



## Tyranie linie: Nietzsche a Klee o moderním umění *Aleš Novák*

Friedrich Nietzsche v jednom zápise z pozůstalosti píše na adresu moderního umění následující slova:<sup>1</sup>

„Moderní umění jakožto umění *tyranizovat*. – Hrubá a silně vystupující *logika narysu*; motiv zjednodušený až na formuli, - formule tyranizuje. V rámci linií divoká mnohost, přemáhající masa, před kterou jsou smysly zmatené; brutalita barev, látky, žádostí. Příklad: Zola, Wagner; v duchovním řádu Taine. Čili *logika, masa a brutalita...*“

Ač Nietzsche hovoří o svých současících, pro něž nemá než pohrdání – v případě Richarda Wagnera dokonce čistokrevnou nenávist, je jeho výrok zásadním sdělením týkajícím se povahy moderního malířství, na které bychom se v článku omezili.<sup>2</sup> Modernu jako takovou charakterizující aspekt redukce, formalizace a abstrakce je v Nietzscheových očích „tyranizováním“, které si však i v té největší zmeti podržuje přísnou řádnost ve smyslu „logiky“. K tomu pronesl Paul Klee roku 1921 během přednášky ke své výstavě v jenském *Kunstverein* následující slova:<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> XII.10[37], in: F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe (KSA)*, Bd. 12, *Nachlass 1885-1887*. Hrsg. von G. Colli/M. Montinari, München-Berlin-New York 1999.

<sup>2</sup> Ačkoliv díky teoretickým úvahám o moderní hudbě, které se nacházejí v almanachu *Der Blaue Reiter* (Hrsg. von F. Marc und W. Kandinsky, München 1912; nyní jako dokumentární novoedice München 2004, Hrsg. von K. Lankheit), by šlo dost dobře uvažovat i o muzikálním aspektu Nietzscheho notátu, jelikož o hudbu Nietzschemu šlo v první řadě.

<sup>3</sup> *Über die moderne Kunst*. Prvně publikováno in: P. Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern 1945. Text pochází z rukopisné pozůstalosti a byl předlohou k přednášce, kterou Klee pronesl při příležitosti výstavy svých děl v *Kunstverein* v Jeně 26. 1. 1924. Do češtiny již přeložila Alena Bláhová in: P. Klee, *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha 2000, str. 59-83. citát na str. 81.

„Kdybych chtěl člověka reprodukovat „takového, jaký je“, potřeboval bych k takovému spodobnění natolik závratnou lineární změt, že by nemohla být vůbec řeč o nějaké ryze elementární reprodukci, nýbrž dosáhlo by se zkalení až k nerozeznatelnosti.“

O několik let dříve v roce 1912 Paul Klee píše v recenzi výstavy *Moderního spolku* (Moderner Bund) v curyšském *Kunsthau*s:<sup>4</sup>

„S přepracovaným reprodukováním také souvisí opětovné zavedení malování po paměti. Rázní malíři jsou schopni tváří v tvář přírodě od ní přímo abstrahovat a rovněž

