale rýchlo sa preniesla aj do iných odvetví priemyslu a do dopravy.<sup>2</sup> Priemyselná revolúcia nevedla iba k prevratným zmenám ekonomickým (k akumulácii kapitálu), ale aj sociálno-spoločenským (vznikla napr. úplne nová kategória ľudí – priemyselní robotníci, proletariát). Priem. revolúcia začala vo V. Británii v 2. polovici 18. stor. (v Nemecku, Francúzsku a rakúskych krajinách zhruba o polstoročie neskôr).

Osemnásťte storočie môžeme nazvať storočím optimizmu. Úplne inak je to so storočím devätnástym, ktoré by sme mohli nazvať storočím napätia, úzkostí, straty nádejí, sklamaní, storočím pesimizmu. Začalo sa v znamení hrôz napoleonských vojen; po nich, na tzv. Viedenskom kongrese o novom usporiadaní Európy (1814-1815), došlo k popretiu a zavrhnutiu všetkých pokrokových myšlienok, presadzovaných filozofií a revolucionármi 18. storočia: bola prijatá idea „dynastickej legitiimity“, t.j. bol obnovený princíp systému monarchií („dedičných podľa božského práva“), ktoré boli pred Franc. revolúciou. Extrémnej reakcii sa podarilo zvrátiť „beh dejín“ späť; ale iba na krátko – národné, sociálne a protiaristokratické nepokoje nenechali na seba dlho čakať: v rokoch 1848-49 prebehla séria revolúcií vo väčšine krajín západnej, strednej a južnej Európy. Ich cieľom bolo zvrhnutie alebo oslabenie panstva feudálnej šľachty, likvidácia monarchistického absolutizmu, uskutočnenie základných demokratických reforiem, vrátane oslobodenia roľníkov z poddanstva; v niektorých oblastiach sa akcent kládol na oslobodenie národov a národností spod cudzej nadvlády.

### **Udalosti roku 1848 v jednotlivých krajinách:**

Vo februári bola revolúciou zvrhnutá monarchia vo Francúzsku (republika bola vyhlásená 25.2.), v marci vypukla revolúcia v Rakúsku (11.3. v Prahe, 13.3. vo Viedni, 15.3. v Pešti), v Prusku (18.3. v Berlíne) a na juhozápade Nemecka, súčasne aj v severnom Taliansku. Všetky revolúcie boli nakoniec potlačené mocou alebo „rozložené diplomaciou“; „majstrami“ v tomto sa ukázali politici viedenského dvora: po porážke Metternichovej vlády bol cisár nútený prisľúbiť niektoré ústupky, čím si získal na svoju stranu časť „rebelantov“; ale po víťazstve Habsburgovci – ako toľkokrát v histórii – slovo nedodržali a všetky národné hnutia, ktoré predtým za cenu rôznych sľubov využili na boj proti hlavným silám odporu, potlačili.

### **Bezprostredné a neskoršie dôsledky revolučného hnutia 1848-49:**

**Vznik Rakúska – Uhorska.** V roku 1866, po tzv. Pražskom mieri“ (po prehratej

<sup>1</sup> Napr. zjednotenie Nemecka (1871), talianske „risorgimento“ (šesťdesiate roky 19. stor.).

<sup>2</sup> Veľký význam mal hlavne vynález parného stroja (J Watt, 1781-82) a neskôr parných turbín (Laval 1883, Parsons 1884).



vojne rakúsko-pruskej), Rakúsko vystúpilo z nemeckého spolku (Prusko získalo hegemoniu a zohralo hlavnú úlohu pri zjednotení Nemecka). V Rakúsku došlo ku kríze, ktorá hrozila rozpadom Habsburskej monarchie a bola riešená tzv. dualizmom – založením štátneho útvaru Rakúsko-Uhorska (1867-1918).

**Zjednotenie Nemecka** „zhora“: pruský kráľ násilne zjednotil nemecké štáty a stal sa nemeckým cisárom (tzv. „Tretie nemecké cisárstvo“ 1871-1918).

**Zjednotenie Talianska.** Prebiehalo postupne, pričom Sardínske kráľovstvo (kráľ Karol Albert) zohralo podobnú úlohu ako v Nemecku Prusko; podujalo sa totiž na zjednotenie Talianska „zhora“. Jednotlivé etapy a udalosti: Sardínske kráľovstvo (1716-1861), Rímska republika (1848), povstanie vo Florencii (1859), Garibaldiho odboj (1860), vyhlásenie Talianskeho kráľovstva v Turíne (1861), kráľom sa stal sardínsky kráľ Viktor Emanuel II.

**Francúzske (politické) zmätky.** 1833: „Júlová revolúcia“. 1830-48: „Júlová monarchia“. 1848: „Februárová revolúcia“. 1848-49: burž.-dem. revolúcia. 1851-52: vojenská diktatúra Ludovíta Napoleona. 1852-70: druhé cisárstvo (Napoleon III.). 1870: revolúcia v Paríži, po nej vyhlásená republika – „Tretia republika“ (1870-1940). 1871: Parížska komúna.

Obrovské sociálne diferenciácie spoločnosti (vznik enormne bohatej vrstvy podnikateľov na jednej strane a nesmierne biednej, ale zato veľmi početnej skupiny robotníkov na strane druhej) vyvolali nielen veľký „spoločenský pohyb“ (revolúcia 1848-1849), ale ovplyvnili aj filozofiu, dokonca spôsobili, že vznikli nové odbory „špekulatívnych vied“ (sociológia, politická ekonómia atď.); niektorí myslitelia začali vytvárať hypotézy, ktoré mali pomôcť vyriešiť obrovské sociálne problémy (utopickí socialisti, marxisti) a mnohí umelci sa stali prívržencami ich hypotéz a na nich založených politických hnutí; dávali to neraz najavo veľmi ostentatívne, až radikálne – teda už nielen filozofia, ale aj politika určuje vznik nových „umeleckých smerov“. Ale nové hypotézy (nezakladajúce sa na vedeckých faktoch, ale na prianiach a „logike“) vznikajú nielen v oblasti „špekulatívnych“, ale aj prírodných vied. Takou bola najmä Darwinova hypotéza o „vzniku druhov prirodzeným výberom“. Veľká časť vzdelancov, už predtým módné „osvietensky zateizovaných“, sa priam dychtivo chopila Darwinovej hypotézy – pomohla im totiž „intelektuálne zdôvodniť“ ich bezbožnosť a únik z „pút morálky“. Súčasne však táto „teória“ v podstate „detronizovala“ človeka – z koruny tvorstva urobila z neho „článok evolúcie“, ktorý sa nijako podstatne nelíši od jej iných, vulgárnych článkov a ktorého nielen vznik, ale aj osud je závislý v podstate na náhode. Podobne to bolo s marxizmom: Marx vytvoril „teóriu“, ktorá v inej oblasti (nie prírodovedeckej, ale sociálno-ekonomickej) tvrdila v podstate to isté: človek (jeho myslenie i konanie) je v podstate ovládaný nie svojou vôľou (i keď sa to tak zdá), ale ekonomickou základňou a sociálnymi („výrobnými“) vzťahmi. Keď k tomu neskôr (v 20. storočí) pribudli špekulácie viedenského psychiatra Freuda (ktorý, i keď prišiel o pár desaťročí neskôr, predsa patrí k tomuto „podarenému trojlístku“ pseudovedcov, ktorí katastrofálnym spôsobom ovplyvnili svet), vtedy už pre človeka, jeho slobodné rozhodovanie a konanie, nezostal žiaden priestor (Freud totiž tvrdil, že konanie človeka je ovládané „superegom“, ktoré pôsobí „nevedome“, t.j. nezávisle na našom vedomí a vôli).<sup>1</sup> Človek sa takto cítil „kolieskom v stroji“, miniatúrnou súčiastkou ovládanou a manipulovanou, mizerným „ničím“. Úzkosť niektorých ľudí z takéhoto postavenia nadobudla hrozivé rozmery, viedla ich buď k epikurejstvu (snahe čo „najpríjemnejšie“ využiť tých pár rokov, ktoré im „nezábada“ poskytl pobyt si tu na zemi), alebo naopak k depresii, pocitu nezmyselnosti až k zúfalstvu. Jedno i druhé našlo odraz v umení už na konci 19., ale najmä v 20. storočí.

Spolu s tým všetkým sa samozrejme prehlbuje všeobecná kríza morálky a s ňou i kríza celej západnej kultúry. To platí, pravdaže, vo všeobecnosti; zdôrazňujem to

---

<sup>1</sup> O freudizme si viac povieme v časti IV.

preto, aby sme nezabúdali, že vždy tu boli (sú a budú) myslitelia a umelci zakotvení na pevnej pôde, nezmietajúci sa na „módnych vlnách“, nepodliehajúci nezmyselným „teóriám“. (O jednom z nich, estetikovi J. Ruskinovi, si povieme za chvíľu).

V častiach I. a II. som uviedol zoznamy najvýznamnejších umelcov krajín a období, ktorými sme sa zaoberali, v častiach III. a IV. je to ťažšie (napriek tomu sa však o to, aspoň „v hrubých rysoch“, pokúsim); je to ťažšie z dvoch príčin: prvá má charakter kvantitatívny (pre obrovský počet umelcov i „umelcov“); druhá kvalitatívny: totiž čím ďalej – najmä ku koncu 19. stor. a v storočí 20. –, tým ťažšie je oddeliť umelcov od „umelcov“, či „antiumelcov“, a to tým skôr, že aj tí druhí (ba často najmä tí druhí!) získali „uznanie kritikov umenia“ i nezaslúženú popularitu. Totiž kritériá, podľa ktorých sa umelci hodnotia, sa stali veľmi vágnymi: už viac nerozhoduje ani talent, ani „poctivá umelecká robota“, ani estetická (nehovorím už etická) hodnota diela, ale rozhodujúci je „marketing“ – ako sa umelec, alebo skupina, dokáže „predať“, akú reklamu (napr. prostredníctvom rôznych „umeleckých revue“, prehlásení, manifestov atď. alebo prostredníctvom skorumpovaných kritikov umenia) získa. Toto však platí najmä pre obdobie od poslednej štvrtiny 19. storočia; v storočí 18. bola situácia iná.

Pozoruhodné je, že väčšina významných osobností 18. storočia sa pramálo zaujímala o výtvarné umenie. V móde bol vtedy racionalizmus a veda, nie imaginácia a umenie (intelektuáli radšej debatovali o Newtonovi,<sup>2</sup> ako by chodili po galériách). Dekoratívne maliarstvo prekvitalo naďalej iba na staromódnych kráľovských dvoroch (ako boli španielsky a francúzsky) a v zostalých krajinách (akou bolo v tom čase napr. Taliansko). Umelecký štýl tohoto obdobia dostal posmešný názov „rokoko“ (z franc. „rocaille“).<sup>3</sup>

## Niektoré filozoficko – estetické názory v 18. a 19. storočí.

V dobe „osvietenstva“ sa niektorí esteti, napr. ang. filozof **HUME David** (1711-1776), v podstate vracajú k Descartesovi a riešia estetické problémy z fyziologického a psychologického hľadiska. Hume tvrdí, že estetický zážitok je závislý na stave našich citov, estetická radosť je podmienená stavom našich zmyslov, a záleží iba na intenzite dojmu, ako silný bude estetický zážitok.

**DIDEROT Denis** (1713-1794), osvietenický materialistický filozof, encyklopedista, tvrdí, že krása je závislá na vzťahoch. Pod slovom „vzťah“ však nemyslí napr. vzťah medzi detailom a celkom, medzi jednotou a mnohosťou, alebo medzi obrazom a skutočnosťou, ale akúsi „asociáciu predstáv“: hodnota umeleckého diela závisí od toho, aký veľký počet asociácií vyvoláva svojim usporiadaním. Krása pôsobí na zmysly, ale účastní sa pritom rozum. Umelecké dielo má na jednotlivých ľuďoch odlišný vplyv podľa toho, o akého jednotlivca ide, k akej spoločnosti, triede, dobe patrí a aké vzťahy vníma.

<sup>1</sup> Niektorí „umelci“ sami nazývajú svoju tvorbu „antiumením“.

<sup>2</sup> Isaac Newton (1643-1727) – angl. matematik, fyzik, astronóm, jeden z najvýznamnejších prírodovedcov všetkých čias; okrem iného sformuloval zákony pozemskej a nebeskej mechaniky („Newtonove zákony“, gravitácia); napísal tiež „Matematické základy prirodzenej filozofie“.

<sup>3</sup> Rokoko – európsky umelecký sloh neskorého baroka (zhruba 1730-80), charakteristický „mušličkovými (to je význam franc. výrazu rocaille) ozdôbkami“ a epikurejskou zmyselnosťou.

**REYNOLDS Jeshua** (1723-1792), anglický maliar, píše, že akákoľvek krása spočíva v schopnosti povzniesť sa nad jedinečné formy, miestne zvyky a detaily. Maľovať prírodu, hovorí, neznamená maľovať detaily, ale podmienky alebo okolnosti, a dodáva: „Až keď maliar spozná vo svojej imaginácii obraz dokonalej krásy alebo abstraktnú ideu foriem, môže byť pripustený do veľkého zboru Prírody.“

**KANT Immanuel** (1724-1804), známy nemecký filozof a vedec, ktorý zásadným spôsobom ovplyvnil myslenie nasledujúceho obdobia, sa vyjadril aj k problémom estetiky. Tvrdí, že zmyslové vnemy, ako prameň estetického hodnotenia, sú nespoľahlivé, že teda treba vyjsť z niečoho, čo má stálu povahu, z niečoho „apriórneho“. Rozoznáva dva druhy hodnotenia: jedno vychádza zo všeobecných zákonov a prechádza do detailov, druhé vychádza z materiálu a hľadá všeobecnú formu; také je i hodnotenie na základe vkusu. Ako potom môže náš posudok o tom, že sa nám niečo páči alebo nepáči, mať všeobecnú platnosť? Nestačí, aby naše hodnotenie bolo založené iba na skúsenosti, pretože tá nestojí na pevných základoch, nehovorí, že to má byť také alebo onaké. Je to teda hodnotenie subjektívne. Okrem tohoto však existuje aj hodnotenie založené na apriórnych princípoch. S čím súvisí krásno? S príjemným, dobrým, dokonalým, užitočným, pravdivým. Od pravdivého sa však líši v tom, že jeho predmetom nie je poznanie, ale iba zapáčenie sa; od ostatných tu menovaných vlastností, ktoré sú prejavmi ľudskej žiadosti po niečom vonkajšom, krása sa páči iba predstavou (je komplementárnou a nezávislou na predmete): napr. predmet užitočný je účelný vzhľadom k našej žiadosti po ňom; predmet krásny je však účelný pre nás iba pre vzťah medzi fantáziou a rozumom (jeho účelnosť je iba formálna: podľa Kanta „bezúčelová účelnosť“). Predmet je krásny, ak jeho formy privádzajú myseľ v harmonickú náladu, pôsobia príjemný pomer medzi obraznosťou a rozumom; krása je to, čo budí záľubu bez záujmu, všeobecne a nutne iba svojou formou. Kant rozlišuje medzi krásou voľnou (freie Schönheit) a pripojenou (anhängende Schönheit); príklad prvej je napr. krása arabesky alebo ornamentu, druhej krása kvetov alebo ľudí. Dôležitejšia pre nás je krása pripojená (nie lenže je viacero rozšírená, ale je aj obsažnejšia a viac hovorí o živote).

**HEGEL Georg Wilhelm Friedrich** (1770-1831), jeden z najznámejších nemeckých filozofov, zakladateľ filozofického systému založeného na dialektickom rozvíjaní ideí, tvrdí, že krásno je zjavenie nekonečného v konečnom, je to zmyslová existencia idey, idea v obmedzenom prejave; jej vlastnosti sú zmyslovosť a konkrétnosť. Hegel rozoznáva, podľa vzájomného vzťahu medzi ideou a javom, tri formy umenia: prvá je *symbolická* (prevažuje v nej jav nad ideou, ktorá je iba naznačená), druhá je *klasická* (pre ňu je charakteristická harmónia, jednota obsahu a zmyslovej formy); pri tretej forme – typickej pre *romantické* umenie – prevláda idea nad javom (jav ustupuje víťaziacej idei).

**Z estetikov 19. storočia uvediem troch**, ktorí napriek tomu, že každý z nich vychádzal z úplne odlišných pozícií, významným, pozitívnym spôsobom prispeli k chápaniu poslania výtvarného umenia, poprípade k hodnoteniu umeleckých škôl, jednotlivých umelcov ako i konkrétnych umeleckých diel, a v plnej miere si zaslúžia – na rozdiel od mnohých ich „kolegov“ – našu pozornosť. Sú to Hyppolite Taine, John Ruskin a Lev Nikolajevič Tolstoj. Podívame sa na to najpodstatnejšie z ich názorov na výtvarné umenie, na jeho poslanie a zásady jeho posudzovania.

**TAINE Hyppolite** (1828-1893) – francúzsky spisovateľ, profesor na maľarskej akadémii, bol akousi „chodiacou encyklopédiou“ (človekom s neobyčajne širokými a hlbokými vedomosťami z najrôznejších oblastí), ale nebol priateľom verejného života, najmä politického, dokonca ani väčších spoločenských stretnutí. Je pokladaný za najtypickejšieho predstaviteľa tzv. pozitivizmu. Pozitivistvi tvrdili, že presným, logickým myslením a metódami, používanými prírodnými vedami, možno dôjsť k vyriešeniu a objasneniu všetkých záhadných a nejasných otázok vo všetkých oblastiach ľudského myslenia.<sup>1</sup> Napríklad pokiaľ ide o umenie, ak chceme pochopiť a hodnotiť nejakého umelca (alebo umeleckú školu), musíme poznať okolnosti, ktoré na umelca (umelcov) pôsobili, za ktorých umelecké diela vznikali; a medzi týmito okolnosťami sú vzájomné súvislosti. Patrí medzi ne napr. filozofia, náboženstvo, tradícia, ale tiež politika, spoločenské pomery, prírodné prostredie, rasa, resp. charakteristické povahové črty etnickej skupiny, ku ktorej umelec prináleží. Úlohou umeleckej kritiky nie je iba vylíčiť udalosti a činy, ale pátrať po ich skutočných, resp. prvotných príčinách: „Dejiny sú v podstate psychologickým problémom, a cieľom historika je postupovať od faktov k ich psychologickým príčinám, vystihnúť ducha doby, daného vplyvom doby predchádzajúcej a súčasných okolností.“ Istým Taineovým nedostatkom – aspoň vo včasnejšom období jeho tvorby – bolo, že tieto správne myšlienky sa snažil generalizovať a uplatňovať vždy, bez výnimky; je to isté zjednodušenie, pretože život človeka (jednotlivca i spoločenstva ľudí) je príliš zložitý, aby ho bolo možné vtesnať do schém, vzorcov, „zákonitostí“ (inak povedané: čo platí vo všeobecnosti, nemusí vždy platiť v konkrétnom, jednotlivom prípade); nepozdáva sa ani jeho prílišné preceňovanie filozofie: „Všeobecné idey sú akoby trónmi, z ktorých sa filozof, sediac nad ostatnými ľuďmi, pokojným okom díva na spríevod udalostí. Ukladá im zákony, zdá sa byť im pánom.“

Význam Tainea ako estetika spočíva najmä v tom, že jeho metóda predstavuje novú kapitolu v ponímaní umeleckej kritiky, nový prístup v posudzovaní umelcov, umeleckých škôl a umeleckých diel. Veľkou prednosťou je aj to, že Taineove spisy sú písané – na rozdiel od početných jeho „kolegov“ – jasným, príjemným, ľahko čitateľným a pochopiteľným štýlom a sú plné zaujímavých a poučných detailov, odhaľujúcich známe, ale často nepochopené skutočnosti; rekonštruuje zašlé myšlienkové, názorové obzory, ukazuje nám svet v príslušnom miestnom a časovom kolorite, a tým nám umožňuje porozumieť danej dobe a vychutnať jej umenie.

**RUSKIN John** (1819-1900) – anglický estetik a umelecký kritik. Mal veľký vplyv na kultúrny život, najmä v Anglicku. Vo svojich dielach opakovane kritizoval súčasnú spoločnosť pre jej parazitizmus a mravný úpadok. (Keby len bol tušil akých ozrutných rozmerov dosiahnu tieto nešváry o 100 rokov!). Za prostriedok odstránenia spoločenských útrap považoval všeobecné vzdelanie, ale najmä mravnú výchovu ľudí, pričom veľkú úlohu pripisoval práve umeniu.

Umenie vzniká „z inštinktu napodobňovania“, z inštinktívnej túžby „obmieňať reálne predmety našou reálnou silou“. Objektívnym základom je však duchovná, božská krása človekom neporušenej prírody. Dokonalé umenie reprodukuje krásu skutočnosti, a tým mravne povznáša človeka. Aby umenie mohlo plniť túto svoju funkciu, musí byť *pravdivé*; pravdivým prestáva byť

---

<sup>1</sup> H. TAINE je v tomto zmysle pozitivistom najmä vo včasnejšom období svojho tvorivého života, neskôr čoraz viac pripúšťa isté obmedzenosti uvedených zásad.

vždy (môžeme to pozorovať v každej historickej etape) v pokročilejšom období civilizácie národa: „z palácov zo slonoviny milovníkov umenia“ vychádza zvrhlosť, ukrutnosť, zbabelosť, modlárstvo, zverskosť („úrody pekla“), zatiaľ čo „z jednoduchých, hlinených domčekov, od opovrhovateľov umenia“ vychádza viera, odvaha, sebaovládanie, čistota, zbožnosť („úroda neba“). Doba, v ktorej niektorý národ dosahuje vrchol úspechov umenia, je zároveň dobou začiatku jeho úpadku, akýmsi rozsudkom jeho vlastnej, najprv mravnej, neskôr často i národnej skazy (príklady: Florencia, Benátky, Holandsko atď.); to preto, že v tomto „vrcholovom období“ je umenie nielen odrazom, ale stáva sa aj podporovateľom nečinnosti a pôžitkárstva, nemravnosti, bezbožnosti: dostáva sa do služieb povery, pohanstva, nabáda k neresti, modlárstvu a ukrutnostiam (násiliu).<sup>1</sup>

Kedy dochádza k takej tragickej zmene pôsobenia (funkcie) umenia? Vtedy, keď prestáva predstavovať „prirodzené fakty“ – čo je dôsledkom toho, že ľudia, ktorí ho tvoria a jeho tvorbu podporujú, stratili spojenie so zdravým poznaním a prirodzenou radosťou: odložili „knihu sveta“ (stvorenia) a začali čerpať z obrazotvornosti a z „myšlienok svojho srdca“, ktoré je „neko-nečným zlom“.

Niet pochyb o tom, že najlepšie stránky povahy ktoréhokoľvek národa sú úzko spojené s dojmami čerpanými z prírodnej scenérie jeho krajiny a z najčistejších stránok jeho dejín. Umenie, ak je pravdivé, t.j. ak sa venuje *pozorovaniu a tlmočeniu prírody a pravdy* (Božieho stvorenia a Jeho pravidiel), je prospešné a zušľachtujúce; ak ale začne „slúžiť samo sebe“, ak umelca teší iba to „čo robí a vyrába“, a nie to, „čo tlmočí a vyjadruje“, začne sa ničiť jednak jeho intelektuálna sila, jednak mravné zásady, a nakoniec ničí všetko, čo je v ňom ľudsky najlepšie a najušľachtilejšie. Možno to vyjadriť aj takto: ak umenie pokladá za svoju úlohu slúžiť, potom je posilňované práve tou službou (samou osebe!) – lebo koná to, na čo ho určila Prozreteľnosť; jeho užitočnosť mu pridáva životnosti a dôstojnosti. Naopak, ak je umenie používané na klamanie a úpadok ľudstva, ocitlo sa na ceste, vedúcej k jeho vlastnej záhube.

V celých dejinách umenia vidíme dôkazy tejto zákonitosti: vždy keď umenie dosiahlo istú dokonalosť, zakrátko sa začalo sústreďovať na ňu – pozorovať, napodobňovať ju, vyvodzovať z nej pravidlá, a zabúdať na svoju povinnosť, na svoju službu – byť tlmočníkom a objaviteľom Pravdy.

Všimnime si, že Ruskin hovorí o „tlmočení“, nie o „napodobňovaní“ (či dokonca „kopírovaní“)! Dobré umenie totiž nemá napodobňovať, ale líčiť a-lebo vysvetľovať; a toto líčenie, vysvetľovanie pozostáva z pozorovania faktov a z umelcovho úmyslu a spôsobu, ako tieto fakty vyjadriť. Každé veľké a dobré umenie musí v sebe spájať oba tieto prvky. K tomu však sú potrebné isté predpoklady: hlavným je *láska k prírode* (nikdy v dejinách neexistovala žiadna veľká umelecká škola, ktorá by nespĺňala túto požiadavku). Pokiaľ ide o *spôsob vyjadrenia faktov*, ten sa v jednotlivých umeleckých školách líši: napr. v aténskej išlo hlavne o dokonalé vyjadrenie ľudského tela; vo florentskej o dokonalé vyjadrenie ľudského citu v pohybe, tvári, geste; benátska pokladala za dôležité vyjadriť fakty najmä pomocou farby, svetla a tieňa atď.

<sup>1</sup> Skúste si aplikovať túto poučku na súčasnosť – na stav našej spoločnosti a jej „umenie“ (filmové, literárne, hudobné i výtvarné) sprostredkované najmä televíziou, ale aj inými „médiami“.

Keď škola dospeje do istej fázy, začnú byť sympatie voči pozorovaniu života nahradzované „poslušnosťou voči akademickým pravidlám“ (založeným napr. na matematike, geometrii, fyzikálnych vlastnostiach farieb atď.) – to znamená, že dochádza k vedomému zatváraniu očí pred prirodzenými faktami, k snahe „ozdobovať“ ich podľa vlastných alebo módných vrtochov; a práve vtedy, keď umelci prestávajú hľadiť na prírodu, snažia sa ju „vylepšiť“, začína fáza odumierania ich umenia (umeleckej školy).

Známkami každého veľkého umenia sú *Vrúcnosť* a *Pravda* (obe vychádzajú z *Lásky*). Avšak časom Pravda často ustupovať „vynachádzavosti“ a nadbytočnosti a Vrúcnosť „pravidlám“ (teóriám alebo výpočtom). Preto Ruskin radí umelcom: „Odložte smelo, ale nie bezbožne, mysticismus a symbolizmus; odvrhnite geometriu a „zákonitosť“; uchopte Božiu ruku a hľadte priamo do tváre Božiemu tvorstvu, lebo neexistuje nič, čo by ste s Jeho pomocou nemohli dosiahnuť!“

Okrem lásky k prírode musí mať umelec aj *dar invencie*, t.j. schopnosť vytvoriť (za použitia svojho intelektu) istý „plán“, ako podať prírodu. Zrkadlo (alebo fotoaparát) nevymýšľa, ale zobrazuje všetko, čo sa pred ním udeje; maliar však vymýšľa: jedny veci si vyberá, iné zamietá, a všetko usporiada. Tento výber a usporiadanie majú vplyv na línie, farby, svetlo (napr. ide o taký výber a usporiadanie farieb, aby podporoval celkové farebné vyjadrenie, alebo o také línie a osvetlenie, ktoré s ostatnými líniami a osvietenými a zatienenými plochami zvýraznia vyjadrenie faktov, myšlienok, ideí). Invencia je teda istá vynachádzavosť, pomocou ktorej umelec z obrovského množstva vecí si vyberie niektoré a postaví ich pred oči diváka v takej forme, v ktorej ich môže pochopiť a prijať s potešením a úžitkom (všetko, čo umelec vytvorí, má byť totiž prospešné a vzácné).

„Modernisti“ sa dobrovoľne, samolúbo a opovážlivo odrezali od svojho Stvoriteľa a Jeho vesmíru, a tým stratili zdravú schopnosť a ušľachtilú inteligenciu k práci, ktorá jediná by pre nich samých i pre tých, ktorým sú ich umelecké diela určené, mohla mať blahodárny vplyv. Obrátili sa chrbtom k majestátu Všemohúcnosti, zavrhlí pokladnicu Jeho skutkov, kde nebolo treba nič iné, ako žiť hľadaním a rásť obdivom; čo iného im potom mohlo zostať ako slepota, poprípade osud, ktorý z nich urobil „vodcov slepých“.

Ruskin sa vyznáva: „Zo všetkého, čomu som sa pokúšal iných naučiť, mal som na mysli vlastne iba jednu vec: prehlásiť, že *čo je v ľudskom umení veľké, to je vyjadrením radosti z Božieho diela*.“ A radí mladým umelcom: Pýtajte sa sami seba, aká je hlavná pohnútká, ktorá vás ženie *pri* práci (nehovorím o pohnútkach, ktoré vás ženu *k* práci; to je iná vec: možno živíte početnú rodinu, podporujete rodičov, chcete získať prostriedky, aby ste sa mohli oženiť...) – teda *aká je vaša pohnútká pri práci*? Je to láska k tomu, čo vaše dielo predstavuje? Ak áno, potom Duch svätý spočinul na vás, a „vám patrí zem a hojnosť“. Ale ak je to malicherná samolúboosť z vašej zručnosti, dôvera v predpisy a zákony, nádej na pochvalu akademie alebo davu, poprípade túžba po bohatstve a sláve, potom možno získate potlesk, postavenie i bohatstvo, ale do svojej smrti neprinesiete na plátno alebo do kameňa ani len zbla pravého umenia. Zvoľte si teda jednu z dvoch ciest:<sup>1</sup> na jednej, nebezpečnej, tmavej, je pýcha, ktorá má záľubu v sebaopozorovaní; lenivosť, ktorá odpočíva na predpísaných formách; nevedomosť, ktorá prehliada všetko, čo je medzi

---

<sup>1</sup> Ruskinova kniha, z ktorej tieto jeho myšlienky čerpám, sa volá „*Dve cesty*“.

Božím tvorstvom najkrajšie; tuposť, ktorá popiera všetko, čo je podivuhodné v Jeho konaní – tam je život jednotvárný pre našu dušu a scestný pre duše iných. Druhá cesta vedie k životu korunovaného ducha, pohyblivého ako svetlo v Božom tvorstve, stále objavujúceho, stále osvetľujúceho, každú hodinu silnejšieho, a predsa schýleného v pokore čím ďalej hlbšej; presvedčeného o správnosti svojho chcenia, o nezadržateľnosti svojho pokračovania; šťastného z toho, čo vykonal a z toho v čo neustále dúfa; najšťastnejšieho, keď na konci života ruka už zabúda na svoju zručnosť, zo spomienky, že nikdy dlátom alebo štetcom, ktorý ovládala, nedotkla sa kameňa alebo plátna bez toho, aby tým nebola prispela k poznaniu a k šťastiu ľudstva.

**TOLSTOJ Lev Nikolajevič** (1828-1910) – známy svetu predovšetkým ako geniálny spisovateľ; no Tolstoj nebol iba spisovateľom, bol aj mysliteľom, reformátorom, kritikom, a to nielen spoločenských pomerov v cárskom Rusku a bohatej, panskej spoločnosti, z ktorej sám pochádzal, ale aj rôznych „model“ a deformácií v umení (ale tiež napr. v cirkvi, ktorá svojimi praktikami a učením, zdeformovaným rôznymi nebiblickými dogmami, prestala plniť svoje poslanie a stala sa vlastne prekážkou poznávania pravého Kristovho učenia). V posledných zhruba dvadsiatich rokoch svojho života (posledné desaťročie 19. a prvé 20. stor.) písal hlavne úvahy, traktáty s tematikou náboženskou a umeleckou. Vtedy vznikla aj jeho umelecko-kritická úvaha „Čo je umenie?“ Spis má vyše 220 strán a vyšiel prvýkrát (so značnými zásahmi cenzúry) na pokračovanie v časopise „Otázky filozofie a psychológie“ v r. 1877-1898. V necenzurovanej podobe, v anglickom preklade, vyšiel v r. 1898 v Londýne. Niektoré pasáže z neho si tu dovoľím odcitovať.<sup>1</sup>

„Viem, že väčšina ľudí, nielen tých, čo sami seba považujú za múdрых, ale aj skutočne múdрых, teda takých, čo sú schopní pochopiť veľmi ťažké vedecké úvahy a postupy, napr. matematické, filozofické..., veľmi zriedka dokáže pochopiť hoci aj tú najprostejšiu, jasnú pravdu, ak by na jej základe museli pripustiť, že názory na nejakú vec, ktoré oni budovali s veľkým úsilím, že názory, ktorými sa pýšili, ktorými poučali iných, že tie názory by mohli byť nesprávne. Preto mám malú nádej, žeby dôkazy o zvrátenosti umenia a vkusu v našej spoločnosti, ktoré tu predkladám, boli prijaté, či aspoň seriózne posúdené. Napriek tomu však musím tu povedať všetko, k čomu som dospel pri skúmaní otázok umenia. Toto skúmanie ma priviedlo k poznaniu, že takmer všetko to, čo je v našej spoločnosti považované za umenie, za dobré, skutočné umenie, nielenže nie je skutočným, dobrým umením, ale nie je dokonca umením vôbec; je iba jeho napodobňovaním, falšovaním. Uvedomujem si, že táto situácia je veľmi zvláštna, a zdá sa paradoxnou, avšak ak uznávame oprávnenosť názoru, že *umenie je ľudská činnosť, ktorej prostredníctvom jedni ľudia odovzdávajú iným svoje city, teda, že to nie je služba krásnu alebo prostriedok vyjadrovania ideí* atď., musíme ju pripustiť. Ak je pravda, že umenie je činnosť, prostredníctvom ktorej jeden človek, ktorý zažil nejaký cit, vedome ho odovzdáva iným, potom nevyhnutne musíme priznať, že vo všetkom, čo sa u nás nazýva umením vyšších vrstiev – vo všetkých románoch, povestiach, drámach, komédiách, obrazoch, sochách, symfóniách, operách, operetách, baletoch atď., ktoré sa vydávajú za umelecké diela, sotva jedno zo stotisíc vzniklo z citu, ktorý zažil jeho autor; všetky ostatné sú iba fabrické diela, fal-

<sup>1</sup> Ukážky sú vybrané z mojej knihy „**L. N. TOLSTOJ a jeho životné otázky – viera a umenie**“.

zifikáty umenia, v ktorých prevzaté slová, napodobňovanie, afektovanosť a napínavosť nahrádzujú to prepotrebné „infikovanie“ (oslovenie) citom.

Ludia vyšších vrstiev nemôžu poznať ani jednu tisícinu všetkých diel, ktoré produkujú súčasní umelci, ba ani si pamätať tie, ktoré prv poznali, nehovoriac už o pracujúcich ľuďoch, ktorí nemajú ani len poňatie o týchto dielach. Všetky tie predmety, majúce podobu umeleckých diel, nemajú vplyv na nikoho, okrem azda občasného účinku na pobavenie záhaľčivého davu boháčov, a strácajú sa bez stopy. Často sa argumentuje tým, že keby nebolo toho ohromného množstva nevydarených pokusov, nebolo by ani skutočných umeleckých diel. No takáto uvažovanie sa podobá tomu, podľa ktorého by pekáť na výčitku, že jeho chlieb sa nehodí na nič, povedal: ak by nebolo stoviek pokazených chlebov, nebolo by ani žiadneho dobre upečeného. Pravdaže, tam kde je zlato, je aj veľa piesku; no toto nemôže byť dôvodom tvrdiť, že treba hovoriť veľa hlúpostí kvôli tomu, aby sa povedalo niečo rozumné.

