

## PROČ PRÁVĚ PŘÍRODA - VÝTVARNÉ UMĚNÍ A BIOLOGICKE MYŠLENÍ NA KONCI 19. STOLETÍ

Petr Wittlich

Svaté slovo příroda bylo už od antiky používáno jako mocné zaklínadlo v případech, kdy se hledal lék na konstatovaný úpadek soudobého lidstva, anebo se vytýčovala univerzální matrice umožňující zdokonalení všech lidských dovedností. Zvláště umění žilo a bohatě těžilo jak z moralizujícího primitivismu, tak ze scientismu, umožňujících zdokonalit napodobování přírody a pronikat do tajů univerza. Leonardo da Vinci napsal ve svých poznámkách: "Opravdu malířství je vědou, je dcerou Přírody... Nutnost pudí mysl malíře, aby se změnila ve vlastní mysl Přírody: ne tedy aby jen viděla krásu světa, ale aby poznala vše pořadajícího a vše oživujícího Ducha."

Duch s velkým D, jako společný úběžník přírody a člověka, však neměl mít zajištěnu svou velebnou působnost navěky. Stupňující se autorita nových "přírodních věd" připravila, od Koperníkova objevu heliocentrismu, lidstvu několik pořádných šoků, dotýkajících se samotného základu postavení člověka na Zemi a ve vesmíru. Jedním z takových obzvláště silných šoků byla i Darwinova teorie evoluce života.

Dnes si jen ztěží můžeme představit sílu otřesu, který vyvolal osobně skromný anglický přírodovědec v evropském myšlení a sebevědomí. Zajímavé je, že nejvášnivější diskuse kolem darwinismu se neodehrávaly v Anglii nebo Francii, ale v Německu. Emanuel Rádl ve svých Dějinách vývojových teorií v biologii XIX. století /Praha 1909/ živě vylíčil diskusi šedesátých let, v níž na hlavy prvních darwinistů padaly i z jinak seriózních úst urážky jako že jde o "... nejkrátkozračejší, nejhloupější a nejbrutálnější theorii, jaká jen jest možná a daleko ubožší, než theorie o vykrystalizovaných atomech /tj. materialism/, se kterou se pokusil státi se zajímavým jeden moderní šašek a najatý šejdíř" /řekl botanik Schimper/.

Hlubším důvodem takového rozhořčení byla nepochybně též okolnost, že darwinismus získal v Německu výrazné politické

pozadí, a to jednak v samotné vědě, kde vedl ke střetnutí se společensky etablovanými liberálními morfology, vycházejícími ještě z odkazu německé naturfilozofie, kteří byli představiteli oficiální vědy pěstované na velkých univerzitách, jednak byl zapojován i do střetů na obecné politické scéně a dokonce podezříván z příslušnosti k podvratnému socialismu. Faktem je, že lidé, kteří otevírali darwinismu cestu do vědy, náleželi svými sociálními názory k demokratickému křídlu německé buržoazie a že hlavní zpopularizovaná hesla darwinismu, jako "boj o život" a "přírozený výběr", zněla smysluplně i z hlediska jejich společenských požadavků a cílů.

Z původní vědecké teorie se v Německu rychle stávala vlivná ideologie. Tato hypostáze darwinismu našla svého mluvčího a lze snad říci i proroka v Ernstu Heinrichovi Haeckelovi. Tomu nestačila odborná polemika, ale veden svým kazatelským sklonem sepsal populární dílo nazvané Přírozené dějiny stvoření /*Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868/, které vyšlo v deseti vydáních a založilo obrovský ohlas darwinismu i v širší kulturní veřejnosti.

