

8. William Blake a syndrom „moderního“ umělce

Vize ve věku revoluce

Osmnácté století bývá obvykle označováno za věk osvícenství, věk rozumu, přičemž se s velkou dávkou zjednodušení předpokládá, že tento rozum měl stát v protikladu k tradičnímu náboženství. Je zřejmé, že se zde – tak jako i v jiných případech – francouzské či přinejmenším západoevropské dějiny tak trochu zaměňují za dějiny Evropy, případně celého světa.¹ Rovněž je zřejmé, že široké vrstvy nejen venkovského obyvatelstva zůstávají stranou tohoto pojetí dějin. Přesto není pochyb o tom, že v této době začínají změny, které měly zásadně proměnit tvář evropské civilizace. V 18. století se v Anglii rozvíjí konglomerát procesů, který dnes označujeme jako průmyslovou revoluci. Tato skutečná revoluce lidských dějin zahajuje nesmírně ambivalentní období, které na jedné straně velkému množství lidí umožní mnohem důstojnější život než dřív, na druhé straně je oddělí od produktů jejich práce a vloží mezi ně a materiální svět sílu a možnosti stroje, poháněného energetickými zdroji nesouměřitelnými se silou lidských paží či silou zvířecí.

Souběžně s tím pak politické revoluce v Americe a ve Francii uvedly do života zcela nový model vztahu jedince a společnosti. Osvobození od feudální závislosti na tradičních institucích na druhou stranu paradoxně vystavovalo člověka konfrontaci se státem, s jehož nadosobní a v nároku totální mocí nemohl jedinec soupeřit. Politické revoluce také nově definovaly postavení církve. I tato změna byla ambivalentní. Církev se na jedné straně osvobodila z konstantinovského zajetí, z bezprostřední závislosti na královské moci. Na druhé straně ovšem ztratila své výsadní postavení a náboženství se nyní stávalo soukromou věcí jedince. Dnes jsme si všichni na takovéto pojetí náboženství zvykli a bereme ho automaticky jako jediné správné. Ve skutečnosti je silně problematické tvrdit, že něco tak zásadního jako náboženský postoj je skutečně jenom privátní záležitostí.

Zásadní ekonomické a politické změny se odehrávaly v novém intelektuálním klimatu, které rovněž prošlo radikálním rozchodem s minulostí. Myslitelé, jako byli francouzští encyklopedisté či v Americe Thomas Jefferson, postulovali nároky lidského rozumu na poznání, které je nezávislé na Zjevení a řídí se pouze svými zákony. Opět jde o stav, na který jsme si v rámci evropské či euroamerické civilizace zvykli do té míry, že jej pokládáme za přirozený. Po staletí to však byla právě církev, která rozvíjela rozumové poznání. Celá středověká teologie je toho důkazem. Nyní jako kdyby rozum z církve uprchl

a vydal se svou vlastní cestou. To s sebou neslo logické přehodnocení dosavadních hodnot. Nová úloha rozumu zcela proměnila vnímání člověka, přírody i zvířat. Osmnácté století bylo konečně i dobou, která zrodila psychiatrickou kliniku. Právě tehdy došlo k rozhraničení světa duševní nemoci a světa psychického zdraví, ztotožňovaného se světem rozumu.²

Přineslo však 18. století i konec mystiky v té podobě, jak jsme ji sledovali v předchozích kapitolách? Ve skutečnosti šlo o dobu nikoli úpadku, ale naopak rozvoje náboženství – stačí opustit svět několika málo francouzských deistů a jejich nakladatelů a podívat se na hnutí, jako byl východoevropský chasidismus, americký metodismus a další. Pokud ovšem moderní literatura mluví o mystice této doby, pak nejde o tradiční křesťanskou mystiku zkázněnou učením církve, ale o mystické či „mystické“ doktríny jednotlivců. V předchozích kapitolách bylo naznačeno, že – v rozporu se současným mainstreamovým pohledem – mystika není čistě osobní, ale sociální záležitostí. Mluvíme-li o druhé polovině 18. a počátku 19. století, za mystiky bývají označováni lidé jako Claude de Saint-Martin,³ švýcarský básník a pastor Johann Kasper Lavater nebo baronka Juliana von Krüdener, která měla vliv na cara Alexandra I. – tedy osobnosti, které šly svou vlastní, nekorigovanou cestou. Pozoruhodný je v tomto ohledu životopis asi nejznámějšího a rozhodně nejvlivnějšího vizionáře 18. století – Louise Emanuela Swedenborga (Swedenberga, Svedberga).

Swedenborgův otec, Jesper Swedenberg, byl dvorním kaplanem a profesorem na univerzitě v Uppsale. Emanuel Swedenborg skončil svá studia v roce 1709, poté pět let cestoval po západní Evropě, kde se věnoval studiu přírodních věd a mechanickým pokusům; navrhl mimo jiné ponorku a letadlo. Roku 1715 se vrátil do vlasti, kde založil první švédský vědecký časopis pod názvem *Daedalus Hyperboreus*. Švédský král Karel XII. jej jmenoval vysokým důlním úředníkem a Swedenborg se několik desetiletí věnoval zlepšování švédského hornictví a výzkumům v oblasti matematiky, fyziky a chemie. Dne 7. dubna 1744 se mu však zjevil Kristus. V následujícím roce zanechal bádání a po zbytek života se věnoval výkladu Písma a podával zprávy o tom, co viděl a slyšel ve světě duchů. Vesměs nejde o nějaké extatické výkřiky, ale o suché, věcné popisy. Swedenborg chápal Boha jako neviditelnou a nekonečnou sílu ve všem stvořeném. Všechny materiální věci podle něj korespondují s duchovním světem. Swedenborgiánská New Church, nová církev vycházející ze Swedenborgova odkazu, se následně rozšířila do řady zemí.⁴

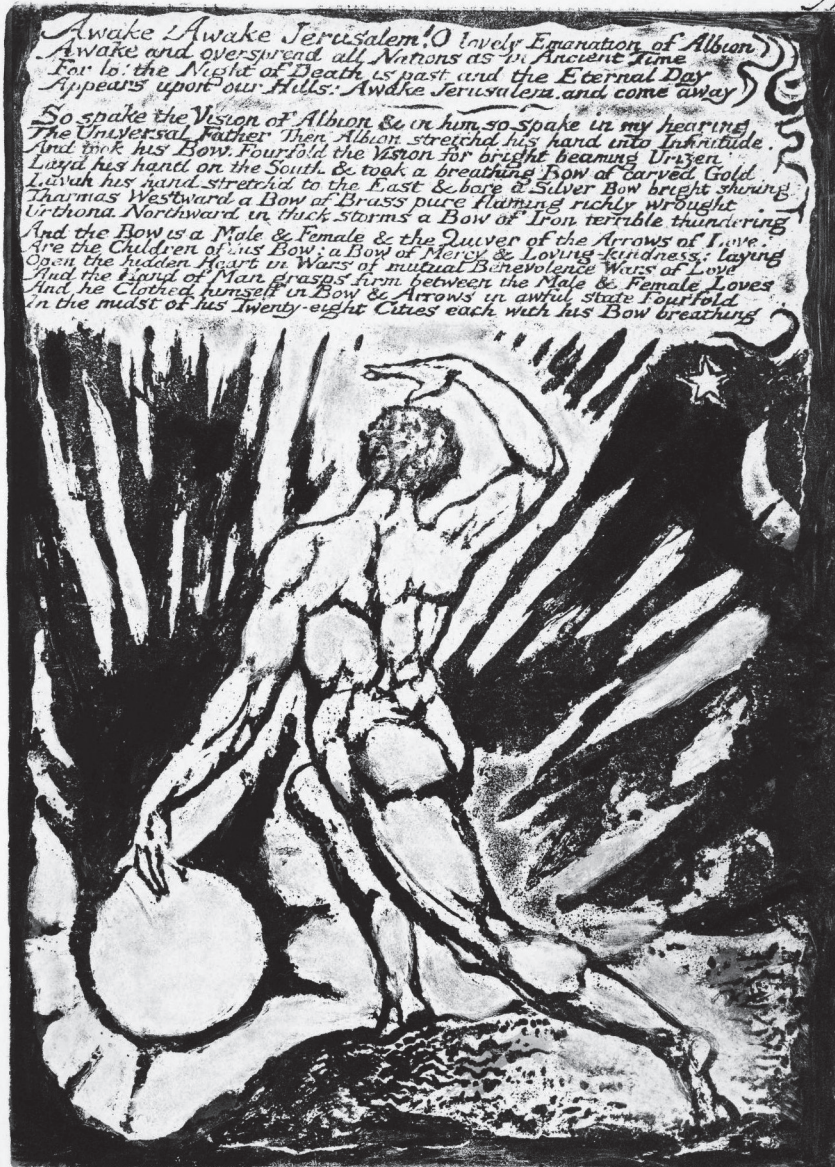
V prostředí tradičních církví naopak v této době nezískává slávu žádná silná osobnost mystického života. Církev tedy neopustil jen uprchlý Rozum, zdá se, jako by ji opustilo i vizionářství. Podobně jako v osobě Swedenborgově, také v osobě slavného grafika a básníka Williama Blakea se koncentruje právě toto „uprchlé vizionářství“, které opouští půdu tradičních křesťanských