Sme obklopení dielami, považovanými za umelecké. Boli vytlačené tisícky básní, tisícky eposov, tisícky románov, tisícky divadelných hier, tisícky obrazov, tisícky hudobných skladieb. No medzi týmito dielami rozličných druhov umenia existuje jedno zo stotisíc také, ktoré nie je iba lepšie ako ostatné, ale odlišuje sa od všetkých ostatných tak, ako briliant od skla. Jedno sa nedá kúpiť za žiadne peniaze – tak je to vzácné; druhé nielenže nemá nijakú cenu, ale má dokonca negatívnu hodnotu, pretože klame a kazí vkus. A pritom človeku s pokazeným alebo atrofovaným citom pre vnímanie umenia sa zdajú veľmi podobnými.

Ťažkosti pri rozlišovaní umeleckých diel v našej spoločnosti môžu byť zväčšené ešte tým, že predajná cena falošných kvázi-umeleckých diel nielenže nie je menšia, ale často dokonca vyššia ako diel umeleckých; okrem toho falošné viac ohromuje ako skutočné, aj jeho obsah je neraz zaujímavejší. Ako si potom vybrať? Ako nájsť to jedno zo stotisíc diel, ak sa navonok takmer ničím nelíši od dokonalých napodobení skutočného?

Človeku, ktorý má nepokazený vkus, pracujúcemu, nie mestskému, to zväčša nebude robiť problémy – tak ako zvieru s nepokazeným čuchom bez problémov nájde v lese alebo na poli z tisíich stôp práve tú, ktorú potrebuje. Zviera nájde to, čo potrebuje; podobne človek, ak nemá pokazené svoje prirodzené, vrodené schopnosti, vyberie si z tisícky diel neomylné to umelecké dielo, ktoré potrebuje, pričom sa riadi iba citom – tým istým, ktorý pôsobil aj v umelcovi. No inak je to s ľuďmi s vkusom pokazeným výchovou a životom. Títo ľudia, ktorí majú atrofovaný, resp. zdeformovaný cit pre vnímanie umenia a pre ocenenie umeleckých diel, sa musia riadiť cudzími názormi, tými, ktorým sa naučili; cítia sa k tomu zaviazaní. Takže väčšina ľudí našej spoločnosti vôbec nie je schopná odlíšiť umelecké dielo od jeho najhrubšieho falzifikátu. Celé hodiny ľudia sedia na koncertoch alebo v divadlách, počúvajú skladby nových skladateľov, pokladajú si za povinnosť čítať romány nových významných autorov, pozerajú na obrazy, ktoré zobrazujú buď niečo nepochopiteľné alebo to, čo oveľa lepšie môžu vidieť v skutočnosti; hlavné je, že – považujú si to za povinnosť – sa nadchýňajú tým všetkým v domnienke, že všetko to sú umelecké diela; a súčasne prechádzajú bez povšimnutia, či dokonca s opovrhnutím, popri skutočných umeleckých dielach – iba preto, že tieto nie sú pokladané v ich kruhoch za umelecké diela.

V našej spoločnosti sa umenie zvrhlo do tej miery, že zlé umenie sa začalo vydávať za dobré, ba vytratilo sa dokonca poňatie o tom, čo to umenie je; takže, aby bolo možné hovoriť o umení našej spoločnosti, treba predovšetkým oddeliť skutočné umenie od falošného.



vedomie dnešnej doby nevyčleňuje žiadne „výlučné“ spoločenstvo ľudí, naopak, požaduje *spojenie všetkých, úplne všetkých ľudí bez výnimky*, a najvyššie zo všetkých cností stavia *bratskú lásku ku všetkým ľuďom*, a preto i city vyjadrované umením dnešných čias nemôžu sa zhodovať s citmi vyjadrovanými niekdajším umením, ale musia byť dokonca ich protikladom.

Kresťanské, pravé kresťanské umenie, dlho nemohlo vzniknúť, a nemôže vzniknúť dosiaľ, najmä preto, že kresťanské náboženské vedomie nebolo iba jedným z tých malých krôčikov, ktorými sa rovnomerne posúva ľudstvo dopredu, ale bolo ohromným prevratom, ktorý ak aj dosiaľ ešte nezmenil, tak aspoň núti ľudí zmeniť, a to bezpodmienečne a úplne, názor na život, na celé vnútorné usporiadanie ich života. Pravda, život ľudstva, ako i jednotlivého človeka, postupuje vcelku rovnomerne, ale uprostred tohoto rovnomerného pohybu sú akési medzníky, ktoré prudko oddeľujú predošlý život od nasledujúceho. Takým medzníkom v živote ľudstva bolo kresťanstvo, či aspoň takým sa musí javiť nám, ktorí žijeme s kresťanským vedomím. Kresťanské vedomie dalo iný, nový smer všetkým citom ľudí, a preto úplne zmenilo aj obsah a význam umenia. Gréci mohli využívať umenie Peržanov a Rimanov umenie Grékov, rovnako ako Hebrejci umenie Egypťanov – základné ideály boli rovnaké. Ideálom bola veľkosť a blaho Peržanov, veľkosť a blaho Grékov alebo Rimanov. Jedno a to isté umenie sa prenieslo do iných podmienok a hodilo sa novým národom. No *kresťanský ideál to všetko prevrátil* – veď v evanjeliu sa hovorí: „*Čo je u ľudí vysoké (vznešené), je ohavnosťou pred Bohom.*“<sup>1</sup> Ideálom sa stala nie veľkosť faraóna a rímskeho imperátora, nie krása Grékov alebo bohatstvo Fénicičanov, ale *zmierenie, nevinnosť (čistota), súcit, láska*. Hrdinom sa stal nie boháč, ale Lazár; Mária Magdaléna nie v čase svojej krásy, ale v čase svojho pokánia; nie tí, čo nadobúdajú bohatstvo, ale tí, čo ho rozdeľujú; nie tí, čo žijú v palácoch, ale tí v chatrčiach a katakombách; nie ľudia vládnucci nad inými, ale ľudia neuznávajúci žiadnu moc okrem Boha. A *najväčším umeleckým dielom* nie je chrám a sochy víťazov, ale *zobrazenie ľudskej duše, premenenej láskou* tak, že mučený človek pri svojej poprave ľutuje a miluje svojich mučiteľov, katov.“

## Niektorí významní (alebo aspoň známi) maliari 18. a 19. storočia (od rokoka po postimpresionizmus)

Zoznam zďaleka nie je úplný; pri jeho zostavovaní mi išlo najmä o tých umelcov, ktorí nejakým spôsobom (skutočne alebo pravdepodobne, podstatne alebo aspoň čiastočne) ovplyvnili smerovanie „svetového“ umenia. Keďže v tom čase diktoval módu Paríž, prevažujú v zozname, pochopiteľne, Francúzi; na druhom mieste (čo do počtu) sú Angličania, nasledujú ostatní „Západoeurópania“. Pravdaže, aj v iných častiach Európy žili a tvorili významní maliari; tí však výraznejšie vývoj svetového umenia neovplyvnili. Tí „Východoeurópania“, ktorí sa chceli zapojiť do „svetového diania“, sa presťahovali na Západ, najmä do Francúzska, neskôr i do Nemecka, pretože to, či sa niekto stane známym, vplyvným, niekým, kto určuje svetový trend, málokedy závisí od jeho talentu, od jeho diela; rozhodujúce sú úplne iné okolnosti (medzi iným aj to, **kde** tvorí). Preto sa o niektorých stredo- a východoeurópskych maliaroch (Slovákoch, Čechoch a Rusoch) zmienim iba stručne v „dodatku“.

Najviac miesta v tejto časti venujem impresionizmu (prvému nonkonformnému umeleckému smeru) a postimpresionizmom – „pionierom moderného umenia“ (resp.

<sup>1</sup> Citát z Biblie (L 16,15); podobne: „*Múdrost tohoto sveta je bláznovstvom pred Bohom.*“ (1Kor 3,19), alebo: „*Čo je svetu bláznivé,... slabé,... neurodzené a opovrhnuté, vyvolil si Boh.*“ (1Kor 1,27.28). (pozn. M. B.)

prvým „demontróm“ umenia) –, a to preto, aby čitateľ jasne videl, z akýchže to „koreňov“ vyrástol košatý strom dnešného antiumenia.

WATTEAU Antoine (1684-1721), Franc., rokoko.

BOUCHER Francois (1703-1770), Franc., rokoko.

FRAGONARD Jean-Honoré (1732-1806), Franc., rokoko.

CHARDIN Jean-B.S. (1699-1779), Franc., stojí mimo hnutia rokoko a predromantizmu; jeho obrazy svojím realizmom i technikou skôr pripomínajú diela holandských majstrov 17. stor.

TIEPOLO Giambattista (1696-1770), Tal. (Benátčan), pokladaný za najväčšieho tal. maliara 18. stor.; jeho obrazy sú akoby poslednými víziami renesančnej tradície, „mieša“ ľudí a bohov v tých istých výjavoch – teda námety sú typicky „barokové“ (v podstate „pohanské“), technicky sú však perfektne zvládnuté.

TIEPOLO Domenico (1727-1804), Tal., syn predchádzajúceho; mal „talent na zobrazovanie bláznovstiev“ (napr. klaunov alebo všedných vecí), v čom ho môžeme pokladať za predchodcu Goyu.

**REYNOLDS Joshua** (1723-1792). Angl., realista. J. Ruskin o ňom hovorí ako o „kniežati portrétistov“, ktorý v dobe „hroznej konvenčnosti spoločenských zvykov“ dokázal „vytvoriť prosté typy ženského a detského pôva- bu“; ďalej hovorí mladým umelcom: „Pochybujem, žeby ste v celých dejinách umenia našli podobný príklad tak silného, tak samostatného a tak cieľavedomého citu pre všetko, čo je pravdivé, čisté a ušľachtilé.“

DAVID Jacques-Louis (1748-1825), Franc., významný umelec a revolucionár – „maliar Veľkej franc. revolúcie“.

**GOYA y Lucientes Francisco** (1746-1828), Špan. Tento „zázrak“ (najväčší génus 18. stor.) sa nenarodil a nežil v žiadnom z centier svetového maliarstva, ale v Španielsku, v krajine inkvizície, temna, pretrvávajúceho stredoveku. Všetky snahy zaradiť ho do nejakej „škatuľky“ zlyhávajú – bol nielen tak mnohostranný, ale aj tak odlišný, výnimočný, že je skrátka „nezaraditeľný“. Témou jeho obrazov sú ľudia (žiadne „prázdné“ krajinky, interiéry, zátišia). Jeho obrazy majú „dekoratívny ráz“, ale súčasne očarujú šarmom a udivujú, ba až šokujú realitou, pravdivosťou; v mnohých obrazoch je nádech satiry (napr. aj v skupinovom portréte rodiny kráľa Carlosa IV.), iné ohromujú hrôzou, „realitou hrôzy“ (napr. obraz „Tretí máj 1808“, na ktorom Francúzi popravujú španielskych rukojemníkov); ale v tomto zobrazení reality hrôzy je úžasná, nedostižná (nielen hrôzou, ktorú zobrazuje, ale najmä silou, ktorou protestuje) najmä jeho grafika: cykly „Los Caprichos“ a „Los desastres de la guerra“ („Hrôzy vojny“) zobrazujú zlo, ktorého je človek (iba človek!) schopný s takou silou a emotívnosťou, že nemôžu nechať nikoho, kto ich zhliadne, chladným, ľahostajným. Goyovo dielo je akoby ukážkou onoho spojenia Pravdy a Vášne, o ktorom píše (zhruba po 100 rokoch) J. Ruskin.

BLAKE William (1757-1827), Angl., maliar (ale aj básnik) – „mystik“; veľmi silno sa odklonil od ducha svojej doby, ale nie v tom pozitívnom zmysle ako napr. Reynolds (voči ktorému cítil odpor), ale v úplne inom zmysle – v akomsi „úniku k mysticismu“, chorej, halucinačnej imaginácii, pomocou ktorej vytvoril také obrazy ako napr. „Boh tvoriaci Adama“ alebo „Satan dvíhajúci vzbúrených anjelov“. Žil mimo sveta (spoločnosti) i zomrel opustený a chudobný.

**TURNER Joseph M. W.** (1775-1851), Angl., významný maliar – krajinár, „majster atmosféry“, vo svojej dobe dlho nezaslúžene zaznávaný; „hrdina“ Ruskinových „Moderných maliarov“ (autor o ňom „prorocky“ prehlásil, keď kládol na srdce mladým umelcom: „...verte mi, že príde čas, keď bude

uznaná jeho pravá sila a jeho pravé miesto... nemôžete urobiť nič lepšieho v prospech angl. umenia, než že využijete všetok svoj vplyv, aby ste nabádali k zbožnému študovaniu a ešte zbožnejšiemu uchovaniu Turnerovho diela“). Ovplynul franc. impresionistov.

**CONSTABLE John** (1776-1837), Angl. Býva zaradovaný medzi romantikov, hoci je viac realistom ako romantikom. Obdivoval Ruisdaela, ale hlavne prírodu. Jeho krajinky sú realistické, ale zvláštne osvetlené (používal štýl, ktorý možno nazvať „temnosvit prírody“). Na rozdiel od Turnerových „vzdušných“ (alebo „ohnivých“) priam exotických výjavov, jeho obrazy sú na prvý pohľad akoby „bez témy“; nie je to však pravda: témou je príroda (azda najznámejším jeho obrazom je „Senný voz“).

**DELACROIX Eugene** (1798-1863), Franc. Významný predstaviteľ romantizmu, ktorý bol vlastne „vzbúrou“ proti racionalizmu 18. storočia a ktorý kladol dôraz na iracionalitu, záhadu, tajomstvo. Romantizmus, ktorý sa v Anglicku a Nemecku prejavil najmä v literatúre, nadobudol v diele tohoto maliara nový výraz a silu; Delacroix bol totiž nielen romantikom, ale aj revolucionárom: jeho obrazy s bojovými scénami majú čosi „rubensovské“, ale sú oveľa tragickejšie a patetickéjšie (napr. „Sardanapalova smrť“ alebo „Sloboda na barikádach“, čo je akási apoteóza tzv. Júlovej revolúcie z 27.-29.7.1830, ktorá zvrhla Bourbonovcov a nastolila konštitučnú monarchiu na čele s Ludovítom Filipom Orleánskym). Delacroix býva (pre jeho umelecký štýl) niektorými označovaný aj za „posledného z veľkých majstrov renesancie“.

**INGRES Auguste-Dominique** (1780-1867), Franc., romantik (ale nie revolucionár ako Delacroix). Jeho portréty sú „prázdne“, bez života a ducha.

**COROT Jean-Baptista-Camille** (1796-1875), Franc. Niektorými kritizovaný pre jeho „jednoduché vízie“. V skutočnosti však čistota jeho videnia s „jednoduchosťou“ podania skutočnosti je jeho veľkou prednosťou. Vo Francúzsku bolo treba čakať až do roku 1825, kým sa maliari obrátia k prírode, a boli to práve Camille Corot, Theodore Rousseau a Paul Huet („barbizonská škola“), ktorí začali putovať po prírode francúzskeho vidieka. Corotov postoj k objektivitve bol mimoriadne vyrovnaný a pozorný. Odmietal učiť sa inde ako v prírode; hovorí: „Na veľkých líniiach a klasikoch mi nezáleží, som doma v hájoch.“ Jeho chvejúce sa lístie, rozptýlené hmly, ale aj pevné konštrukcie sú rovnako očarujúce ako jeho portréty. Svojou tvorbou ovplyvnil ďalšieho významného maliara – realistu J. F. Milleta.

**DAUMIER Honoré** (1808-1879), Franc. Bol autorom ostrých polit. karikatúr (bol za ne i väznený) a obrazov „z bežného života“; pravdepodobne aj on mal vplyv na J. F. Milleta, svojho súčasníka (ten sa však po stránke pravdivosti i technického spracovania témy dostal oveľa ďalej).

**MILLET Jean-Francois** (1814-1875), Franc. Významný predstaviteľ franc. realizmu, ktorý čerpal námety najmä zo života roľníkov (sám bol synom roľníka). Jeho obrazy vyjadrujú hlbokú harmóniu medzi človekom, prírodou a prácou. Jedni naňho útočili ako na „socialistu“, iní ho považovali za sentimentálneho; ale to, čo jeho obrazy vyjadrujú, nie je ani revolučnosť, ani sentimentalita, ale pravda a láska, obdiv a úcta, no najmä úžasná pokora. Najznámejšie (aspoň u nás) sú jeho obrazy „Angelus“ (Večerná modlitba) a „Zbieranie klasov“; sú to ozajstné skvosty svetového maliarstva. L. N. Tolstoj o Milletovi písal ako o príklade tých prevzácnych maliarov vo Francúzsku, ktorí v novej dobe svojimi dielami „tlmočia kresťanské city lásky k Bo-

hu a blížnemu“ a „s úctou a láskou zobrazujú pracujúceho človeka.“ Tieto Tolstého slová podnietili známeho franc. spisovateľa, autora životopisov slávnych ľudí, R. Rollanda k tomu, že sa zameral na štúdium diela J. F. Milleta a v r. 1902 vydal o ňom knihu (bola to prvá z jeho kníh životopisov „hrdinov moderných čias“), ktorá vyšla aj v českom jazyku. U nás pomerne málo známy maliar si zasluži viac našej pozornosti a úcty.

**„PRERAFFAELISTICÉ BRATSTVO“** – skupina mladých londýnskych maliarov (svoje obrazy signovali „PRB“): HUNT W. H. (1827-1910), MILLAIS J. E. (1829-1896), ROSSETTI D. G. (1828-1882), posledný bol pôvodom Talian. Chceli sa vrátiť k ideálom ranej talianskej renesancie (pred Raffaelom), programovo nadväzovali na hnutie nazarénov.<sup>1</sup> J. Ruskin im síce vyčítal, že sú „zatažení prílišným nadšením a rôznymi chorobnými stavmi intelektu a letory“, ale ich snahy a program si cenil; a o Huntovi sa vyjadril veľmi pochvalne: „Starý Hunt... je tak dobrý ako Benátčania, ba viac ako to – je tak nenapodobiteľný ako oni.“

COURBET Gustave (1819-1877), franc., realista, socialista (zúčastnil sa politického odboja), významný bol aj jeho „odboj“ voči kánonom akademického maliarstva, v tom sa zhodoval s impresionistami (v inom však nie: ostatne práve v čase, keď nastupoval na scénu impresionizmus, on bol nútený z polit. dôvodov opustiť Francúzsko).

**IMPRESIONISTI.** Nasledujúcich 7 maliarov patrí do skupiny tzv. impresionistov; je to skupina značne nesúrodá, a to nielen pokiaľ ide o techniku maľby, ale aj v teoretickej oblasti (v názoroch na umenie). Impresionizmus býva oficiálne definovaný ako „umelecký smer druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia snažiaci sa zachytiť momentálne zmyslové vnemy, dojmy (impresie), teda obmedzujúci sa na zmyslovú stránku skutočnosti, na sféru individuálnych pocitov, náladovosti, intímnych tém.“ Je to však definícia jednak neúplná (neplatí na všetkých impresionistov), jednak priveľmi široká, všeobecná, pretože o vystihnutie individuálnych pocitov, nálady (alebo náladovosti) a intímnych tém išlo často aj maliarom, ktorých by nikoho ani len nenapadlo zaraďovať, alebo aspoň prirovnávať, k impresionistom. V podstate išlo o skupinu „nonkonformistov“, odmietnutých akadémiou; keďže nemali prístup do Salónu, spojili sa a usporiadali samostatnú výstavu svojich diel (po každej stránke veľmi rozdielnych). Neskôr, pravdaže, došlo k vzájomnému ovplyvňovaniu a dokonca k deklarovaniu spoločných zásad (ale to, ako vieme, je vec bežná, takpovediac „zákonitá“), a ešte neskôr i k snahám niektorých jednotlivcov zmeniť (resp. „vylepšiť“) tieto zásady, normy (pozri neoimpresionistov, a najmä postimpresionistov). Za zakladateľa smeru sa (oprávnené) považuje Claude Monet, podľa ktorého obrazu, nazvaného „Impression, soleil levant“ („Dojem, východ slnka“) doslal meno celý umelecký smer (ako prvý použil tento názov v roku 1874 novinár Leroy). K impresionizmu sa ešte vrátime na konci tejto časti v kapitole „Impresionizmus – začiatok konca“.

**MONET Claude** (1840-1926), Franc. impres.

**MANET Edouard** (1832-1883), Franc. impres.

**PISSARO Camille** (1831-1903), Franc. neoimpres.

**SISLEY Alfred** (1839-1899), Franc. neoimpres.

**RENOIR Pierre-Auguste** (1841-1919), Franc. impres.

**SEURAT Georges** (1859-1891), Franc. neoimpres.

<sup>1</sup> Nazaréni – romantické umelecké hnutie zamerané protiklasicisticky; konštituovalo sa v r. 1809 v Taliansku; typický je príklon k náboženskej tematike.

SIGNAC Paul (1863-1935), Franc. neoimpres.

DEGAS Edgar (1834-1917), Franc., vystavoval s impresionistami, hoci sa vedome od nich dištancoval (mal s nimi spoločnú hlavne „nekonvenčnosť“); bol hodne ovplyvnený práve vynájdenuou fotografiou a japonskou grafikou (jeho obrazy sú takmer bez kompozície, sú „bezplánovité“ – v tom môže byť pokladaný za predchodcu „moderných maliarov 20. stor.“).

TOULOUSE – LAUTREC (1864-1901), Franc. Bol zvláštnou (komickou a súčasne tragicou) postavickou parížskeho Montmartru: jeho trpasličiu postavu (pre zvláštnu chorobu mal nevyvinuté nohy, zatiaľ čo hornú časť tela mal vyvinutú normálne) bolo možné každú noc vidieť v niektorom kabarete (najčastejšie v Moulin Rouge) alebo nevestinci (neskôr mal v jednom nevestinci dokonca trvalé bydlisko – držali si ho tam ako akýsi „talizman“), bol takmer ustavične opitý (bol aj hospitalizovaný v psychiatrickom ústave pre delirium tremens). Ťažký alkoholizmus spolu so syfilisom výrazne ovplyvnili jeho tvorbu a predčasne ukončili jeho život (zomrel ako 36-ročný). Živil sa najmä kreslením plagátov, „reklamných pútačov“ (rozmnžovaných litografickou technikou). Jeho obrazy a najmä kresby z časného obdobia (začínal ako tzv. subimpresionista, resp. postimpresionista) majú istý pôvab (v tom čase bol ešte dobrým kresliarom, celkom sa mu darilo zachytiť napr. pohyb), neskôr však, iste vplyvom spomínaných chorôb a nezriadeného života, maloval stále odpudzujúcejším, vyslovene „chorým“ („originálnym“) štýlom: okrem „bezplánovitosti“, spomenutej pri Degasovi (podobne ako on bol ovplyvnený japonskou grafikou, bol vášnivým zberateľom japonských plastiek), sú jeho obrazy aj po iných stránkach (kresba, farba, svetlo) prejavom značného úpadku jeho osobnosti (teda samozrejme i umenia). Počas jeho života nebol záujem o jeho práce (okrem plagátov, ktoré vyrábali pre majiteľov kabaretov na objednávku). Až po jeho smrti prejavila „umelecká kritika“ oňho nevedný záujem; nie však o obrazy z včasného obdobia – ktoré i keď nejakú zvlášť nevynikajú, sú aspoň priemerné –, ale o plagáty a obrazy, ktoré načmáral v poslednom období svojho života; a to pre ich „originalitu“, t.j. zjavné prejavy jeho degradovanej chorej osobnosti. To – ako si ešte ukážeme aj u iných maliarov – je typické pre „umeleckú kritiku“ tej doby (ale i súčasnosti): stavať na obdiv a propagovať choré „umenie“ psychicky narušených ľudí.

CEZANNE Paul (1839-1906), Franc. Jeho hrubé maľby boli spočiatku impresionistické, neskôr opúšťa „atmosferické efekty“ a snaží sa údajne zdôrazňovať „tvary ukryté pod povrchom“; chcel „zdokonaľiť impresionizmus“, ale ako to už býva (spomeňte si na Ruskínove postrehy) „vytvoril“ niečo iné, niečo, čo nielen nevyplešilo impresionizmus, ale stratilo i to, čo bolo jeho jedinou „devízou“ – lahodnosť (preto býva zaradovaný medzi tzv. „postimpresionistov“).<sup>1</sup> Cezanne mal zaťatú, samotársku, „sedliacku“ náтуру; o obrazy ostatných maliarov sa nezaujímal alebo ich odsudzoval; napr. obrazy iného postimpresionistu van Gogha považoval za „výtvary šialenca“ (v tomto prípade však bol jeho posudok celkom oprávnený). Bývajú mu pripisované vlastnosti, ktoré nikdy nemal – akási schopnosť kontemplácie a vystihnútia „podstaty vecí“, „hlbšej reality“; v skutočnosti jeho schopnosťou bolo – tak ako vedel, t.j. jednoducho, neumele, hrubým spôsobom (doslova „sa pasuje“ s technikou maľby) – nanášať hrubé vrstvy farby na plátno bez skice, bez plánu (o nejakej kompozícii na jeho obrazoch nemožno vôbec hovoriť). Bol oslavovaný „modernistami“ nie pre jeho štýl, a už vonkoncom nie pre kvalitu jeho obrazov, ale pre „odvahu prekonať konvenčný spôsob videnia“ (pričom pod pojmom „konvenčný spôsob videnia“ treba rozumieť „normálne – zdravými očami a zdravým ľudským mozgom sprostredkované – vnímanie reality“). Z tohoto dôvodu, a pre nič iné, býva považovaný za akéhosi „patriarchu moderného maliarstva“.

<sup>1</sup> Postimpresionizmus neznamená žiaden vyhranený umelecký štýl, žiaden jednotný názor (každý „postimpresionista“ je úplne iný), je to jednoducho reakcia na impresionizmus (snaha buď ho vylepšiť alebo ho „niečím“ nahradiť). K postimpresionistom patria napr. aj Vincent van Gogh a Paul Gauguin.

**ROUSSEAU Henri**, tzv. Colník (1844-1910).<sup>1</sup> Franc. Niektorými zaradovaný k post-impresionistom, inými k „naivným maliarom“. Pravdu majú skôr tí druhí. „Colník“ (toto „meno“ si dal sám, pracoval totiž ako zriaďenec na colnej správe) bol nielen „naivným maliarom“, ale aj „naivným človekom“. Dokonca prívlastok „naivný“ sa možno bude zdať prislabý pre tých, ktorí čítali jeho „komentáre“ k vlastným obrazom alebo jeho „vlastný životopis“. Napr. k svojmu obrazu „Spiacej cigánky“ píše: „Čierna tuláčka, hráčka na mandolíne, s krčahom pri boku... hlboko spí... Lev, ktorý ide náhodou okolo, ju oŕucháva, ale jej neublíži...“ a o sebe (píše v tretej osobe): „...Postupne sa zdokonaľoval v originálnom štýle, ktorý si osvojil, a stáva sa jedným z našich najlepších realistických maliarov... Už dlho patril k Nezávislým, a je presvedčený, že novátorovi, ktorého myseľ sa nadchýna krásou a dobrom, sa musí ponechať úplná sloboda tvorenia.“ Do Salóna nikdy jeho obraz neprijali, preto vystavoval v Salóne nezávislých (ktorý založili impresionisti). Jeho obrazy sú na jednej strane „klasicky naivné“, na druhej strane však akoby anticiipovali (už vtedy, t.j. v 19. stor.) tvarmi niektorých predmetov experimenty kubistov, inými prvkami zase výstrelky surrealistov.

Rousseau bol samoukom, nemal ani len poňatie o tých najzákladnejších technických predpokladoch malby (napr. za celý život sa nenaučil zobraziť nohy a nevedel nič o perspektíve). Svoje „džungle“ maľoval podľa fotografií (divých zvierat, ľudí a záberov z botanickej záhrady) pomocou tzv. pantografu; rád sa však vystavoval, že sú to jeho spomienky sa skutočnú džungľu, v ktorej vraj bol počas vojny v Južnej Amerike, čo nebola pravda. Vymýšľal si naivné príbehy, ktorých bol on „hrdinom“. Takmer všetci si z neho robili posmech, nikto ho nebral vážne, ani ako maliara, ani ako normálneho človeka; jeho slabomyseľnosť bola priam „povestná“: keď sa dopustil trestného činu (bolo to údajne primitívne falšovanie zmenky), obhajca rozvešal v súdnej sieni jeho obrazy, aby dokázal aký je „naivný“ (vlastne slabomyseľný), a skutočne to pomohlo – bol oslobodený. Raz si Picasso za 5 frankov v akomsi bazáre kúpil jeden jeho obrázok a rozhodol sa preňho usporiadať „banket“. Bola to recesia, čo vidieť aj z toho, že na „bankete“ nebolo žiadne jedlo, ani pitie (jeden z priateľov síce neskôr pitie priniesol, ale hladní zostali dokonca); Rousseau, ktorého tu hlučne „oslavovali“ (Apollinaire dokonca naňho zložil akúsi veršovačku), vôbec nepostrehol, že si z neho robia „dobrý deň“ a cítil sa veľmi významený; preňho to totiž bolo „potvrdením“ toho, čo o sebe tvrdil celý život – že je „veľkým umelcom“. Neskôr však, najmä vďaka Apollinairovi a tým, ktorí sa Apollinairovi korili, získal skutočnú „slávu“, a dnes je mnohými velebený pre jeho „umeleckú slobodu“.

**van GOGH Vincent** (1853-1890), narodil sa síce v Holandsku, ale maľoval hlavne vo Franc. (Paríž, neskôr Arles). Trpel ťažkou duševnou chorobou (schizofréniou), ktorá sa veľmi zhoršila v posledných rokoch jeho života (iste mal na to vplyv aj ťažký alkoholizmus, ktorému prepadol): napadol napr. svojho spolubývajúceho, maliara Gauguina, ohrozoval ho britvou, ktorou sa nakoniec sám zmrzačil (odrezal si ucho), bol liečený v psychiatrickom ústave, kde namaľoval asi 200 obrazov a nakoniec spáchal samovraždu (aj tú však, ako napokon všetko, „zabral“: strelil si do hlavy tak „nešikovne“, že nezomrel hneď, ale trápil sa ešte tri dni, kým skonal). Mnohými býva označovaný ako „najväčší z postimpresionistov“.

Spočiatku bol neúspešným „evanjelizátorom“, neskôr ho jeho brat Theo prehovoril, aby sa venoval maľovaniu. Brat ho finančne podporoval po celý jeho život; poznal totiž Vincentovu chorobu a vedel, že nie je schopný sám sa užiť (počas celého svojho života predal len jeden-jediný obraz – „Červené vinice“ za 400 frankov). Spočiatku maľoval tmavé realistické obrazy, ktorých námetom bol najmä život dedičanov (napr. „Jedáci zemiakov“), imitoval najrôznejších maliarov: spočiatku J. F. Milleta, neskôr impresionistov, najmä divizionistov (istý čas sa priatelil s pointilistom Signacom); „zlom“ v jeho tvorbe nastal najmä vtedy, keď „objavil“ japonské

<sup>1</sup> Nezamieňajte si ho s maliarom rovnakého priezviska – Rousseau Théodore (1812-1867) –, ktorý patril k tzv. barbizonskej škole realistického krajinárstva.

tlačce, čo bolo niekedy okolo r. 1886 (zhubný vplyv tohoto „orientálneho umenia“ sa prejavil aj u iných umelcov). V r. 1888 sa presťahoval do Provencalska (Arles), kde býval v tzv. „Žltom dome“; chcel tam (za peniaze brata Thea) vybudovať akúsi „kolóniu umelcov“ (prvým jej členom mal byť už spomenutý Gauguin). Stále viac prepadal alkoholizmu, čo spolu s jeho chorobou (schizofréniou) spravilo z neho neznesiteľného človeka (asi 80 obyvateľov Arles podpísalo petíciu, v ktorej žiadali jeho vystaňovanie z obce).

Maloval farebné obrazy v rôznych štýloch, ktoré sú (neúspešnými) napodobeniami jeho početných vzorov, a čím ďalej, tým viac sú ovplyvnené jeho progredujúcou psychickou poruchou. Spomenul som, že v období, keď choroba kulminovala a van Gogh bol umiestnený v psychiatrickom ústave, namaloval asi 200 obrazov (tu po prvý raz použil „novú techniku“ – akési „vŕivé pohyby“); je zaujímavé, že súčasnými „kritikmi umenia“ sú najviac oceňované práve tieto obrazy<sup>1</sup> – obrazy ťažko chorého človeka, obrazy doslova „choré“ (a toto môže pozorovať nielen v prípade van Gogha, ale napr. aj u E. Muncha a iných). Svedčí to o tom, že aj doba, v ktorej žijeme a ktorá vyzdvihuje choré umenie chorých „umelcov“, je chorá. Ak „ušľachtilé umenie môže pochádzať iba od ušľachtilých ľudí“ (J. Ruskin), potom tiež platí, že nemravní alebo duševne chorí ľudia nemôžu vytvoriť umenie, ktoré by si zaslúžilo pozornosť mravných a duševne zdravých ľudí (azda s výnimkou lekárov – psychiatrov, ktorí na základe výtvorov svojich pacientov, môžu stanovovať ich diagnózu alebo posudzovať ich prognózu). Na van Gogha a Gauguina, úbohých, duševne chorých ľudí, nadviazali „moderní maliari“, ich „dedičmi“ sú (nielen pokiaľ ide o štýl, ale aj pokiaľ ide o chorobu ducha)<sup>2</sup> fauvisti a expresionisti, o ktorých bude reč v nasledujúcej časti.

**GAUGUIN Paul** (1848-1903), Franc., podobne ako van Gogh (s ktorým sa istý čas priatelil, dokonca spolu s ním býval), bol postihnutý duševnou poruchou (nie však schizofréniou, ale nervovou formou syfilisu). Býva považovaný za tvorca „symbolického“ obrazu; preto, ako i pre jeho silný odpor k pravdivému zobrazovaniu skutočnosti (čo vyplývalo zrejme z jeho neschopnosti túto skutočnosť zobraziť)<sup>3</sup> býva mnohými považovaný za „prvého modernistu“. Ako obchodník s obrazmi (súčasne bol aj bankovým maklérom), podporoval impresionistov, neskôr postupne aj on sám začal malovať (napred amatérsky, nakoniec profesionálne). Spočiatku vystavoval s impresionistami, neskôr sa postavil proti nim – stáva sa vedúcou osobnosťou protiimpresionistického hnutia, ktoré dostalo názov „postimpresionizmus“. Jeho nepokojná povaha ho hnala z mesta na miesto (Paríž, Bretónsko, Martinique, Tahiti a iné tichomorské ostrovy) a od ženy k žene: opustil manželku, pôvodom Dánku, s ktorou mal 5 detí, „oženil sa“ s 13-ročným tahitským dievčaťom a neskôr žil ešte s viacerými konkubínami (keďže sa chcel stať „divochom“, vyberal si za družky domorodé dievčatá, poväčšine v detskom veku). Syfilis, ktorým trpel (táto pohlavná choroba bola v tom čase neliečiteľná), postupne ničil jeho nervový systém; veľmi zreteľne to vidieť na jeho tvorbe: jeho obrazy – spočiatku i keď nie geniálne, tak aspoň priemerné (prípomínajú Cezanna alebo Courbetta) – sú stále viac a viac poznačené jeho chorobou, sú vlastne verným odrazom jeho „infantilizujúceho sa

<sup>1</sup> Nedávno bol jeden z jeho obrazov (počas života „umelca“ nepredajných) predaný za 45 miliónov Libier.

