

Bylo do jista neobyčejně významné, že se umění počalo ztožňovat s věděním, schopnost se znalostí, tvoření s poznáním. Změnilo se tím i postavení, jaké zaujímal umění i umělec ve společenském organismu. Poněvadž v italské obci nebylo společenských předsudků, vedlo to k tomu, že povolání umělecké bylo stavěno na roven vědeckému nebo vůbec literárnímu, o čemž dříve naprosto nebylo řeči. Uvědomení různosti uměleckých měřítek vedlo však i k tomu, že vzniklo — jako nikdy dříve — příkré stanovisko k předcházejícímu umění a že bylo prohlašováno za omyl a barbarství.

DÜEROVA APOKALYPSA

Když začal Dürer kreslit Apokalypsu pro dřevoryt, bylo mu 25 let. Vrátil se nedávno ze svých velkých cest po západním Německu a Itálii. Na západě seznámil se hlavně prostřednictvím Schongauerova umění s nizozemským naturalismem, jež Schongauer nejen pojal zcela do svého velikého umění, ale dal mu i nový směr a obsah. Na jihu seznal, hlavně prostřednictvím Mantegnových děl, italské problémy a vymoženosti v zobrazování lidského těla a způsob pozorování a zobrazování přírody, jež byl protichůdný nizozemskému, přesto že vycházel z téhož pramene, způsob, jež spojoval v umění přírodní věrnost s přírodní zákonností a formální krásou z ní vyplývající.

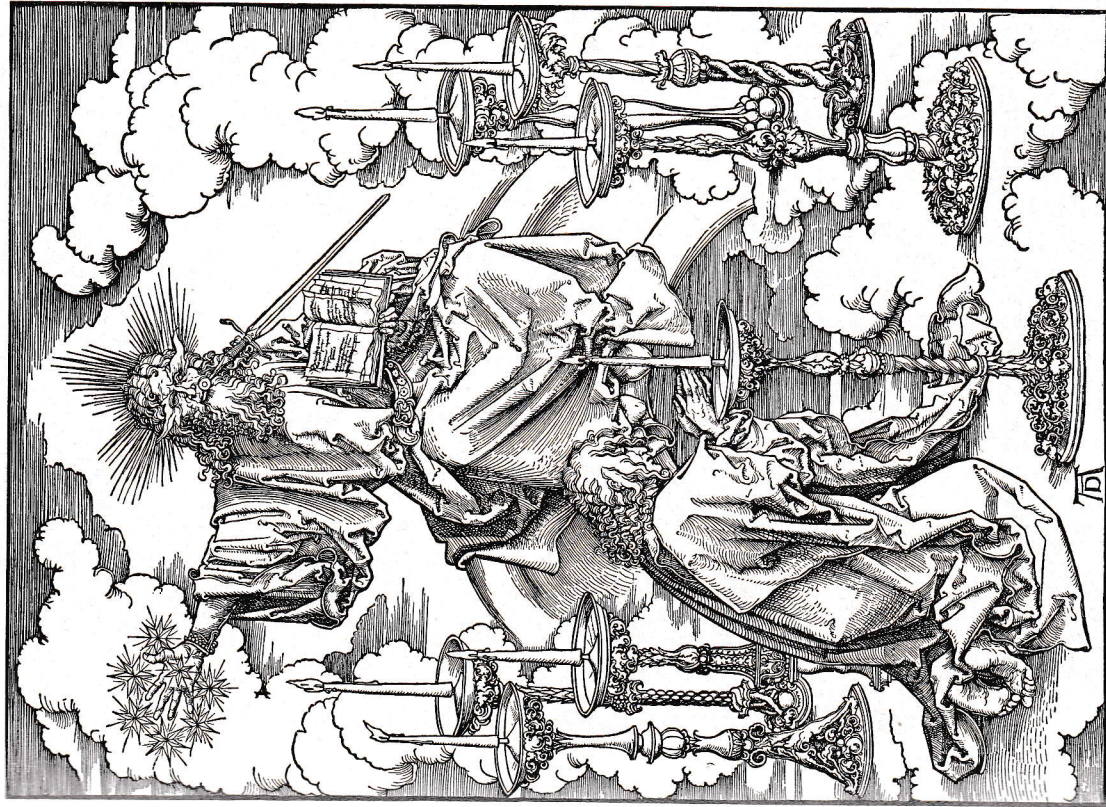
Oba vlivy působily hluboce na Dürera, ba možno říci, měly rozhodný význam pro celý budoucí vývoj jeho umění. A přece je první veliké dílo, s nímž vystoupil po letech putování — jeho první veliká grafická publikace vůbec — obou těchto vlivů jak jen možno vzdána. Neboť v patnácti obrazech, v nichž zobrazil Dürer „Zjevení sv. Jana“, se jeví originalita, před níž ustupuje do pozadí vše, čemu se v cizině naučil a která mu získala rázem nejen vůdčí místo mezi německými soudobými umělci, nýbrž, jak uvidíme, povznesla i německé umění k novému významu v uměleckém snažení evropských národů.