církvi a hledá si nové, individuální cesty. Vizionář zde ztrácí oporu nadosobní tradice a místo toho pomáhá rozvíjet komplex, který nazývám „syndromem moderního umělce“. Namísto umělce-řemeslníka, jenž byl součástí homogenního předmoderního společenství, nastupuje typicky moderní postava: umělec-individualista, jenž svými vlastními silami nahrazuje to, co církevní společenství lidem zdánlivě již nedokáže dát: zakotvení ve vyšším řádu a případně i pocit sociální spravedlnosti.⁵ I přes všechno obdiv k dílu Williama Blakea a přes všechno pochopení, které lze mít k jeho postoji i k pozici dalších umělců tvořících v postosvíčenské době, nelze než konstatovat, že takové úsilí je vždy předem odsouzeno k nezdaru. Tento nezdar pak způsobuje tragický životní pocit, jenž je rubem oficiálního optimismu.

Vztah Blakea a náboženství byl předmětem řady zasvěcených studií.⁶ V jeho případě zjevně nejde o náboženské umění, ale přesto je náboženství základním tématem jeho díla jak výtvarného, tak literárního. Jistě bychom mohli říci, že Blake vlastně protestoval proti sociální skutečnosti tehdejšího náboženství. Nebyl sám. Konec 18. století byl v Anglii celkově dobou náboženského oživení, jehož projevem byl úspěch metodismu a dalších nových denominací, bojujících proti církevnímu establishmentu anglikánské církve. V té době rovněž znovu narůstá milenarismus, tedy očekávání brzkého konce dějin, podporovaný společenskými katastrofami revolučního období; tento milenarismus zřejmě vůbec nebyl jen záležitostí nejchudších vrstev, ale byl silný zvláště mezi relativně dobře situovanými skupinami obyvatel.

William Blake měl o chodu dějin svou vlastní představu. Za vtělené zlo pokládal oficiální anglikánskou církev propojenou se státem. Skutečná reformace podle něj vyžaduje mentální apokalypsu.⁷ Blake prudce reagoval na deismus či racionální křesťanství, protože podle něj marginalizují biblického Boha i Bibli s její prorockou tradicí a staví se smířlivě k sociálnímu uspořádání. Pro Blakea bylo křesťanství naopak spojeno s požadavkem sociální spravedlnosti a s rozvinutím vzájemné lásky a svobodné kreativity. Umění a poezie mu byly nástrojem či zbraní v tomto boji. Miltonův *Ztracený ráj*, největší náboženský epos anglicky psané literatury, dle Blakea pomáhal fixovat představu vzdáleného a soudícího Boha. Co poezie kdysi napáchala, má nyní také odčinit: Blakeova poetická mytologie a jeho vizionářství měly přeložit pravé křesťanství do jazyka konce 18. století.

K Blakeovi se mnohem později přihlásí Thomas Altizer, představitel radikální teologie druhé poloviny 20. století, jenž Blakeovi připsal svou teologii mrtvého Boha. Také Altizer tvrdil, že smrt sudebního Boha-Satana (kterého v Blakeově poezii symbolizuje Urizen) je nutná pro obnovení křesťanství.⁸ Je ovšem třeba podotknout, že Blakeova teologie je především součástí jeho básnického a grafického díla. Extrahovat ji z tohoto díla samozřejmě můžeme, mimo původní kontext ji však nelze brát jako soběstačný systém.

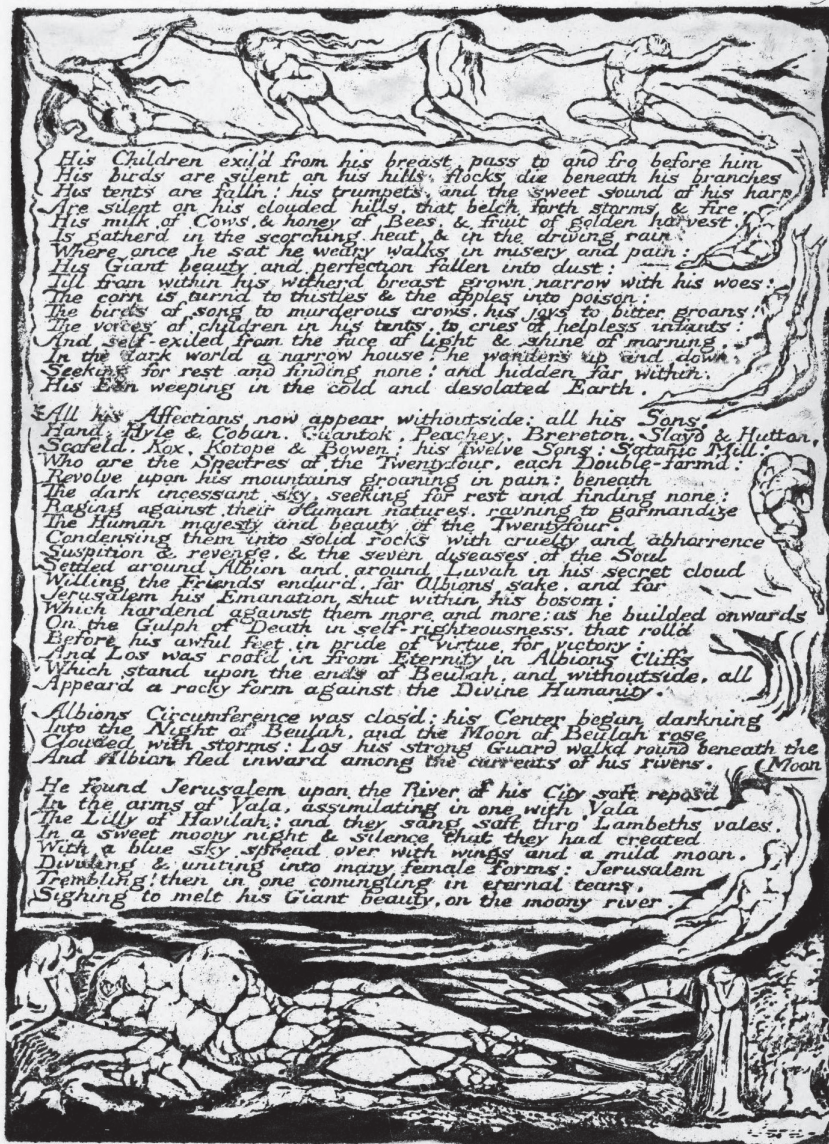


William Blake, ilustrace z knihy *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, 1804–1820.
 British Museum, Londýn. © Trustees of the British Museum.