<sup>2</sup> Ak nemali vrodennú duševnú chorobu, potom si ju spôsobili sami (napr. alkoholom, drogami, nezriadeným životným štýlom).

<sup>3</sup> Týka sa to najmä neskoršieho obdobia jeho tvorby, keď choroba (syfilis) ovplyvnila koordinovanosť jeho pohybov i psychiku: jeho obrazy sú farebné, tematicky nič nehovoriace a technicky „detské“; jediným, čím môžu azda niekoho zaujať, je ich „originálnosť“, ako je napr. ružový piesok, neforemné, neprirodzene hnedé telá (takú farbu kože nemali ani jeho „modely“ – ľudia z Tahiti!). Jeho obrazy z neskoršieho obdobia (ktoré si dnešná umelecká kritika najviac cení) jednoznačne svedčia o tom, že ich autor nielenže stratil (možno ako dôsledok spomenutej choroby) súdnosť, invenciu, ale aj zručnosť a jemnú koordinovanosť pohybov.

mozgu“; a to pokiaľ ide o námety i spracovanie (techniku).<sup>1</sup> Jeho chorobou poznačený „štýl“ bol neskôr nazvaný „symbolizmom“ (Gauguin je pokladaný za „zakladateľa“ tohoto „umeleckého slohu“). V čase, keď ešte bol schopný sledovať dianie v umeleckom svete, silno na neho vplývali najmä Cezanne, Pissaro a orientálne (japonské) drevoryty. Japonské umenie obdivoval so svojím dočasným priateľom Ėmilom Bernardom (tzv. „syntetizmus“, za vznik ktorého sú pripisované zásluhy Gauguinovi, bol vlastne výmyslom Bernardovým). Ako som už spomenul, istý čas sa priatelil s van Goghom (bývali spolu v Bretónsku), neskôr sa však na smrť znepriatelili (ohrozovali sa navzájom na živote). Jeho túžba „byť divochom“ (sám seba nazýval veľmi príhodne „barbarom“<sup>2</sup>) ho hnala z miesta na miesto, nakoniec na Tahiti a na Markézy, kde žil v biede a zomrel vo veku 54 rokov na už spomenutý syfilis (predtým sa pokúsil o samovraždu otravou, ale jeho žalúdok bol veľkou dávkou arzenu tak podráždený, že jed vyvrátil).

Gauguin nebol žiadnym filozofom (už som spomenul, že pôvodne bol obchodníkom s obrazmi a neskôr začal amatérsky maľovať), snažil sa však „filozofovať“, a to preto, aby obhájil svoj spôsob maľovania (jediný, ktorý ovládal); pritom vyslovil, resp. napísal vety („zrnká múdrosti“ a výzvy), na ktoré sa „modernisti“ často odvolávajú ako na akési dogmy alebo rady toho najfundovanejšieho estetika: „...do boja proti všetkým školám..., nielen tým, že nimi budeme pohrdať, ale aj inak – tým, že budeme napádať nielen oficiálnych umelcov (maliarov Salónov), ale aj impresionistov, starú i novú verejnosť. Čo na tom, ak sa k vám vaša žena a vaše deti nebudú hlásiť?!... Pre našu prácu ako takú je potrebná metóda nesúhlasu; musíme brať útokom aj tie najväčšie abstrakcie... nebať sa prehánania... Maliar nie je sluhom ani minulosti, ani prítomnosti, ani prírody, ani svojho blízkeho. Patrí len sebe a zase sebe, vždy len sám sebe.“

Domnievam sa, že ak by sme poslednú vetu domysleli do dôsledkov, ak by naozaj platilo, že maliar nemá slúžiť (ani byť zodpovedný) nikomu a ničomu (iba sebe), potom by si svoje obrazy mal prezerať len on sám; nemal by ich vystavovať, robiť im reklamu, predávať ich.

Gauguin tvrdil, že sa pokúšal „stvárníť ľudské vášne“ a zamontovať do svojich malieb akúsi (hoci, ako sme videli, veľmi scestnú) filozofiu, nikdy sa mu to však nepodarilo. Hoci on sám nie je expresionistom, tí čo sa neskôr opierali o jeho názory, sa expresionistami stali; na neho však nadväzovali (alebo sa aspoň naňho odvolávali) aj predstavitelia iných absurdných „moderných smerov“ (to však je už témou nasledujúcej, IV. časti).

**MUNCH**<sup>3</sup> **Edvard** (1863-1944). Tohoto maliara sem zaraďujem s istými rozpakmi: nie preto, že nie je Francúzom (hoci žil vo Francúzsku a bol ovplyvnený francúzskym maliarstvom) – ostatne takých je v našom zozname viac –, ale preto, že celkom nepatrí do 19. storočia (väčšia časť jeho tvorivého obdobia padá do 20. storočia) a že je „štýlovo nezaraditeľný“: niektorí ho zaraďujú medzi postimpresionistov, iní medzi existencialistov (je pozoruhodné, že kvôli obrazom, ktoré vytvoril, keď ešte existencializmus v maliarstve neexistoval), pritom však v jeho tvorbe nachádzame aj krásne obrazy realistické, impresionistické a iné. Munch sa narodil a vyrastal v Nórsku, v tragických rodinných podmienkach (viacerí členovia jeho rodiny boli postihnutí duševnou chorobou a predčasne zomreli). Ako som už naznačil, vystriedal počas svojho pomerne dlhého života viacero veľmi odlišných umeleckých štýlov: prvé obdobie jeho umeleckej tvorby je charakteristické maľbou príjemných realistických obrazov; ale po 3-mesačnej návšteve Paríža (1885) začína jeho „impresionistické obdobie“. Toto netrvalo dlho, lebo pri druhej návšteve Parí-

<sup>1</sup> Napr. jeho obrazy s náboženskou tematikou („Zelený Kristus“, „Žltý Kristus“ a iné) sú vyslovenými karikatúrami biblických príbehov.

<sup>2</sup> Za barbara býva obvykle považovaný človek pochádzajúci z „necivilizovaného sveta“, u „barbara“ Gauguina ide však o človeka, ktorý v ošiali vzbury proti civilizácii, odhodil od seba ani nie tak civilizáciu s jej technickými „vymoženosťami“, ako skôr kultúru s jej umením a morálkou.

<sup>3</sup> Čítaj: „munk“.



ža (od r. 1889), tentoraz dlhšej (3-ročnej), sa dostáva pod vplyv postimpresionizmu a symbolizmu. Ovpplyvnili ho najmä Gauguin a van Gogh. Jeho obrazy čím ďalej, tým viac vyjadrujú hrôzu a úzkosť: Munchovo dielo tohoto obdobia, to je typický expresionizmus a symbolizmus (mnohými je preto pokladaný za „prvého expresionistického maliara“).<sup>1</sup> Aj teraz však často mení umelecké štýly: dokonca namaloval pár obrazov aj v štýle Art Nouveau (secesie).

V čase kritického obdobia svojho života sa Munch sťahuje do Nemecka (do Berlína). Je to obdobie, v ktorom stále viac a viac prepadá alkoholizmu, žije „bohém-ským“ životom: krčma „U čiernej svine“ je jeho druhým domovom i hlavným „štáбом“. Zdá sa, že alkoholom sa spoiatku snažil potlačiť svoje depresie, neskôr sa však stáva na ňom závislým. Alkoholizmus s duševnou poruchou robí z neho šialenca; jeho obrazy z tohoto obdobia to plne vyjadrujú. Treba poznamenať, že oficiálna „umelecká kritika“ najvyššie oceňuje práve diela z tohoto úseku jeho života (choré obrazy ťažko duševne chorého človeka), zatiaľ čo obrazy z jeho prvého obdobia a z posledných vyše 30 rokov jeho života (o ktorých sa ešte zmienim) takmer neberie do úvahy.

Munch často maľuje ženy. Jeho ženy však nie sú nositeľkami pôvabu, krásy (telesnej ani duševnej), ale sú to zvodkyne, ničiteľky, akési vampíry (prípomeňme si, že v tom čase boli v móde názory o tzv. „voľnej láske“). Hodne sa venuje aj grafike (často graficky spracováva námety svojich vlastných olejomalieb). V rokoch 1905-1908 vyvrcholuje jeho psychická kríza, je hospitalizovaný v psychiatrickej liečebni (liečený je vtedajšími drastickými metódami, vrátane elektrických šokov).

Po prekonaní tejto krízy sa akoby zázrakom úplne mení: nasledujúcich 35 rokov jeho života, to je úplne iný človek – po stránke charakterovej i umeleckej: z alkoholika–bohéma sa stáva človek zaujímavý sa o osud obyčajných ľudí a o ich sociálne problémy; maľuje robotníkov, krajinky, portréty; jeho obrazy z tejto doby majú buď silný sociálny náboj, alebo naopak vyžaruje z nich jas a pokoj, niekdajšia hrôza, des, zúfalstvo sa úplne vytratili.

Znova opakujem, čo som už pripomenul: „umelecká kritika“ nemá žiaden záujem o tie obdobia Munchovej tvorby, keď tvoril tie najhodnotnejšie diela, ale zaujíma sa takmer výhradne o pomerne krátke obdobie jeho života, keď bol alkoholikom a šialencom. Tento postoj je typický pre „moderných kritikov“ umenia aj pri posudzovaní iných umelcov (spomenul som už napr. Toulouse-Lautreca, van Gogha a Gauguina); to dokazuje, že sú to práve oni, umeleckí kritici, čo sú zodpovední za súčasnú absurdnú situáciu, keď sa vyzdvihuje choré „umenie“ chorých „umelcov“ a skutočné umenie je zaznávané.

## Impresionizmus – začiatok konca.

Nonkonformizmus maliarov, ktorí sa neskôr spojili a vystupovali spoločne ako impresionisti, vznikol ako reakcia (protest) na oficiálnu historizujúcu, akademickú, atelierovú maľbu; na obrazoch impresionistov kresba ustupuje do pozadia, nezreteľné sa uprednostňuje pred jasným a presným (o vlastnej príčine tejto zvláštnosti si povieme neskôr), dôraz sa kladie na farbu, ktorá sa nanáša v malých škvŕnách. Do extrému túto metódu dovedli „neoimpresionisti“ Seurat a Signac (nejaký čas túto metódu používal aj Pissaro), ktorí farbu nanášali v podobe drobných čiarok alebo bodov; Seurat túto techniku nazval „divisionizmus“, ale známa je skôr ako „pointilizmus“ (diviser = rozkladať; le point = bod).

O Monetovi, otcovi impresionizmu, som čítal túto vetu: „Monet svojim štetcom nezachytil, čo videl, ale to, čo zasiahlo jeho oči“ (H. R. Rookmaaker: „Moderné umenie...“); ja som však presvedčený, že pravdou je pravý opak: Monet maľoval, čo videl (resp. ako videl), a nie to „čo zasiahlo jeho

<sup>1</sup> Ako „expresionistické“ sú hodnotené jeho obrazy z deväťdesiatych rokov 19. storočia, hoci expresionizmus vznikol až v 20. storočí.

oči“. Vysvetlím, ako to myslím: Monetove oči „zasiahli“ svetelné lúče, odrážajúce sa od predmetov, ktoré boli pred ním; tieto lúče (prv ako zasiahli jeho oči) neboli ničím deformované, no len čo prešli jeho šošovkou, následkom nesprávneho lomu svetla (Monet bol krátkozraký) došlo k istej deformácii, resp. neostrosti obrazu na sietnici – a Monet tento neostrý obraz namaľoval – teda v skutočnosti „maľoval čo videl“ (čiže bol v podstate „realista“). Každému človekovi postihnutému myópiou, zvyknutému pozeráť sa na okolie bez okuliarov, musia Monetove obrazy prírody pripadať ako „realistické krajinky“. Zvláštny „obraz sveta krátkozrakých“ má nielen svoje zvláštnosti, ale aj isté čaro; preto sa niet čo diviť, že sa Monetove obrazy mnohým zapáčili a začali ich napodobňovať aj maliari so zdravými očami (súčasne však maľovali aj obrazy s ostrými líniami; je teda pomerne ľahko rozpoznať normometropického impresionistu od myopického,<sup>1</sup> pravdaže, iba ak maľovali podľa prírody). O základateľoch impresionizmu môžeme teda povedať, že to boli vlastne realisti (hoci s istým handicapom); no o iných moderných maliaroch, vrátane postimpresionistov, to povedať nemožno. Impresionizmom v podstate končí maliarstvo ako umenie – myslím to vo všeobecnosti, resp. v celosvetovom meradle, pretože zdraví jednotlivci (alebo menšie skupiny umelcov), verní skutočnému umeniu, tu budú vždy (týka sa to nielen maliarstva, ale každého umenia). Zdôrazňujem slovo „zdraví“, lebo treba vedieť, že tu budú vždy i chorí ľudia (trpiaci napr. rôznymi duševnými chorobami a narkomani) so zvláštnym svetom psychiky, s halucináciami a bludmi. Každý primár psychiatrického oddelenia by iste mohol poskytnúť k nahliadnutiu zbierku „výtvarných diel“ svojich pacientov, ktoré sa v ničom nelíšia od „umeleckých diel“ maliarov rôznych „moderných smerov“. To však patrí do ich sveta (za steny psychiatrických liečební), nie do sveta zdravých – to rozhodne nemožno považovať za súčasť skutočného (zdravého) svetového umenia, či dokonca za akýsi „štandard“ alebo „normu“, podľa ktorej by mal uvažovať alebo vnímať svet dnešný („moderný“) človek.

Impresionisti (týka sa to nielen maliarstva, ale aj iných druhov umenia), hoci začali ako „nonkonformisti“, rebeli proti dogmám „akademizmu“, sami neskôr začali vyhlasovať nové „dogmy“ a „teórie“. A práve tieto, spolu s teóriami ich odporcov a „vylepšovateľov“ (spomenuli sme ich prv), vlastne započali onen obrovský *zmätok*, spomenutý v nadpise tejto časti: skupinka 3 – 5 ľudí, túžiacich po „originalite“ a „zviditeľnení“ zakladá klub, revue, časopis, vydáva manifesty, prehlásenia, prichádza s novými názormi, presviedča ľudí, ako treba vidieť svet, alebo čo je cieľom umenia (poprípade úlohou „umelcov“ otvorene sa hlásiacich k „antiumeniu“). Tieto tendencie sa zjavne prejavili už u postimpresionistov, ale naplno sa rozbehli (priam sa „rozbesnili“) až začiatkom 20. storočia (s nástupom fauvizmu a iných antiumeckých smerov) – to však je už téma nasledujúcej, IV. časti.

### **Dodatok:**

#### **Letný pohľad na „maliarstvo 19. storočia“ v niektorých oblastiach strednej a východnej Európy.**

Rozhodujúci vplyv na smerovanie svetového umenia (aspoň v tzv. civilizovanom svete) mali umelci a umeleckí teoretici štátov západnej Európy, a po svetových vojnách (najmä po druhej) aj USA. Je to dané okrem iného nezaujmom západných autorov (kritikov a historikov umenia) o tvorbu umelcov z „Východu“, najmä ak sú slovan-

---

<sup>1</sup> Impresionistu s normálnym zrakom od krátkozrakého.

ského pôvodu (výnimku tvoria tí umelci, ktorí sa vysťahovali na Západ). Toto ignorovanie slovanského umenia (a kultúry vôbec) má viacero príčin – subjektívnych (tými sa tu nebudem zaoberať) i objektívnych; z tých je rozhodujúci najmä politický vplyv, ktorý je dôsledkom väčšej ekonomickej a vojenskej sily krajín západnej Európy a USA, ich väčšej technickej vyspelosti; a touto je podmienený aj pomerne značný „konzumný blahobyť“ týchto krajín. Práve tento „blahobyť“ z nich urobil v očiach obyvateľov zaostalejších častí Európy akýsi „vzor, ktorý treba napodobňovať“ a „cieľ, ktorý treba dosiahnuť“ (a to nielen v ekonomike a technike, ale v každej oblasti, napr. v kultúre a životnom štýle). Svedčí o tom aj skutočnosť, že zhruba 40 rokov trvajúce politické ovládanie väčšiny štátov východnej a strednej Európy komunistickým Ruskom neovplyvnilo ich umenie a kultúru ani zďaleka tak, ako vplyv Západu, ktorý na ne priamo pôsobí iba pár rokov (po rozpade tzv. „socialistického tábora“ koncom 20. stor.); prejavuje sa to nielen v postupnej deštrukcii ich tradičných umení a kultúr, ale napr. aj v deformácii jazyka a v zmene životného štýlu (keď „konzumnosť“ neúprosne a nezmyselne vytláča z oblasti ľudských potrieb a záujmov skutočné hodnoty).

Je pravda, že marxistický režim bol „totalitný“, že násilím vnucoval občanom svoju ideológiu, pričom na to využíval všetky prostriedky, vrátane umenia (v umení bol oficiálnym smerom tzv. „socialistický realizmus“: umenie malo byť „národné po stránke formálnej“ a „socialistické po stránke obsahovej“), ale je tiež pravdou, že ľudia nebrali požiadavky komunistických ideológov príliš vážne a že „zásady soc. realizmu“ vedeli umelci veľmi šikovne obchádzať.

Doktrínu „soc. realizmu“ v skutočnosti plne akceptovalo iba niekoľko (väčšinou podpriemerných a súčasne „ambiciózných“) umelcov; ostatní sa s ňou vysporiadali tak, že jej odvieli akúsi „povinnú daň“ – vytvorili pár diel „v jej duchu“ alebo „zamontovali“ do svojich diel isté folklórne (ľudové) prvky – a potom už tvorili v podstate čo chceli a ako chceli; „ideologický dozor“ u nich nielenže znížil svoju ostrážitosť, ale úplne upustil od akejkolvek cenzúry, dokonca v mnohých prípadoch navrhoval umelcov, ktorí jednoznačne „porušovali zásady soc. realizmu“ na vysoké štátne vyznamenania (o tom si povieme v dodatku ku IV. časti).

Tak sa mohlo napríklad stať, že z nižšie uvedených slovenských, českých a ruských maliarov, z ktorých niektorí žili i v čase komunistickej totality, žiaden netvoril „v duchu soc. realizmu“. Na druhej strane je však tiež zaujímavé, že nepodľahli ani vplyvu „modernistických“ smerov, šíriacich sa od druhej dekády 20. storočia zo Západu ako epidémia (o tých, čo touto vplyvu podľahli sa stručne zmienim v časti IV.).

Prečo je v nadpise tohoto dodatku výraz „maliarstvo 19. storočia“ v úvodzovkách?

V knihách, zaoberajúcich sa dejinami umenia, býva často dlhodobý vývoj umenia rozčlenený podľa storočí (napr. „umenie 19. storočia“, „maliarstvo 20. storočia“ a pod.). Celkový vývoj sa tak stáva možno prehľadnejším, ale súčasne to prináša isté problémy: 1. mnohí umelci tvorili v časti (táto „časť“ môže trvať i niekoľko desaťročí) jedného i nasledujúceho storočia, 2. vznik nových umeleckých smerov nijako nie je viazaný na „hranice“, oddeľujúce jednotlivé storočia (napr. v 20. stor. to bolo obdobie druhej polovice prvej dekády, potom Prvá a Druhá svetová vojna, ďalej revolúcia v Rusku a rozdelenie Európy vo Druhej svet. vojne, čo oveľa výraznejšie ovplyvnilo vývoj a premeny umenia, ako „hranice“ medzi 19. a 20. alebo medzi 20. a 21. storočím). Ak hovoríme o „maliaroch 19. storočia“, máme na mysli vlastne „maliarov posledných generácií (predmodernistického) umenia“, a podobne pre vymedzenie pojmu „umenie 20. storočia“ nie je rozhodujúce to, či dielo vzniklo v období medzi 1.1.1901 a 31.12.2000, ale že ide o umenie (resp. antiumenie) modernistov, alebo aspoň o umenie podstatnejšie ovplyvnené modernistickými tendenciami (ktoré sa síce objavili už na konci 19. storočia, ale živelne sa začali množiť a šíriť až na začiatku 20. storočia). Prosím čitateľov, aby takto chápali aj zoznamy umelcov uvedených v dodatku k III. časti a v dodatku k IV. časti: niektorí maliari, ktorí tvorili (čiastočne alebo i prevážne) v 20. stor., sú uvedení v prvom zozname, zatiaľ čo ich rovesníci sú zaradení do zoznamu druhého.

V nasledujúcich odstavcoch uvediem aspoň niekoľko mien **maliarov 19. storočia troch slovanských národov – slovenského, českého a ruského** so základnými údajmi:

**Slovenskí maliari 19. storočia** (presnejšie: tí predmodernistickí maliari, ktorí sa narodili alebo aspoň prechodne pôsobili na území dnešného Slovenska):<sup>1</sup>

MARKO Karol st. (1791-1860: Levoča, Pešť, viedenská Akadémia, Florencia, Appoggi). Bol významným krajinárom – romantikom (maloval ideálne krajiny, oživené figurálnou stafážou z mytológie alebo biblickými výjavmi).

LIBAY Ludovít (1816-1888: B. Bystrica, Viedeň, Mníchov, Norimberg, Gastein, Taliansko, Grécko, Egypt, Turecko, Viedeň). Ťažisko jeho tvorby tvorili kresby a akvarely krajín.

KLEMENS Jozef Božetech (1817-1883: Lipt. Mikuláš, Praha, opäť Lipt. Miluláš, Belehrad, B. Bystrica, Viedeň). Je popri Bohúňovi uznávaný ako najväčší slov. umelec 19. stor.

BOHÚŇ Peter (1822-1879: Veličná na Orave, pražská Akadémia, Revúca, Lipt. Mikuláš, Biala v Poľsku). Je najvýznamnejšou postavou slov. výtvarného umenia 19. stor. Zapojoil sa aj do národnoosloboditeľského hnutia (rok meruôsmu). Aj jeho syn Kornel bol maliarom.

KLIMKOVIČ Vojtech (1833-1885: narodil sa v Košiciach, tam i pôsobil ako prof. kreslenia na reálke; študoval vo Viedni). Je autorom portrétov, oltárnych i žánrových obrazov. Známymi maliarmi boli aj jeho otec Ignác a brat František.

BENCÚR Július (1844-1920: Nyiregyháza, Košice, Mníchov, Budapešť, Dolány); bol v príbuzenskom vzťahu so spisovateľom Bencúrom-Kukučínom.

SKUTECKÝ (Skutezky) Dominik (1848-1921: Gajary na záp. Slov., viedenská Akadémia, Mníchov, Benátky, B. Bystrica). Známy je najmä svojimi obrazmi zo života hutníkov a kotliarov z hámrov, za ktoré sa mu dostalo pomenovania „ohnivý Skutecký“. Je najvýznamnejším slov. maliarom obdobia konca 19. a začiatku 20. storočia.

MEDŇANSKÝ (Mednyánszky) Ladislav (1852-1919: Beckov, Mníchov, Paríž, Strážky pri Kežmarku, Viedeň). Ním vyvrcholilo slov. krajinárske maliarstvo 19. stor.

HANULA Jozef (1863-1944: Tri Sliache, Budapešť, Mníchov, Bratislava). Jeho práce sú charakteristické jemným a preduševnelým realizmom. Venoval sa najmä kostolnej nástennej malbe (aj tu však používal ľudové typy).

MURGAŠ Jozef (1864-1929: Tajov pri B. Bystrici, Bratislava Ostrihom, opäť B. Bystrica, Dubová, Budapešť, Mníchov, USA). Neskôr sa maliarstva vzdal, lebo iné záujmy (výskum v odbore rádiotelegrafie) mu nedovoľovali sa mu plne venovať.

ČORDÁK (Csordak) Ludovít (1864-1937: Košice, Budapešť, Mníchov, Praha, Slanec na vých. Slov.). Je najvýznamnejším slov. krajinárom 19. stor.

MITROVSKÝ Milan Th. (1875-1943: Turč. Sv. Martin, pražská Akadémia, mníchovská Akadémia, Florencia, Viedeň, opäť Turč. Sv. Martin). Bol veľmi nadaným realistickým maliarom so sklonom k mysticismu.

LEHOTSKÝ Karol M. (1879-1929: Báčka, Sarvaš, Praha, Viedeň, opäť Báčka, Bratislava). Jeho mysticko-teozofické myslenie sa prejavilo aj na jeho malbách, najmä v neskoršom období.

MALLY Gustáv (1879-1952: nar. sa vo Viedni; neskôr: Drážďany, Belgicko, USA, Skalica, Kučisďorf, Pezinok, Bratislava). Tematicky čerpal najmä zo slovenskej dediny a prírody. Používal zvláštny šrafový rukopis.

---

<sup>1</sup> Mnohí z nich sa často sťahovali (malé a zaostané Slovensko nebolo schopné nielen vyškoliť, ale ani uživiť umelcov); túto skutočnosť uvediem u každého umelca za jeho dátami narodenia a úmrtia chronologickým vymenovaním miest (resp. krajín), v ktorých študoval a pôsobil.

**Z českých maliarov 19. storočia** tu spomeniem aspoň tých najvýznamnejších. Zoznam je zostavený chronologicky (podľa dátumu narodenia) – s výnimkou prvých dvoch maliarov (Augustu a Hálu), ktorých ako doslova „československých“ umelcov (boli to síce Česi, ale podstatnú časť svojho diela vytvorili na Slovensku), uvádzam na začiatku zoznamu, čím sa ocitli na „prechode“ medzi slovenskými a českými maliarmi, kam i patria: sú to umelci českí i slovenskí zároveň.

**AUGUSTA** Jaroslav (1878-1970: narodil sa v Humpolci v Čechách; neskôr pôsobil v Rim. Sobote, Tisovci, Mníchove, B. Štiavici). Venoval sa hlavne folkloristickým štúdiám ľudových typov. R. 1900 sa rozhodujúcou pre jeho tvorbu stala Detva (pravideľne tu cestoval po dobu 8 rokov), kde chcel založiť umeleckú kolóniu. Z Detvy a okolia (Zvol. Slatina, Očová, Dobrá Niva atď.) čerpal námety pre svoju tvorbu.

**HÁLA** Jan (1890-1959), český maliar, ktorý podobne ako Augusta tvoril na Slovensku (vo Važci, kam sa presťahoval). Autor krásnych realistických (trochu idealizovaných) kresieb a malieb krajín a dedinských žánrov, oslavujúcich podtatranský ľud a kraj.

**MÁNES** Josef (1820-1871) – „klasik“ – zakladateľ tzv. „národnej malby“, autor malieb a kresieb s romantickými a historickými námetmi (najmä z histórie vlastného národa), lyrických krajiniek, ale aj portrétov a knižných ilustrácií.

**ČERMÁK** Jaroslav (1830-1878) – maliar historických výjavov a romantických scén (najmä z Čiernej Hory).

**CHITTUSSI** Antonín (1847-1891) maliar plenérových krajín (bol ovplyvnený barbizon-skou školou).

**ALEŠ** Mikoláš (1852-1913) – maliar, kresliar, ilustrátor. Nadviazal na Mánesa: zobrazoval hist. tradície a zvyky českého, ale aj iných slovanských národov (najmä slovenského a ruského). Vytvoril viacero pozoruhodných cyklov (Vlast, Živly, Život starých Slovanov), oleje (Husitský tábor, Stretnutie Jiřího z Poděbrad s Matyášom Korvínom...) atď.

**HYNAIS** Vojtěch (1854-1925). Študoval vo Viedni a v Paríži. Významný český maliar–romantik konca 19. a zač. 20. stor., 30 rokov pôsobil ako profesor pražskej AVU; vytvoril oponu pre ND (ale napr. aj výplne pre Dvorné divadlo vo Viedni); vynikal precíznym (uhladeným) mal. rukopisom a zmyslom pre monument. malbu.

**MUCHA** Alfonz (1860-1939). Hlavný predstaviteľ českej a jeden z najvýznamnejších predstaviteľov svetovej secesie: „styl Mucha“ bol synonymom parížskej secesie. Stal sa známym najprv svojimi plagátmi, neskôr svojimi grafickými cyklami (a tiež prvými československými poštovými známkami), predovšetkým sa však preslávil grandióznym maliarskym cyklom Slovánska epopeja. Okrem parížskeho pobytu je významný jeho 5-ročný pobyt v USA (1904-1909).

**KALVODA** Alois (1875-1934). Maliar, grafik činný v Prahe, ale aj v Paríži a Mníchove. Bol stúpencom realisticko-impresionistického štýlu, ale na mnohých obrazoch badať aj prvky secesie, ba i expresionizmu. Študoval u neho Martin Benka.

**ŠVABINSKÝ** Max (1873-1962) – maliar, grafik, ilustrátor. Autor monumentálnych olejov, nástenných malieb, neopakovateľných kresieb (pero, uhoľ, rudka), akvarelov (obyč. kombinovaných s kresbou perom), grafik (drevorytov, leptov). Vytvoril početné realistické portréty, obrazy a grafiky s najrozličnejšími námetmi (biblickými, mytologickými, sociálnymi), pričom často vkladal do realistických alebo romantických krajín a výjavov alegorické postavy (súvisí to s jeho záľubou v ženských aktoch). Nikdy nepodľahol „zvodom“ módnemu „modernizmu“, ani vyžadovaného „soc. realizmu“.

## **Ruskí „peredvižnici“ („Tovariščestvo peredvižnych vystavok“)**

Skupina ruských umelcov, ktorí spolu vystavovali na putovných výstavách („peredvižnoj“ = premiestňujúci sa, putovný). Skupina vznikla z odporu voči klasicizmu petrohradskej Akadémie (ale neskôr úspešne odolávala aj vplyvom dekadentných „modernistov“) a pôsobila v rokoch 1870-1923. Historická maľba peredvižnikov sa

odvíjala dvoma základnými smermi: historicky verným reprodukováním všedného života človeka predchádzajúcich období (čo bolo v protiklade s pseudohistorickými, idealizujúcimi malbami akademickej školy), a psychologickým zobrazovaním vynikajúcich osobností ruských dejín v najdramatickejších chvíľach ich života. Od 70. rokov hrá v hist. malbe stále významnejšiu úlohu ľud. To platí najmä o tvorbe Surikova a Repina. K peredvižnikom patrili významní realistickí maliari a sochári, ako boli napr. Kramskoj, Perov, Šiškin, Repin, Vereščagin, Levitan, Serov, Surikov a ďalší.

ŠIŠKIN Ivan Ivanovič (1831-1898) – najvýznamnejší ruský krajinár (maľoval „naturalistické“ krajiny bez stafáže).

PEROV Vasilij Grigorjevič (1833-1882) – maliar, grafik, významný predstaviteľ tzv. kritického realizmu.

KRAMSKOJ Ivan Nikolajevič (1837-1887) – maliar (najmä portrétista), teoretik, kritik, jeden zo zakladateľov skupiny peredvižnikov.

VEREŠČAGIN Vasilij Vasiljevič (1842-1904) – známy najmä ako autor cyklov výjavov z bojov a vojen (padol v rusko-japonskej vojne).

REPIN Ilja Jefimovič (1844-1930) – najvýznamnejší člen skupiny a zároveň jeden z najväčších nielen ruských, ale i svetových maliarov 19. storočia. Autor početných prvotriednych (tzv. „psychologických“) portrétov a obrazov s historickou, sociálnou i revolučnou tematikou.

LEVITAN Isaak Iljič (1860-1900) – maliar (najmä elegických krajinomalieb), profesor moskovskej akadémie.

SEROV Valentín Alexandrovič (1865-1910) – portrétista, krajinár, ale aj autor obrazov s historickými námetmi.

SURIKOV Vasilij Ivanovič (1848-1916) – jeden z hlavných predstaviteľov ruskej realisticko-historickej maľby.

GE (GAY) Nikolaj Nikolajevič (1831-1894). Bol záujmami i zameraním svojej tvorby spočiatku veľmi blízky Kramskému, neskôr sa pri hľadaní etických ideálov obrátil (podobne ako jeho predchodca a vzor IVANOV) k postave Krista. Jeho veľkými témami sa stali trpiaci človek, konflikt rôznych svetonázorov, ako i sebaobetovanie a ľudská veľkosť človeka, konfrontovaného s egoizmom a brutálnou silou.

## IV. časť: 20. storočie

### Nemecké riešenie

Dostali sme sa k najsmutnejšej etape európskej kultúry, k obdobiu označenému v titule knihy *agóniou*,<sup>1</sup> po nej nasleduje už iba *exitus* (smrť),<sup>2</sup> a smrť je vždy spojená so smútkom. 20. storočie je teda storočím smútku.

„Nepreháňáš?“ – takto možno zareagujú niektorí čitatelia. Na túto námietku sa pokúsím odpovedať dvojakým spôsobom:

1. Odcitovaním niekoľkých viet Jána Čulíka, prekladateľa svetoznámej knihy anglického autora Paula Johnsona „A History of 20th Century“ („Dejiny 20. storočia“) do češtiny, ktoré napísal v doslove k tejto pozoruhodnej knihe: *„Je to horor – o to väčší, že nejde o fikciu, ale o skutočnosť. Azda v žiadnej dobe sa nenakopilo tolko krutostí a zverstiev, lži a beznádeje ako práve v našej dobe, ktorá pokrytecky skloňuje slová pokrok, sloboda, demokracia a ľudské práva vo všetkých pádoch s výsledkom diabolicky paradoxným... Mnohí čitatelia sú príliš mladí, aby sa mohli pamätať na udalosti, ktorých následky rozhodujúcim spôsobom ovplyvnili ich život. Oficiálny zmanipulovaný a lživý názor im bol vštepený už v škole, a pokiaľ nepátrajú po pravde z vlastnej iniciatívy, nedozvedia sa ani dnes celkom nič a zostávajú naďalej v zajatí nauceňých fráz, ilúzií a predsudkov.“*

2. Stručným vyličením (oveľa stručnejším ako to urobil pred chvíľou spomínaný P. Johnson) niektorých udalostí a ich odrazu v názoroch a umení (nezabúdajme však, že tu ide o obojstrannú podmienenosť) 20. storočia. Pozorne teda sledujte, čo sa v 20. storočí udialo (a čo sa deje i dnes), a posúďte sami. Ale nedívajte sa cez ružové okuliare, ktoré vám na nos nasadzuje do ozrutných rozmerov prebujnená propaganda humanistov alebo ideológov iných „optimistických“ hnutí (napr. New Age)!

Pokúsím sa poodhaliť skutočnosť, to, čo propagandisti pred chvíľou spomenutých ideológií starostlivo skrývajú za fasádou „úspechov vedy“ a fantastických vízií „futurológov“. Predtým však niekoľko základných faktov, z ktorých treba vyjsť. Postupovať budem trochu odlišne ako v predchádzajúcich častiach,<sup>3</sup> no ani v tejto časti nebude chýbať stručný prehľad politicko-vojensko-ekonomických dejín, filozofických názorov, umenia (zameriame sa, pravdaže, na maliarstvo) a morálky.

V predchádzajúcej (III.) časti sme dospeli k momentu, keď umenie zasiahla smrteľná choroba. Začala vlastne už vtedy, keď sa impresionisti, ako organizovaná skupina s vlastným opozičným programom, odtrhli od hlavného

<sup>1</sup> Agónia je „smrteľný zápas“, *skonávanie*.

<sup>2</sup> Doslovný preklad slova *exitus* je „východ“, resp. odchod, bežne sa však ním rozumie *smrť*.