Než přistoupíme k obrazům, třeba se zmíniti několika slovy o textu. Vymyká se značně z obsahu a slohu ostatních zachovalých částí Nového zákona, které — jsouce naprosto vzdáleny všeho patosu — vyznačují se klidným, věcným líčením bez literární ctižádosti. Apokalypsa naproti tomu překypuje vášnivou, bezměrnou a zčásti i úmyslně nejasnou fantastič-

Dvořák 5.

ností, jako žádné dílo světové literatury: obraz druží se k obrazu, symbol k symbolu, vidina k vidině, vše v divoce vzrušené a tím někdy mocně strhující mluvě — staré židovské věstectví je tu vystupňováno v hrůzné horčivé sny. Dílo maloasijského židovsko-křesťanského básníka vzniklo v době velikého neronského pronásledování, anebo přímo po něm. Toto pronásledování, jedno z největších, rozšířilo se na křesťany i Židy a vedlo k velikému židovskému povstání v Palestině, strašnému zoufalému boji, v němž nebylo vzájemného slitování. Když Židé nabyli v Jerusalemě převahy, pobili všechny Římany a římské přívržence, a zato bylo v Césarei povražďeno za jeden den 20.000 Židů. „Ve dne se vraždí dilo, noc se trávila v úzkosti,“ píše o tom současník. Všechny židovské a židovsko-křesťanské obce přidaly se v nejlhubším rozhořčení k tomuto zápasu, a rozčilení vzrůstalo ještě všeobecnými poměry. Všude v římské říši bylo povstání a krvavá prolití, Malá Asie byla stížena zemětřesením, Řím hladem a morem. Když se legie postavily proti Neronovi, dal si propuštěným otrokem vraziti dýku do hrdla; ale nevěřilo se tomu a byly obavy, že se objeví v Orientě. A to vše šířilo náladu zoufalství, duchovní vzpoury a pocit, že se blíží konec světa; Apokalypsa vznikla jako výraz této nálady.

Zjevení sv. Jana působilo na výtvarné umění poměrně méně než jiné části Nového zákona. Jen v dobách náboženských otřesů a zmatků se umění živěji zajímalo o Apokalypsu, tak na př. ke konci prvního století, kdy se věřilo, že se blíží poslední soud, jako ve XII. a XIII. století, kdy vzniklo velké hnutí mystických sekt a heresí, a v druhé polovině XV. století v souvislosti s náboženskou revolucí, z níž se vyvinula německá reformace. Jednotlivé apokalyptické náměty působily ovšem vždy na výtvarné umění; jako celek dala podnět jen jednou k velikému uměleckému dílu, a to k Dürerovým



A. DÜRER, APOKALYPSA, SEDM SVÍCŮ.

dřevorytům. Vysvětluje se to zčásti z textu samého, v němž je křesťanské nazírání prolnuto silněji než v ostatních částech Nového zákona židovskými vlivy, a jenž — vycházejí spíše z neskutečných fantasí a meditací národa nevýtvarného než z názoru — je taktéž nanejvýš nevýtvarný. Dík dobovým poměrům a zvláštnosti tehdejšího německého, jakož i svého vlastního umění, proměnil Dürer tento text, málo způsobivší k zevrubné ilustraci — starší ilustrace omezovaly se na jednotlivé postavy a výjevy — v obrazy, které byly umělecky nepoměrně účinnější než jejich literární východisko, a z nichž se mnohé staly trvalým majetkem obecné fantasie.