Blakeovo dílo je natolik rozsáhlé, že by je nebylo možné celé přehlédnout ani na podstatně rozsáhlejší ploše. Zkusme si proto položit otázku po vztahu vize a obrazu na jediném, slavném příkladu. V letech 1804–1820 vzniká Blakeův *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion* (Jeruzalém: emanace obřího Albionu), kniha, kterou Blake tak jako ostatní svá díla zároveň napsal a zároveň ilustroval. Blake o svém vrcholném díle tvrdil, že mu je diktovali andělé. Dělí se na čtyři části, z nichž každá obsahuje vždy dvacet pět obrazů, věnované postupně „veřejnosti“, „Židům“, „deistům“ a „křesťanům“. Kromě standardního tisku existuje i verze barevná, kde Blake všech sto obrazů ručně koloroval akvarelem (obr. 45). Tato „verze E“ se dnes nachází v Yale Center for British Art v New Haven (Connecticut). Blakeův Albion zde zastupuje soudobou Británii s její vnitřní rozpolceností. Hledání spásy vrcholí v apokalypse. Jeruzalém je dosažitelný, jen pokud odmítneme „boha“ tohoto světa – odlidštěnou církev a panství neosobního rozumu. Každý jsme sice v moci svého přízraku, podle Blakea však tento přízrak nemusíme nutně přijmout. V kontextu událostí ve Francii Blake pochopil, že revoluce nemá smysl bez vnitřní proměny, které nemůže být dosaženo z moci úřední. Na rozdíl od tehdejších i pozdějších revolucionářů si neuměl představit nenáboženskou revoluci.

Blakeův symbolismus byl zčásti velmi tradiční. Samotná symbolika Jeruzaléma byla zcela dominantní již v rámci středověké ikonografie. Můžeme tedy říci, že Blake pronikal vzhůru ke kořenům. Jeho práce ještě víc ztrácí na výstřednosti, pokud je vnímáme ve světle výše citovaného díla Emanuela Swedenborga. Swedenborg byl autorem (opět v podstatě velmi tradičního) učení o korespondenci mezi materiálním, duchovním a božským světem. Swedenborg také zásadně kritizoval tehdejší představy o Trojjediném Bohu, odmítl tehdejší církev a postuloval církev novou, Nový Jeruzalém – jenž bude také Blakeovou centrální metaforou. Blake tedy v podstatě překládal Swedenborga do jazyka poezie a do znakové soustavy svého grafického díla.⁹ Swedenborgův vliv se ostatně projevoval už v Blakeových dřívějších dílech, jako byly *Písničky nevinnosti* a *Písničky zkušenosti*. Swedenborgiánskou konvencí byl už sám rozhovor s andělem/démonem; ze Swedenborga zřejmě Blake převzal symboliku i myšlení v ostrých opozitech; nadřazení černocho bělochovi pak mohlo být inspirováno Swedenborgovou představou, že v Nové Době bude uctívání neviditelného Boha nahrazeno uctíváním osoby, což je – údajně – bližší Afričanům.¹⁰

Proto se nakonec musíme ptát: kde je tu vlastně „vize“? Je každé výtvarné dílo, které rezignuje na pouhé opakování zavedených formulí nebo nejprostší imitaci smysly získaných dat, nutně „vizionářské“? Podívejme se ještě jednou na Blakeovy ilustrace ke knize *Jeruzalém* (obr. na s. 258 a 260). Jistě, jeho dynamické postavy s ostrou linií, jako je paralelní zobrazení *umdlévajícího Albionu a spícího Jeruzaléma* ohrožovaného démonem, skutečně působí zářivě „vizionářsky“. Znamená to, že



William Blake, ilustrace z knihy *Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion*, 1804–1820. British Museum, Londýn. © Trustees of the British Museum.

tvůrčí proces umělce můžeme jednoduše ztotožnit s mystickou vizí? Anebo je to nanejvýš následný záznam, korigované vidění? Jacques Roos navrhl chápat Blakea jako „metagnómický subjekt“ – tedy subjekt dosahující poznání bez pomoci pěti smyslů (termín původně razil francouzský parapsycholog Eugen Osty).¹¹ Znamená to, že každý malíř či grafik je metagnómickým subjektem? A není tomu spíš tak, že mezi obrazem a textem zeje propast, kterou ve skutečnosti nelze přemostit žádným verbálním vyjádřením?

Mystika romantismu

Malíři na kontinentě se zpravidla vydávali odlišnými cestami, než jaké nabízel Blakeův radikalismus. Příznačným rysem umění rodícího se 19. století byl zvýšený zájem o krajinu, která byla chápána jako manifestace Boží. Zatímco v tradiční hierarchii žánrů, jak ji razily umělecké akademie, zaujímala čelné postavení figurální malba, nyní má její postavení zaujmout čistá krajinomalba. Intenzivní prožitek krajiny přitom jistě nebyl něčím zcela novým. Prožitek svítání a západu slunce je jistě nejsilnější kulisou každodenních modliteb. Spolu s polednem, kdy se jakoby zastavuje čas, je svítání a soumrak nejprostší a zároveň nejpůsobivější manifestací Boha ve světě kolem nás. Navíc je to manifestace Boží neumdlévající přítomnosti, která se každodenně opakuje.

Takzvaný *Děčínský oltář* Caspara Davida Friedricha byl pokusem vrátit umění zpět do středu liturgie (obr. 47).¹² Je příznačné, že tento pokus zkrachoval. Friedrich svůj obraz poprvé vystavil o Vánocích roku 1808. Jeho námětem byla krajina jako oltář – krajina zde ostentativně vytlačuje figurální malířství z jeho pozice v klasicistním žebříčku žánrů; proto také Friedrichův obraz v době jeho vzniku kritizoval Basilius von Ramdohr. Děčínský oltář byl původně určen patrně pro rybářskou kapli na Rujaně, později snad pro švédského krále Gustava IV. Adolfa, posléze pro kapli děčínského zámku Thunů-Hohensteinů; nakonec však visel v hraběněčině ložnici. Byla to Friedrichova vůbec první rozměrná olejomalba představující nejen kvintesenci jeho originální estetiky, ale nepochybně také výraz jeho osobní religiozity. Obraz se vyznačuje vícenásobnou nejasností. První plán vyplňuje pyramidálně se zvedající skála, z níž vyrůstají jednotlivé jedle. Vše převyšuje kříž na vrcholku skály, odvrácený od diváka směrem ke slunci. Prakticky jedinou barvou v obraze jsou různé stupně červené, vytvářené odlesky slunečních paprsků; není ale jasné, zda slunce zapadá, nebo vychází. Za hmotou skály cítíme pouze nekonečný prostor. Obraz se od tradičního malířství neodlišuje pouze nepřítomností člověka, ale také znejistujícím prostorovým a světelným uspořádáním. Celá malba byla uzavřena do obloukového rámu, jenž mohl evokovat lomené oblouky gotické architektury. Obraz tedy byl jak skokem dopředu, tak návratem zpět. Jeho autor tradici zároveň rozlomil a zároveň se k ní vracel.

Krajinomalba 19. století pak po obou březích Atlantiku rozvíjela několik základních myšlenek. Malíři americké Hudson River School – Thomas Cole, Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt, Thomas Moran a další – v zásadě sdíleli přesvědčení, že příroda, a zejména příroda v podobě americké krajiny nedotčené lidskou rukou, je Božím zjevením (obr. 46).¹³ Inspirací jim bylo dílo evropských malířů, jako byli Claude Lorrain, John Constable a J. M. W. Turner, i četba transcendentalistických filosofů – Ralpha Walda Emersona či jeho žáka Henryho Davida Thoreaua; za nimi přitom bylo možno rozeznat stín Swedenborgova odkazu, hlavně jeho učení o korespondencích – je-li každý prvek přírody nějakým způsobem odrážen v zrcadle lidské duše, pak k nám Bůh nepochybně mluví právě prostřednictvím přírody.¹⁴ Devatenácté století však především přineslo zrod a rozvinutí konceptu i praxe toho, čemu dnes říkáme umění, a zánik toho, čemu se říká mystika. Mystika přestala být společensky akceptovaným fenoménem. V rámci změn, jimiž evropská civilizace procházela po napoleonských válkách, se umění stalo, jak se někdy uvádí, náhražkovým náboženstvím.