<sup>3</sup> Ostatne, každá časť je trochu iná; veď každá pojednáva o inakšom svete, o svete s inými prioritami, inou paradigmatou – a tomu treba prispôbiť aj objektív, ktorým tento svet pozorujeme; i uhol pohľadu treba neraz prispôbiť, aby sme zachytili objekty z tej strany a pri takom „osvete“, aby sa čo najlepšie ukázala ich skutočná podoba, a to sa musí prejavovať aj v odlišnosti formálnej stránky tej-ktorej časti.

prúdu svetového umenia (presnejšie umenia Západu), ale spočiatku prebiehala viac-menej latentne.

Možno niekoho prekvapí, že (ako za chvíľu uvidíme) vlastným „etiologickým agensom choroby“ bol „vírus“ importovaný z Ďalekého Východu, konkrétne z Japonska. Neskôr si aj na iných príkladoch ukážeme, že import cudzích (a práve preto takých virulentných) kultúr vedie vždy k nebezpečnému ochoreniu: napr. invázia africkej kultúry cez hudbu (hoci Afroameričanmi modifikovanú), alebo ázijskej kultúry cez budhistické a hinduistické náboženstvo (resp. „filozofiu“) do Európy nakoniec „dorazilo“ už i tak ťažko chorú „západnú kultúru“.

Teda prvé symptómy choroby sa prejavili u postimpresionistov (spomeňte si na Cezanna, van Gogha, Gauguina, Muncha), ale plne sa rozvinuli až začiatkom 20. storočia.

Podľa H. Taina pri skúmaní umenia akéhokoľvek obdobia treba „vystihnúť ducha doby“, daného vplyvom *doby predchádzajúcej* (v našom prípade je to práve spomenutý vývoj v umení konca 19. storočia, ako i filozofické názory a politicko-ekonomické pomery, o ktorých sme si hovorili v časti III.) a *súčasných okolností*. Prichodí nám teda povedať niečo o tých „súčasných okolnostiach“, t.j. o situácii (napr. o politike, o ekonomických a sociálnych problémoch, o filozofii) v 20. storočí, najmä v jeho prvej polovici.

Predtým však ešte zopakujem poznámku z úvodu knihy k podtitulu tejto časti: prečo **Nemecké riešenie**?

Začiatok 20. stor. je obdobím víťazného ťaženia tzv. „moderného umenia“. „Zmätky“, ktoré započali v poslednej štvrtine 19. storočia vo Francúzsku, zasiahli celú Európu, ba i mimoeurópske štáty. Veľmi výdatne sa tu zaangažovali najmä nemeckí (resp. v Nemecku pôsobiaci) umelci a estetici (stalo sa tak po prvý raz v histórii);<sup>1</sup> v Nemecku sa zrodili viaceré smery tzv. „moderného umenia“ (výstižnejšie povedané „absurdného antiumenia“).

Názov **Nemecké „riešenie“** však nie je celkom jasný a možno ani presný, preto sa žiada uviesť tieto vysvetľujúce poznámky: 1. popri Nemcoch sa na pochovávaní umenia veľmi aktívne podieľali aj „hrobári“ z iných národov, najmä Francúzi, ale aj Angličania, Španieli, dokonca Rusi a iní; 2. slovo „riešenie“ býva väčšinou chápané v pozitívnom zmysle (ako „vyriešenie“, t.j. koniec zmätkov, opätovné nastolenie poriadku); v našom prípade tu však, žiaľ, nejde o nič pozitívneho, pretože sa „v umeleckom zmätku“ presadila tá najhoršia (dekadentná, absurdná, nihilistická) alternatíva. Teda ono „nemecké riešenie“ neznamená žiadne „nastolenie poriadku“, ale naopak: definitívnu deštrukciu umenia, víťazstvo „antiumenia“; a keďže onen deštruktívny proces nezasiahol iba umenie, ale aj iné oblasti života „civilizovaných národov“ (najmä morálku), môžeme oprávnenne hovoriť aj o „exite (alebo aspoň agónii) západnej kultúry“.

## Situácia v Európe v prvej polovici 20. storočia

V III. časti sme si stručne opísali pomery, ktoré panovali v Európe na konci 19. storočia: na jednej strane dovtedy nevídaný technický a vedecký rozvoj, na druhej strane veľké sociálne napätie, zmätok spôsobený širokou akceptáciou rôznych pseudovedeckých „teórií“ (napr. darvinizmu a marxizmu) a z toho vyplývajúcej (existenciálnej) úzkosti u jedných, sklonom k „revolučnosti“ až anarchizmu u iných; ale u časti intelektuálov i k epikurejstvu a popieraniu akýchkoľvek morálnych princípov.

<sup>1</sup> Možno ste si všimli, že v štyroch pomerne rozsiahlych zoznamoch umelcov (uvedených v častiach I., II., III.) takmer chýbali nemeckí maliari.



Na začiatku 20. storočia tieto zmätky v hlavách väčšiny intelektuálov ešte posilnili dve nové, veľmi populárne teórie:

S prvou prišiel **Sigmund FREUD** (1856-1939), už spomínaný viedenský psychiater. Ten zaviedol novú liečebnú metódu, ktorú nazval psychoanalýza, a ktorá bola (aspoň spočiatku) nepochybným prínosom pre vtedajšiu psychiatriu. V tom čase sa totiž v psychiatrii používali veľmi drastické liečebné metódy (drogy, týranie, elektrošoky), ktoré nielen mučili, ale často i usmrtili úbohých pacientov. Psychoanalýza bola typickou psychoterapeutickou metódou, spočívajúcou na rozhovore pacienta s terapeutom, na „rozboře“ jeho problémov a pokuse o ich odstránenie pomocou zaujatia „správneho postoja“ k nim. Psychoanalýza v mnohých prípadoch naozaj pomohla; je to pochopiteľné, veď je známe, že samo „vyrozprávanie sa“ neurotického pacienta neraz zmierni jeho ťažkosti (v podstate na tom a na cieľnom sugestívnom ovplyvnení pacienta spočíva účinok každej psychoterapie, nezávisle na tom, na akom „teoretickom základe“ je postavená). Psychoanalýza sa stávala čoraz populárnejšou, a to nielen pre svoje úspechy v liečbe neurotikov a hysterikov, ale aj (ba najmä) vďaka jej masívnej propagácii „vedeckými“ (resp. „populárnovedeckými“) článkami a knihami jej autora. Freud sa totiž snažil stoj čo stoj o „teoretické zdôvodnenie“ svojej liečebnej metódy. Keďže bol ateistom (pôvodom bol žid), jeho „vysvetľovanie“ (nielen účinku metódy, ale vlastne celej psychiky človeka) bolo primitívne materialistické; navyiac si pomáhal (aspoň v terminológii) pohanskou mytológiou. Vytvoril tak fantastický iracionálny systém špekulácií, ktorý zdanlivo logicky vysvetľoval tajomný duševný svet človeka. Pre vtedajších intelektuálov bol príťažlivý najmä z dvoch dôvodov: 1. zaobišiel sa bez Boha a jeho prikázaní (teda i bez kresťanskej a židovskej morálky), 2. vyzdvihol sex na ten najvyšší piedestál: prakticky všetko ľudské konanie je podľa Freudových špekulácií determinované sexom (resp. konfliktom medzi libidom a realitou). Podľa Freuda ľudská psychika pozostáva z vedomia a nevedomia a je určená spolupôsobením troch zložiek: pudového id („ono“), vedomého ega („ja“) a superega („nadja“) (pričom superego je z najväčšej časti nevedomé, obsahuje prvotne obrazy pudových objektov, napr. matky, neskôr zvyky prevzaté od rodičov; superego vlastne „nahrádza rodičov“ pri kontrole pudových impulzov, je potomkom „Oidipovského komplexu“).

Svedomie, ktoré prv hralo významnú úlohu (dokonca i u niektorých ateistov), bolo Freudovou hypotézou úplne degradované: podstatou pocitu viny je vraj „napätie medzi superego a ego, ktoré mu podlieha“. Sociológovia hovoria síce naďalej o vine, ale iba o „kolektívnej vine spoločnosti“, pretože vytvorila „podmienky, v ktorých sú zločiny a neresti nevyhnutné“, ale osobná vina je popieraná: pociť osobnej viny je vraj ilúzia, ktorej sa človek musí zbaviť: nikto nie je vinný ako individuum.<sup>1</sup>

Freud mal „nové a zaujímavé vysvetlenie pre všetko“ (pričom veľký význam prikladal aj snom): pre ľudské myslenie i konanie (a to aj pre to najpo-

<sup>1</sup> Všimnite si, že i dnes sa veľmi často za zločiny obviňuje prostredie, okolnosti, nie samotný delikvent: „príčinou“ zločinu je vraj to, že páchatel je nezamestnaný, mladistvý, že pochádza z takej či onakej rodiny, alebo dokonca to, že zdedil „agresívne gény“. Isteže výchova je dôležitá, ale nemožno ňou zakrývať zodpovednosť človeka. Aj medzi spôsobom života a konkrétnym činom (napr. zločinom) človeka môže byť súvislosť, nie však príčinná, ale taká, že oboje je dôsledkom jeho zvrátených postojov (v „biblickej terminológii“: jeho hriešneho „srdca“), za ktoré je plne zodpovedný.

divnejšie a najnemorálnejšie), pre náboženstvo (ide vraj o „davovú ilúziu“), samovraždy i „samovražedné európske vojny“ (zaviedol pojem „inštinkt smrti“, ktorý bol neskôr z vulgarizovaný na „túžbu po smrti“). Svoje výmysly vydával za akési dogmy: všetkých, ktorí s ním nesúhlasili, mal snahu považovať za slabomyselných, ktorých treba „liečiť“. Freudizmom bola (a je) priamo alebo nepriamo ovplyvnená väčšina „moderných“ filozofických i umeleckých smerov.

Dovoľte krátky exkurz: **Ako posudzovať psychoanalýzu ako liečebnú metódu?** Psychoanalýza patrí do skupiny tzv. „regresných liečebných metód“. Názov „regresné“ znamená, že sa snažia dosiahnuť emočné uvoľnenie prostredníctvom „návratu k traumám z minulosti“. Toto „uvoľnenie“ chcú doceliť rôznym spôsobom, napr. tým, že sa pokúšajú navodiť „opätovné prežitie traumy“, alebo aspoň interpretovať (zdanlivo „racionálne“ vysvetliť, zdôvodniť) pôvod, príčinu pacientových psychických problémov, a tak mu pomôcť „vyrovnať sa“ s nimi. „Interpretácia“ je pri je rôznych regresných metódach veľmi rozdielna, často veľmi bizarná: vo Freudovej psychoanalýze majú všetky psychické problémy v podstate „sexuálne pozadie“, u Junga sú príčinou ťažkostí tzv. „afektívne komplexy“ rôzneho pôvodu (ktoré sa v pacientovej psychike chovajú ako čosi cudzie – ako „corpus alienum“), u dianetikov sú to „traumy (stresy) z detstva, takmer napospol spôsobené „chybnou výchovou“ (trestami, zákazmi, príkazmi), v tzv. „hlbinnej abreaktívnej psychoterapii“ (HAB) a v niektorých iných „liečebných“ metódach sa vyvolané zážitky často interpretujú ako prenatálne (z obdobia pred narodením), či dokonca vraj „z minulých životov“ prenesené problémy („reinkarnačné“ alebo karmické).

Je celkom zrejmé, že, že všetky uvedené (a podobné) „liečebné metódy“ sú pre kresťana absolútne neakceptovateľné, pretože sú založené na učeniach, ktoré sú kresťanstvu nielen cudzie, ale sú voči nemu dokonca nepriateľské (či už je to ateizmus alebo novopohanstvo, poprípade okultizmus). Tie „modernejšie“ (napr. dianetiku, HAB a niektoré ďalšie) patria k niektorému z prúdov novopohanského hnutia New Age.

Pravdaže, a toto chcem znovu zdôrazniť, psychoanalýzu treba chápať nielen ako „liečebnú metódu“, ale ako istú (ateisticko–mystickú) ideológiu, ktorá ovplyvnila myslenie (paradigmu) mnohých intelektuálov (najmä filozofov a umelcov).

Druhou vedeckou – tentoraz skutočne vedeckou (nie „pseudovedeckou“ ako v prípade freudizmu) – teóriou, ktorá ovplyvnila myslenie a konanie intelektuálov na začiatku 20. storočia bola Einsteinova teória relativity.

**Albert EINSTEIN** (1879-1955) bol jedným z najväčších fyzikov všetkých čias. Vypracoval teóriu relativity (v roku 1905 špeciálnu, v roku 1916 všeobecnú), ktorá zmenila pohľad na svet (celkovú paradigmu) prakticky celého „civilizovaného“ (západného) sveta. Einstein mal s Freudom spoločné iba jedno – židovský pôvod, inak bol jeho pravým opakom; bol totiž skutočným vedcom, čo dokazuje okrem iného tá skutočnosť, že odmietol, aby jeho teória bola prijatá prv, ako bude experimentálne (a to opakovane!) potvrdená.<sup>1</sup>

Úplne inak sa správali tvorcovia a prívrženci teórií Darwina, Freuda a Marxa; namiesto toho, aby sa o niečo podobného pokúsili (zrejme sami dobre vedia, že by to bolo zbytočné) tých, čo prichádzajú s kritikou i s konkrétnymi argumentmi, svedčiacimi o tom, že pravda je iná, označujú za „slabomyselných“, „choromyselných“ alebo za „triednych nepriateľov“.

<sup>1</sup> Prvýkrát bola potvrdená v r. 1919 (pri zatmení slnka) Eddingtonom, druhýkrát v r. 1922 Campbellom, tretiu overovaciu skúšku (červený posun) urobila hvezdáreň na Mount Wilson; nasledovali ďalšie a ďalšie verifikácie.

Od spomenutých „pseudovedcov“ sa Einstein líšil aj tým, že nebol ateistom – veril v Boha,<sup>1</sup> hoci nebol ortodoxným židom – a tiež tým, že mal silné mravné cítenie.<sup>2</sup>

Einsteinova teória sa stala medzi intelektuálmi mimoriadne populárnou napriek tomu, že jej drvivá väčšina z nich nerozumela. „Popularizátori“ sa ju snažili vysvetľovať pomocou rôznych analógií, čo iba z vulgarizovalo podstatu teórie a ešte zväčšilo zmätky. Predovšetkým sa začali zamieňať dva pojmy „relativita“ a „relativizmus“; viedlo to napokon k popieraniam absolútna úplne vo všetkom: nielen vo fyzike, ale napr. aj v poznani a v morálke, čo bolo, pravdaže, v absolútnom protiklade so zmyšľaním autora teórie relativity.

Ludia ovplyvnení freudizmom (rovnako ako darvinizmom a marxizmom), ktorí navyše takto nesprávne chápú dôsledky Einsteinovej teórie, dospievajú k „záveru“, že „svet nie je taký, akým sa zdá“. Akým však potom v skutočnosti je? Ak sa zmyslom nedá veriť, načo rešpektovať zmyslové vnemy napr. v maliarstve, hudbe, v umení vôbec? A ak je naše konanie ovládané niečím (pudmi, superegom atď.), čo nepodlieha našej vôli, načo hovoriť o neakej zodpovednosti alebo o morálke?

## Svetové vojny 20. storočia – konečné „dorazenie“ humanistického optimizmu

**Prvá svetová vojna.** Už som sa zmienil o tom, že pôvodný optimizmus humanistov, vrcholiaci v osvietenstve 18. storočia, dostal smrteľnú ranu v 19. storočí; teda štart do 20. storočia bol vo všeobecnosti neradostný. No posledné zvyšky akéhokoľvek optimizmu sa rozplynuli až v priebehu Prvej svetovej vojny. Spočiatku sa mnohí mladíci, najmä tí rozmazaní, pochádzajúci z bohatších a stredných vrstiev, hnali do vojny s nadšením: zahodili gitary, vzali do rúk pušky a priam nedočkavo bežali ta, „kde iba trpaslíci a dvadsaťroční starci môžu chýbať“, pretože „národ potrebuje zmenu krvi, synovia musia povstať proti otcom, mladí musia prísť na miesto starých.“<sup>3</sup> Ale po dvoch rokoch pobytu v mraze alebo blate zákopov, naháňania do nezmyselných krvavých „šturmov“ alebo mučenia vtedajšími liečebnými metódami v „poľných lazare-

<sup>1</sup> Ako dôkaz uvediem niekoľko citátov Einsteinových výrokov: „Každý hlboko zmyšľajúci prírodovedec musí mať nejaký druh náboženského presvedčenia, lebo si nemôže predstaviť, že on by bol tým prvým, kto prišiel na neobyčajné súvislosti, ktoré zistil v prírode. V nepochopiteľnom vesmíre sa totiž zreteľne prejavuje bezhraničná Inteligencia.“ „Dost rozšírená mienka, že som ateista, je veľký omyl. Kto by takito domnienku vyvodzoval z mojich teórií, nepochopil z nich vôbec nič.“ „Verím v jedného, osobného Boha a môžem s čistým svedomím prehlásiť, že počas celého svojho života som nikdy neuznával ateistickú filozofiu. Už ako študent som odmietal vedecké stanovisko osemdesiatych rokov (19. storočia) a pozerám sa na vývojovú teóriu Darwina, Haeckela a Huxleyho ako na čosi beznádejne zastaralé.“ „Pravdepodobnosť náhodného vzniku života je rovnaká ako pravdepodobnosť vzniku kompletného slovníka nemeckého jazyka následkom výbuchu v tlačiarňach.“ „Moje náboženstvo spočíva v pokornej úcte voči nekonečnej duchovnej bytosti vyššej podstaty, zjavujúcej sa v malých jednotlivostiach, ktoré sme schopní poznávať našimi slabými a nedostatočnými zmyslami...“ „Som pevne presvedčený, že ľudstvo by sa bez náboženstva dnes nachádzalo na barbarskom stupni vývoja. Spoločenský život by bol poznačený nepredstaviteľným primitívizmom... boj všetkých proti všetkým – tento prastarý ľudský inštinkt – by pôsobil oveľa drastickejšie ako dnes. Bolo to práve náboženstvo, čo dopomohlo ľudstvu k pokroku vo všetkých oblastiach.“

<sup>2</sup> Mimo iného sa napr. intenzívne zasadzoval proti používaniu jadrových zbraní, pri konštrukcii ktorých boli vlastne využité (skôr zneužit) niektoré výsledky jeho objavov.

<sup>3</sup> Takéto boli apely vtedajších propagandistov (napr. nemeckého kritika a historika Arthura Moellera van den Brucka, z ktorého citujem) – zdroj „nadšenia“ mladých ľudí.

toch“ nadšenie úplne vyprchalo, a sklamaná mládež sa opäť – akože inak – obracia proti starším, „ktorí jediní sú zodpovední za túto nezmyselnú vojnu.“

Bola to vojna, v ktorej *„žaden zločin proti ľudskosti a medzinárodnému právu nezostal bez odplaty, a tá dosiahla často väčších rozmerov a trvala dlhšie... Ranení umierali medzi líniami; pôda bola nasiaknutá hnilobou mŕtvol... Na mori boli potápané lode obchodné, neutrálné i nemocničné... jedovatý plyn dusil a leptal vojakov, vystavených okrem toho tekutým plameňom...“* (To bol krátky výťah z poznámok známeho britského politika Winston Churchilla).

Vojny sa zúčastnilo 38 štátov, bolo mobilizovaných 70 mil. mužov, z ktorých padlo 10 mil. a zranených bolo 20 mil.; vojnové náklady prekročili 200 mld. dolárov; vojna viedla k rozpadu Rakúska–Uhorska (vznikli nástupnícke štáty: ČSR, Juhoaštória, Poľsko, Maďarsko, Rakúsko) a Tureckej ríše, k pádu monarchie v Nemecku; nepriamo viedla k boľševickej revolúcii v Rusku. Zanikla teda svetová veľmoc Rakúska–Uhorsko a druhá svetová veľmoc, Nemecko, bola nielen porazená, ale aj pokorená, a nielen pokorená, ale aj (treba priznať) podvedená; totiž podmienky (tzv. 23 bodov „Wilsonových bodov“), za ktorých Nemecko podpísalo prímerie, neboli na „parížskej mierovej konferencii“ dodržané; víťazné mocnosti odmietli s Nemeckom rokovať a jednoducho mu nadiktovali „rozsudok“. To, čo sa vtedy zdalo „normálne“ a „spravodlivé“, sa však kruto vypomstilo: Nemecko od samého začiatku (od versailleskej konferencie) sa začalo pripravovať na odvetu; bolo iba otázkou času, kedy sa zotaví natoľko, aby „odčinilo potup“, resp. zjednálo „spravodlivosť“ (pravdaže, v jeho ponímaní). Ten čas nastal za zhruba 20 rokov: v r. 1939 vypukla Druhá svetová vojna.

Na konci Prvej svetovej vojny bola teda zmenená mapa Európy, na Východe pretrvával požiar boľševickej revolúcie a v mysliach Európanov bol ešte väčší zmätok ako predtým: veľká časť ľudí sa nedokázala spamätať z hrôzy a „existencialistickej depresie“, iní žili v nádeji, že v nových národných štátoch konečne dôjde k zmene k lepšiemu, popripade pozerali s veľkými nádejami na Východ (ešte sa totiž nevedelo, aké nové hrôzy priniesie ruská „socialistická“ revolúcia) a búrili sa (v politike i v umení) proti existujúcemu poriadku. Tieto „nálady“ a rozpory sa plne prejavovali aj vo výtvarnom umení.

Ešte je tu jedna okolnosť, na ktorú nemožno zabúdať: Prvá svetová vojna nielen spôsobila zánik svetovej veľmoci – Rakúska–Uhorska a pokorenie inej svetovej veľmoci – Nemecka, ale vyniesla do popredia novú svetovú veľmoc – USA. Spojené štáty dlho odmietali zapojiť sa do európskeho konfliktu, neskôr však (približne v polovici vojny) do vojny vstúpili (na strane Dohody) a nakoniec, najmä pri ukončení a následnom novom usporiadaní Európy, zohrali vedúcu úlohu (už som sa zmienil o tzv. „Wilsonových bodoch“, ktoré boli základom pre rokovanie „parížskej mierovej konferencie“). Odteraz toto postavenie USA stále silnelo, a to zďaleka nie iba vo vojenskej a hospodárskej oblasti: zo Spojených štátov sa stále viac a viac importujú nové názory (náboženské, filozofické, estetické) i nové umelecké smery. Okrem toho po vojne sa často dlhovo a reparačii spláca umeleckými dielami, starými i novými; tých starých je však obmedzené množstvo, a tak sa produkuje stále viac nových, „moderných“. Skrátka rozbieha sa „umelecký biznis“ (veľmi výnosný); platia v ňom všetky pravidlá, ktoré sa osvedčili na trhu s iným tovarom: reklama, podvody, špekulácie atď.

Povojnové (v skutočnosti medzivojnové) obdobie tiež výrazne poznačila svetová hospodárska kríza, ktorá viedla k ďalšiemu zbedačovaniu biednych a

radikalizácii radikálnych – vytvorila sa veľmi vhodná pôda pre vznik nielen revolúcií, ale aj fašizmu: fašistické diktatúry vznikajú v r. 1919 v Maďarsku, v r. 1922 v Taliansku, v r. 1923 v Španielsku a Bulharsku, v r. 1926 v Poľsku a v Litve, v r. 1936 v Japonsku, ale najhoršiu formu (s najhroznejšími následkami) nadobudol nemecký fašizmus, tzv. *nacionálny* (národný) socializmus (= *nacizmus*) na čele s Hitlerom, ktorý sa dostal k moci v roku 1933.

**Druhá svetová vojna.** V roku 1939 vypukla Druhá svetová vojna. Jej bilanciou bolo vyše 50 mil. mŕtvych,<sup>1</sup> z čoho takmer polovica bola pobitá mimo fronty (na popraviskách, v plynových komorách, pri bombardovaní alebo inom masakrovaní civilného obyvateľstva). Okrem obetí na životoch vojna priniesla nevyčísliteľné ekonomické a nenapraviteľné morálne škody. Znova sa ukázalo, na čo kresťania upozorňujú oddávna, znova sa v Európe realizoval strašný experiment, dokazujúci ľudskú zvrátenosť, demonštroval akú podobu má „pokrok“ ľudskej spoločnosti, ktorá opustila Boha a Jeho pravidlá. Jeden z najvzdelanejších a najvyspelejších národov sveta, nemecký, sa za krátku dobu nechal tak zmanipulovať Hitlerovou ideológiou, že sa v stave hroznej nenávisti, pomsty a egoizmu vrhol do vojny, najstrašnejšej a najničivejšej v celých dejinách ľudstva. Išlo o neuveriteľnú ukážku obľudnej ľudskej zvrátenosti, keď „elita“ národov, vedci, politici a iní vzdelaní ľudia svoj dômysel (um i fantáziu, vedecké poznatky i technické možnosti) venovali na to, aby spôsobili iným ľuďom čo najviac bolesti, aby ich čo „najúčinnejšie“ mučili, čo „najekonomickejšie a najmasovejšie“ likvidovali.

Ale vráťme sa späť do prvých desaťročí storočia a podívajme sa, aké názory sa v tom čase šírili vo filozofii, estetike a v umení.

### **Niektoré filozoficko–estetické názory v 20. storočí:**

Vyššie spomínané okolnosti (politické a vojenské udalosti, celková situácia v spoločnosti, nové vedecké i pseudovedecké teórie atď.) mali vplyv na výtvorné umenie v dvojakom zmysle: 1. jednak nepriamo – ovplyvnením „všeobecnej nálady“ a zmenou paradigmy, 2. jednak priamo – tak, že napr. konkrétna udalosť (alebo názor, teória) viedla k zmene konania konkrétnej osoby, ktorá svojím postavením (ak išlo o populárnu osobu) alebo svojou „šikovnosťou“ (účinnou reklamou, väčšinou za pomoci novinárov – „kritikov umenia“) ovplyvnila časť „verejnej mienky“, založila nový „umelecký smer“ a pod. Uvediem príklady:

Niektorí teoretici umenia (napr. **Hans SEDLMAYR**) hovoria, že „*veda sa technikou sa stali novým náboženstvom ľudstva*“, a tak, ako kedysi umenie vyjadrovalo náboženské názory a predstavy, ako čerpalo témy z náboženstva, tak teraz vyjadruje „vedecké názory“ a čerpá témy z vedy a techniky: atóm, umelé hmoty, technické konštrukcie, všeobecné ničenie organického a pohŕdanie prírodným, abstraktné línie, prejavujúce sa zvláštnym chladom, odludštenosťou, umelosťou, necitlivosťou. Človek klesá z ríše, do ktorej patrí, do niečoho mimofudského, nefudského. Aj v minulosti mali niektorí umelci veľký záujem o techniku (ako príklad možno uviesť napr. Leonarda da Vinci), no vždy u nich prevažoval záujem o človeka; teraz je to však iné: moderné abstraktné umenie začerne a natrvalo pretrváva v nižších sférach, zámerne a natrvalo vyškrtlo zo svojho programu a záujmu všetko, čo je ľudské alebo

<sup>1</sup> Na porovnanie: je to približne toľko, koľko obyvateľov má Francúzsko (alebo tri stredoeurópske štáty – Poľsko, Česko a Slovensko – dokopy).

prírodné. **Alfred BARR**, historik moderného umenia, píše, že „*podobnosť s prírodou má byť eliminovaná, pretože je v najlepšom prípade zbytočná a v najhoršom prípade ničivá.*“ **Gino SEVERINI** vo svojej knihe o kubizme tvrdí, že „hlavnou príčinou úpadku umenia je odtrhnutie umenia od vedy. Umenie nie je ničím iným, ako humanizovanou vedou.“ Jediné geometrické tvary sú vraj krásne. **Futuristi** tvrdia, že na jednej strane umenie „čerpá svoju krásu z vedy“, na druhej strane „tvary, ktorými je umenie vyjadrené, môžu byť užitočnými vede.“ Tu si však musíme uvedomiť, akú vedu majú na mysli autori týchto myšlienok: oni sa výhradne opierajú o extrémne filozofické predstavy, odvodené z niektorých pseudovedeckých alebo i vedeckých, no iba dielčích alebo nesprávne pochopených poznatkov (spomeňte si na freudizmus, alebo na zamieňanie si relativity s relativizmom), ktoré „zdôvodňujú“ absurditu sveta. Mnohí tvrdia, že „tým, že bol zničený starý newtonovský obraz sveta, stratila sa stará realita sveta“, ako aj všetky pevné prírodné zákony, o ktoré sa ľudia opierali. Namiesto uznávania večných pravd a zákonov prichádza teória pravdepodobnosti a náhod, teda **darwinizmus** aplikovaný prakticky na všetko. **Charles PEIRCE** napr. tvrdí, že podstatnou vlastnosťou prírody je pravdepodobná chyba. A **E. NAGEL** dodáva, že si treba „úprimne priznať to, že *pravdepodobnej alebo náhodnej povahy... je aj to, čomu veríme najpevnejšie*“ a že „všetky vedomosti o skutočnostiach (sveta) sú iba pravdepodobné.“ **René HUYGHE** hovorí: „Je treba si uvedomiť *prechod od obdobia humanizmu k obdobiu techniky.* Kedysi mali ľudia radi pokojnú plnosť, v ktorej nachádzali výraz všetkých schopností človeka, dnes si určujeme presný cieľ... Dnes panuje technika, umelec má pred sebou presne vymedzený cieľ: *impresionizmus* navodzuje na plátne rovnakú senzáciu, akú zažíva oko pred vesmírom; *fauvismus* upevňuje výlučne osobnú víziu sveta svojou farebnosťou, ktorá zodpovedá zmyslovnosti; *kubizmus* sa pokúša nájsť čisté kombinácie línií a farieb vo všetkých spôsoboch, ktoré dosiaľ nedokázala nájsť príroda; *surrealizmus* umiestňuje do ľudského vedomia obskúrne predstavy a myšlienky, ktoré boli až dovtedy potlačené v temnotách inštinktu.“ Áno, takúto podobu majú vysvetlenia (obhajoby) nových, „moderných“ „umeleckých štýlov“ – absurdnú alebo nezmyselnú, nič nehovoriacu zmäť slov. **Piet MONDRIAN** zasa obhajuje „nepredmetné (non-figurative) umenie“ tvrdením, že „umenie nie je výrazom skutočnosti, tak ako ju vidíme, ani života, ktorý žijeme, ale že je výrazom *skutočnej reality a skutočného života...*, ktorý nemožno určiť, ale ktorý možno *výtvarne vyjadriť*. Tak musíme obozretne rozoznávať dva druhy *skutočnosti*, jeden, ktorý má individuálny charakter, a druhý, ktorý *má povahu všeobecnú...*“ S takýmto odôvodňovaním absurdnosti „moderných obrazov“ – že ide o zachytenie akejsi „všeobecnej reality“ – sa stretávame častejšie; nikdy však nikto nevysvetlí, v čom spočíva oná „všeobecná realita“, čo ju charakterizuje, ako ju možno poznať, a najmä kto je kompetentný ju opísať alebo zobraziť. **Herbert READ** vo svojom diele o filozofii moderného umenia zisťuje, že *realita je zničená*. Ľudstvo 20. storočia dospelo k *úplnému relativizmu*. Vo filozofii to znamená, že realita je celkom subjektívna a ľudské individuum nemá na výber – môže si iba kontrolovať svoju vlastnú realitu, hoci je akokoľvek absurdná. Tento postoj vyjadrujú napr. *existencialisti*, ním je preniknuté súčasné západoeurópske modernistické umenie. Keďže totiž *realita nie je všeobecne záväzná*, tvorí si *umenie svoju vlastnú skutočnosť* (réalité nouvelle) a umelec má plné právo *bezohľadne robiť to, čo má v úmysle*. H. Read cituje sochára Gaba, že „*nieť rozdielu medzi filozofiou a exaktnou vedou – oboje je umením*“. Z takéhoto tvrdenia vyplývajú hneď tri absurdnosti: 1. špekulácia,

neopierajúca sa o žiadne fakty, často iba výplod fantázie (poprípade mysle ovplyvnenej duševnou chorobou alebo drogou), je povýšená na úroveň skutočnej, serióznej, na nezvratných experimentálne dokázaných faktoch založenej vedy, alebo 2. skutočná veda je degradovaná na úroveň špekulácie, sú spochybnené všetky vedecké poznatky, 3. umenie (napr. maliarstvo) je rovnako kompetentné vypovedať o skutočnostiach tohoto sveta ako napr. veda – ved’ „všetko je umenie“.

Relativistické stanovisko sa presadzuje vo všetkom, napr. aj v ľudských pocitoch: existencialisti pokladajú za svoj základný životný pocit hrôzu, Woltereck uznáva za taký pocit radosť (Freudigkeit), Read hovorí o rôznych postojoch k realite a o tom, že v súčasnosti sme dospeli do štádia, keď na základe tohoto poznania môžeme svoj postoj slobodne voľiť alebo „kombinovať“: „byť v umení opitý a triezvy zároveň je nielen možné, ale je to i najvyššou metou umenia“ (Schelling). Zrelativizovaním všetkého sa ľudská myseľ „oslobodzuje“ a má možnosť voľne sa pohrávať so svetom: človek si teraz tvorí zákony sám a vytvára si svet podľa svojich vlastných cieľov. Umelec si je sám sebe zákonom. **J. ASHMORE** v jednom článku (v The Journal of Aesthetics) píše, že *kubizmus súvisí s teóriou relativity a abstraktné umenie s atómovou vedou*. Je to ďalší dôkaz toho, že umelci a filozofi, ktorí neboli schopní stráviť nové poznatky prírodných vied, a preto si niektoré pojmy, ktoré sa na nich „nalepili“ pri čítaní rôznych vedy popularizujúcich časopisov, vysvetlili veľmi svojrázne – prevzali ich (obyčajne v deformovanej podobe) a „aplikovali“ ich v oblastiach, kde sú nielen nenáležité, ale kde pôsobia priamo inkompatibilne.<sup>1</sup> Veľkým propagátorom vedy, pôsobiacej prostredníctvom umenia, je Američan **F. C. NORTHROP**, podľa ktorého veda a umenie tvorí nerozlučnú dvojicu; západná demokracia vraj musí byť založená na vede. Citové reakcie ľudí na skutočnosť, to je zlo; len vedecké teórie ukazujú správny obraz sveta, pričom však filozofia a veda nadobúdajú v 20. stor. abstraktnú podobu; preto vraj aj umenie má predkladať ľuďom abstraktný „obraz sveta“. Northrop navrhuje „zmierenie“ západnej a východnej civilizácie kvôli „súladu medzi intelektuálnym a intuitívnym vnímaním“. Ide tu teda o propagovanie synkretizmu, tak príznačného napr. pre hnutie New Age. **Ortega y Gasset**, ďalší z teoretikov „moderného umenia“, sa pokúša vysvetliť akú spoločenskú úlohu má umenie; tvrdí, že umenie 19. storočia bolo populárne a bolo tvorené pre nediferencovanú masu ľudí, ale nebolo to vraj umenie v pravom slova zmysle, lež akýsi „vťah zo života“, v ktorom bola skutočnosť pretvorená na dielo, ktoré sa podobá umeleckému. Masa vraj miluje vášne a city a chce ich vidieť aj v umení. „*Umenie vo vlastnom slova zmysle*“ je však určené úzkej skupine ľudí, schopných také diela vnímať a tvoriť. Z takéhoto umenia treba odstrániť všetky ľudské prvky... úlohou umelca je zničenie reality do takej miery, aby v diele bola nepodobná; umelec ju deformuje, aby ju odludstil. Také umelecké dielo vytvára ultraobjekty, ktoré v divákovi vyvolávajú *odlúštené pocity*.