Že se mu to podařilo, je zásluhou uměleckého principu, z něhož v obrazech vychází. Z poetického bohatství listů sedmi asijským obcím vybral Dürer momenty, které byly smyslově názorné a nějak se mohly opřít o přírodní pozorování; myšlenková fantasie proměnila se tu takřka v obrazné prostředky. Tak si zvolil z prvního vidění o sedmi svícnech (obr. 13) postavu podobnou synu člověka, jehož hlava byla jako bílá vlna, oči se podobaly plamenům ohně, jenž měl v pravicích sedm hvězd a z jehož úst vycházel meč s obou stran ostrý a tvář jeho zářila jako slunce; vybírá si dále svícny a proroka samého. A tyto výtvarné složky spojuje v komposice, které bychom mohli označiti jako výtvarné vise a fantasie a které se zakládají víc na svobodných představách fantasie než na přírodním názoru, takže obsah Apokalypsy přenesený do obraznosti byl opět vtělen v obrazy, které nejsou zakotveny v reálných situacích a vztazích, nýbrž ve vnitřních představách. Vidí výjev v povětří: v podivných oblacích stojí svícny a spočívá duha s postavou Prvního a Posledního, před nímž klečí sám prorok; není to tedy jeho vidění, nýbrž vidina umělcova. Kdyby byl uveden takovýto výjev ve věcné a reálné podání Nizozemců nebo v statickou přírodní zákon-

nost Italů, nebyl by ani přesvědčivý ani účinný. Dürer nestírá jeho neskutecný ráz, nýbrž naopak jej zdůrazňuje. Kadeřavé linie, na něž nepůsobí tíha, světlá oblaka, která se zdvíhají netelesně na temném pozadí a odhmoťují vše, co je na nich, neurčitý prostor – to vše přenáší nás ve svět, který existuje jen v duchu, v němž vládnou jiné zákony než ve světě smyslu, a panuje jiná pravda: ve svět bytí nikoli přirozeného, nýbrž nadpřirozeného. Bylo to dědictví středověkého světového názoru, který se udržel v německém umění jako živý a vůdčí činitel děle než kde jinde. Přesto však bylo by nesprávné, kdyby kdo chtěl vysvětlovati pozoruhodný sloh Apokalypsy z posledního vzplanutí středověkého ducha.

Pohlédme na druhý obraz: sv. Jan přijímá rozkaz z nebe. Vidíme tu dole pokojnou, líbeznou krajinu, která nám ukazuje krásu a dálku země, a nahoře otevřené nebe, které působí skoro rušivě v této klidné náladě. Oddělena podivnými mraky od pásma pozemského, stojí tu mocná budova, jejíž vrata jsou rozevřena; plameny šlehají odtud a tvoří kruh kolem výjevu, kde je vše v nejpříkrším protikladu ke skutečnosti dole; mandorla obklopená nebeskými kůry, staré středověké představy a postavy, fantastické, neskutecné, stísněné v ideálním prostoru, a s tímto obrazem snu je spojen i prorok, jenž se blíží k božímu trůnu, aby přijal rozkaz. Domnívám se – vznik takového obrazu rozvíjí se nám jasně před očima – že umělec četl text a přemýšlí o něm: nejprve vidí krásu světa, o jehož osudu bude nyní rozhodováno, jak jej vídal často na svých poutích s tužkou v ruce; pak uvažuje o mocnostech, na nichž závisí tento osud, a uvědomuje si podivné, dávno známé představy nadsvětských sil, postav a obrazů, jak je vídal v kostele nebo ve starých rukopisech, které žijí jen ve fantasii a přece jsou pravou skutečností.

A obě sféry duchovního vědomí, ta, která čerpá ze smyslové zkušenosti, i ta, jež se zakládá na ideovém výkladu světa a dějin lidstva, pojí se tu ve snovou jednotu, v níž je umělec sám básníkem i věštcem, vytvářeje své vnitřní vidiny jako výtvarný projev slovesných meditací, při čemž slučuje podle svého uvážení skutečné s neskutecným a určuje stupeň reálnosti jednotlivých obrazových složek.