---

<sup>4</sup> Prvně zveřejněno in: *Die Alpen*, Monatschrift für schweizerische und allgemeine Kultur. Redaktion: Hans Bloesch. Hrsg.: Franz Otto Schmid. Verlag Dr. Gustav Grunau in Bern, sešit 12, srpen 1912, str. 696-704. Přístupné in: P. Klee, *Kunst-Lehre*, Leipzig 1991, str. 51-2; P. Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, str. 106-7. - Švýcarskou uměleckou skupinu *Moderner Bund* založili roku 1911 Hans Arp (1887-1966), Walter Helbig (1878-1968) a Oscar Lüthy (1882-1945). První výstavu uspořádali 3. až 17. prosince 1911 v Grand Hotel Du Lac v Luzernu. Klee se účastnil jejich druhé výstavy konané od 7. do 31. července 1912, k níž se pojí i recenze. Své setkání s výše jmenovanými zakladateli Klee v Denících (*Tagebücher*, 1957, zápis č. 913 z roku 1912) líčí následovně: „V Bernu nás navštívil Arp, který líčí švýcarské expresionistické seskupení *Moderner Bund* a tedy sám sebe. Je to docela svěží chlapík. Opětoval jsem jeho návštěvu, a proto jsem se vracel po trase Luzern-Weggis-Curych. Výstavu v curyšském *Kunsthau*s jsme viděli už cestou sem... Ve Weggis byl ještě Lüthy, což je erotik, trochu příliš silně vyčnívající a pábitelský, byl tam i Helbig, malý krejčí ze Saska, dále ještě i Sprenger, který dokáže říkat jen Pikkasso. Všichni se snažili docela statečně a jeden malý alsaský pisálek (Otto Flake) k tomu s určitou grácií přitruboval. Všichni mě přijali, jako kdybych byl už nějaká veličina. Jak relativní jsou všechny pojmy.“ Na pohlednici datované 1. července 1912 prosí Klee Hanse Bloesche, aby mohl o výstavě *Moderního spolku* napsat pochvalnou recenzi: „Milý Hansi, mám nepatrnou prosbu. Touto dobou začíná v curyšském *Kunsthau*s výstava *Moderního spolku* *Weggis*. Nakolik se název napoprvé může zdát komický, natolik je třeba brát tento spolek vážně. My „nejmladší Mnichované“ (ve věku do 46 let) se na tom účastníme. Proto bych Tě chtěl při příležitosti této výstavy požádat o místo pro jeden *článek*. Nejen pouhou zprávu na konci, kterou snad napíše dopisovatel z Curychu. Co se týče jeho kritiky, nebylo by možné dát mu najevo, že redakce má zájem na tomto hnutí a bere ho vážně??? Půjde-li to, moc bych o to prosil!“ O čtyři týdny později (27. července 1912) Klee Bloeschovi hlásí: „Konečně cestuji do Curychu, abych důkladně shlédl řečenou výstavu a abych od Arpa přivezl negativy. Vydal velmi chvályhodný, ilustrovaný katalog a dává k dispozici veškeré štočky a negativy. Velmi se těším na tento malý podnik. Jakmile budu v Curychu (příští týden nebo v jeho druhé polovině), stavím se u Tebe. Čili v příštím čísle: *Moderní spolek Weggis* s ilustracemi.“ Pár dní na to (1. srpna 1912) Klee Bloeschovi píše: „Máme k dispozici tři autotypy. Kromě toho budou ještě extra vyhotoveny dva autotypy a jeden lept. Může nakladatelství převzít náklady za tyto tři kousky? Pak bychom mohli uvést 1. jednu kresbu od Sprengera, 2. jednu od Gimmiho, 3. pak jednu moji, 4. jednu *od Arpa (lept)*, 5. pak *akvarel od Lüthyho*, nakonec 6. *olejomalbu od Helbiga*. Tři nové negativy vyhotoví basilejská firma, snad o něco dráže než mnichovská. Avšak jestliže se jedná jen o tři kousky, snad bude nakladatelství tak milé! (Jinak zkrátka na Arpův účet).“ Nakonec byly reprodukovány negativy kreseb od Gimmiho, Kleea, Sprengera, jakož i lept od Lüthyho, zatímco Kleeovy návrhy zůstaly oslyšeny; tak např. místo Helbigovy olejomalby byla reprodukována pouze dřevorytina a od Arpa byly uvedeny pouze dvě kresby. Kleeovy poznámky k článku *Výstava Moderního spolku v Kunsthau*s v *Curychu* jsou načrtnuty na druhé straně jeho kresby *Tři cválající koně II (slabošská zvířata)* 1912/87.