V časti III., najmä v odseku venovanému Johnovi Ruskinovi, sme si hovorili o *vztahu umelca k prírode* (o význame tohoto vzťahu), teraz sa podívajme, aký vzťah k prírode majú „moderní maliari“. Jeden z nich, **Paul KLEE**, tvrdí, že umelcom sa stal vtedy, keď „očistil svoju myseľ od všetkých ľudských znalostí“. Z hľadiska modernej vedy nie je vraj príroda ničím iným, ako klamom. **Martin JOHNSON** dokonca tvrdí, že „hmota v modernej vede zmizla,

<sup>1</sup> Inkompatibilný = nezlučiteľný. Inkompatibilný prvok pôsobí rušivo, často ničí systém, ku ktorému (do ktorého) bol chýbne (omylom alebo zámerne) pridaný.

že sa mení v pohyb a stará hmota a príroda bývalých filozofov a vedcov, ktorí naivne verili v jej existenciu, sa rozpadáva“. Umenie má vraj preto „*prestáť veriť v skutočnosť prírody, hmoty a tvarov*“, a má sa zmeniť v určitý druh vzorcov, ktoré vystihujú vzťahy v realite.“ **W. B. HONEY** nás presviedča, že „povaha krásy, dosiahnutá maliarskym umením, je mimo hraníc racionálneho výkladu a analýzy.“ Veda sa vraj zaoberá človekom nie ako čímisi jedinečným, ale vo všeobecnosti; ide jej o podobnosť vecí, zatiaľ čo umeniu ide o zvláštnosť. Len niektorí ľudia, zvlášť vyvolení, majú schopnosť toto zvláštne vidieť. „*Vedecká tyrania*, popierajúca existenciu a zmysel iracionálnych hodnôt, je rovnako ničivá ako *populárna tyrania diktovaná zdravým rozumom prostého človeka*“ – mudruje Honey. Už spomínaný Hans Sedlmayr hovorí o „autonomii umenia“ v tom zmysle, že umelecká krása nesmie súvisieť s inými hodnotami, napr. s mravnosťou alebo dobrom. *Ludské problémy*, samotný človek, príroda *nie sú pre umenie také zaujímavé* ako samotné výtvary umenia a techniky. Známy modernistický maliar ruského pôvodu pôsobiaci v Nemecku a Francúzsku **Vasilij KANDISKIJ** hovorí, že nezáleží na tom, či zobrazuje skutočnosť, napr. rybu; nezáleží na tom, ako táto ryba existuje, ako pláva, v akom je prostredí; „hlavná je línia a idea pohybu, ktorá sa musí oslobodiť od všetkého, čo súvisí so skutočnosťou.“ Ďalší maliar **Franc MARC** vidí svoju úlohu (a úlohu abstraktného umenia vôbec) vo vedomom popretí všetkého, o čo sa usilovali generácie umelcov od antického Grécka dodnes. a dodáva: „...*umenie sa oslobodí od všetkých nutností a požiadaviek ľudí*; už nebudeme maľovať les a koňa, akého by sme si priali vidieť alebo aký sa nám zdá, ale aký v skutočnosti je.“ A už spomínaný Mondrian na adresu umenia, o ktorom sme si hovorili v predchádzajúcich troch častiach, drzo prehlasuje: „*Staré umenie bolo nečisté* preto, lebo svoje formy znečisťovalo skutočnosťou.“ K niektorým z týchto „filozofov-maliarov“ (ako sú napr. Klee, Kandiskij, Mondrian) sa ešte vrátime v časti venovanej jednotlivým maliarom a ich zoskupeniam.

„Moderné umenie“ je popretím humanizmu i morálno-ludskej úlohy (zodpovednosti) umelca. Všetky hodnoty sú poprehadzované, pomiešané, znehodnocované. Títo umelci tvrdia, že sa bránia subjektívnosti, že ich umenie je odludštené, pretože je vedecké, objektívne; v skutočnosti je však extrémne subjektívne a je nielen „odludštené“ (nehumánne), ale aj vrcholne antihumánne. Spomenutý maliar F. Marc napr. píše: „už predtým som videl, že človek je ošklivý, zvierá sa mi zdalo krajšie. Ale aj na ňom som videl mnoho odpudivého; strom, kvety, zem sa mi zdali každý rok viac ošklivé, takže som nakoniec prišiel k záveru, že *príroda je ošklivá a nečistá*.“ Je teda vyhlásený **boj proti človeku, prírode, svetu**; na ich miesto nastupuje niečo neprírodné (a neprirodzené), mimoludské (neludské a protiludské).

Mnohí estetici a maliari, ktorých som tu spomenul, podľahli – možno to tak povedať – **kultu vedy a „pavedy“** (resp. zle pochopenej vedy): uvažovali a tvorili predovšetkým pod vplyvom „relativizmu“ a „zákona pravdepodobnosti a náhody“ (ktoré, ako sme si vysvetlili, vznikli síce pod vplyvom vedy, ale nemali v skutočnosti s vedou nič spoločné). No boli tu aj iné „kulty“, ktoré zásadným spôsobom ovplyvnili (poprípade úplne zotročili) „moderných“ umelcov:

**„Kult nevedomia (podvedomia), metafyziky a mystiky“ (vplyv freudizmu a pohanstva)**

Surrealisti vychádzajú z pseudovedeckých Freudových hypotéz (pozri vyššie). Snažia sa vniknúť do „ríše nevedomia“, kde niet žiadneho racionalizmu,



ani žiadnej vedy alebo logiky. Tak, ako sa rôzne špiritistické „médiá“ snažia tzv. „automatickým písaním“ zachytiť odkazy „duchov zo záhrobia“, aj títo „umelci“ sa pokúšajú „automatickým (vedomím nekontrolovaným) maľovaním“ zachytiť obsah „nevedomia“ (toho „id“ a „superega“, o ktorých sme sa zmienili pri opisovaní Freudových hypotéz). Iní (surrealisti) vraj zase chcú zachytiť „novú predmetnosť“, pričom ide o akýsi pohanský alebo ateistický mysticizmus. „Inšpirácia“ sa čerpá z rôznych zdrojov: napr. z „kozmickej sily“ (Ulrich Getz a iní) a rôznych pohanských predstáv (napr. z hinduizmu, budhizmu, zo starých, najmä germánskych a keltských mýtov alebo jednoducho z „ľudových“ povier); niektoré „mystické smery“ pritom dostávajú „kresťanský náter“ (táto „pseudokresťanská mystika“ je o to nebezpečnejšia, že mnohých ľudí dokáže oklamať, najmä tých menej informovaných).

Pohanské náboženstvá sa v kresťanskom prostredí šírili najprv prostredníctvom synkretických „pohansko-kresťanských“ učení, „náboženstiev“, ako boli, a vlastne ešte sú, **teozofia** (založila ju Blatavská) a **antropozofia** (založil ju Steiner), neskôr aj prostredníctvom početných pohanských „misionárov“ – najmä indických učiteľov („guru“) a ich žiakov – Európanov a Američanov (najmä mladých). Sú ľudia, ktorí nekriticky prijímajú všetko, čo je extrémne „exotické“ alebo ezoterické – myslenie, uctievanie pohanských božstiev, životný štýl (vrátane obliekania a stravovania); iní podliehajú zasa skôr „nenápadnejším“ formám ezoteriky, ako sú napr. rôzne „alternatívne liečebné metódy“ (klasická čínska akupunktúra, joga) alebo „športové disciplíny“ (judo, karate a rôzne iné „bojové techniky“). Podstatou všetkých je však istý spôsob myslenia, svetonázor, ktorý je absolútne cudzí našej kultúre a našej morálke.

Priam „programovo“ s pohanskou „mystikou“ (ako súčasťou obľúbenej ezoteriky) a synkretizmom (miešaním nezlučiteľných náboženských a filozofických prvkov) prichádza hnutie New Age, ktoré sa najmä od polovice 20. storočia stáva najvplyvnejším celosvetovým (najviac však v USA a v západnej Európe rozšíreným) protikresťanským hnutím.

### **„Kult cudzích kultúr“**

Tento má niečo spoločné s tým, čo bolo uvedené v predchádzajúcom odseku. Tam však išlo o nepriamy vplyv na umenie – prostredníctvom zmeny myslenia („filozofie“) sa postupne mení západná kultúra, a s ňou i umenie. Tu ide o priame preberanie námetov a techník umenia cudzích („čím vzdialenejších, tým lepšie“) kultúr. Istý precedens tu bol už z minulosti: napodobňovanie antického (gréckeho a rímskeho) pohanského umenia, a čiastočne aj vplyv moslimského ornamentálneho umenia (napr. na „mušličkový“ umelecký štýl). Avšak zatiaľ čo krajiny antickej kultúry, ba i Blízkeho Východu, majú so Západom predsa len niečo spoločné (alebo aspoň podobné), krajiny Ďalekého Východu a Subsaharskej Afriky (ktoré teraz začínajú prichádzať do módy) sú svojou kultúrou absolútne odlišné. Na konci 19. a na začiatku 20. stor. prišla na Západe do módy japonská grafika („miniatúry“), ktorá priamo ovplyvnila maliarsku techniku mnohých „moderných“ umelcov (postimpresionistov a väčšinu tzv. non-figuratívnych, resp. abstraktných maliarov). Niektorí kunsthistorici dokonca tvrdia, že to bola práve japonská grafika, ktorá podnietila vznik moderného maliarstva v Európe. Iných maliarov celkom zjavne ovplyvnilo zase islamské ornamentálne umenie.<sup>1</sup> Neskôr prišla do módy Afrika: maliari sa „inšpirovali“ primitívnym černošským umením. Napr. jedno obdobie hlavného predstaviteľa „modernistov“ P. Picassa (ktorý

<sup>1</sup> „Moderný maliar“ Paul Klee, o ktorom sa zmieňujem na inom mieste, píše, že na jeho „tvorbu“ mala veľký vplyv návšteva mešity v Tunise.

experimentoval s rôznymi štýlmi, podľa ktorých sú nazvané rôzne „jeho obdobia“) sa nazýva „africké“ („fáza africkej plastiky“).

Hoci sa v knihe zameriavam na výtvarné umenie, konkrétne na maliarstvo, v súvislosti s tým, čo v tomto odseku uvádzam, použijem celkom výnimočne príklad aj z hudby: vplyv cudzej, africkej kultúry sa totiž ešte výraznejšie (a s tragickejšími dôsledkami) ako vo výtvarnom umení, uplatnil práve v hudbe, a to najmä v jej najrozšírenejšom, teda najväčšom, najzhubnejšom vplyve majúcom žánre – v rôznych odrodách „modernej pop-music“.<sup>1</sup> Nezáleží na tom, že tu nejde o „čistú“ africkú kultúru, ale o jej zdeformovanú, zamerikanizovanú podobu; aj v tomto „modernom“ vystrojení je totiž tak cudzia (možno povedať priamo „nepriateľská“) európskej kultúre, že ju dokázala – pravdaže, v „spolupráci“ s inými importovanými myšlienkovými a umeleckými systémami (a s príspevím veľmi aktívnych domácich „demontérov“) – takmer dokonale demontovať, rozložiť. Všimnime si, ako k tomu dochádzalo: najprv sa tu objavili niektoré „americké“ (v podstate však africké) „štýly“ (jazz, rock and roll a i.), ktoré existovali vedľa inej (pôvodom európskej) hudby; pár desiatročí existovali vedľa seba, „súťažili o priazeň konzumentov“. Trvalo dosť dlho (zhruba obdobie dvoch generácií), kým sa úplne presadila „nová“, európskemu naturelu cudzia a s európskou kultúrou absolútne inkompatibilná hudba (nebola to iba jej „zásluha“, ale zohrala tu rolu celkom isto celkovo kritická situácia v európskej kultúre). Všimnime si charakter tohoto cudzieho „umenia“: z troch základných prvkov hudobného prejavu – melódie, harmónie a rytmu<sup>2</sup> – nevlastní v pravom slova zmysle ani jeden. Hudba vždy pôsobila hlavne na citovú stránku ľudskej psychiky, to však o „modernej“ hudbe neplatí: disharmónia, nemelodickosť v spojení s tým najvulgárnejším, primitívnym „rytmom“ a s enormnou intenzitou zvuku (ohlušujúcou hlučnosťou) majú práve vyraďiť z činnosti nielen racionálnu, ale aj citovú zložku ľudskej psychiky; to, na čo táto hudba pôsobí, je najnižšia, animálna, pudová zložka organizmu – cez ňu ho má rozvášniť. Prebudiť nekontrolované vášne malo kedysi, v podmienkach, kde táto hudba vznikla, svoj význam: divoké národy, neustále konfrontované s nebezpečením (boje s inými kmeňmi, členenie dravým zvieratám alebo lov) potrebovali nejaký prostriedok na zvýšenie agresivity, na potlačenie citov a rozumu (tie v takých situáciách „prekážali“), na prekonanie strachu. A tým bol práve vulgárny, primitívny rytmus, hluk v spojení s nekoordinovaným pohybom. Pomocou nich došlo k „vypnutiu“ cítenia i uvažovania a k stimulácii potrebného „bojového pudu“. Možno práve toto niekedy pomohlo kmeňu prežiť. Ale v západnej kultúre to pôsobí kontraproductívne, ako onen povestný „slon v porceláne“ – ničivo, deštruktívne (a dehumanizačne, antikultúrne).

### **„Kult rebélie“ (vplyv marxizmu a anarchizmu)**

Je pozoruhodné, že medzi „modernými maliarmi“ prvej polovice 20. stor. je mimoriadne veľa marxistov, resp. komunistov (marxistom bol aj ich „patriarcha“ P. Picasso). Je takmer isté, že mnohí mladí marxistickí maliari vôbec nepoznali Marxovo učenie, stačilo im, že jeho „pracovnou metódou“ bola revolúcia. V mnohých prípadoch išlo totiž o mladých ľudí, ktorí v podstate nevedeli čo chcú; cítili v sebe nenávisť, pud vzbury, a tak nenávideli spoločnosť, búrili sa proti nej. Jedni „utekali od civilizácie“, chceli sa stať divochmi (napr. Gauguin), iní sa pridávali ku každému hnutiu, ktoré malo v programe

<sup>1</sup> Ak uvádzam „pop-music“, tak iba preto, že ovplyvňuje najväčšiu časť populácie (najmä mladých ľudí) a že na nej najlepšie možno demonštrovať vplyv cudzej kultúry; neznamená to teda, že iné hudobné žánre nie sú postihnuté všeobecnou chorobou dnešného umenia – dekadenciou, úpadkom, „antikultúrnosťou“.

<sup>2</sup> Štvrtý prvok piesňovej tvorby – text obyčajne nehral významnejšiu rolu nikdy; predsa bol však ako-tak v súlade nielen s charakterom skladby, ale aj s istou „národnou tradíciou“. V „moderných“ skladbách sa však text stáva nielen nepodstatným, ale absurdným, poprípade má svojou vulgárnosťou ešte akcentovať antihumánny (i antihumanistický) charakter skladby.

satanistické hnutia,<sup>1</sup> vidíme ich myšlienkovú blízkosť, faktickú zhodu „zásad“, z ktorých vychádzajú. Nemalo by nás to prekvapiť, veď „ideológia“ všetkých vzbúrencov proti Bohu (antiteistov) vychádza z jedného prameňa – z myslenia a konania prvého a hlavného vzbúrenca, nepriateľa Boha, Satana.<sup>2</sup>

V 20. storočí teda vlastne už nemožno hovoriť o estetike; tá de facto skončila v 19. storočí (aj preto sú to práve estetici 19. storočia, napr. J. Ruskin, H. Taine, ale tiež L. N. Tolstoj, na ktorých názory sa často odvolávam aj ja). Veď ako možno hovoriť o estetike (estetika = veda o krásne) tam, kde sa popierajú nielen akékoľvek hodnotiace kritériá a vlastne i cieľ (úloha) umenia (spomeňte si na Marcov výrok, že umenie má byť „oslobodené od všetkých nutností a požiadaviek ľudí“), ale kde i samotný pojem *krásno* je považovaný za zbytočný, dokonca škodlivý (ak je zbytočné „krásno“, je celkom logické, že zbytočná je aj „veda o krásne“). 20. storočie je obdobím mŕtvej estetiky, fakticky mŕtveho umenia (neplatí to len o maliarstve, ale napr. aj o poézii, hudbe a i.) a skonávajúcej (v agónii sa zmietajúcej) kultúry.

Teraz si ukážeme niekoľko príkladov tvorcov „umenia“, zbaveného krásy, života (teda mŕtveho) i zmyslu (teda nezmyselného, absurdného).

## „Moderní“ maliari prvej polovice 20. storočia

Pokúsím sa tu v stručnosti načrtnúť prehľad hroznej máteže rôznych „štýlov“, predstáv („teórií“) „moderných umelcov“ 20. storočia, ako aj ich zoskupení a popredných predstaviteľov. Nie je to ľahké, veď v snahe po „originalite“ často jednotlivci alebo malé skupinky vytvárali stále nové a nové teórie, predstavy, „smery“, pričom mnohí vystriedali počas svojho života niekoľko štýlov (konceptií, smerov). Ak však aj nespomeniem všetky, čitateľ o veľa nepríde: väčšina najmä tzv. abstraktných, resp. non-figuratívnych smerov sa navzájom na seba veľmi podobá – všetky sú totiž rovnako absurdné a rovnako všetky nemajú divákovi čo (pozitívne) poskytnúť.

Možno si spomínate, že časť III. sme končili „nezaraditeľným“ maliarom (bol ním E. Munch) – z hľadiska času (tvoril v 19. i v 20. storočí) i z hľadiska štýlu (maľoval v mnohých, často veľmi protikladných štýloch). Aj túto časť začneme podobným „ťažko zaraditeľným“ maliarom: narodil sa a prvé umelecké krôčky začal robiť v 19. stor., tvoril však najmä v storočí dvadsiatom; nie kvôli tomu je však „ťažko zaraditeľný“, ale hlavne preto, že maľoval toľkými rozličnými štýlmi, že v tomto smere dokonca ďaleko „pretromfol“ i Muncha (avšak zatiaľ čo Munch sa po istom blúdení vrátil späť na cestu umenia, maliar o ktorom bude reč, túto cestu v bludisku, do ktorého sa zamoťal, definitívne stratil). Týmto maliarom je

<sup>1</sup> Napr. talianska satanistická skupina BSL (Bambini di Satana Luciferiani) sa na svojej oficiálnej webovej stránke ([www.bambinidisatana.com](http://www.bambinidisatana.com)) charakterizuje takto: „Sme umelci, vodcovia, osoby, ktoré žijú samy pre seba, slobodné osobnosti, ktoré sa spájajú v mene Umenia, Krásy, Radosti... sme skupina ľudí, ktorí chcú byť sami sebou, používať vlastnú energiu. Zbožšťujúc sa sme satanom, pretože na miesto boha sme postavili seba samých. Poznanie nás privádza byť bohom, umením, krásou, radosťou, pretože umenie, krásna, radosť boli potierané. My sme sa vyzdvihli v Poznaní. Satan je teda Moc, Krása, Umenie, Vôľa, Tvorivosť, Energia... Viac zaväzuje jedna osoba, ktorá verí v seba samu, ako sto hlupákov, ktorí nasledujú božstvo... Zmluva podpísaná vlastnou krvou, v ktorej v sebe spoznáme božstvo, spoznáme satana, to je spôsob, ako sa začleniť do skupiny.“ (Niektoré dôrazy podčiarkol M. B.).

<sup>2</sup> Pozri aj poznámku o satanizme v Epilógu tejto knihy (pozn. pod čiarou na str. 148).

**Pablo PICASSO** (1881-1976), vlast. m. Ruiz y P., pôvodom Španiel (presnejšie Bask), ktorý od r. 1904 žil vo Francúzsku. Mnohými je označovaný ako „najväčší maliar 20. storočia“. Politickým presvedčením bol komunistom (marxistom) so všetkým čo k tomu patrí: buričstvom, ateizmom, sympatizovaním s násilím pri súčasnom proklamovaní mierumilovnosti (bol čestným predsedom „Svetovej rady mieru“). Aj zásluhou tejto svojej politickej angažovanosti si čoskoro získal „meno“ (stal sa populárnym); potom si už mohol dovoliť čokoľvek: experimenty, umelecké podvody (napr. obrazy, ktorým sám neprikladal žiadnu umeleckú cenu a ktoré namaľoval za pár hodín, či dokonca iba minút, sa predávali za neuveriteľne vysoké ceny).

To, aký vplyv na hodnotenie umelca a jeho tvorby má jeho politická príslušnosť (a ako to dokáže ovplyvniť jeho „popularitu“) môžeme si ukázať na príklade: V roku 1958 vyšla v Nakl. čsl. výtvar. um., Praha kniha V. Kramára „Otázky moderného umění“. Je známe, že v tom čase bola umelecká kritika v službách komunistického režimu a jediným uznávaným umeleckým štýlom bol tzv. „socialistický realizmus“ (naturalizmus s politickým, agitačným zameraním), všetko ostatné (a „moderné“ umenie „kapitalistického Západu“ predovšetkým) sa odmietalo; vlastne „skoro všetko“ – výnimku tvorila tvorba západných komunistov, akým bol napr. Picasso. Podívajme sa, čo píše v spomínanej knihe V. Kramár: napred prezentuje „svoj postoj“ („...hodnotenie novodobého realizmu ako umenia prvotného, skutočne tvorivého, bolo vždy základnou myšlienkou a podkladom všetkých mojich prác o starej i súčasnej tvorbe.“), potom – v príkrom rozpore s týmto svojím vyznaním – obhajuje Picassa a kritizuje jeho kolegov, ktorí nerobili nič iné ako on: „...klam vykorisťovateľov, ktorí si privlastnili názov kubistov, stvorený a prvý raz použitý H. Matisom pre dva Braquove obrazy vystavené na jesennom salóne r. 1908, a ako im príbuzní futuristi šírili zmätok okolo seba a sťažovali rozpoznanie a správne zhodnotenie vlastného tvorivého Picassovho kubizmu.“... „Kubizmus (Picassov) reagoval na rozklad buržoáznej tvorby úsilím o obnovu tvarov a predovšetkým o obnovu ozajstného, na skutočnosti spočívajúceho, ale nenapodobňujúceho prvotného tvorivého umenia.“ ... „(Jeho rysom je) silný sklon k výtvarnosti, ale, čo je podstatne nové, vyťaženej zo skutočnosti.“

Všimnite si: Picassov kubizmus je „tvorivý, vychádza zo skutočnosti, reaguje na rozklad buržoáznej tvorby...“ – skrátka je pokrokový, „tvorivý“ (umelecký); zatiaľ čo ostatní maliari (ktorí si vraj vlastne iba „privlastnili názov kubistov“) používajú tento štýl na to, aby šírili okolo seba „zmätok“.

Reklama, konaná „kritikmi umenia“ v čase, keď bol marxizmus veľmi populárny (väčšina mladých umelcov sa na začiatku 20. storočia hlásila k „ľavici“), nemohol zostať bez vplyvu na šírenie výtvorov a nápadov týchto politicky angažovaných umelcov.

Už som sa zmienil o tom, že Picasso nikdy nemal nejaký „vyhranený štýl“ – počas svojho pomerne dlhého života vystriedal množstvo rôznych, často priamo si odporujúcich ponímaní a štýlov maľby: po expresívnom modrom období nasledovalo lyrické ružové, ďalej obdobie africkej plastiky, španielskej tradície, kubizmu, koláže, asambláže, papiers collés, surrealizmu, symbolizmu, pokúšal sa aj o sochárstvo a keramiku, navrhoval scénografiu pre ruský Dagilevov balet atď., pričom tieto jeho aktivity nenasledovali vždy po sebe, ale často sa miešali. I keď jednotlivé jeho štýly nie sú obmedzené na určité obdobia, predsa však sa pokúsme (aspoň približne) o akési chronologické roztriedenie jeho tvorby (aj keď toto, ako sa vyjadril jeden kunsthistorik,<sup>1</sup> môže mať asi takú cenu ako turistický sprievodca džungľou). V počiatočných obdobiach – modrom (1901-1904) a ružovom (1904-1906) si ešte ako-tak zachoval

---

<sup>1</sup> Herbert Read

istú jednotnosť tvorby, ba aj nasledujúcich 5 rokov, kedy sa intenzívne venoval kubizmu, ale potom sa už všetko mieša: v r. 1915 napr. prechádza čiastočne k „realizmu“ (pravda, aj tu strieda napr. klasické portréty a skupinky s novými variáciami kubistického štýlu, realistické zátišia s geometrickými abstrakciami). Po tomto období „realizmu“ (približne 1915-1921) nastupuje obdobie manierizmu, deformácií s prvkami neoklasicizmu. Roky 1923-25 bývajú niekedy označované ako „kubizmus oblých línií“ a od r. 1925 začíná Picassova surrealistická fáza. Niektorí (napr. Barry) odmietajú u Picassa pojem surrealizmus a navrhujú pre jeho štýl názvy „konvulzívny“, „metamorfický“ alebo „znepokojujúci“. V rokoch 1928-33 sa pokúša o sochy (kovové konštrukcie, bronzové busty), potom sa zaoberá „všetkým možným i nemožným“ – jeho tvorba nielenže nemá žiaden štýl, ale ani cieľ a zmysel. O jeho tvorbe v štyridsiatych rokoch 20. stor. sa hovorí ako o „novom syntetickom kubizme“, potom o „idyllickom intermezzo“ v Antibes a keramiky vo Vallauris. Po Picassovi sa zachovalo aj veľa kresieb (pokúsil sa napr. ilustrovať Ovídiovie Metamorfózy); väčšinou sú to kontúrové (obrysové) primitívne kresby (asi na úrovni kresličského umenia 6 až 8-ročného dieťaťa).

Picasso je celkom isto najvplyvnejším umelcom prvej polovice 20. storočia. Výraz „najvplyvnejší“ si však netreba vysvetľovať v nejakom pozitívnom zmysle; jeho vplyv bol totiž poväčšine negatívny – zhubný, zavádzajúci, resp. odvádzajúci od umenia. Ano, Picasso bol nesporne jedným z najvplyvnejších – hrobárov umenia.

**Vasilij KANDISKIJ**<sup>1</sup> (1866-1944). Pokiaľ ide o štýl maľovania bol menej „všestraný“ ako Picasso, jeho vplyv na vývoj maliarstva na začiatku 20. stor. je však porovnateľný s ním; možno i preto, že bol aj „filozofom“ a že bol veľmi cieľavedomý: po istom období pokusov dospel k rozhodnému presvedčeniu a sledoval svoje presné ciele (nebehal neustále ako Picasso od jednej koncepcie k druhej, od jedného štýlu k druhému). Narodil sa v Moskve, kde aj vyštudoval právo. Po zhliadnutí výstavy impresionistov (1895) vzdal sa právnickej kariéry a odišiel študovať maliarstvo do Mníchova. Niekoľkokrát navštívil Paríž. Po kratších pobytoch v Drážďanoch a Berlíne sa v r. 1908 vrátil do Mníchova. Počas svojho „putovania“ prešiel viacerými štýlovými fázami: akademizmom, eklekticismom (ľudové umenie + impresionizmus + postimpresionizmus), fauvizmom, napokon sa však „oslobodil“ od všetkých. Napísal knihu, v ktorej vyzdvihol hlavne dvoch maliarov – Matissa a Picassa, pretože u nich „nikdy niet ani náznaku konvenčnej krásy...“, sú to „dve veľké smerovky obrátené k veľkému konečnému cieľu.“

Po ceste do Moskvy (bol tam do r. 1921) a Švajčiarska a opätovnom návrate do Mníchova dochádza u neho k zlomu: prechádza definitívne k nefiguratívne maliarstvu, ktoré úplne zavrhuje motív: jeho „obrazy“, to sú križujúce sa línie, niektoré ostré, iné rozmazané – sú to doslovne „čarbani-ny“. Súčasne sa „filozof Kandisky“ pokúša teoreticky zdôvodniť tieto čarbani-ny (čiže „bezpredmetné maliarstvo“). Veľký dôraz kladie na „emócie“; píše: „Vnútorň prvok, emócia, musí jestvovať, inak je umelecké dielo nepravé. Vnútorň prvok determinuje formu umeleckého diela.“ Rozlišuje tri zdroje inšpirácie: 1. *impresiu* – priamy dojem z vonkajšej prírody, 2. *improvizáciu* – nevedomé, spontánne vyjadrenie vnútornej povahy, vyjadrenie

---

<sup>1</sup> V literatúre sa častejšie stretnete s „pozápadniarčenou“ formou jeho mena: Wassily Kandisky.

„nehmotnej (duchovnej) prírody“, 3. *kompozíciu* – „pedantne vypracované vyjadrenie pomaly formovaného vnútorného pocitu“ (tu hrajú rolu rozum, vedomie, účel). Z prvého zdroja údajne čerpala jeho tvorba do r. 1910 (jeho „fauvistické“ maľby), z druhého jeho expresionistické abstrakcie (1910-1921), z tretieho vraj čerpal pri svojich „konštruktívnych abstrakciách“ (po r. 1921). Konečná fáza jeho tvorby (1925-1944), to je akýsi zvláštny „transcendentný symbolizmus“.

Názory Kandiského-„filozofa“ na maľbu možno zhrnúť: „maliar má používať univerzálny jazyk (ktorý je vraj nemenej presný ako matematika), aby ním a pomocou optimálnej technickej zdatnosti vyjadril pocity, ktoré treba oslobodiť od všetkého osobného a nepresného; takto budú jeho umelecké diela konkrétne“. Takéto v podstate nič nehovoriace špekulácie sú typické pre novú „estetiku“ a majú byť „základom“ umenia. „Krásno“ už viac nemá v estetike (vede o krásne) miesto.

Kandiskij-maliar nebol schopný maľovať podľa modelu. Už v r. 1901 napísal: „...môcť sa raz navždy zaobiš bez odporných modelov!“ Ale len v r. 1908 uvidel prvý raz abstraktný obraz, a o 2 roky nato on sám namaľoval prvý nefiguratívny akvarel. Tvoriť „podľa svojich predstáv“ (nie podľa prírody) pre neho znamenalo „považovať sa na chvíľu za Boha“. Čiže pohrdanie prírodou – Božím stvorenstvom a tvorenie „svojho vlastného stvorenstva“, nezmyselného, neharmonického, absurdného, to bolo jeho „umeleckým programom“.

V r. 1924 Kandiskij spolu s Kleeom, Feiningerom a Javlevským zakladajú skupinu „**Die blaue Vier**“ (Štyria modrí). Po nástupe fašizmu Kandiskij odišiel do Paríža, kde zostal do konca svojho života. (O niektorých jeho ďalších aktivitách bude ešte zmienka v nasledujúcich odsekoch).

**Paul KLEE** (1879-1940) sa narodil vo Švajčiarsku. Nejaký čas putoval po Európe (Mníchov, Taliansko), ale vplyv tejto cesty na jeho myseľ je prekvapujúci: „Chcem byť ako znovuzrodený, nevedieť o Európe vôbec nič, nepoznať fakty a módy, byť bezmála primitívny...“ A skutočne jeho kresby a maľby sú doslova (nie iba „bezmála“) primitívne (ako sa môžeme presvedčiť aj na niektorých jeho dielach reprodukováných v tejto knihe). V roku 1911 sa stretol s Kandiským, Javlevským, F. Marcom a niektorými inými podobne zmýšľajúcimi. Keď Kandiskij a Marc vydali svoju knihu „**Der blaue Reiter**“ a začali pod týmto názvom usporiadať výstavy, Klee sa k nim pridáva. Klee podobne ako Kandiskij hodne „filozofuje“, jeho teoretické state vyšli v troch zväzkoch. Pre zaujímavosť uvediem tu aspoň niektoré z jeho „postrehov“ a „aforizmov“: „Čím strašnejší je tento svet (a dnes je taký), tým abstraktnejšie je umenie; kým pokojný svet mieru vytvára umenie realistické.“ „Obrazové dielo vzniká z pohybu, samo je vlastne fixovaným pohybom, a prijíma sa prostredníctvom pohybu.“ „Tvorivý impulz prudko vzbĺkne ako plameň, prechádza rukou na plátno, kde sa ďalej rozšíri, až – ako iskra uzatvárajúca elektrický okruh – vracia sa ku svojmu zdroju: do oka a mysle.“

Klee sa pokúša „vysvetliť“, prečo tvorbu umeleckého diela „musí nevyhnutne sprevádzať deformácia prirodzenej formy“ – iba tak sa vraj môže príroda „znovuzrodiť a oživiť tak umelecké symboly.“ Okrem toho sa snaží vzbudiť dojem, že má „úctu k vedeckým základom maliarstva“; formuluje dokonca „princípy kresby“. O akú však tu ide „vedu“, to nech si čitateľ domyslí podľa jeho tu citovaných viet a reprodukováných „diel“. Klee tvrdí, že „podstata tvorivého procesu sa odohráva za hranicami vedomia“; v tom sa

## KUBIZMUS

Cezanne kedysi vyslovil poznámku o „interpretovaní prírody pomocou valca, gule a kužela“; na ňu si zrejme spomenuli maliari v roku 1907: to bol začiatok nového maliarskeho smeru – kubizmu. Samotný názov „kubizmus“ vznikol vlastne z posmechu (tak bol hanlivo označený obraz G. Braqua). Kubistické hnutie trvalo od r. 1907 do r. 1914 (s vypuknutím vojny, t.j. s narukovaním väčšiny jeho prominentov, zaniklo hnutie, nie však samotný štýl).<sup>1</sup>

Kubizmus výrazne ovplyvnil Picasso. On ho vlastne „pretavil“ v úplne nový štýl, ktorý výrazným spôsobom ovplyvnil celú budúcnosť západného umenia. On definoval kubizmus ako „umenie zaoberajúce sa predovšetkým formou, ktorá keď sa realizuje, je tu nato, aby žila svoj vlastný život.“ V skutočnosti však nešlo o nič iné ako o ďalší spôsob úniku pred realitou (resp. vyhýbanie sa námahe, spojenej s jej pochopením a pravdivým zobrazením), a súčasne to bola možnosť ako sa stať ľahko, bez veľkého úsilia a uvažovania „originálnym“ (pravdaže, to platí len o „priekopníkoch“ kubizmu, nie o záplave ich nasledovníkov).<sup>2</sup> Anatómia, ktorej štúdiu venovali všetci veľkí majstri mimoriadnu pozornosť a námahe – často vykonávali vlastnoručne pitvy, ktoré boli nielen veľmi namáhavé a nepríjemné (nezabúdajme, že vtedy sa pitvali čerstvé mŕtvolky, ktoré veľmi rýchlo podliehali rozkladu), ale aj nebezpečné (jednak pre možnosť prenosu nebezpečných nákaz, jednak preto, že pitvy boli v mnohých krajinách zakázané) – táto anatómia bola kubistami odhodnená ako nejaké nepotrebné haraburdie; a s ňou postupne aj modely. Dokonca aj keď maliar maľoval „portrét“ alebo figurálnu malbu, nepotreboval model – veď cieľom „moderného umenia“ už nebolo, aby sa obraz podobal modelu (často na takomto obraze dokonca ani nebolo možné rozoznať, že je tam zobrazená nejaká osoba).