Tento subjektivismus jde dále než středověk, kdy teologický systém světového názoru stanovil jisté hranice osobního duchovního stanoviska k okolnímu světu. Styká se však těsně s nizozemským a italským úsilím XV. století, jež chtělo zdůvodniti tento vztah pozorováním a zkušeností. Rozdíl byl v tom, že se na západě a na jihu usilovalo o to hlavně vnější smyslovou zkušeností, napodobováním přírody a poznáváním sil jí vládoucích; v Německu naopak dospívalo se k tomu vnitřní zkušeností, obohacením vnitřní obrazotvornosti, hloubáním a duchovním sebevzděláváním. Po celé XV. století možno v Německu sledovati vývoj k tomu směru, jiná než na západě a v Italii. Více než esoterickým účelům sloužilo tu všeobecnému požadavku duchovního povznesení, všeobecné náboženské i světské lačnosti vzdělání, a tato obecná duchovní úloha byla důležitější než formální problémy. Z toho se vysvětluje, že vývoj nebyl tak pronikavý ve velkých oltářních obrazech, jako v uměleckých oborech, které vznikly z této potřeby hloubání a vzdělání, v dřevorytu, rytině a ilustrovaných knihách. Z tohoto vývoje, v němž se umění zlidšťovalo neméně než v italském a nizozemském umění, vychází Apokalypsa, s tím rozdíllem, že v ní bylo ztlesněno osobní genialností ve velkém uměleckém díle to, co bylo až dotud více méně kriteriem široké a více méně stejnoměrně plynoucí produkce, stejně jako Shakespearova

mistrovská díla vznikla na základně vytvořené bezvýznamnými autory.

A tak je Apokalypsa první velké německé umělecké dílo novověku a zároveň umělecké dílo sui generis, kázání Lutherovy hloubky a výmluvnosti před Lutherem, v němž rozmlouvá duch s duchem a jež možno hodnotiti jen jeho vlastními a nikoli jinými měřítky tehdejšího německého umění. Jakmile Dürer našel tón, rozvíjí se obrazy ráz na ráz. A ve stoupající dramatickosti, jaké bychom s současným uměním marně hledali, táhne nám před očima zánik lidstva a zápas nebes a pekel, jak to umělec vnitřně viděl. V příšerném letu řítí se ve čtveré podobě ztělesnění smrti — vidina nezadržitelně pádícího osudu, jemuž hekatomby padají za obět. V obraze ještě mohutnějším spatřujeme dílo čtyř andělů zkázy — beztvárnou masu, z níž se zdvíhají; čtyři postavy a přece jen jediný souzvuk, dynamický pohyb, jemuž se nevyrovná nic z italského umění. Tito poslové smrti nejsou ideálními postavami jako v Itálii; nejsou to zbožštělí hrdinové, nýbrž Vikingové — povýšení k božství náruživostí svých životních sil.

Ale to vše je příliš známé, abychom se tím zdržovali; chtěl bych však povědět několik slov o celkové souvislosti. Z textu Apokalypsy je těžko sledovati pásmo vyprávění; je to spíše nesouvislá, horečná, hrůzná vidina, než jasně, souvislé líčení. Základní myšlenka je však jasná a prostá: těžké navštívení lidstva strašnými pohromami a zkáza Říma, sžíraného nepřestmi a hnilobou, příčinou to zla; je to nenávistný zpěv proti utlačovatelům a vládům světa a zároveň aleluja oslavující konečné vítězství pravého a jediného Boha.

Apokalypsa sv. Jana mohla by býti označena jako ten deniční spis, a její základní tendence stýká se podivuhodně s tím, co znepokojovalo Dürera i mnoho jeho současníků