méně zdatní, již si nejsou dostatečně jistí při absorbování dojmů a disponování jimi, budou pracovat před ní. Přesto se reprodukce ne podle přírody opět stává normou a konstrukce jakožto technické usnadnění při tom nabývá na významu. Do popředí tedy vystupuje kostra obrazového organismu a stává se pravdou *coute que coute*.<sup>5</sup> Domy, které by se měly zasadit do zajímavého obrazového rámce, jsou nakřivo, neboť konstruktivní představu sestávající z horizontál a vertikál si nikdo nezvolí, stromy jsou znásilňovány, lidé nejsou schopni života, je to nátlak až k nepostřehnutelnosti předmětu, téměř skrývačka. Neboť zde neplatí žádný profánní zákon, zde platí umělecký zákon. Obrazy nejsou žádné živé obrazy.“

Umění totiž podle Kleea „nereprodukuje viditelné, nýbrž činí viditelným“.<sup>6</sup> A neukazuje svět takový, jaký je ve své definitivnosti, jelikož „svět v takto zformovaném spodobnění není jediný ze všech světů!“<sup>7</sup> Umění ukazuje – či lépe: nechává ukazovat se formální zákonitost nechávající všemu jsoucímu vystupovat v jeho patrnosti ve smyslu předmětnosti. Malíř sleduje zákonitost, které podléhají všechna fenomenální, tj. ukazující se jsoucna, malíř tuto zákonitost, kterou Klee nazývá „genesis“, ve svém díle zachycuje, fixuje, činí strnulým to, co je bytostně pohybem, děním, stáváním se (Werden). Tomu podle Nietzscheho odpovídá charakter pravdy, která fixuje a stanovuje definitivní určení ve smyslu hodnot, čímž redukuje ontologickou plnost každého jsoucna, jež je samo svým děním a naplňováním se ve smyslu sebe-přemáhání tak, že aby bylo i nadále, musí být více než doposud. Pro tento základní ontologický charakter bytí jsoucího spočívající v sebe-přemáhání, v úsilí být-více-než-doposud, má Nietzsche označení *vůle k moci*. Pravda představuje fixaci permanentního, ustavičného směřování a usilování vůle k moci o to být více než doposud. Umění podle Nietzscheho oproti pravdě představuje „zdání“ a „jevovost“ každého jsoucna, tj. časový průřez, zachycení jen určité neúplnosti v čase a bytí daného

---

<sup>5</sup> *Coute que coute* = stůj co stůj.

<sup>6</sup> P. Klee, *Schöpferische Konfession*, první vydání in: *Tribüne der Kunst und Zeit* XIII, Hrsg. von Kasimir Edschmid, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, str. 28-41: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Překlad doplněn poznámkami z vydání in: Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre* Band 1, Hrsg. von Jürg Spiller, Schwabe, Basel-Stuttgart 1971<sup>3</sup>, str.76-80 a Kleeova poznámka k textu tamtéž str. 515-16. Důležitým textově-kritickým pramenem je především faksimile rukopisu *Tvůrčího vyznání* publikovaná in: P. Klee, *Schriften*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, Abb. 51-58; samotný esej na str. 171-175. Z Kleeových *Deníků* (*Tagebücher* 1898-1918, hrsg. von Felix Klee, Köln 1957) se lze ohledně vzniku eseje dovědět následující: „Můj esej pro Edschmidta je v prvním náčrtu už hotov. Nyní je úkol přehlednou a seřadit myšlenky, které v něm jsou obsaženy. Mnohé se mi zdá být řečeno dvakrát v rozdílné formě.“ (Zápis č. 1127. Srv. dopis ženě Lily z 19. 9. 1918 in: P. Klee, *Briefe an die Familie*, hrsg. von F. Klee, Köln 1979, str. 936.) „Článek o grafice, který píšu pro jednu knihu, je rovněž již hotov.“ (Zápis č. 1131. Srv. dopis synu Felixovi z 3. 11. 1918, *Briefe an die Familie*, str. 943.) V dopise manželce Lily z 5. 11.1918 (srv. *Briefe an die Familie*, str. 943) Klee ujišťuje: „Článek o grafice už bude hotov.“

<sup>7</sup> *O moderním umění*, str. 77.