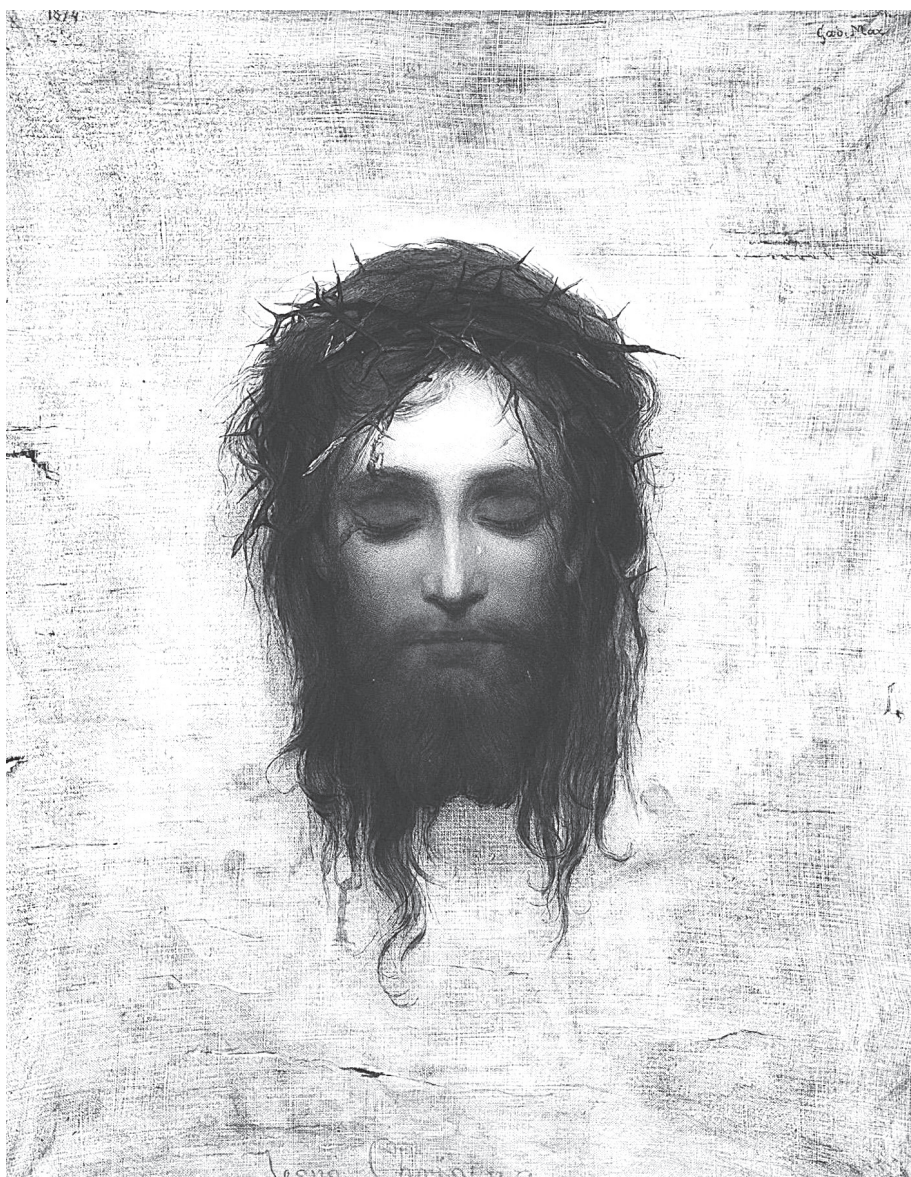
Vizionářství se ovšem nadále rozvíjelo v mimoevropských kulturách, někdy vysloveně jako součást odporu vůči nadvládě bílých. Tak tomu bylo v případě Nata Turnera, vůdce krvavé vzpoury otroků ve Virginii, jenž tvrdil, že jej k podnícení boje vyzval Duch svatý.¹⁵ I slavný siouxský náčelník Sitting Bull měl před bitvou u Little Big Horn roku 1876 vizi předpovídající, že jeho bojovníci pobijí vojáky Spojených států; tato vize, jak známo, došla naplnění v úplném zničení jednoho oddílu 7. kavalerie Spojených států pod velením generála Custerova. Vizionářem byl však i Wovoka (Jack Wilson), jenž vytvořil slavný kruhový tanec známý pod názvem Tanec duchů. Jeho vize všeobecné duchovní obnovy z 1. ledna roku 1889 se však ukázala být falešnou, stejně tak jako vize dřívějších domorodých proroků.¹⁶ Celkově si lze proto představit, že právě tyto formy vizionářství mohly být ve své době chápány jako projev kultur podřízených evropské civilizaci, ne jako výzva.

Ani v kontinentální Evropě se však racionalistické 19. století zcela nerozloučilo s vizionářskou tradicí. Středověká a barokní tradice vizí, soustředěných na život Ježíše Krista a zejména na jeho utrpení, pokračovala pozoruhodnými viděními fyzicky těžce trpící vizionářky a stigmatičky Anny Kateřiny Emmerickové. Vidění byla zapsána Clemensem Brentanem a poprvé vydána šest let po její smrti, roku 1830.¹⁷ Vztah blahoslavené Kateřiny Emmerickové a Brentana se v mnohém podobá vztahu mezi ženami, jako byla Hildegarda z Bingen či sv. Terezie z Ávily, a jejich duchovními rádci. Je tu však významný kulturní posun: Clemens Brentano nebyl knězem, Annu Kateřinu nezpovídal. Již před časem bylo poukázáno na to, že záznamy údajných vizí jsou přitom z velké části právě Brentanovým dílem; romantický básník se díky nim jako by stal pátým evangelistou. Je ostatně zajímavé, že téma fyzického utrpení se v jeho díle objevuje už v prvotině *Godwi* (1801), tedy dávno před tím, než se

s Annou Kateřinou setkal. Motiv zranění s jeho eroticko-spirituální ambivalencí ostatně Brentano musel znát i z barokní poezie.¹⁸ Nelze se tedy ubránit dojmu, že Brentanův zápis vidění byl předpřipraven jeho erudicí a zájmy romantického básníka.

Vize Kateřiny Emmerickové byly posléze rovněž vizualizovány. Pozoruhodný je zejména obraz Anny Kateřiny od Gabriela von Maxe z roku 1885.¹⁹ Na první pohled jde o velice silné výtvarné sdělení, jež by svou intenzitou mohlo připomenout díla Philippa de Champaigne. Anna Kateřina leží na lůžku, což by jiného autora vedlo k horizontálnímu formátování obrazu. Max jej ovšem postavil na výšku, takže hlava a ruce vizionářky vyrůstají z barevně či spíše nebarevně sjednocené matérie pokrývky, polštáře a šatů jako nepřekonatelný vrchol psychofyzického soustředění a bolesti. Obraz z nás činí bezprostřední svědky vztahu mezi vizionářkou a krucifixem; tento vztah je dále doplněn o motiv podpory v knize, nepochybně Bibli, o níž se opírá Kateřinin pravý loket. Jakoby komentářem k psychofyzickému ději pak je čistá vertikála hořící svíčky, plamen, který sám sebe stravuje. Ať už to bylo malířovým vědomým záměrem, nebo ne, je tento sebestravující plamen symbolem Kateřininy odhmotněné postavy. Stigma ve hřbetě pravé ruky představuje spolu s krví nenápadně prosakující páskou vedenou kolem hlavy jediné vybočení z barevně monotónní sestavy, proto stačí i ve své náznakovosti upoutat pozornost diváka.²⁰ Celý výjev je zasazen do mělkého prostoru vyplněného podivně indiferentním bílým světlem. Obraz proto působí nezvyklou foto-grafičností: jeho popisnost je jasnou zprávou o jeho vzniku v době technicky reprodukovatelných přepisů skutečnosti. Zdá se tedy, že zde máme co do činění s dílem, které jako by navazovalo přímo na tradici neproblematicky náboženské malby, jakou jsme sledovali v předchozích kapitolách.