A. DÜRER, APOKALYPSA, BABYLONSKÁ NEVĚSTKA.

v době, kdy vznikly tyto obrazy. Není pochybnosti o tom, že měl Dürer na zřeteli tuto souvislost, když vymýšlel ilustrace. Zvláště patrně jeví se to ve výjevu s babylonskou nevěstkou (obr. 14). Vypráví se tu, že sedm andělů vedlo věstce na poušť, aby mu ukázali babylonskou nevěstku. Tu spatřil ji v nádherném rouše, jak sedí na sedmíhlavém zvířeti, se zlatým pohárem v ruce, plným ohavnosti a nečistoty svého smilstva. Sedm hlav zvířete, to je sedm pahorků — patrná narážka na Řím — a deset rohů, to jsou králové, kteří jí vládli a jímž dal Bůh v srdce, aby jej zpusťovali a dali své království šelmě, aby byla vyplněna na zemi boží vůle. A andělé přijdou a zvěstují pád Babylonu, neboť nevěstka se stala příbytkem ďábla; z jejího vína pili všichni králové a kupci zbohatli z jejích rozkoší; protože musí zhynouti, aby nikdo více nekupoval jejího zboží; obchod a plavba přestane, hlas mlýnů utichne a umění nebude více slyšáno, neboť vše je jí otráveno; proto má to město veliké zaniknout a nebude více objeveno. A pak se objeví Ježíš na bílém koni a řekne: Já jsem váš bratr a spoluslužebník. — Neznám historické zprávy, v níž by se jevíly tak názorně strašné otřesy, jimiž se probíjovávalo nové náboženství, jako v tomto poetickém výkřiku zoufalství. Vlivem pozdějšího církevního podání známe jen jednu stránku tohoto procesu: mocné utiskování se strany pohanů, trpnou odevzdanost a obětování křesťanů — přírozená pozdější idealisace světového převratu. Že toto pojetí odpovídá však jen zčásti historické skutečnosti, o tom nás poučuje Apokalypsa. Tady stojí svět proti světu, strana proti straně: jedna, která má veškeru moc a vládu nad světem, druhá malá, ale plná žhoucího nadšení a přesvědčení o konečném vítězství, hotova vyvrátiti dosavadní kulturu, aby zjednotila platnost své víře.

A právě tento rys Apokalypsy měl největší odezvu v mladém

Dürerovi. Neboť i jeho Apokalypsa byla revoluční písní a namířena rovněž proti Římu. Nikoli proti Římu císařů, ale proti papežskému Římu. Ještě v roce 1521, kdy zvěděl na své nizozemské cestě falešnou zprávu o smrti Lutherově, píše do svého deníku plamenná slova proti papežské kurii, která vraždí pravé křesťanství a vyssává mu krev a je zdrojem nekřesťanského života. A v tento Řím své doby proměňuje se mu babylonská nevěstka. Zobrazuje ji, používá studie podle přírody, kterou si přinesl z města lagun, jako krásnou Benátčanku, vznešenou a svůdnou, jež láká k sobě unavené poutníky, kterým ukazuje pohár. Nejevuje se však věstci, jako je tomu v bibli, nýbrž zástupu mužů a žen v dobových krojích. Jen jeden se jí však, jak se zdá, obdivuje: mnich s očima dokořán otevřenýma a sešpulenými rty pokleká zbožně před ní. V ostatních hlavách zračí se plachý děs nebo odpor. Úzkostně pošilhávají po ní panosť a žena, tupě, s pohrdavým vzdorem hledí sedlák. V pevném postoji, široce rozkročena, s rukama opřenýma v bok, prohlíží si kriticky nevěstku střední postava, v níž tušíme samotného Dürera. Fantom nejevuje se na poušti, nýbrž na domácí půdě, z níž vyrůstají domácí rostliny. Přichází však přes řeku z dále, kterou vidíme v pozadí – moře a vrchy a velký Babylon, Řím, celý křesťanský svět, který je v poutech nevěstky. Toto pouto bude však brzo zlomeno. Po starém způsobu spojuje Dürer několik následných dějových momentů v jeden obraz. Již se objevuje v oblacích anděl s mlýnským kamenem, který rozdrtí zlořečenou hříšnici. Již se blíží druhý, jehož hlas zvěstuje: Padl Babylon veliký a město hoří. Jako v mohutném výbuchu šlehají plameny až k nebi, a orámována zkroutenými oblaky objevuje se nám třetí vidina: vítězné nebeské vojsko, vedené Kristem, křesťanským rytířem, který šel, aby vystavěl nový Jerusalems, jenž je zobrazen v posledním listě, smír-

ném závěru tohoto cyklu. Anděl uzavírá do propasti starého hada, dábila, od něhož všechno zlo pochází, a jiný ukazuje věstci nikoli nebeský ráj jako v textu, nýbrž pozemské nebe, krásné německé město, jehož brány strážejí anděl míru.