jsoucná. Klee tak může pravdit o umění, že se ke Stvoření – což je Kleeovo označení pro „jsoucí v celku“ – má jako průměr:<sup>8</sup> „Je vždy pouhým příkladem, stejně jako pozemské je příkladem kosmického.“ Podle Kleea „umělecké dílo je v první řadě genezí, nikdy není zakoušeno <čistě><sup>9</sup> jako produkt.<sup>10</sup>“ Změť linií „reprodukuje“ člověka či lidskou postavu nechává vidět dynamiku odehrávající faktem lidského tělesnění, ukazuje možnosti odehrávající se tělesností, která podléhá určitým zákonitostem platným pro všechna lidská těla. Tato změť je „logikou narysu“, pevnou zákonitostí nechávající vystoupit lidské tělo v tom, co je mu vlastní, tj. v jeho tělesnění, které je specifickým způsobem bytí-ve-světě. Klee nechce reprodukovat lidskou postavu ve smyslu figurální nápodoby (mimésis), nýbrž chce nechat ukázat dění, které se odehrává faktem tělesnění těla, chce zachytit samotný odehrávající se život v jeho strukturální a formální zákonitosti, jak praví Klee: „Do popředí tedy vystupuje kostra obrazového organismu a stává se pravdou *coute que coute*“. Pro figurální zakoušení a očekávání napodobující předmětnosti se pak postava musí jevit jako nepřehledná změť linií postrádající smysl a řád; avšak „zde neplatí žádný profánní zákon, zde platí umělecký zákon. Obrazy nejsou žádné živé obrazy.“

Formální zákonitost nechávající každé jsoucno vystupovat v tom, co je mu vlastní, se stává tyranizující, jelikož je tím, co nemůže nebýt, je tím, co je nevyhnutelné, co je nutné. Forma nutí a nutká a ponouká konstruovat „realitu“ podle jí odpovídajícím zobrazujících prostředků. Nietzsche hovoří o brutalitě barev, což se realizovalo v malířství fauvistů a expresionistů či skupiny *Nabis*.<sup>11</sup> V Kandinského kompozicích, jež jsou nejbližší Kleeově tvorbě a náhledu, je barva samostatným významotvorným prvkem strukturujícím a skládajícím dílo; teprve díky určitému, racionálně stanovenému barevnému odstínu majícím vlastní kvalitu a tj. význam, dostává kompozice jako významový celek svůj význam. Z kompozice se takto stává konstrukce, u které jsou jasně stanovitelné genetické kroky a postup konstruování, kde nemůže být nic libovolného, nic navíc, kde každý prvek má svůj pevný a jasný význam. Abstraktní malba je formálně-výrazovým asketismem prostředků, redukcí na nezbytné minimum pro dosažení maxima účinku, který se neobrací na čistě pocitovou

---

<sup>8</sup> *Tvořící vyznání*, str. 122 (in: *Schriften*, Köln 1976), str. 65 (in: *Kunst-Lehre*, Leipzig 1991).

<sup>9</sup> Doplněk z Kleeova autorského exempláře *Schöpferische Konfession*.

<sup>10</sup> Srv. *O moderním umění*, str. 78: „Čím hlouběji umělec hledí, tím snadněji je schopen napnout hledisko dnešní k hledisku včerejšímu. O to spíše mu na místo nějakého hotového obrazu přírody utkví jedinečný, podstatný obraz Stvoření ve smyslu geneze.“

<sup>11</sup> Klee věnoval barvám jakožto formálnímu elementu (element ve smyslu *arché stoicheion* antických myslitelů) svůj *Pedagogický skicář*, přel. A. Pelánová, Praha 1999. Nejvydatnější Kleeovy formální analýzy obsahují knihy: P. Klee, *Das bildnerische Denken*. Form- und Gestaltungslehre Band 1., hrsg. von Jürg Spiller, Basel-Stuttgart 1971; P. Klee, *Unendliche Naturgeschichte*. Form- und Gestaltungslehre Band 2., hrsg. von Jürg Spiller, Basel-Stuttgart 1970; P. Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel-Stuttgart, 1979, což je faksimile Kleeova rukopisu přednášek na výmarském Bauhausu 1921/1922. Totéž faksimile s paralelní čitelnou transkripcí in: P. Klee, *Kunst-Lehre*, hrsg. von Günther Regel, Leipzig 1991, str. 91-313.