V ďalšej fáze „vývoja“ mnohí kubisti začínajú do svojich „obrazov“ vnášať maliarstvu úplne cudzie prvky (napr. typografické) a materiály (rôzne koláže). Maliari produkujú „nemaliarske obrazy“ – maliarstvo prestalo byť maliarstvom.

V r. 1912 vyšla kniha „Du Cubisme“ (autormi boli Gleizes a Matzinger), ktorá hlásala teóriu, s ktorou by Picasso a Braque nikdy nemohli súhlasiť: presadzovanie snáh nahradzovať princíp kompozície podľa prírody princípom „autonómnej štruktúry“. Táto tendencia sa v nasledujúcom období rozvinula do úplne nefiguratívnych foriem. Aj ďalšia kniha (G. Apollinaire: „Les peitres cubistes“, vyšla v r. 1913), v ktorej autor chváli a vysoko vyzdvihuje tento „umelecký štýl“, prispela k popularite a rozšíreniu kubizmu. Apollinaire si povymýšľal mnohé názvy, ktorými označoval jednotlivé „odnože“ kubizmu, napr. „orfizmus“ (čo malo byť „umenie maľovať nové štruktúry z prvkov, ktoré sa neprebrali z vizuálnej sféry, ale vznikli v samom umelcovi, ktorý ich obdaril plnosťou reality“, a práve „...toto je čisté umenie,“ dodáva tento popredný hrobár umenia).

<sup>1</sup> V r. 1908 vznikla skupina maliarov a básnikov, ktorá si dala názov „Groupe du Bateau – Lavoir“. Okrem maliarov Braqua a Picassa do nej patrili básnik a maliar Max Jacob, ďalej M. Laurenciová, G. Apollinaire, A. Salmon a i.

<sup>2</sup> Z veľkého množstva kubistov, ktorí v krátkom čase vyrástli ako huby po daždi vo všetkých európskych i niektorých mimo európskych krajinách, tu spomeniem iba tých významnejších; takými boli okrem už spomínaného Picassa a Braqua napr. F. Léger a R. Delaunay.

Už Picasso zdôrazňoval, že obraz by vraj nemal byť „bezprostredným vnemovým obrazom, ale mal by byť z vizuálnych prvkov, spojených s obrazom v pamäti“ (teda z prvkov, odvodených z vizuálnej skúsenosti). Kompozícia tu vzniká „konštrukciou vizuálnej predstavivosti, a nie zobrazením predmetu, ktoré je podriadené zákonom perspektívy“; teda „cieľavedome“ sa tu rúčajú aj ďalšie významné piliere maliarstva – kompozícia (jej zákonitosti) a perspektíva, jeden z najväčších, najcennejších objavov výtvarného umenia, pochádzajúci z pomerne neskorého obdobia (15. stor.). Poltisícročné skúsenosti najväčších umeleckých géniov ľudstva sú naraz odhadzované ako nepotrebné haraburdie.

Picasso a Braque neprípustne rozšírili hranice ľubovôle výtvarníkov v každom smere (nielen v technike maľby): spájajú napr. hudobné nástroje s novinami, vínové poháre s tapetami, hracie karty s fajkami atď., pričom jednotlivé prvky takýchto „kompozícií“ nemajú žiaden hlbší význam. Neskôr dokonca na „obrazy“ nalepujú kusy novín, tapiet, voskovaného plátna atď. V r. 1914 Picasso vytvára „trojrozmerné zátišia“ z haraburdia, ktoré nachádza v ateliéri, v kaviarni, medzi odpadkami. Toto nové „umenie“ dostalo názov „collage“ (koláž). Ostatní „umelci“ ho s opíčim inštinktom kopírujú, ba i predbiehajú – koláž dospieva do neslýchaných absurdností: na obdiv – ako to „najmodernejšie umenie“ – sa vystavuje obsah smetných nádob (papier, drevo, kúsky skla, kovu, napr. drôty, plasty), ba „výtvarným prvkom“ sa stávajú aj diery v plátne alebo „soche“ (spôsobené opitými „umelcami“).

Snahou kubistov bolo pôvodne odpútať sa od humanizmu západnej spoločnosti a vytvoriť nový svetový názor; preto sa z ich obrazov vytratili akékoľvek známky ľudskosti, či dokonca osobnosti človeka: ľudia, zvieratá, rastliny, veci – to všetko je v podstate rovnaké. Jedným z prvých Picassových „ranokubistických“ obrazov sú „Avignonské slečny“ (t.j. prostitútky: Avignonská ulica v Barcelone bola totiž povesťná svojimi „nevestincami“) – sú to akési masky, dokonale zbavené ľudskosti, postavy sú poňaté ako veci. Teda ľudská postava (s jej anatómiou, gestom, výrazom, so svojou povahou, dušou) a priestor (s jeho hĺbkou, perspektívou, osvetlením) boli nie iba ignorované, ale vedome, zámerne odhodene do smetného kontajneru, keď predtým jeho pôvodný obsah (odpadky) „povýšili“ na „umelecké predmety“ (použité napr. pri „koláži“).

Ako som už naznačil, kubizmus sa postupne stával čím ďalej tým viac abstraktným a démonickým (prechádzal v tzv. „analytický kubizmus“), na „obrazoch“ sa strácali obrysové línie, bolo stále ťažšie rozoznať, kde napr. končí postava a začína voľný priestor, kde je tvár, čo vôbec obraz predstavuje. Z tejto absurdity, ku ktorej kubisti dospeli, vyvodili paradoxne (či skôr absurdne) ďalšiu, ešte väčšiu absurditu: „...ak neexistuje všeobecné, ak tu nie sú žiadne univerzálne, absolútne princípy, potom je tento svet absurdný, nezmyselný.“ Teda do centra ich záujmu (umelcov i filozofov) sa dostáva „absurdita sveta“ (absurdita, ktorú si sami „stvorili“).

Niektorí umelci (napr. Marcel Duchamp) na to, že v ich myšlienkovom svete všetko – všetky hodnoty, normy, formy, tradície – všetko, čo bolo súčasťou kultúry, stratilo zmysel, reagovali nihilisticky a anarchisticky. Dokonca šli ďalej ako Nietzsche: u nich už nielen „Boh je mŕtvý“, ale „mŕtvý je aj človek“ – stal sa vecou, v podstate nezmyselnou, absurdnou. Nezmyselným sa stáva samo umenie, mení sa na „antiumenie“. Takéto „antiumenie“ panuje v čase, keď sa rodí dadaizmus (o ktorom si povieme viac za chvíľu). Kubistické hnutie (nie kubizmus) končí v prvých dňoch augusta 1914, pretože väčšina jeho popredných predstaviteľov musela



v rámci všeobecnej mobilizácie narukovať.<sup>1</sup> Skupina sa síce rozpadla, ale na ruinách umenia, ktoré po nej zostali, sa po vojne začali vršiť ďalšie haldy pseudoumeleckých výtvorov „nových umeleckých smerov“. My sa však vrátíme ešte trochu späť.

## FUTURIZMUS

Organizoval ho taliansky básnik F. T. Marinetti, ktorý v r. 1909 rozposlal do sveta svoj „Manifest“; v ňom ohlasoval „koniec umenia minulosti“ a „zrod umenia budúcnosti“ (le Futurisme); Umberto Boccioni zostavil zase „Manifest futuristických maliarov“ (neskôr nasledovali ešte ďalšie „manifesty“). Skupina sa rozpadla v r. 1914 (z tých istých dôvodov ako kubistické hnutie). Futuristi vo svojich „manifestoch“ hlásali, že „všetky formy napodobňovania treba zavrhnúť a všetky formy *originálnosti* slávou ovenčiť“, že prezývka „blázon“, používaná ako výsmech novátorov, sa má považovať za „čestný a dôstojný titul“. Ich „umelecké“ metódy (postupy) boli väčšinou veľmi primitívne a smiešne (napr. pohyb sa snažili zachytiť tak, že bežiacieho koňa namalovali nie so štyrmi, ale dvadsiatimi nohami; zvuk zasa znázorňovali radom vln a pod.).

Ako som už spomenul, vojna rozbila zoskupenia umelcov (nie iba kubistov a futuristov), a preto tí, čo zostali doma, hľadali možnosť ako sa opäť nejako zorganizovať. Niektorí z nich prišli na nápad usporiadať „medzinárodný kabaret“ (Cabaret Voltaire). Tento bol otvorený dňa 5.2.1915 v Zürichu. Hugo Ball a Richard Huelsenbeck sem prišli so speváčkou Madame le Roy; v nemecko-francúzskom slovníku pre ňu hľadali „vhodné meno“ a prišli pritom na slovo „Dada“. Nakoniec toto slovo bolo prijaté všetkými ako výstižné označenie novej skupiny – v marci 1917 bola otvorená Galeria Dada; na sulte bol nový smer

## DADAIZMUS

Bolo to medzinárodné hnutie, v ktorom mal významné postavenie Archipenko; ten tvrdil, že „umenie nesmie byť ani realistické, ani idealistické“ a že „akékoľvek napodobňovanie prírody, hocijako ukryté, je lož“. Dadaisti robili okolo seba veľký rozruch, ale v podstate sami nevedeli, čo vlastne chcú: pozbierali zdrapy „moderného umenia“ (čo im tu a tam uviazli v pamäti), pomiešali to a nazvali „Dada“. Najmä nemecký dadaizmus sa vyznačoval silno revolučnou a politicky nihilistickou tendenciou – bol to vlastne viac sociálny protest ako umelecký smer. Nezabúdajme, aká bola politická situácia v Európe: vojna, bieda, sociálna nespravodlivosť, ruská revolúcia. Medzi dadaistami boli revolucionári, socialisti, anarchisti i predchodcovia fašistov. Všeobecne prijímali Bakuninovo heslo: „*Aj ničenie je tvorba!*“ Ich cieľom bolo „šokovať buržoáziu“. A nato používali všetky možné prostriedky: už spomínanú „koláž“ z odpadkov, poháre na moč, fúzy prímaloované Mone Líze, tie najpoburujúcejšie námety, materiály a techniky. Vôbec im nešlo o umenie, ale iba o „*anti-*“ (o protest, o stály front opozície proti všetkému, vrátane umenia). Svojrúznou postavou medzi dadaistami bol **Giorgio de Chirico**<sup>2</sup> (1888-1978), Talian, ktorý vyštudoval v Mníchove a vo Ferrare založil „scuola metafisica“, kde sa maliarsky štyl podriaďoval Nietzscheho filozofii. Chi-

<sup>1</sup> Dňa 28.7.1914 vyhlásilo Rakúsko-Uhorsko vojnu Srbsku, dňa 1.8. vyhlásilo Nemecko vojnu Rusku a 3.8. Francúzsku; 4.8. vyhlásila Veľká Británia vojnu Nemecku; 6.8. Rakúsko-Uhorsko Rusku a Srbsko Nemecku atď.

<sup>2</sup> Čítaj „kiriko“.

rico maľoval obrazy s presnosťou „trompe l'oeil“, ale predmety zostavoval do groteskných a absurdných tvarov a zostáv; sú to v podstate halucinácie (fantázie chorej mysle). Ďalším dadaistom bol napr. **Marc Chagall**, ktorý sa narodil v r. 1887 v Rusku, ale žil v Paríži. Medzi dadaizmom a nasledujúcim smerom (surrealizmom) je vlastne plynulý prechod, a u niektorých „umelcov“ môže byť sporné, kam ich vlastne zaradiť.

Dadaizmus všetko, o čom sme vyššie (napr. v stati o kubizme) hovorili, všetko to absurdné, ešte zveličuje: snaží sa vysmiať všetkému, čo má vo svete nejakú cenu, ruší všetky tabu, normy, tradície; je to hnutie rozkladu, vysmieva sa mysleniu, morálke, umeniu, kultúre. Vyvstáva tu otázka: Má takéto „umenie“ nejaký zmysel? Ak áno, teda aký? Na tieto otázky sa pokúsím odpovedať neskôr; teraz pristúpme k ďalším smerom „moderného umenia“.

## SURREALIZMUS

Surrealizmus vyšiel z dadaizmu, najmä z takých predchodcov ako bol už spomínaný Chirico. Pre surrealistov je pravou skutočnosťou úzkosť, utrpenie, zúfalstvo a absurdita; a snažia sa reagovať na túto „skutočnosť“. Sú proti Bohu, národu a rozumu, proti osobnosti, svedomiu, kráse, talentu i proti samotnej vôli k životu. Oprašujú starý mysticismus, gnosticizmus, kombinujú ich s „modernou vedou“ svojich „duchovných otcov“, ktorými sú Freud, Marx, Darwin, Nietzsche, ale i Markíz de Sade, Apollinaire a iní. Chcú „oslobodiť“ svet od sveta, život od života, spoločnosť od spoločnosti, kultúru od kultúry.

Je to hnutie skutočne anarchistické: hlása slobodu, ale je plné sadizmu, iracionality, odcudzenia, absurdnosti, pekelného („čierneho“) humoru. V tridsiatych rokoch bol členom tohoto hnutia Sartre (o ktorom píšem na inom mieste) a Camus, z maliarov sa sem hlásili Max Ernst, Miró, Tanguy, Magritte, Dalí, Masson a i. Svet týchto „umelcov“ je bez akéhokoľvek poriadku, veci v ňom sú pospájané náhodne, iracionálne; je to obraz skutočného pekla – sveta bez Boha, bez harmónie a účelnosti, ktoré Stvoriteľ vložil do sveta, ale tiež bez možností, ktoré dal človeku. Tie možnosti niektorí ignorujú, iní ich zase zneužili, obrátili sa chrbtom k Bohu, svojmu Stvoriteľovi a jedinému Záchrancovi. A dostali zaslúženú (a sľúbenú) odmenu: svet absurdnosti, disharmónie, neporiadku – skutočné peklo.

Za názov surrealizmus „vďačíme“ **Apollinairovi**<sup>1</sup> (ním charakterizoval jednu svoju divadelnú hru). Neskôr **B. Breton** (1896-1966) a **Ph. Soupault** (1897-1977)<sup>2</sup> založili časopis (*Littérature*) a slovo „surréalisme“ použili na charakterizovanie metódy „automatizmu“, resp. „spontánneho písania“ (takto „experimentovali“ s Freudovými hypotézami, o ktorých sa zmieňujem na inom mieste). Breton okolo seba sústredil podobne zmýšľajúcich maliarov a básnikov (**Arp**, **Ernst**, **Eluard**, **Peret**...) a uverejnil svoj „Prvý manifest surrealizmu“. Spôčiatku sympatizoval s dadaistami, neskôr sa však od nich dištancoval, vyžadujúc niečo „konštruktívnejšie ako márne a zbytočné hračky dadaistov“. To „konštruktívnejšie“ Breton nachádza zrejme v už spomenutom freudizme: „...začal som zaplňať hárky papiera písmom, pričom bolo ľahostajné, aký bude literárny výsledok.“

<sup>1</sup> Guillaume Apollinaire (1880-1918), vlast. menom Wilhelm Apollinaris Kostrowicki, francúzsky básnik a spisovateľ poľského pôvodu.

<sup>2</sup> Obidvaja francúzski básnici a prozaici.

Spočiatku bol teda surrealizmus „literárnou tvorbou“ („poéziou“, presnejšie zmäťou spolu nesúvisiacich a nič nehovoriacich slov), iba neskôr začali spomínaný „automatizmus“ používať aj výtvarní „umelci“.

Čo je vlastne surrealizmus? Uvediem dve definície; prvá pochádza od už spomínaného Bretona, druhá je z Filozofickej encyklopédie: 1. Surrealizmus je čisto psychický automatizmus, pomocou ktorého sa zamýšľa, či už slovom, písmom alebo hocíjakým iným spôsobom, vyjadriť skutočný myšlienkový pochod. Diktát myšlienok, zbavený akejkolvek kontroly rozumu, nezávislý od estetických alebo morálnych predsudkov. 2. Surrealizmus spočíva na viere vo vyššiu realitu určitých foriem asociácií, ktoré sa dosiaľ zanedbávali, na viere vo všemocnosť sna, v nezištnú hru myšlienok. Smeruje k definitívnemu zničeniu ostatných psychických mechanizmov a k tomu, aby ich nahradil pri riešení základných problémov života.

Breton bol marxistom: nielenže sa verejne hlásil k „dialektickému materializmu“, ale otvorene propagoval „proletársku revolúciu“. V „Druhom manifeste surrealizmu“ (1925) oznamuje formálnu príslušnosť surrealistického hnutia ku komunizmu.

Napriek Bretonovým snahám surrealizmus zostal nesúrodou skupinou individualistov, v ktorom sa prejavovali predovšetkým dve tendencie: 1. jedna, odvodená z dadaizmu, smerovala k nihilizmu (ňou sa surrealizmus stavia proti celému tradičnému ponímaniu „krásnych umení“, proti všetkým estetickým kategóriám); 2. druhá, ktorá aspoň teoreticky uznáva ešte aké-také estetické kritériá (hoci v praxi – v dielach umelcov – sa to nijako neprejavuje). Výsledkom „antiestetizmu“ surrealistov je produkcia neuveriteľne bizarných, odporných, šokujúcich „umeleckých diel“: Napr. Hans Arp (1887-1966) robí koláže alebo konštrukcie „usporiadané podľa zákona náhody“. (Breton však slovo „náhoda“ radšej nahradzuje pojmami „automatizmus“ a „rytmická jednotka“). V roku 1925 sa podľa Bretonových slov „do surrealistického hnutia vkradol Dalí.“<sup>1</sup> Breton je voči Dalímu veľmi kritický (iste k tomu prispeli aj ich rozdielne politické názory: jeden bol komunista, druhý stúpenec Frankovho fašizmu), podľa neho Dalího tvorba je „čudná zmes dvoch úplne odlišných prvkov“, ktorej dal meno „paranoicko-kritické maliarstvo“: Salvador Dalí svoj „para-freudistický karneval“ prispôsobuje tzv. „paranoicko-kritickej“ teórii. Dalí je naozaj čudná, teatrálna-tragická postavička; prejavuje sa to nielen na jeho obrazoch, ale aj na výstrednom živote, obliekaní, fúzach atď. – robí skrátka všetko preto, aby sa stal známym („slávnym“). Práve pre svoj „exhibicionizmus“ býva väčšinou priradovaný k surrealismu, hoci ho títo odmietajú (na rozdiel od surrealistov napr. otvorene velebí osobnú slávu, zlato, fašizmus a „boha“). (Na druhej strane môžeme uviesť – ako istý protiklad – Picassa, ktorý obvykle nebýva považovaný za surrealistu, hoci mnohé jeho obrazy plne zodpovedajú Bretonovej definícii surrealizmu). Ako vidieť, ohraničenie surrealizmu nie je vždy jednoduché. Ešte jeden dôvod preto možno uviesť: aký je v podstate rozdiel medzi snahou surrealistov uvoľňovať metódou „automatizmu“ akési tajomné sily (z nevedomia) a medzi tými, čo sa podobným mechanizmom pokúšajú do svojho „umenia“ zapliahnúť rôzne „duchovné“, či skôr démonské sily (či už v rámci „kresťanského“ alebo pohanského „mysticizmu“)?

<sup>1</sup> DALÍ y Domenech Salvador, španielsky maliar, nar. v r. 1904.

## Ďalšie smerovanie „moderného umenia“

Keď sa rozbili hlavné zásady (pilieri) estetiky a umeleckej tvorby, ďalšie hromadenie tých najnezhľadnejších absurdít už nemohlo nič zastaviť. Napr. kubista–expresionista po čase „objaví“, že expresívne formy nemusia mať iba geometrické tvary, veď abstraktné „tvary“ sú napokon oveľa (prakticky nekonečne) „voľnejšie“. Pri takomto „vývoji“ si málokto uvedomil, že taká „bezpredmetová maľba“ sa nakoniec stane čírou dekoráciou – niečím takým, ako je vzor na viazanku alebo koberec. A naozaj, práve k tomuto vyústila tvorba mnohých umelcov. Iní sa snažili udržať istú „expresívnosť“ svojich diel (pokúšali sa vyjadriť nejaký duševný zážitok alebo cit).

Už sme hovorili o jednom z najväčších prominentov „moderného maliarstva“, Kandiskom; tento spolu s niektorými inými v r. 1909 zakladá „Nový umelecký zväz“ – spolok, ktorý neskôr premenovali na už spomínaný spolok „Der blaue Reiter“. Zmenil som sa aj o tom, že Kandiskij bol zásadovejší ako Picasso: hoci spočiatku hodne experimentoval, keď sa mu zdalo, že našiel to, čo hľadal, zostal trvalo pritom; teda nepobíhal do smrti, ako napr. Picasso (či ako nejaká kurtizána), od jedného k druhému. Okrem toho jeho zásadovosť sa prejavila aj v tom, že napriek abstraktnosti svojich obrazov sa snažil zostať – na rozdiel od mnohých svojich kolegov – verným „princípom vonkajšej nevyhnutnosti“, teda istým objektívnym (nie čisto subjektívnym) danostiam. Ďalším, kto sa pokúsil rozvíjať koncepciu akejsi „objektívnej abstrakcie“ bol už tiež spomínaný **Piet Mondrian** (1872–1944). Pôvodom Holanďan, istý čas žil v Paríži, neskôr sa vrátil do starej vlasti. Bol členom *Teozofickej spoločnosti*,<sup>1</sup> stupenom tzv. „pozitívneho mysticizmu“. Snažil sa o filozofické opodstatnenie abstraktného maliarstva: ide vraj o „prenikanie do prírody tak, aby sa nám odhalila vnútorná konštrukcia reality“. Umenie sa podľa neho stáva „intuitívnym prostriedkom, rovnako exaktným ako matematika, na zobrazenie základných vlastností kozmu.“ Mondrian položil základ novému „konštruktívnemu umeniu“ (**KONŠTRUKTIVIZMU**); jeho smer, ktorý sa nazýva tiež „neoplasticizmus“, sa od ostatných líši snahou po „objektivite“ a vojou „protiindividuálnosti“ (a antiexpresionistickou) tendenciou. Naivne veril, že práve toto „umenie“ poskytne človeku „hlboko ľudskú a bohatú krásu“. Avšak o Mondrianovi platí, čo o ňom povedal Dr. George Schmidt: „Mondrianovo umenie vyvracia Mondrianove teórie“. Inak to ani byť nemôže: kto raz zavrhnú Boha, kto sa odvráti od jeho stvorenstva (prírody), nemôže hovoriť ani o „ľudskosti“, ani o „kráse“.

## ABSTRAKTNÝ EXPRESIONIZMUS

**Wilhelm Worringer** (1881–1965) v r. 1912 vydal knihu „Formprobleme der Gotik“. Nou dal Nemcom estetické a historické zdôvodnenie ich umenia, odlišného od klasicizmu a nezávislého od Paríža. Worringer tvrdí, že „národy Severu“ vytvorili svoj osobitý typ umenia – gotiku. Umenie stvárnňuje vzťah človeka k svetu. Na Severe je tento vzťah prísny, chladný, tmavý, vzbudzuje pocity neistoty a strachu – ide o stav tzv. „metafyzickej úzkosti“ – čo sa prejavuje v literatúre i vo výtvarnom umení. Ale v modernom svete postihla „metafyzická úzkosť“ celé ľudstvo (nie iba Sever): rozdiel medzi národmi je iba v tom, do akej miery si túto úzkosť uvedomujú. Expresionizmus

<sup>1</sup> Bola to synkretická zlátnina z prvkov brahmanizmu, hinduizmu, budhizmu i kresťanstva s okultistickými a gnosticistickými prvkami. Spoločnosť založila v r. 1875 H. P. Blavatská (1831–1891). Dnešné hnutie New Age nadväzuje práve na teozofiu.

je vedomé odhaľovanie tejto úzkosti; nachádzame ho zjavne aj vo fauvizme a kubizme, futurizme a surrealizme, v smeroch, ktoré majú svoj pôvod v Škandinávii a v Nemecku, a ktoré predstavujú **expresionistický prúd** v užšom, historickom zmysle.

Samotný výraz **expresionizmus** sa zaužíval od r. 1911 a používa sa aj spätne pre umelcov skupiny „Die Brücke“ (tá sa rozpadla v r. 1913).

V Mníchove už od r. 1892 tvorí skupina **secesných maliarov** (tento smer tu má názov **JUGENDSTIL**). Spočiatku do tejto skupiny patria aj impresionisti, ako i nám už dobre známy Kandiskij (v tomto čase namaľoval svoj obraz „Der blaue Reiter“); neskôr sa však skupina štiepi. Jedna časť vytvára „Novú umeleckú jednotu“ (Kandiskij, Javlenskij, Marc, Mariane von Werefkin, A. Kubin, A. Kandoldt, A. Erbslöh, K. Hofer). V r. 1911 Kandiskij a Marc vystupujú zo skupiny a vytvárajú nové, už spomínané zoskupenie „Der blaue Reiter“ (názov má podľa Kandiského obrazu, ale dušou skupiny je Marc). **Mníchov sa stáva centrom** (či skôr ohniskom) „**moderného**“ **európskeho výtvarného umenia**.

Zatiaľ čo niektorí umelci z „Die Brücke“ sa dopracovali k „novému realizmu“ so socialistickou príchutou, iní pristupujú k umeniu romanticky. Pokiaľ ide o „Der blaue Reiter“ (Marc, „duša“ skupiny, padol vo vojne; do skupiny vstupuje iný významný maliar, nám už dobre známy Klee), táto skupina zohrala svoju smutnú rolu v tom, že namiesto kompozičných princípov alebo dokonalosti, zdôrazňuje pocit a „formu“ (skôr „neformu“) zodpovedajúcu pocitu.

V rokoch 1912-1914 došlo k úplnej revízii teoretickej koncepcie výtvarného umenia v Nemecku. Jesenný Salón v Berlíne (1913) si vytýčil za cieľ „byť prehľadom výtvarného umenia všetkých krajín“ (bola to jedna z najväčších výstav všetkých čias). Výstava veľmi zapôsobila na mladých umelcov (akými vtedy boli Marc a Macke). Dominantnú úlohu tu zohrali Kandiského teórie a Delaunayov „farebný dynamizmus“; práve ony nakoniec viedli k smeru, ktorý sa nazýva **ABSTRAKTNÝ EXPRESIONIZMUS**.

Skupina „Die Brücke“ si zvolila cestu pretvárania alebo deformácie reálneho objektu. Druhou cestou sa vydal Kandiskij a Marc a Macke (poslední dvaja však, ako už vieme, padli vo vojne), neskôr Klee a iní. Aká to bola cesta, už sme si povedali.

Takmer všetci umelci sa v období, o ktorom hovoríme, silno angažovali v politike, čo sa odráža aj v programových vyhláseniach skupín. Aj politické názory prispeli k štiepeniu skupín a k diferencovaniu „umeleckých“ smerov.: socialisti (die Neue Sachlichkeit) sa oddeľujú od tých, ktorých by sme mohli nazvať „**novou subjektivitou**“ (prekrývajúcou sa so surrealizmom). Z týchto sa stal známym napr. **Oskar KOKOSCHKA** (1886-1980), rakúsky maliar, grafik a spisovateľ, ktorý istý čas (od r. 1917) pôsobil ako profesor na Akadémii v Drážďanoch, hodne cestoval po svete (Afrika, Ázia), v r. 1934 sa prechodne usadil v Prahe, v r. 1938 emigroval do Londýna a napokon od r. 1953 žil v Švajčiarsku. Je známy svojím odmietaním „talianskych konvencií klasicistickej harmónie“. Píše: „Najskôr som si uvedomil, že skutočnosť je mrzáka v porovnaní s čarovnými, kúzelnými farbami, zrodenými v spútanej obrazotvornosti majstra.“ Keď maľuje svoj obraz „Žena v modrom“, modelom mu nie je žena, ale bábka v životnej veľkosti. V r. 1937 namaľoval obraz, ktorý výstižne nazval „Vlastný portrét zvrhého umelca“. Opakovane zdôrazňuje

svoj odpor nielen k prírode, ale aj k ľudstvu. Kokoschkovo dielo je „fantazmagorickou“ výpoveďou o všetkých špatnostiach sveta. Kokoschkove názory i jeho dielo treba chápať v kontexte jednak s politickými udalosťami (vojna), jednak s mravným a kultúrnym úpadkom intelektuálnej spoločnosti Západu.

Pri úvahách o úpadku západnej kultúry, o dekadencii výtvarného umenia – opakovane to prízvukujem – nesmieme zabúdať na vplyv cudzích kultúr. Už som spomínal vplyv orientálnej (japonskej) kaligrafie; tá sa stala veľmi populárnou najmä vďaka Henrimu Michauxovi, ktorý cestoval po Ďalekom Východe. Tento vplyv „**orientalizmu**“ prispel k abstraktnosti expresionizmu. O vplyve primitívneho afrického umenia sme si už hovorili (v súvislosti s Picassom), niektorí umelci (napr. Gauguin) nielen **napodobňujú primitívne umenie**, ale oni sami sa „programovo“ stávajú primitívmi (Gauguin sám seba nazýva „barbarom“). Iní v honbe za originalitou siahajú za vzormi napr. z histologických (mikroskopických) obrazov tkanív zhubných nádorov, štruktúr rôznych látok, kovu, elektrickej difrakcie atď.

Nakoniec spomeniem **dvoch Američanov**. Pôvodne som sa v tejto knihe nemienil zaoberať mimoeurópskym umením, nakoniec som tento úmysel zmenil, resp. urobil som malú výnimku a zaradil som na koniec tu uvedeného „prehľadu absurdít“ zmienku o diele Američanov Jacksona Pollocka a Andy Warhola. Úloha Ameriky v západnej kultúre (v myslení i umení) je zvláštna: Američania takmer nikdy neprišli s niečím novým, originálnym, ale obvykle niečo (myšlienku, smer, metódu, ale napr. i náboženstvo, filozofiu, politický názor atď.), čo vzniklo inde,<sup>1</sup> oni rozvinuli (často pritom zdeformovali, resp. niektoré, najčastejšie práve tie negatívne prvky priviedli do obludných rozmerov) a potom to v takomto „novom šate“ exportovali do celého sveta. To v plnom rozsahu platí aj o tu spomenutých maliaroch: neprišli s ničím originálnym, iba ešte zvýraznili absurditu svojich predchodcov a vzorov.

Dielo **Jacksona POLLOCKA** (1912-1956) je azda najodstrašujúcejším príkladom zvrhlosti „umenia“. Bol ovplyvnený najmä Picassom a „majstrami nefiguratívnej maľby“. Niektorými býva považovaný za zakladateľa tzv. „**action painting**“ (tento sloh býva charakterizovaný ako „spontánna maľba, ktorá by mala vyjadrovať umelcove podvedomé stavy“; čiže vlastne to, o čo sa snažili surrealisti); v skutočnosti však zakladateľom tohoto štýlu bol Fautrier, Pollock ho iba patrične spropagoval. „Technika“ Pollockovej maľby bola nasledovná: plátno uložil na dlážku, namiesto štetca používal paličky, keľnu, nože; tekutou farbou polieval plátno; príležitostne používal aj piesok, rozlámané sklo atď. Sám sa „pochválil“ takto: „Keď som vo svojom obraze, neuvedomujem si čo robím...“ Pollock zahynul v r. 1956, teda pomerne mladý, pri automobilovej nehode, napriek tomu vďaka svojej výstrednosti („originalite“) získal dovtedy takmer neznámemu americkému maliarstvu „medzinárodné uznanie“.

**Andy WARHOL** (1928-1987) zďaleka nedosiahol „slávu“ Pollockovu, napriek tomu je u nás známejší, pretože jeho predkovia boli Rusíni a žili na území dnešného Slovenska. Spočiatku bol abstraktným expresionistom, neskôr sa začal venovať tzv. „**pop-artu**“, ktorý je v podstate dadaizmom, používajúcim v hojnej miere koláže a snažiacim sa šokovať diváka svojou absurdnosťou.

---

<sup>1</sup> Takmer vždy to boli americkí imigranti, ktorí prišli s niečím „novým“ (pricestovali do USA buď preto, že vo svojej vlasti boli prenasledovaní, alebo že sa tam jednoducho „nemohli uplatniť“, a preto sa pre rozvinutie a rozšírenie svojich novôt rozhodli využiť „americkú slobodu“).

Pop-art bol v podstate reakciou na spomínaný abstraktný expresionizmus, ktorý bol „umením pre umenie“ (nič nehovoriacim, nezrozumiteľným pre každého okrem svojho tvorca a pár snobov, tváriacich sa, že mu rozumujú). Pár ľudí (nemožno tu použiť slovo „umelcov“) hľadalo z toho stavu východisko: pokúsili sa „umenie priblížiť ľuďom“ úplne neumeleckými prostriedkami – plagátmi, karikáturami, kolážami z tých najobyčajnejších vecí (plechovky z konzerv, výstrižkov z novín, útržkov z vľajky atď.). Takto vzniklo veľmi zvláštne, vulgárne „ľudové umenie“ (pop-art), akýsi „veľkomestský folklór“. Okrem absurdity, ktorú má spoločnú s inými slohmi „moderného umenia“, je pop-art navyše prázdny, bezobsažný, úplne bezcenný.

Súčasne s pop-artom vznikol „**op-art**“. Na „obrazoch“ vytvorených v tomto slohu sú geometrické tvary, rovné línie, kruhy atď., ktoré nemajú žiaden význam (okrem toho, že by mali vytvoriť „optické efekty“ – vzory, ktoré by pôsobili na diváka „znepokojujúco“).

Ako o poslednom slohu „moderného umenia“ sa zmienim o tzv. „**psychedelickom umení**“, čo je vlastne „umelecká tvorba“ v stave zmenenej psychiky, napr. po omámení (ovplyvnení myslenia, predstavivosti a fantázie) niektorými drogami, najmä tzv. halucinogénmi. Vzniklo uprostred „hnutia hippies“ v šesťdesiatych rokoch 20. stor. Išlo väčšinou o plagáty, vzory látok, maľovanie na koži, (dnes sú to napr. tetováže, sprejerské výtvary na múroch a inde) atď. Za cieľ si dalo šíriť „novú filozofiu“. Hoci ide o „umenie“ bizarné, ľudí veľmi nešokuje (možno i preto, že si svet už na absurdity zvykol). K tejto „kultúre“ okrem spomínaných „výtvarných produkcií“ organicky náleží užívanie drog, istý druh hudby (beat, rock, pop...), tanca, svetelných efektov, rôzne novopohanské rituály, happeningy a pod. Všetko to je extrémne, antiintelektuálne, antiestetické, amorálne – je to skrátka „umenie postkultúrneho obdobia západnej spoločnosti“.

Až sem, „do takýchto koncov“ teda dospelo umenie Západu a s ním i celá západná kultúra. R. G. Collingwood vo svojej knihe „The Principles of Art“ (Oxford, 1938) kedysi napísal: „Výtvarné umenie je pre spoločnosť liekom na najhoršiu chorobu ducha, na mravnú skazu vedomia“. Možno to kedysi platilo, dnes však nie (resp. dnes sa to nedá tvrdiť, pretože to nemožno potvrdiť): výtvarné umenie (hovoríme najmä o maliarstve) totiž v podstate prestalo existovať (i keď sem tam ešte živia jeho malé zbytky); a keby to, čo tu existuje, niekto aj chcel nazvať „umením“, nemôže to byť „liekom na mravnú skazu...“, pretože samo vedome a otvorene odhodilo mravnosť a všetko, čo v umení bolo hodnotné, pozitívne. „Moderné umenie“ prestalo byť umením, stalo sa antiumením, prestalo byť liekom, stalo sa jedom, zabíjajúcim posledné dosiaľ ešte živé bunky organizmu západnej kultúry.