Pokud se však podíváme na širší kontext Maxova díla, zjistíme zásadní rozdíly oproti situaci 17. století. Maxovým celoživotním dílem prolínají dvě linie: linie náboženského umění, vytvářeného ovšem pro novou, post-napoleonskou společnost, a linie zájmu o spiritismus a mezní psychologické jevy. Obě linie je třeba brát velmi vážně. Maxův obraz *Kristova hlava na roušce sv. Veroniky* (obr. na s. 264) svého času procestoval celou Evropu. V roce 1880 jej ve Vatikánu papež Lev XII. ocenil stříbrnou medailí.²¹ Lze tedy tvrdit, že Max patřil k předním náboženským malířům své doby. Na druhé straně byl tak jako řada jeho vzdělaných vrstevníků zaujat spiritismem a teosofií Heleny Blavacké. Když byla roku 1884 v Elderfeldu založena teosofická lóže Germania, jejím členem se záhy stal spolu s příslušníky společenské smetánky i Gabriel von Max.²² Není pochyb, že členství v takovém společenství dotvrzovalo dobový status umělce. Obraz Kateřiny Emmerickové z roku 1885 jednoznačně nebyl náboženským obrazem – lidé jej obdivovali právě proto, že jej nevnímali jako čistě náboženský obraz. Motiv rukou, jimiž se vizionářka drží za hlavu, je



Gabriel Max, *Veraikon*, heliografie podle obrazu, asi 1910.

bytostně mnohočetný – může odkazovat k široké škále duševních jevů. Právě tento zájem o duševní, ne duchovní stav zobrazené stigmatičky byl srozumitelný malířovým současníkům – a nepochybně také zdrojem jeho vlastního úsilí. I přes ocenění části malířova díla ze strany církevní hierarchie tedy stojíme před obrazem, jenž ve skutečnosti patří jiné době.

O něco později, roku 1892, Gabriel von Max maluje *Žasnovidku z Prevorstu*, obraz Friederiky Hauffe, jejíž životní příběh se rovněž stal známý díky literárnímu zpracování, v tomto případě z pera Justina Knera (1829).²³ Obraz nevznikl náhodou (obr. 48). Max již dříve spolupracoval s Carlem du Prelem na jeho publikaci o prevorstské jasnovidce. Dnes lze říci, že du Prelovo dílo spojovalo různé dobové trendy, které nám připadají epistemicky neslučitelné: různé formy esoterismu se zde mísí s postupy dobové vědy.²⁴ S tímto záze-
mím Gabriel von Max rozhodně mohl být subjektivně přesvědčen, že podává divákovi pravý, „vědecky“ fundovaný obraz světa, zahrnující širokou škálu moderními prostředky zkoumaných duševních jevů. Malíři jako Gabriel von Max tedy v dynamicky se měnících podmínkách 19. století rozvíjeli syndrom moderního umělce, jehož počátky jsme mohli sledovat u Williama Blakea. Malíř zde vystupuje jako suverénní subjekt, jehož tvorba může nahradit tradiční náboženství.

I v 19. století přitom najdeme řadu zajímavých momentů, které svědčí o důvěře v jiné možnosti inspirace. Jeden z nejvýznamnějších katolických teologů 19. století, dnes znovu docenovaný Matthias Scheeben, prý mívával vidění.²⁵ Slavný matematik Georg Cantor byl zase pevně přesvědčen, že se mu jeho teorie nekonečna, která klade řadu důležitých filosofických a teologických otázek, dostalo vnuknutím shůry. Jako objevitel transfinálních čísel se cítil být přímým vyslancem Božím.²⁶ Celkově se však klima v církvi změnilo (pohybujeme se stále po evropském kontinentě), a to v jakémsi zrcadlovém obrácení vůči změnám, které probíhaly v celé společnosti. Namísto společensky uznávaných vizí světců, pro které byla jejich mezní zkušenost součástí jejich celoživotního příběhu a kteří, jak jsme viděli na příkladu sv. Terezie, striktně trvali na čistě intelektuální povaze svých vidění, nastoupila velká mariánská zjevení, učiněná dětem; namísto La Storty přišly Lourdy a La Saletta.

Zajímavý je způsob vizualizace, jakého se dostalo zjevení, jež měla Bernadetta Soubirousová v Lurdech. Bernadetta Pannu Marii poměrně přesně popsala: vypověděla, že byla vysoká asi jako ona (tedy přibližně 140 cm) a také stejně stará, *uo petito damizelo*, v bílé róbě s modrou šerpou. Socha, kterou v životní velikosti a z carrarského mramoru vytvořil oficiální sochař lyonské diecéze Joseph-Hugues Fabisch, profesor na tamní École des beaux-arts, však toto vidění příliš nepřipomíná a Bernadetta s ní prý nebyla spokojena. Toto zobrazení se nicméně prostřednictvím zjednodušených replik rozšířilo po celém světě. Po nástupu moderního umění by ovšem už asi nikoho nenapadlo

brát ho jako „umění“ – na rozdíl od Berniniho sv. Terezie či obrazů El Greca, jemuž moderní umění naopak pomohlo ze zapomnění. To zcela odpovídá tomu, že sakrální umění mezi vídeňským kongresem a první světovou válkou jako by napodobilo relativní adaptaci církve na panující socio-politické poměry. Nově vznikající kostely v duchu dobového historismu obecně dostávají technicky i esteticky dokonalou výzdobu z ateliéru předních profesorů a žáků evropských akademií.²⁷ Tato situace často přetrvává i ve 20. století; nápadným příkladem jsou v podstatě akademicky uchopené obrazy Krista Božího Milosrdenství, které dle vize sv. Faustiny Kowalské namalovali Eugeniusz Kazimierowski a později Adolf Hyla. Moderní umění se však vydalo jinými cestami, když praxi akademií zavrhl. Jestliže Bernini ve své době představoval skutečnou avantgardu, nyní se stává stále hůře představitelným, že by se umělci, kteří sami sebe a své dílo chápou jako nejprve výraz a posléze předvoj moderní doby, mohli vůbec zabývat něčím, jako je vizualizace církví uznané vize. Syndrom moderního umělce, o němž jsme mluvili výše, totiž nic takového neumožňuje.

Abstrakce proti akademismu

Proti převládajícímu akademismu sakrálního umění s jeho mimetickou konvencí a malou odvahou k experimentování se nicméně na konci století vyhranila skupina umělců spojených s benediktinským řádem, jejichž díla vstoupí do dějin jako beuronské umění podle kláštera Beuron u Sigmaringu.²⁸ Jeho zakladatelem byl sochař Peter Lenz. Po původních kontaktech ještě s generací nazarénů byl Lenz osloven egyptským uměním (příznačně nikoli v Egyptě, ale v tichu římské knihovny), jež se mu do značné míry stalo osudem. Jeho dalším oblíbeným zdrojem bylo starokřesťanské umění a umění tzv. „primitivů“, tedy předrenesančních malířů (v tom se ovšem beuronské umění shodovalo s vkusem jak nazarénů, tak prerafaelitů). Lenz byl přesvědčen, že základem umění je geometrický kánon. Výsledky svého bádání vtělil do studií, jež vyšly pod souborným názvem *Zur Ästhetik der Beurerer Schule* (K estetiky beuronské školy). Krom toho byl autorem i dalších pojednání, jako byl jeho *Kanon*. Podle těchto metodických analýz Lenz skutečně tvořil svá díla.

Beuronské umění bylo rozvinuto i v českých zemích, takže jeho vynikající památky najdeme v Teplicích, Českých Budějovicích a zejména v Praze, v klášteře sv. Gabriela na Smíchově a v Emauzském klášteře na Novém Městě.²⁹ V klášteře sv. Gabriela byla realizována zejména slavná Lenzova *Pieta*, která způsobila skutečný skandál, když vzbudila natolik silný odpor pražského arcibiskupa hraběte Schönborna, že ji nařídil zakrýt závěsem (obr. 49). Kompoziční schéma Piety bylo založeno na propojení základních geometrických tvarů – kružnice, trojúhelníku a čtverce. Problém byl v tom, že figura Panny

Marie až příliš připomínala egyptskou Isis. Bizarnost pseudo-ikonoklastického zakrytí malby spočívala především v tom, že šlo o klášterní kostel, jenž z principu nebyl určen širší veřejnosti. Je tedy velmi pochybné, zda tu mohla Madona-Isis někoho opravdu pohoršit.