a prožitkovou, tj. animální stránku člověka – člověk moderního umění není *animal rationale*; nýbrž obrací se na racionální syntézu naší obrazivosti, takže obraz a jeho význam, tj. „obsah“ si teprve konstruuje divák ve své „hlavě“ a oku. Je to teprve divák, který je nutnou součástí díla, s nímž autor počítá jako se završením svého díla; je to teprve divák, který dokončuje syntézu kompozičních prostředků jako specifický výkon svého bytí-na-světě. Malířství ve svém abstraktním křídle akcentuje metafysické určení lidství člověka, dotýká se jeho ontologické struktury jako jsoucna existujícího uprostřed odkrývajících se a ukazujících se celku jsoucího tak, že tomuto celku jsoucího „napomáhá“ dospět své významové úplnosti. Abstraktní malířství přesahuje, aniž by opouštělo či překonalo, určení lidství člověka ve smyslu *animal rationale*, kdy člověk je sám sobě přístupný v sebe-počítku a realizuje se na rovině pocitu (Gefühl), přesahuje toto určení při zachování činnosti, tj. volní povahy lidství vnášející do „reality“ samu sebe, o čem Nietzsche hovořil jako o „zlidšťování přírody“ ve smyslu redukce přirozenosti všech věcí na to, co od nich člověk očekává, jakým způsobem je schopen tyto věci zakoušet. Abstraktní umění vede k antropologizaci náhledu na skutečnost, protože jsoucno se ukazuje jako jsoucí teprve naším zásahem, teprve na základě námi uskutečněné syntézy. Moderní umění tyranizuje jednak samu „skutečnost“, jelikož ji nechává vystupovat až jako syntetickou na základě člověkem provedené syntézy; jednak je tyranizující samotného člověka, protože ho nutí, ponouká a nutká, aby tuto syntézu musel vždy znovu a opakovaně, tj. ustavičně a permanentně realizovat, aby dostal určení svého lidství. Člověk moderního umění je nutkavě, je pod nátlakem *nutkavé nouze* (Not) vždy znovu a neustále vnést do hry své lidství, které se bez volního, ve vůli založeného *příčinnování* rozpadne a degraduje na čisté čítí a počítkovost zvířete. Člověk se stává příčinou zakoušení reality tím, že sleduje formální zákonitost syntetické zkušenosti toho, co na člověka koná nápor jako to, co nemůže nebýt, čímž vždy byla substance. Substance světa je sama formou tohoto světa určující obsah:<sup>12</sup> to, co je ukazujícím se jsoucnem ve světě, tj. obsahem, je vynuceno a přičiněno formou *jedině* umožňující ukazování se jsoucna jako takových. To, že člověk musí neustále, ustavičně, permanentně vykonávat nutkavou nouzi svého lidství, tj. stanovovat význam jsoucna jako jsoucího, odpovídá základnímu ontologickému statusu vůle k moci: být více, aby byla i nadále. Nutkavě existující člověk, aby i nadále byl člověkem, musí naplňovat syntetickou konstrukci reality, tyranizovat skutečnost a sám sebe, sebe-určovat se, tj. být svobodně ve smyslu ve vůli založené spontaneity.<sup>13</sup> A jelikož syntéza je syntézou formy společné všemu jsoucímu a přístupné jen racionálně, tak člověk odpovídá určení

---

<sup>12</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 2.024: „Substance je to, co trvá nezávisle na tom, co je faktem (was der Fall ist).“ 2.025: „Je [sc. substance] formou i obsahem.“