Ak uvážime všetky absurdnosti, ku ktorým dospelo „moderné umenie“, jeho antihumánnosť, jeho amorálnosť, dokonca vedomé antiumelecké a antikultúrne postoje – všetko, o čom sme si v tejto časti knihy hovorili, musí nás napadnúť otázka: Má takéto „umenie“ vôbec nejaký zmysel? Zdalo by sa, že odpoveď musí byť: „Nie! Nemá žiaden zmysel!“ Ja si však predsa myslím, že má význam – jeho význam spočíva v tom, že je akýmsi „nastaveným zrkadlom“, v ktorom vidíme pravú tvár našej spoločnosti, skutočnú tvár súčasného západného sveta: veď toto „umenie“ vytvorili ľudia, ktorí sú súčasťou tejto spoločnosti, tohoto sveta, naši „blížni“. A ak je ich „umenie“ zúfalým výkrikom, ak je absurdné, potom toto zúfalstvo má pôvod v našej spoločnosti, a jeho absurdita je absurditou súčasného západného sveta. Ak boli diela re-

nesančných umelcov obrazom ich sveta, ak boli Rembrandtove obrazy odrazom pomerov v holandskej spoločnosti 17. storočia, potom súčasné „moder­né umenie“ (ktoré tento raz nie je obmedzené na jednu krajinu, ale je rozšíre­né po celom „civilizovanom“ svete) je odrazom súčasnej skutočnosti (teda stavu veľkej časti ľudstva), vypovedá reálne o „našom svete“ – svete 20. a 21. storočia, o svete mŕtvej kultúry. Stav súčasného „umenia“ je teda dôležitý symptóm choroby, ktorá sužuje súčasný svet, symptóm, ktorý nám dovoľuje do istej miery uvažovať aj o „prognóze“, o budúcnosti spoločnosti, v ktorej žijeme. To je však už obsahom V. časti knihy.

#### **Dodatok k časti IV.:**

#### **Hlavní predstavitelia slovenskej a českej maliarskej „moderny“**

Tento dodatok nadväzuje na dodatok časti III., kde bola zmienka o „socialistickom realizme“ a o tom, ako sa niektorí umelci s ním vysporiadali. To, čo tam bolo tvrdené, platí aj o nižšie uvedených umelcoch: takmer všetci si proklamovanú a oficiálne vy­žadovanú zásadu „národná (ľudová) forma, socialistický obsah“ zamenili za „ľudový obsah, ľubovoľná (modernistická) forma“. Niektorí pritom využili fakt, že Picasso, najvplyvnejší západný modernista, bol napodiv populárny aj na „Východe“, a to pre jeho politickú orientáciu (ako vieme, nielenže sa otvorene hlásil k marxizmu, ale bol dokonca členom komunistickej strany a funkcionárom „mierového hnutia“); preberať jeho techniky (a Picasso vystriedal veľmi veľa rôznych „techník“) sa preto nejavilo komunistickým ideológom nijako „závadným“. Keď si teda umelci odvodili istú „daň socialistickému realizmu“ (napr. namalovali pár obrazov s folklórnym námetom) a prihlásili sa k Picassovi, mohli v podstate slobodne „experimentovať“: nielenže neboli obťažovaní cenzúrou, naopak, boli vysoko oceňovaní: všetci nižšie uvedení umelci (okrem Galandu, ktorý sa komunistickej éry u nás nedožil) boli „národnými umelcami“, niektorí boli nositeľmi aj iných prestížnych ocenení (l.št.c., R.r., R.pr., R.V.f. a i.).<sup>1</sup>

Predsa však treba medzi nimi rozlišovať: napr. M. Benka si vytvoril osobitý štýl, založený na vedomej deformácii proporcií a perspektívy. Dosiahol tým podivuhodnú „monumentalizáciu“ prvkov (krajiny, postáv), čo pôsobí ako oslava slovenskej príro­dy a ľudu. Robí ho to oprávnené „národným“ (v pravom slova zmysle) umelcom. Te­da Benkove obrazy, kresby a ilustrácie, hoci sú „nerealistické“ (či skôr nie sú „natura­listicko-realistické“), nijako neutrpeli tým, že umelec použil isté „modernistické“ prvky, skôr naopak – získali tým na pôsobnosti.

Na druhom konci „spektra“ slovenských „moderných“ maliarov stoja takí umelci, ako Bazovský, Alexy, ale najmä Fulla a Hložník. Títo (najmä poslední dvaja) jedno­značne prekročili, aspoň v niektorých svojich dielach, istú pomyselnú hranicu, deliacu skutočné umenie od jeho deformovanej a degenerovanej podoby: niektoré Hložníko­ve ilustrácie napr. veľmi pripomínajú extravagancie S. Dalího a iných jednotlivcov, ktorí sa svojou „tvorbou“ vyčlenili z radov skutočných umelcov. (Je tragédiou, že práve takéto obrázky neraz ilustrujú knihy pre deti, čím sa ničí vkus človeka v ob­dobí, ktoré je pre formovanie jeho umeleckého čítania najdôležitejšie). Ešte ďalej zašli tzv. „galandovci“ – skupina „umelcov“, ktorí svoju tvorbu založili na imitovaní vý­tvorov tých „najodvážnejších“ západných vzorov (nonfiguralistov, abstraktných ex­pressionistov a iných vyššie uvedených antiumeleckých smerov). Je zaujímavé, že svoje „obrazy“, „koláže“, „plastiky“ a iné výtvory tvorili v čase totality; a nielenže ich tvorili, ale aj vystavovali v oficiálnych výstavných priestoroch (napr. vo výstavnej sieni Cypriána Majerníka v centre Bratislavy). Nie je teda pravda, že boli obmedzo­vaní, či dokonca stíhaní (ako sa to dnes občas tvrdí), pravdou je iba, že neboli podpo­rovaní: keďže im „umelecká kritika“ nerobila reklamu (ako ich kolegom na Západe),

<sup>1</sup> l.št.c. = laureát štátnej ceny, R.r. = Rád republiky, R.pr. = Rád práce, R.V.f. = Rád víťaz­ného februára.



o ich výtvary nebol záujem, ich diela boli prakticky nepredajné. V tom spočívala ich „diskriminácia“, v ničom inom (hoci dnes sa o „galandovcoch“ hovorí ako o akýchsi „umeleckých disidentoch“).

Tu je zoznam najvýznamnejších **slovenských maliarov – modernistov**:

**BENKA** Martin (1888-1971). Nár. um., R.r. Najvýznamnejší slov. maliar 20. stor., tiež grafik a ilustrátor. Autor zvláštnych monumentálnych krajín s figurálnymi skupinami (bola o ňom zmienka vyššie).

**ALEXÝ** Janko (1894-1970). Nár. um. Jeden zo zakladateľov „slov. modernizmu“, autor portrétov a krajínok, ovplyvnených ľud. tradíciami, sčasti aj histor. námetov.

**GALANDA** Mikuláš (1895-1938). Maliar, grafik, ilustrátor, scénický výtvarník, DAV-ista. Spolu s Fullom pokladaný za „priekopníka“ modernizmu (najmä jeho kubistickej odrody). (Pozri tiež poznámku o „galandovcoch“).

**BAZOVSKÝ** Miloš Alexander (1899-1968). Nár. um. Jeden zo zakladateľov slov. „modernizmu“, ovplyvnený najmä kubizmom, často používal ľudové motívy.

**FULLA** Ludovít (1902-1980). Nár. um., l.št.c., R.r., R.pr. Slov. modernista – maliar, grafik, ilustrátor, scénický výtvarník, vysoko oceňovaný komunistickým režimom, napriek tomu, že bol silno ovplyvnený nielen Picassovým kubizmom, ale aj fauvizmom a expresionizmom.

„**GENERÁCIA 1909**“: **ŽELIBSKÝ** Ján, hoci narodený v r. 1907, bol jedným z vedúcich predstaviteľov skupiny „Generácia 1909“. Bol prof. na VŠVU, Nár. um., nositeľom R.pr. a R.V.f. Štýl jeho malby možno nazvať postimpresionistickým; tematiku čerpal najmä zo slov. dediny, SNP a „dejín revolučného hnutia“. **MAJERNÍK** Cyprián (1909-1945). L.št.c. in memoriam. Slov. modernista. Používal osobitý štýl s deformovaním postáv (ľudí a koní), čo dáva jeho obrazom niekedy charakter satiry, inokedy akéhosi „pátosu“ (najmä na obrazoch s vojnovou tematikou). **MUDROCH** Ján (1909-1968), Nár. um. in memoriam, prof. VŠVU; snažil sa o originálny „poetický“ štýl, využívajúci metafory, symboly a zvláštne svetelné kontrasty (išlo v podstate o pokus pospájať prvky rôznych „moderných“ štýlov). **ČEMICKÝ** Ladislav, nar. tiež v r. 1909, Nár. um., R.pr. Autor krajínok z Liptova a stred. Slovenska, ako i obrazov s folklór. a sociálnymi námetmi.

**HLOŽNÍK** Vincent (nar. 1919) Nár. um, l.št.c. Maliar, grafik, ilustrátor (najmä kníh pre deti). Zakladateľ akéhosi „socialistického symbolizmu“, autor obrazov so „socialistickým námetom“ a „eklekticistickou formou“ (namaľovaných často veľmi extrémnymi „modernými štýlmi“, ktoré sú zväčša imitáciami a kombináciami štýlov S. Dalího, E. Muncha a iných).

**Niektorí českí modernisti:**

**KUPKA** František (1871-1957). Český maliar činný vo Francúzsku, predstaviteľ tzv. „orfizmu“ (tento pojem vymyslel v r. 1912 Apollinaire pre označenie Delaunayových a Kupkových obrazov, ktoré údajne pomocou abstraktných lineárnych prvkov a farebných plôch mali vyvolávať „hudobné dojmy“).

**PREISLER** Jan (1872-1918). Český maliar, grafik, ilustrátor; je označovaný ako novoromantik-symbolista. Patrí medzi zakladateľov českého „moderného“ maliarstva. Bol profesorom na AVU a vedúcou osobnosťou generácie na prelome 19. a 20. storočia. Od realizmu a secesného symbolizmu prešiel k akejsi „cezannovskej obrazovej konštrukcii“.

**FILLA** Emil (1882-1953). Český maliar, grafik, sochár, výtvar. teoretik, prof. VŠUP. Ovplyvnený spočiatku Daumierom, neskôr kubizmom.

**ŠPÁLA** Václav (1885-1946) – maliar, grafik, ilustrátor. Bol ovplyvnený Munchom, Cezannom a azda aj fauvizmom. Vytvoril osobitý štýl malby, ktorý uplatnil najmä na svojich zátišliach a krajínkách; čím ďalej tým viac podliehal vplyvom západných „modernistov“, takže mnohé jeho obrazy vypadajú ako kópie Picassa, Kandiského alebo niektorého iného „veľkého vzoru“.

KREMLIČKA Rudolf (1886-1932). Jeden z najznámejších českých modernistov. Vo svojej dobe (pri ťažení abstraktného „umenia“ Európou) kritizovaný pre svoje „zastaralé“ maľby (kritikom sa nepáčila najmä jeho žánrová tvorba, ktorá mala istý sociálny „náboj“); nakoniec ho formalistickí kritici „vzali na milosť“ pre niekoľko obrazov, ktorými sa „priblížil k hraniciam abstraktnej maľby“.

ZRZAVÝ Jan (1890-1977). Český maliar, grafik, ilustrátor a scénický výtvarník. Vychádzal z kubizmu, symbolizmu a expresionizmu; jeho obrazy však, na rozdiel od väčšiny diel tu uvedených „modernistov“, majú akýsi poetický, melancholický charakter.

BAUCH Jan, narodil sa v r. 1898, bol žiakom Švabinského; zdá sa však, že sa od svojho učiteľa veľa nenaučil – skôr ako svojím učiteľom sa dal ovplyvniť západnými, najmä nemeckými maliarmi (expresionistami a surrealistami). Maľoval krajinky, zátišia, predovšetkým však ženské akty; má aj niekoľko obrazov s biblickou tematikou – tie však sú skôr hrubými karikatúrami, ako zobrazením biblického posolstva. Pokúšal sa aj o sochárstvo. Hoci bol nazývaný outsiderom českého umenia, získal „uznanie“ komunistických kritikov, čoho dôkazom je, že okrem titulu Nár. umelec, bol ocenený aj R.r.

## V. časť: 21. – ? storočie

### Ako ďalej?

Už v predchádzajúcich častiach som poukázal na to, že optimizmus humanistov a ilúzie osvietenecov o tom, že vedecký pokrok a vzdelanosť privedie ľudstvo do akéhosi „ateistického raja“, stroskotali. Poznali sme to aj zo všeobecnej nálady intelektuálov, prejavujúcej sa okrem iného vo filozofii a umení konca 19. a začiatku 20. storočia, ktoré sú plné beznádeje, sklamaní, pesimizmu, nihilizmu, a to napriek tomu, že v tom čase svet ešte nezažil tie hrozné apokalyptické udalosti, ktoré len mali prísť – Prvú a Druhú svetovú vojnu (o tom, čo priniesli, som sa stručne zmienil v časti IV.). Ak uvážime, že v oboch týchto vojnách sa najviac angažoval (Druhú svetovú vojnu dokonca vyvolal a do apokalyptických rozmerov priviedol) nemecký národ, ktorý bol oprávnené považovaný za jeden z najvyspelejších, najvzdelanejších (najcivilizovanejších), vidíme, že reči o úlohe vzdelania, vedy („vysokého stupňa civilizácie“) pri „pokroku ľudstva na ceste k jeho všeobecnému blahu“ sú veľkým nezmyslom.

Dnes už azda aj tí najväčší optimisti musia priznať, že súčasný svet (najmä svet „západnej civilizácie“, o ktorom tu uvažujeme) je chorý. Možno sú tu isté rozdiely v hodnotení závažnosti choroby, ale iste nie v konštatovaní prítomnosti choroby. Časti I. až III. boli pohľadom na „predchorobie“, ale mali sme v nich možnosť vidieť už aj prvé prodrómy choroby; v časti IV. sme mohli sledovať plne rozvinutý priebeh tejto choroby; v časti V. by sme chceli považovať o jej prognóze. Inak povedané: časti I. – III. majú charakter „retrospektívny“, časť IV. „introspektívny“ a časť V. „prospektívny“.<sup>1</sup>

I keď sme sa dosiaľ zaoberali iba niektorými príznakmi choroby – najmä stavom výtvarného umenia (konkrétne maliarstva) a filozofickými názormi estetikov –, neznamená to, že sa o stanovenie takej prognózy nemôžeme pokúsiť. Spomenuté symptómy sú totiž veľmi závažné, kardinálne, a teda signifikantné nielen pre stanovenie diagnózy, pre posúdenie závažnosti choroby, ale aj pre stanovenie prognózy. Pravdaže, sú tu aj iné symptómy (a signy), o ktorých sa zmienim neskôr (pri zmienke o biblických predpovediach), ktoré spolu s tými, ktorým sme sa venovali dosiaľ, tvoria ucelený „syndróm“ – to už nie je iba ojedinelý príznak, to je kompletný obraz choroby.

Vysvetlím to aj inak: Sú iste mnohí, ktorí namietajú, že podľa stavu umenia, ktorému sa aktívne venuje iba pár jednotlivcov, nemožno posudzovať celú spoločnosť; veď je tu veľa ľudí, ktorí sa o umenie vôbec nezaujímajú, a sú aj takí, ktorí spomínané dekadentné „umenie“ rázne odmietajú; prečo potom „generalizovať“? Moja odpoveď znie: Je pravda, že sú tu ľudia, ktorí nemajú (alebo nechcú mať) s „moderným umením“ nič spoločné, to však nič

---

<sup>1</sup> Slová „introspektívny“ a „prospektívny“ tu požívam v trochu posunutom význame: introspektívny = skúmajúci pravý stav súčasnej spoločnosti; prospektívny = výhľadový (v zmysle zameraný na budúcnosť).

nemení na skutočnosti, že toto „umenie“ sa stalo „typickým obrazom dnešnej spoločnosti“ (tak ako bolo napr. umenie „quattrocenta“ obrazom talianskej spoločnosti na prelome stredoveku a novoveku, alebo ako bolo holandské maliarstvo 17. storočia obrazom spoločnosti, v lone ktorej vzniklo a vyvíjalo sa). Pravdaže, vždy boli a sú jednotlivci a skupiny, ktorí boli (sú) iní, skrátka „outsideri“. No charakter spoločnosti ako celku neurčujú oni, ale väčšina. Tak je tomu aj dnes: hlas ľudí, protestujúcich proti súčasnej morálke, alebo tých čo odmietajú súčasné „umenie“, zaniká v hluku „modernistov“. Veď sa len podívajme, čo sa napr. vystavuje na verejných výstavách umenia, alebo čo zo súčasného umenia zakupujú do svojich zbierok vedenia galérií; azda aj niečo iné, ako „moderné umenie“? A aké „umenie“ sa šíri cez médiá (napr. televíziu), ale tiež aj prostredníctvom diskotiek, „sprejerov“ a iných „misijných kanálov“ a prostriedkov dnešných „arbitrov elegantiorum“?<sup>1</sup>

Ak v postihnutom tele žijú ešte kolónie aj zdravých buniek, neznamená to, že organizmus nie je chorý. Keď organizmus zahynie, zahynú napokon aj ony (to platí, pravdaže, pre tento svet; v tom, čo príde po ňom, platia iné zákonitosti). Zatiaľ však, kým títo zdraví jedinci (alebo ich „kolónie“) žijú, musia sa všemožne chrániť pred toxínmi, ktoré sa šíria z chorého organizmu, aby ich chorá „majorita“ nezničila alebo nepohltila, „neasimilovala“. Musia zostať verní svojmu „vodcovi“ (Mt 23,10), ktorého „kráľovstvo nie je z tohto sveta“ (J 18,36) a svojmu „Otcovi, ktorý je na nebesiach“ (Mt 6,9; 23,9); a to tak, že budú zachovávať ich pravidlá. Okrem toho by mali dbať na rady múdrych – tých, čo sú „toho istého ducha“ a čo „sa osvedčili“.

Vráťme sa však k obsahu tejto V. časti, teda k prognózovaniu choroby súčasného veku, k spomínanému „prospektívnemu“ pohľadu na našu, západnú civilizáciu. Som odporcom akéhokoľvek „veštenia“, o nič také sa tu nemieňim pokúšať. Avšak z toho, čo poznáme o vývoji kultúry našej spoločnosti – či už z dlhodobého hľadiska (napr. za posledné poltisícročie, o ktorom sme si tu hovorili) alebo z trendu, pozorovaného v priebehu jednej (poslednej) generácie – možno metódou extrapolácie pomerne spoľahlivo odhadnúť vývoj v nasledujúcom (nie príliš vzdialenom) období.

Teda **trend vývoja západnej kultúry a morálky za posledné desaťročia** (až po súčasný stav ich faktickej smrti) – to je prvý fakt, o ktorý sa možno oprieť pri stanovení prognózy chorej západnej civilizácie.

Druhým – ktorý síce môže byť spochybňovaný ateistami, ale to mu neuberie nič na jeho sile a spoľahlivosti – sú **biblické predpovede**. Prečo práve ony? Lebo

1. súčasného stavu úpadku morálky, viery a kultúry ľudstva sa týka niekoľko proctiev. A skutočnosť, že doterajšie skúsenosti ľudstva svedčia o presnom naplnení biblických proctiev, nás plne oprávňuje použiť túto „metódu“ aj v tomto prípade – v otázke pre ľudstvo najzávažnejšej, existenčnej – v otázke jeho života a smrti,
2. použiť túto „metódu“ nám priamo odporúča Biblia (Mt 24,32-33), a to práve pri očakávaní času príchodu Božieho Syna, čo je čas totožný so zánikom „nášho“ sveta. (Tomuto je venovaný Epilóg knihy.)

<sup>1</sup> „Rozhodcov vo veciach vkusu“ (čiže tých, ktorí v podstate určujú, čo je „moderné“).

## Odhad blízkej budúcnosti našej civilizácie na základe extrapolácie (podľa trendu jej doterajšieho vývoja).

Chcem upozorniť na niekoľko nespochybniteľných skutočností (čiastočne som sa o týchto veciach zmienil už skôr): Vývoj západnej civilizácie má vo všeobecnosti mierne vzostupný trend. Ak sa však na vec podívame podrobnejšie, vidíme, že tento „celkový“ alebo „všeobecný“ trend pozostáva z dvoch zložiek (je ich výslednou sumou): 1. z prudko (až exponenciálne) rastúceho technického rozvoja a 2. z kolísajúcej – v dlhodobom horizonte mierne, ale v poslednom čase prudko klesajúcej – úrovne kultúry (o stave umenia a morálky – hlavných zložiek kultúry – sme si uviedli dosť presvedčivých faktov).<sup>1</sup> „Otváranie sa nožníc“ medzi vysokou (a čím vyššou, tým nebezpečnejšou) technikou a nízkou (a čím nižšou, tým menej ľudstvo chrániacou) kultúrou je hrozivé, pretože okrem iného narastá nebezpečenstvo zneužitia technických a vedeckých poznatkov nezodpovednými, amorálnymi jednotlivcami alebo skupinami.<sup>2</sup> Nobel i Einstein boli zhrození z poznania, k čomu „slúžia“ ich objavy, a snažili sa (každý svojím spôsobom) nejako zmierniť ich negatívne dôsledky (možno chceli „odčiniť“ zlo, ktoré nechtiac spôsobili). Bolo však už neskoro. Viacerí kresťanskí myslitelia (niektorých z nich tu opakovane citujem) sa pokúšali usmieriť trend smerovania ľudstva, upozorňovali na nevyhnutnosť mravnosti (nie hocijakej, ale založenej na Božích normách) pre skutočný pokrok, bezpečnosť, blaho ľudstva. Dnes, vyše polstoročia od vynájdenia a „vyskúšania“ (na „strelniciach so živými terčmi“) ničivých jadrových zbraní, v čase, keď je ich nahromadených už toľko, že môžu niekoľkokrát zničiť nielen našu civilizáciu, ale všetko živé na zemi, môžeme pokladať za zázrak, že ľudstvo ešte existuje – lebo medzi potenciálnym obrovským rizikom a jeho premenením sa v desivú realitu je iba maličký krôčik, a tento sa (úmerne so spomenutým „otváraním nožníc“) stále zmenšuje; všetko nasvedčuje tomu, že kritický bod strašného „big-bangu“ (tentoraz nie iniciálneho, ale „ultimálneho“)<sup>3</sup> sa priblížil „na dosah“ jednej generácie.

Na viacerých miestach tejto knihy si čitateľ mohol prečítať rôzne názory esetikov i umelcov; tie, ktoré sú uvedené v časti IV. a týkajú sa teda „moderného umenia“ sa často zmieňujú o „slobode umelca“ – zaznieva z nich veľmi hlasné volanie *po slobode ponímanej v absolútnom zmysle* (je to dosť zvláštne, ak uvážime, že po „absolútnej slobode“ volajú práve tí, ktorí všetko iné – napr. pravdu, morálku – relativizujú) – kričia tak hlasno o slobode iba preto, aby „odôvodnili“ anarchiu, svoje „oslobodenie sa“ od všetkých morálnych noriem, alebo aby „vysvetlili“ absurditu, nezmyselnosť svojich „umeleckých diel“. Druhým nápadným znakom, ktorý je spoločný všetkým „moderným maliarom“ (a „umelcom“ vôbec) je *vyhýbanie sa poctivej práci*. Niektorí si to

<sup>1</sup> *Civilizácia* = stupeň rozvoja spoločnosti, pozostávajúci z technického pokroku a kultúrnej úrovne. *Kultúra* = súhrn duchovných hodnôt spoločnosti, resp. úroveň jej dokonalosti v etickej a estetikej oblasti (prejavuje sa teda najmä v stave morálky a umenia).

<sup>2</sup> K tomu došlo neraz aj v dávnej histórii. Minulé civilizácie však nikdy nezahŕňali celý svet, ale len isté oblasti, a obmedzené možnosti komunikácie (prekonávania vzdialeností a prenosu informácií) nemohli viesť ku globálnym (celosvetovým) účinkom vtedajších javov (či už pozitívnych alebo negatívnych); toto sa dnes zásadne zmenilo: každý významný jav (pozitívny i negatívny) môže mať v krátkom čase globálne (celosvetové) dôsledky.

<sup>3</sup> Nie toho, ktorý (údajne) „bol na počiatku“, ale toho, ktorý „bude na konci“ (t.j. ukončí tento svet).

otvorene priznali (pozri príklad Picassovho „portrétu“ jeho milenky alebo techniku Pollockovej „malby“, o ktorých som sa zmienil), u iných je to evidentné z ich primitívnych, „abstraktných“ (nič nepredstavujúcich) „diel“, pozostávajúcich z niekoľkých náhodných kriviek a neusporiadaných farebných škvŕn (práve k tej „náhodnosti“ sa mnohí hrdó hlásili). Pravdaže, taký postoj k slobode a k poctivej práci nie je záležitosťou iba umelcov, ale je to, žiaľ, všeobecný jav, zlovestná epidémia, ktorá zasahuje čoraz viacej ľudí: spočiatku to bolo pár intelektuálov, dnes je takýto postoj „bežný“ i u prostých ľudí. Niet sa čomu diviť, veď odolať náporu sústredenej propagandy, indoktrinácie dokážu len veľmi silní jedinci; nie je totiž ľahké zostať čistým, ak je človek obklopený morom bahna. A predsa, ako som už naznačil, existujú ešte „kolónie zdravých buniek“, resp. „ostrovy nádeje, viery, lásky“, hoci sú malé a roztrúsené. Sú to kresťania, žijúci dnes vlastne „v diaspore“: ich „ostrovy“ sú obklopené oceánom pohanov a ateistov (podobne ako v prvotnej cirkvi, ako v apoštolskej dobe), preto potrebujú pomoc a radu. Majú síce Písmo, ktoré má byť hlavným zdrojom ich motivácie, hlavným usmerňovateľom ich myslenia a konania, ale i tak potrebujú povzbudenie a radu; veď aj v prvotnej cirkvi apoštolí písali listy (epištoly) zborom, aby ich povzbudili a usmernili. A kto môže povzbudiť kresťanskú „diasporu“, kto jej môže poradiť, ak nie tí, čo sa osvedčili a majú autoritu. Preto som vybral práve takých – tri osvedčené autority: jeden z nich žil v 17. storočí, dvaja v devätnástom. Prečo som nevybral súčasníkov? Pretože 19. storočie je vlastne posledným storočím kultúry, umenia a filozofie Západu. Od prvej dekády 20. storočia sa totiž takmer napospol stretávame už iba s chorou filozofiou a s chorým umením (tie ojedinelé zjavy, ktoré kde-tu ešte pretrvali, majú príliš slabý hlas a autoritu).

Túto časť (časť V.) knihy teda ukončím myšlienkami („radami“) troch veľkých kresťanských mysliteľov – Komenského, Ruskina a Tolstého –, o ktorých som sa už zmienil (aj som z nich citoval) v predchádzajúcich častiach (v Prológu a v časti III.). Možno sa niekomu budú zdať ich návrhy utopické, možno niektorí budú namietat, že už samotný fakt, že sa ich „projekty“ dosiaľ nerealizovali, svedčí o tom, že sú neuskutočniteľné. Do istej miery sú tieto námietky opodstatnené: návrhy („projekty“) týchto troch veľikánov sú naozaj neuskutočniteľné v celosvetovom meradle, hoci ich autori ich mysleli naozaj takto („globálne“, celosvetovo); žili totiž v dobe, ktorá bola ešte poznačená optimizmom humanizmu. Dnes však je zjavné – už sme si v tejto knihe o tom podali dosť dôkazov (a s ďalšími sa zoznámime v Epilógu) –, že svet ako taký (vo svojom celku) morálne a kultúrne degeneruje, speje k deštrukcii (a nakoniec k zániku), a preto ľudia, čo by robili čokoľvek, ho nezachránia, ani nezmenia k lepšiemu. Avšak pre už spomínané „ostrovy nádeje, viery a lásky“, „kolónie zdravých buniek“ sú „projekty“ týchto kresťanských mysliteľov uskutočniteľné a užitočné. Teda práve pre ne, pre tieto „ostrovy“, „kolónie“, som sa ich rozhodol tu uviesť.

Každý z troch spomenutých autorov sa zaoberá inou oblasťou ľudského konania, a predsa v ich hodnotení situácie a v návrhoch riešenia problémov ľudstva je niečo spoločné: ako najväčšiu prekážku na ceste k blahu a spokojnosti ľudstva vidia egoizmus, elitárstvo, pýchu jednotlivcov a skupín; a ako jedinú cestu k odstráneniu problémov ľudstva, vidia uplatnenie hlavných zásad kresťanského učenia: *lásky k Bohu a blížnym* (Mk 12,30-31), t.j. rešpektovanie etických (ale aj iných) Bohom ustanovených zásad a uplatňovanie medziludských vzťahov, založených na solidarite, súcíte, vzájomnej pomoci a na spolupatričnosti (spojenectve) – na synovstve voči Bohu a bratstve voči

---

## Literatúra:

- Albrecht Dürer (Heinz Lüdecke; vyd.: VEB E.A. Seemann, Leipzig, 1956)  
Alfons Mucha (úvod: Jana Brabcová; vyd.: Panorama, Praha, 1981)  
Augusta (Marian Városov, vyd.: Slov. vyd. kr. lit., 1956)  
Auguste Renoir (Jaromír Neumann; vyd.: SNKLHU, Praha, 1963)  
Barockmalerei in den germanischen Ländern (Willi Drost; vyd.: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H. Wildpark-Potsdam, 1926)  
Dejiny ruského umenia (N.G. Maškovcev; vyd.: Pallas, Bratislava, 1977)  
Dějiny 20. století (Paul Johnson; vyd.: Rozmluvy, Praha, 1991)  
Dějiny umění v obrysech (Antonín Matějček; vyd.: SNKLHU, Praha, 1958)  
Dejiny umenia, diel 5. – 10. (José Pijoan; vyd.: Odeon, Praha, 1983)  
Die Meister der hollaendischen und flaemischen Malerschulen (Wilhelm von Bode; vyd.: VEB E.A. Seemann, Leipzig, 1956)  
Dílo (umělecký Měsíčník) 1924-1925  
Dvě stezky (John Ruskin; vyd.: Jan Laichner, Praha, 1909)  
Filosofie umění (H. Taine; vyd.: Josef Pelcl, nákl. čas. „Rozhledy“, 1897)  
Filozofia Jana Amosa Komenského (Jiřina Popelová; vyd.: Nakl. Pravda, 1986)  
Francisco de Goya: Hrôzy vojny (úvod: Štefan Bednár; vyd.: TVAR, Bratislava, 1951)  
Francisco Goya y Lucientes: Caprichos (úvod: Miroslav Míčko; vyd.: SNKLHU, Praha, 1956)  
Frans Hals (Erich Hóhne; vyd.: VEB E.A. Seemann, Leipzig, 1957)  
Georges Seurat (John Rewald; vyd.: Nakl. čsl. výt. umělců, Praha, 1963)  
Geschichte der Kunst, Band 2 (Richard Hamann; vyd.: Akademie-Verlag, Berlin, 1955)  
Gustave Courbet, dokumenty (doslov: Miroslav Míčko; vyd.: SNKLHU, 1958)  
Hľadání a zápasy – cesty moderního umění (Otakar Mrkvička; vyd.: Mladá fronta, Praha, 1958)  
Holbein D.J. als Maler (Hans Werner Grohn; vyd.: VEB E.A. Seemann, Leipzig)  
Ilja Jefimovič Repin (Vladimír Fiala; vyd.: ORBIS, Praha, 1952)  
Jan Bauch (úvod: Jan Spurný; vyd.: SVU Mánes a Svoboda, Praha, 1948)  
Ján Hála – maľby (úvod: Július Lenko; vyd.: Tranoscus, Lipt.Mikuláš, 1951)  
Ján Hála: Pod Tatrami (vyd.: Tranoscus, Lipt. Mukuláš, 1948)  
Jaroslav Čermák (F. X. Harlas; vyd.: F. Topič, Praha)  
Jean Francois Millet (Romain Rolland; vyd.: SNKLHU, Praha, 1956)  
Josef Mánes (úvod: Miloš Jiránek; vyd.: Volné směry, Praha, 1905)  
Kameň a bolesť – Michelangelo Buonarroti (Karel Schulz; vyd.: Práca, Bratislava, 1959)  
Katechismus esthetiky (Zdeněk Nejedlý; vyd.: Hejda a Tuček, Praha, 1902)  
Klassiker der Kunst – Raffael (Adolf Rosenberg; vyd.: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin, 1919)  
Kresba 19. stor. na Slovensku (Danica Zmetáková; vyd.: Pallas, Bratislava, 1976)  
Leonardo da Vinci (Ján Spurný; vyd.: TVAR, Bratislava, 1953)  
L. N. Tolstoj a jeho životné otázky – viera a umenie (Milan Benjan; vyd.: M. B. – BE-EM, Sliač, 2000)  
Majerník (Karel Šourek; vyd.: Umělecká Beseda, Praha, 1946)  
Malá československá encyklopedie 1. – 6. (Academia, Praha, 1984-1987)  
Maliari o sebe a svojom diele (úvod a sprievod. texty: M. Lamač; vyd.: SVKL, 1963)

---

\* Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

Manet (Jiří Padrta; vyd.: SVKL, Bratislava, 1961)

Martin Benka (Marian Váross; vyd.: Tatran, Bratislava, 1981)

Martin Benka (Marian Váross; vyd.: TVAR, Bratislava, 1952)

Max Švabinský – dílo 1924-1948 (Hana Frankensteinová; vyd.: Orbis, Praha, 1950)

Max Švabinský (úvod: L. Páleníček; vyd.: Orbis, 1958)

Max Švabinský 1873-1962 (úvod: J. Kotalík, L. Páleníček, V. Silovský a M. Holý; vyd.: Min. kultury ČSR, NG v Praze a MNV v Kroměříži)

Michelangelo (Herman Grimm; vyd.: Safari-Verlag, Berlin)

Mikoláš Aleš – knížka o jeho životě a díle (F. Holešovský a B. Lacina; vyd.: St. pedagog. nakl., Praha, 1952)

Mikoláš Aleš (vl. kom. pro Alšovy oslavy, 1952)

Mikoláš Aleš: Cykly (Jaromír Neuman; vyd.: SNKLHU, Praha, 1957)

Mikoláš Aleš: Špalíček (úvod: Miroslav Míčko; vyd.: Orbis, Praha, 1950)

Mistři holandské malby XVII. století (úvod: Jaromír Šíp; vyd.: SNKLHU, Praha, 1954)

Moderní umění a smrt kultury (H.R. Rookmaaker; vyd.: Návrat domů, Praha, 1996)

Muž z Vinci (František Jílek; vyd.: Čsl. spisovatel, Praha, 1982)

Nový vek – alebo koniec tohoto „starého veku“? (Marek Beem; vyd.: BEEM, Sliač, 1999)

Otázky moderního umění (Vincenc Kramář; vyd.: Nakl. čsl. výtvar. umělců, Praha, 1958)

Picasso kresby (úvod: Čestmír Berka; vyd.: SNKLHU, Praha, 1959)

Problém krásna v současném umění a estetice (Dušan Šindelář, vyd.: Nakl. čsl. výtvar. umělců, 1958)

Rembrandt – kresby a grafika (úvod: V.V. Štech; vyd.: SNKLHU, Praha, 1955)