Beuronské umění a jeho „posvátná geometrie“ musely zásadně ovlivnit nejméně jednu generaci umělců. To bylo jistě dáno dobovým odklonem od materialismu k duchovnímu pohledu na skutečnost, který ovšem často tíhl k jevům a hnutím označovaným spíše jako mysticismus než jako mystika.³⁰ Umělci jako Vasilij Kandinskij a teoretici jako Wilhelm Worringer byli fascinováni protikladem naturalistického a abstraktního zobrazení, přičemž „abstraktní“ se jim často překrývalo s „duchovním“, přestože Kandinskij sám zdůrazňoval, že duchovní může být i figurativní umění. Osobně si při pohledu nazpět nemyslím, že by beuronské umění bylo eminentně „spirituální“ čistě proto, že pracovalo s odkazy na vzdálenou minulost křesťanského umění, nebo proto, že používalo důmyslný geometrický kánon. Toto umění bylo spirituální nikoli pro to, co našlo, ale pro samotný fakt hledání, pro zkušenost, že to „jde jinak“. Svůj smysl jednoznačně odvozovalo ze svého dobového kontextu, ne z přímého vztahu k archetypu nebo k transcendentnu.

Otázkou totiž je, zda beuronské umění bylo tím, zač je označovali již někteří současníci – tedy výrazem mystiky.³¹ Zde je třeba velké opatrnosti. Představa jakéhokoli „umění“ jako „výrazu“ něčeho je samozřejmě dobová. Vyjádřil ji nejen Benedetto Croce, ale také celá řada dalších teoretiků umění. Poslechněme si například první větu z článku o reálné povaze umění, publikovaného o něco později: „Alle Kunst ist als Erzeugnis eines schöpferischen Aktes Projektion eines im Subjekt des Künstlers gegebenen gestigen Inhaltes in die objektive Welt.“³² Umělecké dílo je podle autora této věty, jímž byl přední německý historik umění Dagobert Frey, zpředmětněním duchovního obsahu, jednotou myšleného a názorného, jednotou pocitu a vůle. Umělecké dílo je skutečně komplexním jevem, ale jeho složitost se nevyčerpává binárními opozitami, které používala tehdejší věda o umění. Krom toho je otázkou, zda se při analýzách konkrétních děl máme zaměřit na velmi obtížně popsateľný vztah tvůrce – dílo, nebo zda nemáme přemýšlet spíše o jeho rovině sociální, tedy o vztahu dílo – divák. Teoretici dvacátých a třicátých let minulého století se tímto způsobem na umění nedívali. Tím ale otvírali dveře poměrně voluntaristickému, dobově podmíněnému komentování výtvarných děl.

Zůstaňme však pro zjednodušení právě u vztahu autor – dílo. Moderní umění, zastoupené avantgardami dvacátých let minulého století, bývá často pokládáno za projev ateistického ducha této doby. Často se zapomíná na to, že ještě manifest Bauhausu z konce dubna roku 1919 nesl obraz katedrály od Lyonela Feiningera.³³ Toto zobrazení jistě nebylo náhodné, ale mělo sloužit jako vizuální proklamace skutečných cílů nové školy. Malířství, sochařství

a architektura, kdysi sjednocené v podobě gotické katedrály, byly později rozděleny, ale Bauhaus je měl znovu spojit. Zakladatel Bauhausu Walter Gropius katedrály zmiňoval v řadě svých textů. Jeho *Bauhaus* měl být novodobou *Bauhütte*, stavební hutí, která znovu propojí malířství, sochařství, architekturu a „užité umění“. Středověk zde sloužil jako kód, jímž má být označeno něco nového. Gropius sám přivolával novou katedrálu budoucnosti, kde budou všechna umění spojena v jediné struktuře. Jistě tu můžeme zaslechnout ohlasy Schinkelových vizí katedrály nad městem, dávného romantismu i dobového expresionismu.

V prvním období Bauhausu však na této škole nepůsobili jen levicoví materialisté (nezapomínejme ovšem, že mystikou byli fascinováni i levicoví myslitelé jako Gustav Landauer, ministr kultury Bavorské republiky rad, jenž přeložil Mistra Eckharta do moderní němčiny), ale také učitelé jako Lothar Schreyer, esoterik a expresionista. Schreyerovým nejznámějším dílem byla víka rakví, která posléze použil při pohřbu svých rodičů.³⁴ Víka byla silně pomalována geometrickými figurami za použití sytých barev. Schreyer v nich tematizoval vzestup duše od vegetabilního stavu ke stavu animálnímu a dále k nesmrtelnosti, přičemž vegetativní formu srovnával s egyptskou představou *ka*. Patrně proto byla víka zřetelně ovlivněna egyptským uměním, podobně jako malby beuronské školy. Dobovou esoterikou bylo výrazně inspirováno též dílo Johanna Ittena, Schreyerova kolegy z Bauhausu.³⁵ I v jeho případě můžeme mluvit o nahrazení tradičního náboženství spirituálními trendy, které lépe vyhovovaly aktuální potřebě skutečné či domnělé transcendence.

V počátcích Bauhausu se tedy naplno projevila svébytná dialektika avantgardy, která se od minulosti zároveň odvrací a zároveň se od ní nedokáže odtrhnout. V každém případě je nepřesné spojovat si avantgardu jen s marxismem a jeho chápáním historického materialismu. Na místo tradičního sakrálního obrazu ve skutečnosti nastoupila mystika nepředmětného, abstraktního umění. Malíři jako Piet Mondrian, Kazimír Malevič, František Kupka, Vasilij Kandinskij či Paul Klee nepochybovali o duchovním základu svého díla, nebo tak své dílo přinejmenším chtěli prezentovat.³⁶ Obdobně jejich současník, významný ruský skladatel Alexandr Skrjabin svou tvorbu interpretoval v rámci filosoficko- či spíše teosoficko-extatického myšlení.³⁷ Je ovšem třeba vidět i to, že například Piet Mondrian přes všechno zaujetí teosofií vycházel i z řady dalších dobových podnětů včetně psychoanalýzy.³⁸

Vasilij Kandinskij chtěl svou slavnou publikací *O duchovnu v umění* divákům především ukázat, že mohou nacházet duchovní podstatu i v materiálních věcech či abstraktních obrazech. Zatímco 19. století i se svým uměním mu bylo dobou materialismu, nové století se mělo stát epochou zduchovnění. Ponechme teď stranou, do jaké míry bylo Kandinského pojetí „duchovna“ zakotveno v západní či východní křesťanské tradici, a do jaké míry souviselo

spíš s dobovou zálibou v teosofii a okultních vědách.³⁹ Nelze ani přehlédnout, že se Kandinskij intenzivně zabýval i dobovou vědou.⁴⁰ Kandinského knihu nicméně vysoko hodnotil například Sergej Bulgakov, jeden z předních ruských náboženských myslitelů první poloviny 20. století.⁴¹ Kandinskij, jenž nebyl „vystudovaným“ umělcem, měl silný vztah k ruské tradici ikonomalby a lidového umění; za jeden ze zdrojů abstraktního malířství zpětně označoval svou cestu mezi Syrjeny (Zyrjany) na Vologdě.⁴² Malíři jako Kandinskij, Malevič či Klee však nevytvářeli umění pro sakrální prostor. Jejich vize byla jednak individuální, jednak byla nesena skupinovým duchem avantgardy. Splňovala kritéria příznačná pro syndrom moderního umělce, jak jsem se jej pokusil popsat na Blakeově příkladu. Avantgarda neměla a nemohla mít jiné měřítko než to, jímž byla ona sama. Jakkoli lze třeba Kandinského *Kompozici č. 4* z roku 1911 číst jako programový manifest steinerovského přechodu od nižších k vyšším stupňům chápání (konkrétně uchopený jako vzestup od špinavých k jasným barvám a zároveň přechod od zbytkových reálných tvarů k „pravé realitě“ čistých forem), nelze nevidět, že takové čtení má smysl právě jen pro toho, kdo je s příslušnou teorií obeznámen (obr. 50).