<sup>13</sup> R. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii* II (přel. V. Bahník, Praha 2000, str. 15): „Také my sami jsme ... svobodni ... a natolik dospělí, že ... chceme vážně sobě samým uložit pravidla, jejichž pomocí bychom dosáhli vrcholu lidského poznání“, tak aby dle *Reg.I* (str. 11) „v jednotlivých životních situacích byl intelekt s to předložit vůli to, co je třeba zvolit.“ První *Regule* totiž zní: *Cílem bádání má být vedení rozumu k vynášení pevných a pravdivých soudů o všem, co se mu naskytne.*

svého lidství správným používáním své racionality; svoboda jako sebe-určování je správně aplikovanou racionalitou podávající výčet (ratio) o tom, jak se jsoucí ukazuje ve své jsoucnosti. *Vůle k moci jako úsilí být více než doposud je v případě lidství člověka sebe-určující se racionalitou, formální syntézou jakožto syntetickou formou, která je svým vlastním obsahem ve smyslu substance.*

Moderní umění konstruuje realitu její význam resp. konstruuje realitu v jejím významu (jsoucno *jakožto jsoucí*) je *logikou nárysu*: racionálním vykazováním formálních zákonitostí nechávající každému jsoucnu vystoupit jako jsoucímu, udělující každému jsoucímu jeho charakterové, tj. bytostné významy, kontury, rysy, stavy. Moderní malířství jako určování smyslu bytí jsoucího je metafysické, je samotnou metafysikou. Jsoucno je jsoucí na způsob konstrukce, lidství člověka je určeno jako sebe-určující se syntetická racionalita, povaha pravdivosti je nutkavá nouze přičiňování. Je to *tento duch* moderního umění, který je stínem Nietzscheho metafysiky, ze kterého se zrodila velká, tzv. první světová válka, která je proto rovněž metafysického charakteru, je samotnou dějící se první filosofií,<sup>14</sup> která si vybírá své oběti především z řad těch, kdo jí dopomáhají k vládě.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ernst Jünger chce ve studii *Totální mobilizace (Die Totale Mobilmachung*, in: E. Jünger, *Sämtliche Werke*, II. Abt., *Essays*, Bd. 7, *Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart 1980, str. 121-142) určit skrytou povahu války, která je „největší a nejpůsobivější událostí této doby“. Válka je pro Jüngera zpřístupňující zkušeností se „skutečností“, která je „při díle“, tj. „skutečná“ ve smyslu účinná, činná, působná a působící *na způsob „práce“*. Práci Jünger totiž určí jako *ontologický model určování smyslu bytí jsoucího*, práce je pro Jüngera odpovědí na Aristotelem formulovanou základní úlohu první filosofie: *nakolik jsoucno je jsoucí a co mu jako takovému přísluší*. Práce je pro Jüngera charakterem bytí jsoucího. A proto válka, jakožto uskutečnění pracovního nasazení, není ničím *lidským, příliš lidským*, takže Jünger se zdráhá hledat její povahu ve sféře lidského jednání. Jünger spíše válku řadí mezi události „kultického rázu“. Světová válka má charakter „světové revoluce“ a představuje „událost kosmického druhu“, zcela ve smyslu tradičního určení „kosmos“ jakožto celku všeho jsoucího, takže válka se dotýká určení smyslu bytí všeho jsoucího. Válka je uskutečňováním první filosofie, válka je metafysikou *in actu*. Jünger blíže konkretizuje svou úlohu tak, že hledá „skryté popudy“ pro „typicky pokrokové pohyby“, jež ovšem „vedou k výsledkům odporujícím jejich vlastním tendencím“; hledá „vlastní morální faktor této doby“, který utváří atmosféru pokrokové doby, jež podle něho musela nutně vyústit ve válku. Tímto „skrytým popudem“ a „vlastním morálním faktorem této doby“ je pro Jüngera pojem „*totální mobilizace*“.

<sup>15</sup> Článek budiž formou *in memoriam* Franz Marc, August Macke, Guillaume Apollinaire a mnoha dalším méně známým i neznámým.