Rembrandt (V.V. Štech; vyd.: Odeon, Praha, 1966)

Rembrandt Schilderijen (úvod: A. Bredius; vyd.: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V. Utrecht)

Renoir (Elda Fezzi; vyd.: Thames and Hudson, London, 1968)

Rudolf Kremlička (úvod: Vítěslav Nezval; vyd.: SNKLHU, Praha, 1955)

Slovensko – kultura, 2. část (K. Rosenbaum a spol; vyd.: Obzor, 1979)

Starí mistři (Eugène Fromentin; vyd.: SNKLHU, Praha, 1957)

Stručné dejiny maliarstva od Cézanna po Picassa (Herbert Read; vyd.: Tatran, Bratislava, 1967)

Stručné dejiny maliarstva od Giotta po Cézanna (Michael Levey; vyd.: Tatran, Bratislava, 1966)

Svetové insitné umeenie (Štefan Tkáč; vyd.: Pallas, Bratislava, 1969)

Tintoretto (Carlo Bernari a Pierluigi de Vecchi; vyd.: Odeon, Praha, 1980)

Tizian des Meisters Gemälge (úvod: Oskar Fischel; vyd.: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Leipzig, 1907)

Umenie XIX. storočia na Slovensku (Karol Vaculík; TVAR, Bratislava, 1952)

Viera veľkých vedcov (Anton Hlinka; vyd.: ALFA, Bratislava, 1990)

Vincent Hložník (Radislav Matušik; vyd.: Vyd. Slov. fondu výtvar. umení, 1962)

Vincent van Gogh (vyd.: Henschelverlag, Berlin, 1958)

Volné Směry (umělecký měsíčník)1905-1906

Volné Směry (umělecký měsíčník)1921-22

Výklady o umění (John Ruskin; vyd.: Jan Laichner, Praha, 1901)

Výtvarné umenie a život (Ladislav Saučín; vyd. Pallas, Bratislava, 1973)





1



2



3



4



5



6



7

**Leonardo sa Vinci:**

1. Posledná večera; 2. štúdiá ap. Petra; 3. Madona v skalách; 4. Mona Lisa (Gioconda)  
5. Sv. rodina so sv. Annou; 6. Ján Krstiteľ; 7. Kľaňania kráľov



1



2



3



4



5



6



7

**Michelangelo:** 1. Bitka pri Casine (kópia); 2. Madona na schodoch (relief); 3. Bakchus; 4. Dávid; 5. Kristus (detail z Posledného súdu); 6. Posledný súd (čelná stena Sixtínskej kaplnky); 7. Strop Sixtínskej kaplnky (ľavá strana)



## Obrazová príloha k èasti II. (str. 1)



1



2



3

### Rubens:

1. Príchod Márie de Medici do Marseilles
2. Madona so svätými
3. Posledný súd
4. Helene Fourment (maliarova druhá manželka)
5. Bakchanálie



4



5



1



2

**Jordaens:** 1. Herkules ako premožiteľ Achelousa; 2. Bôbová slávnosť

### A. v. Dyck:

1. Kardinál Bentivoglio
2. Kráľ Karol I. Anglický



1



2

## Obrazová príloha k èasti II. (str. 3)



1



2



3



4



5



6



7



8



9

### Rembrandt:

1. Emauzskí učenici
2. Anatómia dr. Tulpa
3. Autoportrét (lept)
4. Titus (umelcov syn)
5. Umeľcova matka
6. Autoportrét
7. Saskia (umelcova manželka)
8. Krajina s mlynom
9. Nočná hliadka

## Obrazová príloha k èasti II. (str.5)



**J. Vermeer van Delft:**

1. Dievča s mliekom
2. Kristus u Márie a Marty

1



2



**Metsu:** Príjemkyňa listu



**Hobbema:** Krajina s vodným mlynom



**A. v. Neer:** Večerná krajina



**D. Heem:** Zátišie s ovocím



**Paulus Potter:**  
Večerný odpočinok farmára



**A. v. Werff:**  
Ovčiarska scéna

## Obrazová príloha k časti III. (str. 2)



**Turner:**  
Horiaca  
budova  
Parlamentu



**Constable:** Senný voz



1

**Delacroix:** 1. Sloboda na barikádach; 2. Alžírčianky  
3. Masaker na Chiu



2



3



1



2



3



4



5

**J. F. Millet:**

1. Večerná modlitba; 2. La Bequée; 3. Zbieranie klasov; 4. Jar; 5. Zima

### Obrazová príloha k èasti III. (str. 4)



1



2



3



4



5



6

#### **Impresionisti:**

**1. Monet:** Rouenská katadrála; **2. Monet:** Preteky plachetníc; **3. Renoir:** Akt; **4. Renoir:** Moulin de la Galette; **5. Manet:** Argenteuil; **6. Manet:** Raňajky v tráve



### Obrazová príloha k èasti III. (str. 5)



1



2



3

#### Neoimpresionisti – divisionisti:

1. Sisley: Povodeň pri Port Marly
2. Pissarro: Poľná cesta
3. Seurat: La Grande Jatte



1



2

#### Toulouse – Lautrec:

1. Moulin Rouge
2. Café chantant



1



2

#### Degas:

1. Tanečnica na scéne
2. Absint



## Obrazová príloha k èasti III. (str. 6)



1



2



3

**Cézanne:** 1. Cesta; 2. Autoportrét; 3. Le Jardin des Lauves (1906)



1



2



3

**Rousseau H. (Colník):** 1. Prales; 2. Spiaca cigánka; 3. Autoportrét



1



2

**Gauguin:**

1. Ia Orana Maria
2. Tahitská idyla

**Obrazová príloha k èasti III. (str. 7)**



1



2



3



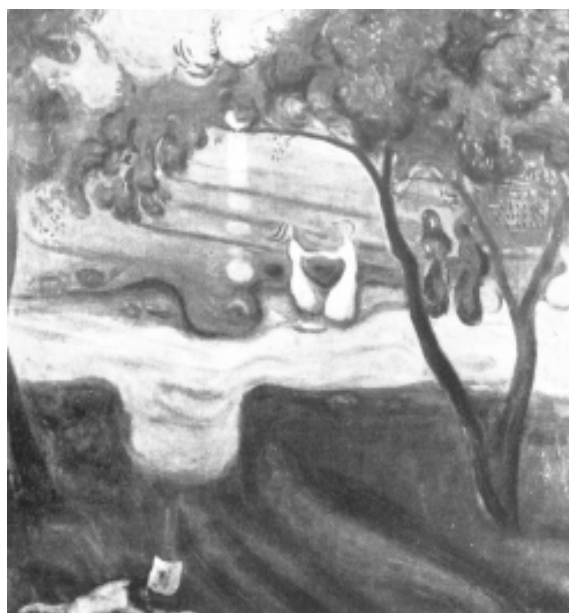
4



5

**van Gogh:**

1. Baník (1879); 2. Jedáci zemiakov (1885); 3. Slnčnice; 4. Autoportrét; 5. Pole s cyprusmi



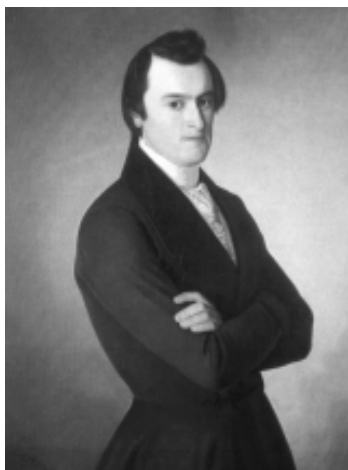
1



2

**Munch:** 1. Tanec na brehu; 2. Výkrik

**Obr. príloha k časti III. (dodatok: slovenskí, českí a ruskí maliari) (str. 8)**



**Klemens:** Portrét M. M. Hodžu



**P. M. Bohúň:**  
Portrét slov. dobrovoľníka  
Janka Kučeru



**Klimkovics:** Hlava stareny



1



2

**Mednyánsky:** 1. Krajina s rybárom pri rieke Poprad; 2. Ujo Jano



**K. Bohúň:** Portrét  
ev. farára Boora



1

**Skutecký:**

1. Vykúvanie kotlov; 2. Trh v Banskej Bystrici



2



**Csordák:** Letná krajina



**Hanula:** Na rodnej hrude

**Obr. príloha k èasti III. (dodatok: slovenskí, èeskí a ruskí maliari) (str.10)**



1



2

**Hála:**

1. Ženci (olej)
2. Važec (kolor. kresba)



1



2



3

**Hynais:**

1. Mier
2. Kristus a Magdaléna
3. Návrh na oponu Národného divadla



1



2

**Mánes:**

1. Obálka
2. Marec (detail zo staromestského orloja)

**Obr. príloha k èasti III. (dodatok: slovenskí, èeskí a ruskí maliari) (str.11)**



3



4



5

**Mánes:** 3. "Libánky na Hané"; 4. Titulný list Biblie; 5. Krajčírka



1



2



3



6



4



5

**Aleš:**

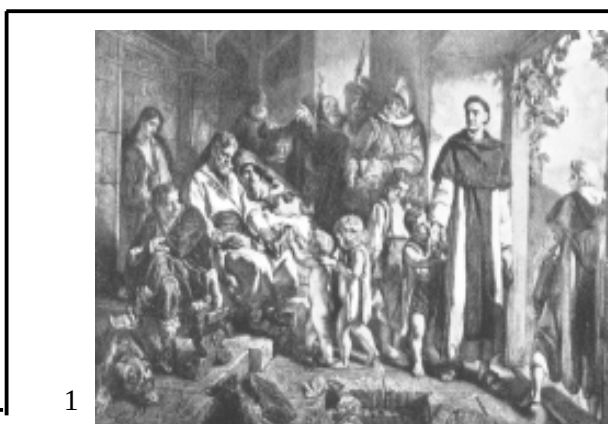
1. Rákoczyho pochod (kresba uhľom a belobou)
2. Stretnutie Jiřího z Poděbrad s Matyášom Korvínom
3. Husitský tábor
4. V mene Pánovom (J. Žižka)
5. Ilustrácia k slov. ľudovej piesni
6. Mikuláš Zrinsky (kresba perom)



**Obr. príloha k èasti III. (dodatok: slovenskí, èeskí a ruskí maliari) (str.12)**



**A. Mucha:** 1. – 4. Slovanská epopeja: 1. J. A. Komenský; 2. P. Chelčický  
3. Bratrská škola v Ivančiciach; 4. Jiří z Poděbrad  
5. Návrh kalendára firmy Lefèvre-Utile (typický "plagátový" štýl)



**Čermák:**

1. Protireformácia; 2. Pokop Hollý a Rokycana v Bazileji  
3. Ranený Čiernohorec

3



**Obr. príloha k časti III. (dodatok: slovenskí, českí a ruskí maliari) (str.13)**



1



2



3



4



5



6

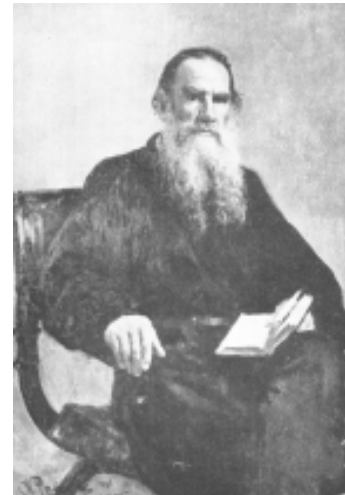


7

**Švabinský:** 1. Žatva (olej); 2. Augustové poludnie (drevoryt); 3. Rodinná podobizňa (kresba perom + akvarel); 4. Splynutie duší (olej); 5. Portrét A. Dvořáka (litografia); 6. Pred snímaním z križa (lept); 7. Ján Krstiteľ (drevoryt)



1



2



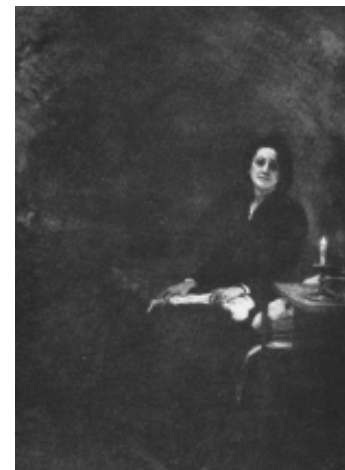
3



4



5



6



7



8

**Repin:**

1. Záporožci
2. L. N. Tolstoj (1887)
3. Nečakali
4. Burlaci na Volhe
5. Procesia v Kurskej gubernii
6. Revolucionárka pred popravou
7. Kytica
8. Šidlo



**Obr. príloha k časti III. (dodatok: slovenskí, českí a ruskí maliari) (str.15)**



1



2

**Serov:** 1. Október; 2. Dievča s broskyňami



**Kramskoj:**  
Portrét L. N. Tolstého (1873)



1



2

**Perov:** 1. Portrét Dostojevského; 2. Príchod vychovávateľky do kupeckého domu



**Levitan:** Povodeň



**Vereščagin:** Nečakaný útok



**Ge (Gay):** Golgota



1

**Surikov:**  
1. Menšíkov v Berezove  
2. Bojarka Morozovová



2

**Obr. príloha k èasti IV. (str. 1)**



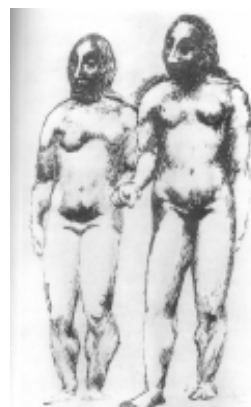
1



2



3



4



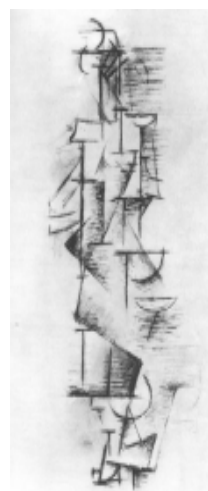
5



6



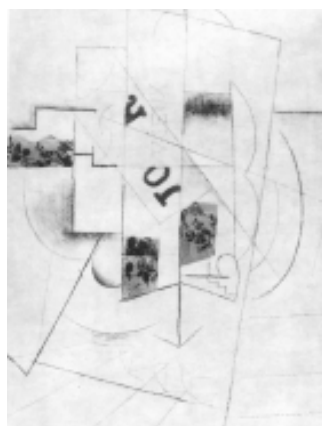
7



8



9



10



11

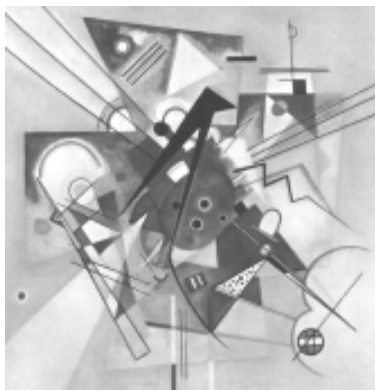


12

**Picasso:**

1. Lola Picasso - maliarova sestra (1899)
2. Akt starej ženy (1902); 3. Spiaca žena (1904)
4. Akty žien (1906); 5. Avignonské slečny (1909)
6. Hlava (1909); 7. a 8. Akt ženy (1910); 9. Absint a karty (1912); 10. Zátišie s fľašou; 11. Žena v kresle (1910); 12. Materstvo (1919)

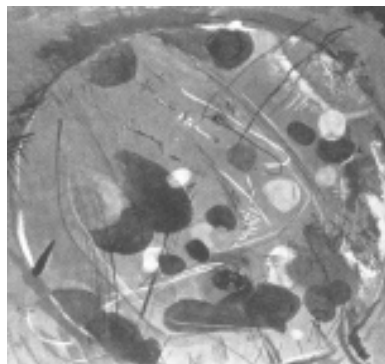
Obr. príloha k časti IV. (str. 2)



1



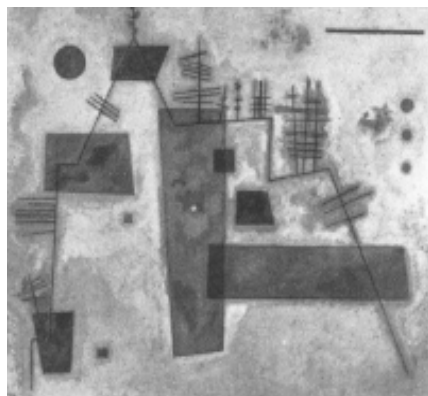
2



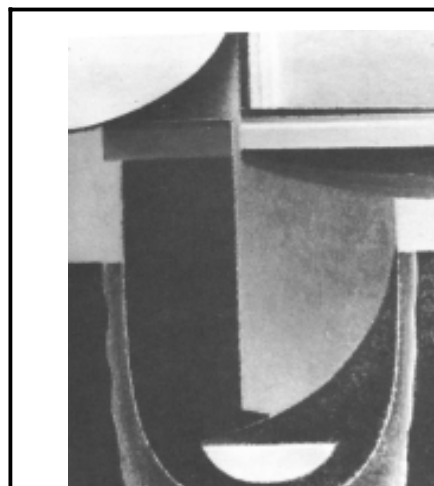
3

**Kandiskij:**

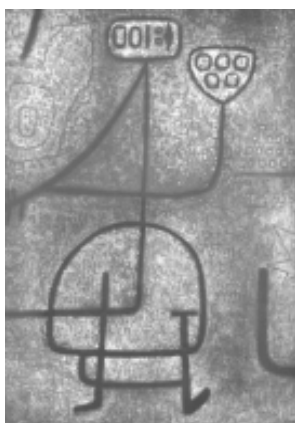
1. Žltý sprievod (1924)
2. Krajina s vežou (1908)
3. Opísané (1911)
4. Uhlová konštrukcia



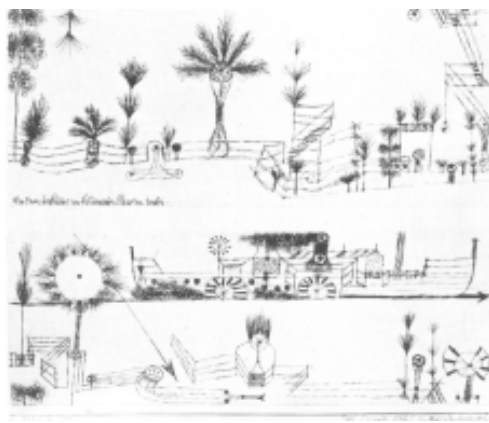
4



**Javlevskij:** Hlava



1



2

**Klee:**

1. La belle Jardinière (1929)
2. Loď prechádzajúca popri botanických záhradách (1921)



1



2

**Marc:** 1. Tigre (1912); 2. Bojujúce formy (1914)

**Obr. příloha k části IV. (str. 3)**



1



2

**Macke:**

1. Krajina s kravou a řavou (1914)
2. Výklad



1



2

**Matisse:**

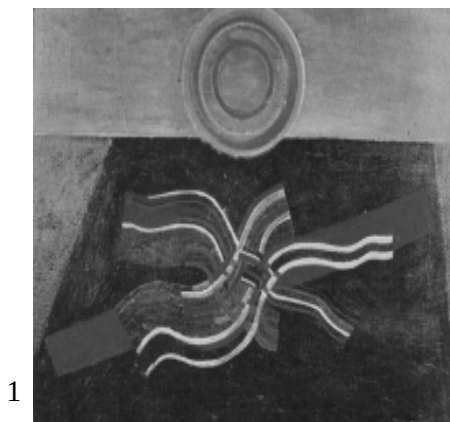
1. Portrét pani Matissovej (1913)
2. Váza a granátové jablká (1947)



**Kirchner:** Pět žen na ulici (1913)



**Nolde:** Prorok (1912)

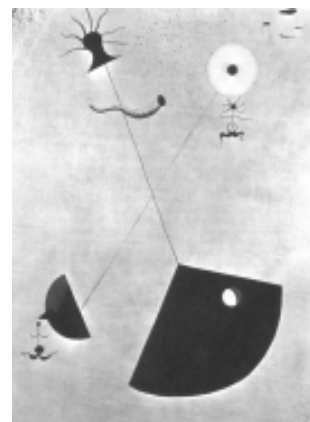


1



2

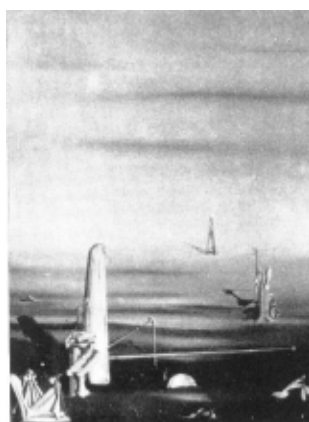
**Ernst:** 1. Čierne slnko (1928); 2. Postava (1929)



**Miró:** Materstvo (1924)



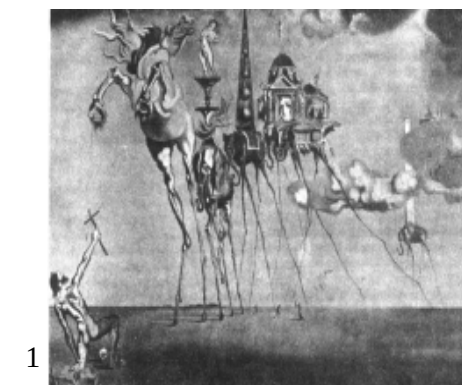
**Delvaux:** Spiaca Venuša (1944)



**Tanguy:** Slnko na vankúši (1937)



**Arp:** Konfigurácia (1928)



1



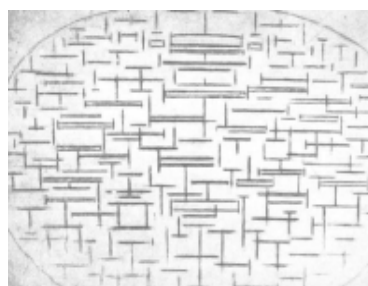
2

**Dalí:**

1. Pokušenie sv. Antona
2. Predtucha občianskej vojny (1936)

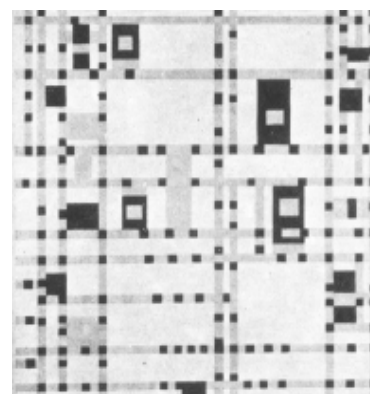


1



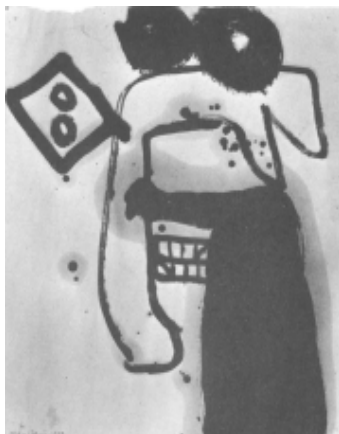
2

**Mondrian:** 1. Kvitnúce stromy (1912); 2. More (1914)  
3. Broadway Boogie Woogie (1914)



3





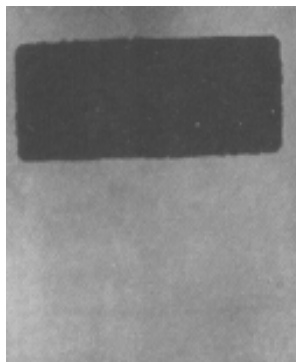
**Davie:** Boh ryb (1953)



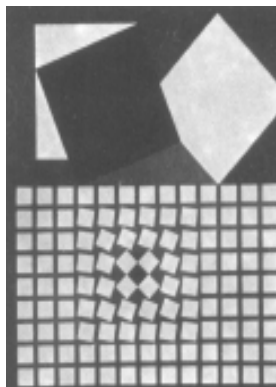
**Still:** Malba (1951)



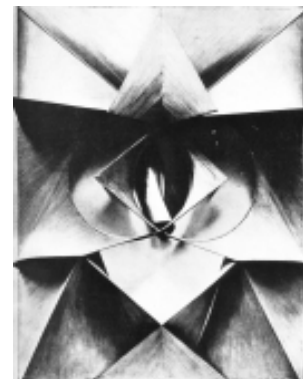
**Hilton:** Jún (1953)



**Rothko:** Čierna na červených (1957)



**Vasarely:** 100 F (1957)



**Pevsner:** Konštrukcia (1944)



1



2



3

**Kokoschka:** 1. Portrét pani Franzosovej (1909); 2. Dents du Midi (1909)  
3. Vražedná nádej žien (1910)



1



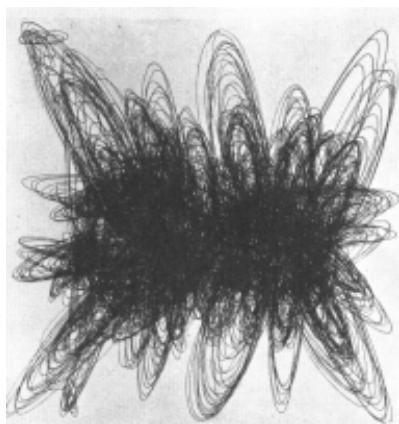
2

**Polock:** 1. Vojna (1947); 2. Vlčica (1943)

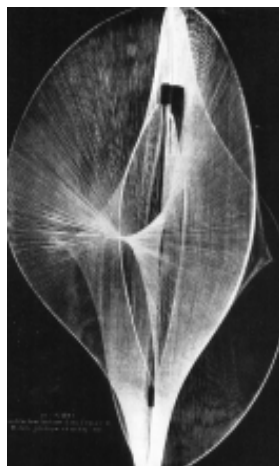


**Warhol:** Campbellova polievka

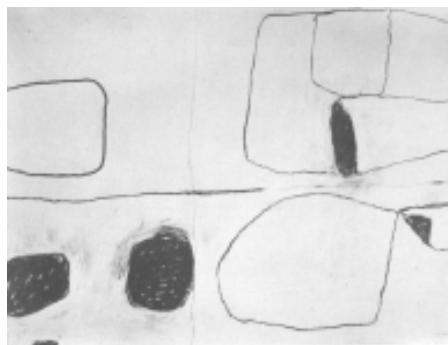
**Obr. príloha k časti IV. (str. 7)**



**Crippa:** L'Artro (1951)



**Gabo:** Lineárna konštrukcia v priestore II.



**Scott:** Kresba (1959)

---

**Dodatok k časti IV. (niektorí slovenskí a českí "modernisti"):**



1



2



3



4



5



6

**Benka:**

1. Odolnosť (1942)
2. Tiahnu hmly (1934)
3. Žatevný ruch (1945)
4. Pri stavbe plti (1934)
5. Na pole (1935)
6. Odpočinok (1934)
7. Slovenská kultúra

7



**Obr. príloha k časti IV. (dodatok: niektorí slovenskí a českí “modernisti”) (str. 8)**



1

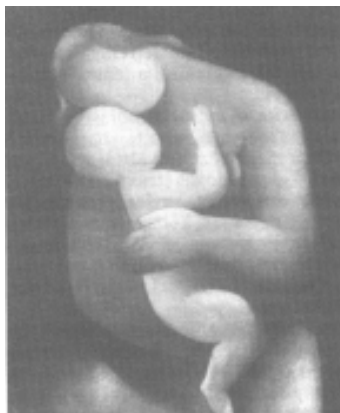


2

**Alexy:** 1. Sediaca; 2. Okraj dediny (Čáčov)



1



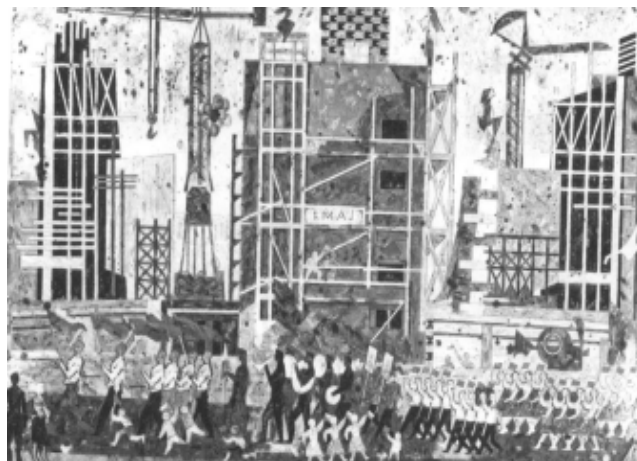
2

**Bazovský:**  
Pokušenie (1936)

**Galanda:**  
1. V krčme (1927)  
2. Matka



1



2



3

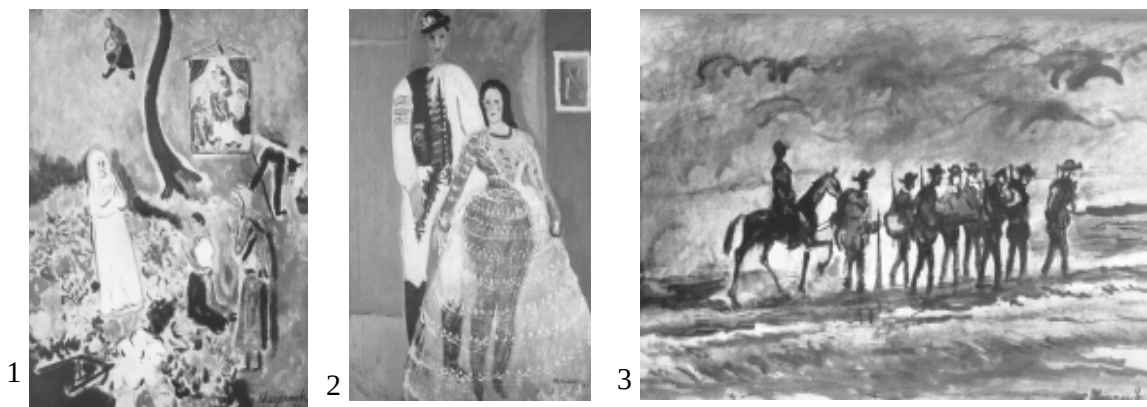
**Fulla:**  
1. Madona s anjeli (1929)  
2. Prvý máj (1959)  
3. Stojaci akt

**Želibský:** Lúčenie

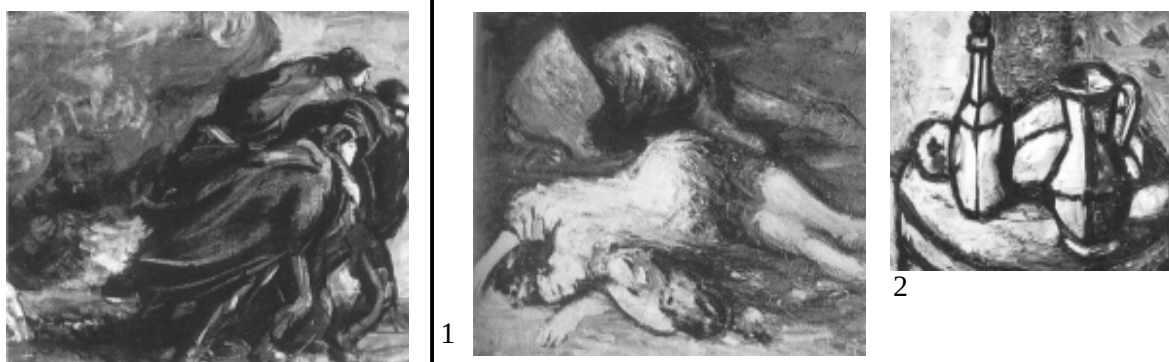




**Obr. príloha k časti IV.** (dodatok: niektorí slovenskí a českí “modernisti”) (str. 9)

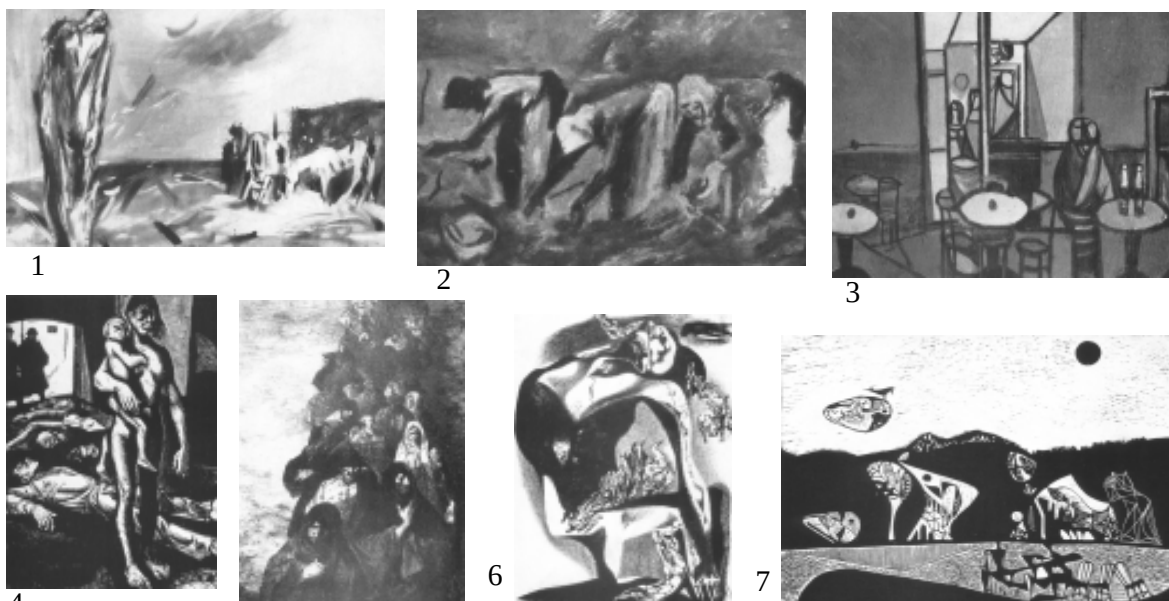


**Majerník:** 1. Dve mačony (1933); 2. Svadba (1933); 3. Partizánska hliadka (1944)



**Černický:** Proti prúdu

**Mudroch:** 1. Katastrofa; 2. Zátišie s fľašou (1959)



**Hložník:**

1. Bez domova (1941)
2. Tri okopávačky (1943)
3. Milenci v kaviarni (1948)
4. Z cyklu Vojna (drevoryt) (1958)
5. Z cyklu Transport (1959)
6. Z cyklu Agónia vojny (1958)
7. Krajina s vtáčikom (1958)
8. Z cyklu Atómový teror (linoleoryt) (1958);
9. Z väčšieho cyklu II. (1958)

9



1



2



3



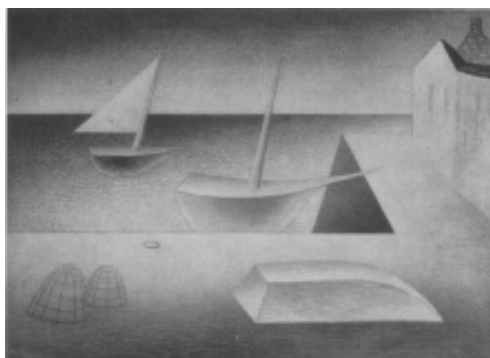
4



5

#### **Kremlička:**

1. Podobizňa otca (1910)
2. Horúce popoludnie (1921)
3. Česká krajina (1930)
4. Dedinské dievča (1918)
5. Práčka (1923)



1



2

#### **Zrzavý:**

1. Spiace lode
2. Priateľky



1



2



3



4

#### **Bauch:**

1. Posledná večera (1941)
2. Prístav (1930)
3. Kúpanie (1944)
4. Hradčany (1944)