Nové zhodnocení náboženství včetně jeho mystických či „mystických“ aspektů nebylo v desátých a dvacátých letech minulého století jen záležitostí uměleckých kruhů. Toto zhodnocení se ani nemuselo odehrávat jen prostřednictvím příklonu k dobové esoterice. Je těžké odhadnout, do jaké míry je moderní chápání pojmu „mystiky“ nastaveno esoterikou autorů, jako byl Carl du Prel. S trochou zjednodušení by bylo možné tvrdit, že v druhé polovině 19. století řada lidí používala označení „mystika“ prostě pro jakýkoli typ iracionality a něco z tohoto pohledu nesporně přežívá dodnes. Na začátku 20. století však na toto téma vznikají i skutečně seriózní psychologicko-filosofické práce Williama Jamese či Evelyn Underhillové.⁴³ I přísně uvažující myslitelé jako Bertrand Russell nebo jeho žák Ludwig Wittgenstein byli velmi zaujati nejen uměním a náboženstvím, ale přímo mystikou, přičemž tento pojem zřejmě chápali právě ve smyslu Williama Jamese – mystické pro ně bylo to, co nelze vyslovit.⁴⁴ Jamesovo chápání mystiky a mystična mělo pro další generace naprosto zásadní význam – tak velký, že zcela zakryl historicky zjevně odlišné chápání mystiky v období evropského středověku a baroka.

Podle Wittgensteina je zásadní rozdíl mezi tím, jak s řečí pracuje přírodovědec, a tím, jak ji používá filosof nebo věřící. Způsob, jakým skutečnost pojmenovává umělec nebo mystik, je právě tak hodnotný jako přírodovědný popis.⁴⁵ Wittgensteinovy slavné maximy – jako „Něco je přece nevyslovitelné. To se ukazuje, je tím, co je mystické“, nebo „O čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet“ – docela dobře zapadají do tradice apofatické teologie rozpracované Pseudo-Dionýsiem Areopagitou.⁴⁶ Apofatická, negativní teologie však zdaleka nebyla výlučnou teorií evropské mystiky; sv. Terezie z Ávily se

snažila hovořit i o tom, o čem hovořit nelze. Wittgensteinova analýza jazyka mystiky a náboženství vůbec nicméně zůstala přehlédnuta jak ze strany většinové společnosti, tak ze strany církve, přestože právě tato analýza zjevně zakládá možnost myslet nábožensky a uznat hodnotu určitého typu mystické zkušenosti i uvnitř (post-)osvícenské civilizace.

Zajímavou kapitolu ve velkém příběhu mlčení a vizuálních znaků představuje dům ve Vídni, který Ludwig Wittgenstein pro svou sestru, Margaret Stonborough-Wittgenstein, budoval spolu s architektem Paulem Engelmannem (1926–1928). Engelmann, jenž byl oblíbeným žákem slavného vídeňského architekta Adolfa Loose, navrhl dům, zbavený vnějšího dekoru, jako kombinaci tří kompaktních hranolů, zcela v loosovském duchu. Wittgenstein se soustředil na navrhování detailů oken (práce mu trvala rok), dveří (jejich kliky řešil také zhruba rok) či radiátorů. Okna byla vybavena kovovými závěsy o váze přes sto kilogramů, vytahovanými pomocí důmyslného zařízení Wittgensteinovy konstrukce. Wittgensteinovy návrhy nijak nesouvisely s jednoduchostí ani strojovou estetikou, jak je rozvíjela klasická moderna. Byly čistým vyjádřením newtonovské mechaniky, vyjádřením, jež mohlo inspirovat Wittgensteinovo myšlení, ne pouze sloužit jako jeho laciná manifestace. Pro svou čistě abstraktní skladbu byla rezidence filosofovy sestry nazvána „logikou, jež se stala domem“, což nepostrádá jistý půvab, i když ve skutečnosti jde jen o bonmot; připadá mi však poněkud odvážné mluvit v souvislosti s Wittgensteinovou či jakoukoli jinou architekturou o mysticismu či mystice.⁴⁷

Možný vztah mezi abstraktním uměním a mystikou byl znovu aktualizován po druhé světové válce, kdy ve Spojených státech zahajují své období abstraktního expresionismu malíři jako Jackson Pollock, Barnett Newman či Mark Rothko.⁴⁸ K radikálním vyjádřením tohoto vztahu patří *Křížová cesta* Barnetta Newmana, dnes vystavená v Národní galerii ve Washingtonu: čtrnáct monumentálních obrazů provedených v černé a bílé, dvou elementárních ne-barvách, které se setkávají, střetávají a prolínají ve velkých vertikálních plochách.⁴⁹ Prostor obrazu je jakoby omezen na prosté vlevo a vpravo, nahoře a dole, stoupání a klesání podél ostrých hran vertikál. Možnosti komunikace jsou redukovány na minimum, a právě touto redukcí pronikáme k podstatě, ke Kristově osamělému výkřiku do tmy a do ticha. Obrazy poskytují nejzazší myslitelný komentář k našemu světu; vztah k zastavením Křížové cesty přinejmenším na první pohled překonal hranice pouhého verbalismu a skutečně odkryl cosi z naší nejnějnější skutečnosti.

Stejnou uzavřenost, stejný odklon od tohoto světa vyjadřují i obrazy, které v posledních desetiletích svého života maloval Mark Rothko.⁵⁰ Proti divákovi se v nich horizontálně vrství rozsáhlé plochy barevné hmoty, oživené pro nás nepochopitelným vnitřním děním, interním světlem (obr. 52). Zdánlivě jednoduché obrazy byly ve skutečnosti provedeny náročnou technikou. Jejich sdílnost je

přítom stále zjevná. Nejde jen o výklady historiků umění – Rothkovy obrazy patří k těm, které si zcela nesporně našly své široké publikum. Sám jsem zažil, jak odlišně od běžného provozu se lidé chovají před Rothkovými obrazy právě v Národní galerii ve Washingtonu. Zatímco k ostatním obrazům se diváci chovali s typickým estetickým odstupem, návštěvníci stojící před Rothkovými díly u nich často meditovali či provozovali dechová cvičení. Znamená to, že tyto obrazy lze interpretovat v rámci soudobé esoteriky – že například koncentrují duchovní sílu, že umožňují lépe než jiné objekty zažít „mystickou zkušenost“? Anebo můžeme jen konstatovat, že syndrom moderního umělce, tedy snaha dosáhnout prostřednictvím umění stejného efektu, jakého kdysi dosahovalo náboženství, nabyl ve druhé polovině 20. století podoby dalšího a zatím vrcholného stadia?

Problém samozřejmě spočívá především v tom, jak v tomto kontextu rozumíme pojmu mystika. Například současná historička umění Maria Bußmann navrhuje pracovat v souvislosti s abstraktním uměním s tím, co nazývá rozšířeným pojmem mystiky.⁵¹ Místo „přímého setkání s Bohem“ pak nastoupí „překračování hranic“. Na místo sjednocení budeme mluvit o jedinečnosti. Na místo *via negativa* přijde *nezobrazování* jako krajní prostředek *Darstellung*; umění se stane pomůckou k překonání sebe sama. V takovém systému uvažování je možné, aby byl transcendentalismus mystiky nahrazen transcendentalismem umění.⁵² Na jedné straně jde o vcelku pochopitelný postup. Pokud žijeme v kultuře, která nebere vážně metafyzické zakotvení někdejších debat, pak je povoleno všechno. Na druhé straně nelze nevidět, že s takto rozšířeným pojmem mystiky se ve skutečnosti od původního pojmu vzdalujeme natolik, že termín mystika potom musíme psát v uvozovkách. Autorka sama ostatně dodává, že rozšířený pojem „mystiky“ lze vlastně aplikovat i mimo kontext náboženství.