Dürerova Apokalypsa je však nejen ilustrací, ale i samostatnou básní v obrazech, v níž vyjádřil Dürer umělecky své osobní pojetí nejvýznamnějších duchovních problémů své doby, takže možno spatřovati v tomto spojení skutečnosti a snu, pravdy a básně, skoro kus vlastního životopisu. I to je nové. Z obrazů soudobých italských a nizozemských umělců nelze činiti závěry o jejich subjektivním duševním životě; z obrazu Giambelliniho, Raffaelova, Gérarda Davida je skoro úplně vyloučen vzhledem k objektivním uměleckým problémům, které byly stejné pro všechny umělce jejich doby a vlasti. Ještě patrnější je to v kresbách, které byly skoro bez výjimky vytvářeny rovněž pro tyto objektivní cíle, bez zřetele k subjektivnímu duševnímu životu; kdežto u Dürera můžeme zjišťovati v kresbách a grafických dílech po celý jeho život nevyčerpitelné bohatství názorů, nepřetržité vyrovnávání se sebou a se světem.

V Apokalypse jeví se nám tento rys jeho umění právě tak mocně, jako překvapivě, přihlížíme-li k tehdejší celkové situaci evropského umění. Je osobním duchovním vyznáním, jehož obsah netýká se jen sféry vlastních uměleckých problémů, nýbrž všech osudových otázek, které tehdy zaměstnávaly všechny hlubší povahy. Vznikla v témže roce, kdy kázal ve Florencii Savonarola a kdy byl upálen. Ale v Itálii šlo jen o hnutí usilující o restituci církevní vlády, kdežto v Německu obyvatelstvo, vychovávané po celé století k hlubšímu náboženskému vzdělání a citění, počínalo přemýšlet o hlubších příčinách úpadku náboženského života, a ve vůdčích hlavách nabýval zřetelné podoby problém duchovní obnovy křesťan-

ství jako nejdůležitější požadavek doby; i u Dürera, jehož první velké dílo vzniklo z pocitu závazku k této hlavní otázce duchovního života lidstva, která je vyšší než zvláštní úlohy umění a proměňuje obrazy v strhující kázání. Duchovní programovost připomíná středověk, kdežto osobní vyznání ukazuje cestu k tomu, co o několik desetiletí později zlomilo Michelangelem neosobní umělecké ideály renesance a po Michelangelovi došlo celého evropského umění. Tak stojí Apokalypsa mezi dvěma světy, jeden uzavírá a druhý zahajuje, spojuje to, co bylo před renesancí, i to, co přišlo po ní.

Apokalypsa má významnou úlohu v Dürerově vývoji. Vytvořil později významnější, anebo alespoň právě tak významná díla, ale nikdy už něco, co by bylo naplněno do té míry bouřlivým mladistvým nadšením pro určitou ideu. Je v tom jakoby divoce překypující síla mládí, a jistě ho vedla k apokalyptickému textu nejen obdobná dějinná situace, nýbrž i odbojný duch a mladistvě žhoucí nadšení pro ideály budoucnosti. V soudobém nizozemském, italském nebo francouzském umění nenajdeme nikde podobný „Sturm und Drang“ mládí. Tam je umělecký vývoj pohnutým vzestupem a nejsmělejší díla neobjevují se na počátku, nýbrž na konci umělecké dráhy. Není to dojista náhodou a stejně nemůže být náhodou, že se takový zjev v německém umění opakoval: že největší němečtí básníci počínali své umělecké tvoření mladistvě radikálním cítěním a nadšením pro pokrok, takže možno tu mluvit o příbuzném uměleckém typu. Zdrojem této příbuznosti je vztah umění k problémům života, jaký se vytvořil v Německu právě na sklonku patnáctého a na počátku šestnáctého století a udržel se v Německu i později až do doby přítomné. Souvisí s úsilím, chápat svět jako problém vnitřního života, umění jako prostředek vyrovnávání se s Bohem a ďáblem, s vezdejšími a oním životem, se sebou

samým a vším, co lidstvem hýbe, co se jeví v mládí bouřlivěji než ve stáří. Ale i později má toto vyrovnání své oprávnění. Celý Dürerův život byl zápasem o obohacení duchovní osobnosti, již se snažil podřídit vše, co mu skýtala doba svými velkými duchovními podněty a zážitky: humanismus a reformaci, italské a nizozemské pojetí umění, teorii a praxi, krásu a rozmanitost života a přírody. Tak vzniká však umělecký typ, který byl diametrálně protichůdný soudobému typu italskému a nizozemskému, typ nového kulturního idealismu a universalismu, při čemž se tento universalismus neopíral jako u Leonarda toliko o přírodovědeckou empirii, nýbrž vycházel, jako o tři sta let později u Goetha, z neutuchající účasti na všem, co zaměšťovalo duchovně lidstvo a živilo obraznost.