Mark Rothko v Boha nevěřil. Zarytě odmítal poskytnout verbální výklady ke svým dílům, včetně slavné kaple De Menil na univerzitě sv. Tomáše v Houstonu, pro niž Rothko dodal svá možná nejvýraznější díla. Tato ekumenická kaple byla otevřena roku 1971. Rok před tím Rothko spáchal sebevraždu.⁵³ Před smrtí ho údajně pronásledovala otázka jedné z návštěvnic jeho výstavy, která se malíře přímočaře zeptala: „Kde jsou obrazy?“ Otázka dnes může působit směšně, díváme-li se na skutečnost zvenčí, očima těch, kdo už jsou poučení o „dějinách umění“ a o místu, které v nich Rothko zaujal. Je však opravdu tak nesmyslná? Podobnou zkušenost jsem absolvoval o mnoho let později a tisíce kilometrů dál. Při exkurzi do galerie v Domě umění na hlavním českobudějovickém náměstí, která se dlouhodobě zaměřuje na současné konceptuální umění, se jedna ze studentek Jihočeské univerzity zeptala prakticky týmiž slovy: kde jsou ty obrazy? Je snadné se tomu smát. Byl ale ten dotaz opravdu zcela neoprávněný? Není spíš na místě se ptát, jakou míru před-

běžného vzdělání a předběžného souhlasu dnes očekávají kurátoři a umělci od návštěvníků výstav – kdy bude „lid“ dostatečně osvícen, aby se uskutečnily ideály osvícenství? Není konec konců pochopitelné ptát se – a kde jsou vlastně ta díla, která nám slibují?

Myslím, že z podobných úvah nakonec zřetelně vyplývá, že každé umění je především sociálním fenoménem. Žádný typ malířství, tedy ani abstraktní malbu v díle jejích nejlepších autorů nelze a priori označit za spirituální či dokonce mystickou. Přesnější by bylo říci, že abstraktní malířství jak v první, tak v druhé polovině minulého století – oproti konvencionalizovanému „umění“ své doby, které často sloužilo opravdu jenom jako dekorace – mohlo být dobrou spirituální propedeutikou pro lidi, kteří vyrostli v určitém kulturním prostředí a na toto prostředí reagovali.⁵⁴ V souvislosti s abstraktním uměním nelze mluvit přímo o mystice, ale nanejvýš o určité formě mystagogie, o uvedení na cestu v podmínkách civilizace, která odmítla svou vlastní duchovní tradici. Ani to možná není málo.

POZNÁMKY

- 1 Rozdíly mezi jednotlivými kulturními tradicemi hrají velkou roli pro vytvoření adekvátního pohledu na osvícenství. Zatímco některé starší práce zdůrazňovaly jeho proticírkevní ráz, mladší studie ukazují, že tento přístup vychází z upřednostnění francouzské situace, zatímco osvícenství v Anglii mělo podstatně méně konfliktní charakter díky „svaté alianci“ mezi newtonovskou vědou a anglikánskou církví. Starší pohled zastupoval např. Peter Gay, *The Enlightenment: an Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, 2. vyd., New York 1967, zejména s. 207–419 (původní vydání 1966; autor ostatně sám ztotožnil „osvícenství“ s činností „filosofů“, čímž jasně vymezil jeho rozsah i dosah). K tomu kriticky John Gascoigne, *Cambridge in the age of the Enlightenment. Science, religion and politics from the restoration to the French Revolution*, Cambridge 1989. Z další literatury upozorňuji na díla Peter-André Alt, *Aufklärung*, 2. vyd., Stuttgart 2001; S. J. Barnett, *Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*, New York – Manchester 2003; James A. Steintrager, *Cruel Delight. Enlightenment Culture and the Inhuman*, Bloomington (In.) 2004; Dorinda Outram, *The Enlightenment*, 2. vyd., Cambridge 2005; John R. Betz, *After Enlightenment. The Post-secular Vision of J. G. Hamann*, Malden 2009; Wolfgang Hardtwig (ed.), *Die Aufklärung und ihre Weltwirkung*, Göttingen 2010; Jonathan Israel, *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Origins of Modern Democracy*, Princeton 2010. Pro české prostředí Josef Haubelt, *České osvícenství*, 2. rozš. vyd., Praha 2004; Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Brno 2006. Obecně k pojmu osvícenství srov. zejména Immanuel Kant, Odpověď na otázku: Co je osvícenství?, čes. překl., *Filosofický časopis* XLI, 1993, č. 3, s. 381–390. Ke kritice osvícenství srov. z odlišných pozic

- Hans Georg Gadamer, *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*, čes. překl., Praha 2010, zejména s. 241–252; Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, čes. překl., Praha 2009 (srov. Michael Hauser, *Adorno, moderna a negativita*, Praha 2005). Tezi, že „postmoderní“ kultura zavrhlá projekt osvícenství, odmítá např. Anthony J. Cascardi, *The Consequences of the Enlightenment*, Cambridge 1999.
- 2 Nejznámější studií na toto téma je Michel Foucault, *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*, čes. překl., Praha 1994, zejména s. 169–198. Foucaultův pohled na dějiny útulku pro duševně choré byl v posledních dvaceti letech revidován či přinejmenším zpřesněn řadou historických studií, srov. Ann Goldberg, *Sex, Religion, and the Making of Modern Madness: the Eberbach Asylum and German Society, 1815–1849*, New York – Oxford 1999; Joseph Melling – Bill Forsythe (edd.), *Insanity, Institutions, and Society, 1800–1914. A Social History of Madness in Comparative Perspective*, London 1999; tíž (ed.), *The Politics of Madness. State, insanity and society in England, 1845–1914*, London – New York 2006; Akihito Suzuki, *Madness at Home: The Psychiatrist, the Patient, and the Family in England, 1820–1860*, Berkeley 2006; Benjamin Reiss, *Theatres of Madness. Insane Asylum and Nineteenth-Century America*, Chicago 2008.
 - 3 V češtině je dostupná publikace Milan Nakonečný, „Neznámý filosof“ *Louis-Claude de Saint-Martin (martinismus kdysi a nyní)*, Praha 2007. Srov. také např. Mieczysława Sekrecka, *Louis-Claude de Saint-Martin le philosophe inconnu: L'homme et l'œuvre*, Wrocław 1968.
 - 4 Bolesław Andrzejewski, *Emanuel Swedenborg. Między empirią i mistycyzmem*, Poznań 1992, s. 42–44; Ernst Benz, *Emanuel Swedenborg: Visionary Saint in the Age of Reason*, angl. překl. West Chester, PA 2011, s. 487–491.
 - 5 Není zde místa pro podrobnější rozbor Blakeova složitého vztahu k revoluci ani pro vyčerpávající přehled literatury k danému tématu. Viz základní monografii Jacob Bronowski, *William Blake and the Age of Revolution*, New York 1965, a novější shrnutí Lisa Plummer Crafton, „Ancient Voices“ of Blakes's The French Revolution, in: táž (ed.), *The French Revolution Debate in English Literature and Culture*, Wesport (CT) 1997, s. 41–57 (s odkazy na starší literaturu zejména v pozn. 1 a 2 na s. 53). V češtině lze číst životopisně zaměřenou publikaci Peter Ackroyd, *Blake*, čes. překl., Praha – Litomyšl 2000.
 - 6 Základní údaje k Blakeově religiozitě a jejím místu v britské náboženské tradici jsem čerpal z přehledové studie Robert Ryan, *Blake and Religion*, in: Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge 2003, s. 150–168, obsahující bibliografie dalších prací. Z nich viz zejména Morton D. Paley, *William Blake*, Oxford 1978; Edward P. Thomson, *The Making of the English Working Class*, London 1991; Martin Priestman, *Romantic Atheism: Poetry and Freethought, 1780–1830*, Cambridge 1999.
 - 7 Může to znít překvapivě, ale vzpomeňme si, že ne zas tak odlišně chápal téma Posledního soudu konstantinopolský patriarcha Filotheos ve 14. století.
 - 8 Thomas Altizer, *The New Apocalypse. Radical Christian Vision of William Blake*, 2000 (pův. 1967). Srov. k tomu Gerhard F. Borné, *Christliches Atheismus und*