Cestou této popularizace základních Darwinových idejí se dostával ohlas jeho teorie i do výtvarných umění. Za typický odraz darwinistických hesel je dnes považován obraz švýcarského malíře Arnolda Böcklina *Boj kentaurů*, který vzbudil velkou pozornost diváků na Světové výstavě ve Vídni roku 1873. K obrazu se zachovaly přípravné studie, které připomínají Rubensovy skici a předvádějí boj lidského hrdiny s kentaury. Výsledný obraz však vypouští všechny tradiční mytologické významy /jako byl boj Lapithů s Kentaury/ a ponechává na scéně jen samotné kentaury, viděné v působivých siluetách zezdola proti oblačnému nebi. Vzájemně se masakrují. V obraze bývá též spatřována aluze na nedávnou francouzsko-německou válku z roku 1870, ale jeho obsahové zázemí je mnohem širší. Zahrnuje i fantazijní odbavení vzpomínek, které se Böcklinovi hluboce vryly do paměti, když se jako jednadvacetiletý zúčastnil únorové revoluce v Paříži roku 1848 a byl tam i zděšeným svědkem krvavého potlačení revoluce chudiny v červnu téhož roku. Výročí únorové revoluce potom Böcklin vzpomínal

až do pozdního věku, jak to známe z jeho životopisu. To je dokladem jeho demokraticko-liberálního smýšlení, ale Boj kentaurů personifikuje boj, který nemá žádný vyšší cíl, ani stranické alternativy - je to vskutku "boj o život" všeobecně, tematizovaný výstižně právě pomocí kentaurů jako bytostí napůl lidských a napůl zvířecích. Téma "životního boje" se rychle rozšířilo zejména v literatuře let sedmdesátých. O tom jak bylo působivé, svědčí kupříkladu i tehdejší článek Otakara Hostinského Darwin a drama, v němž pisatel doporučoval vzít "boj o život" za základ psychologické stavby dramatu znázorňujícího "kolize mezi jednotlivcem a společností, pohlavní výběr láskou a idealizovanou epizodu velkolepého boje všech proti všem". Drama se tak mělo postavit na "skalopevný základ přírodní vědy".

V této souvislosti je třeba poukázat na jistý paradox moderního naturalismu. Jeho stoupenci, ať už ve vědě nebo v literatuře a v umění, se ostře obraceli proti staršímu idealismu, zejména proti jeho náboženským tradicím a výraz svého ateismu a materialismu, jenž měl zcela konkrétní sociální a třídní kořeny, hledali v pronikání do dříve tabuizovaných oblastí pudového života člověka. Vůle po pravdě poznání měla jít až na samotný základ, ale tam byly shledávány fatální determinace. Proti dřívějšímu naivnímu primitivismu, který si přírodu ve vztahu k člověku idylicky idealizoval, ale i na rozdíl od romantického názoru, který sice pochopil sublimní hloubku obrazu přírody, ale přece jen ho introspektivně odděloval /divák romantického obrazu jen zpovzdálí přihlíží nějakému impozantnímu přírodnímu ději/, moderní naturalista poučený mnohdy drásavými zážitky ze soudobé sociální reality viděl přírodu přímo v sociálním životě, který zobrazoval. Co ho zvláště zajímalo, nebyly ani tak jednotlivosti jako procesy, formující děje. Tyto procesy ovšem nebyly pochope-ny jako vskutku sociální v dnešním, třídně rozlišujícím slova smyslu, ale jako objektivně "přírodní", a to ve jménu všemocné autority moderní přírodní vědy. Z tohoto obtížně řešitelného konfliktu mezi požadavky analytického rozumu, který chápal sociální dimenzi jako zastaralé konvenční s respektem k iracionální živelnosti tzv. biologické podstaty člověka,

vyrostl pak v umění fenomén tzv. dekadence, která de facto z naturalismu přímo vyrůstala a určité řešení svých problémů našla teprve když Freudova psychoanalýza nově určila vztah vědomí a nevědomí.

Biologie, která byla ve druhé polovině 19. století nejpopulárnější a také nejvlivnější přírodní vědou, prošla ovšem rovněž markantním vývojem. Tento vývoj se však odehrával jako překonávání a opouštění darwinismu. Faktem je, že darwinisté sami nemohli plně dokázat svou hlavní tézi o "přírozeném výběru" jako obsahu evoluce. Jejich pojetí vývojové změny jako mechanické a nahodilé odchylky, která se udrží, protože je prospěšná v "životním boji", sice mohlo vyhovovat běžné empirii, ale neuspokojovalo potřebu výkladu smyslu života. Skepse k výsledkům pozitivní vědy, která vzrůstala, vyvrcholila pak v devadesátých letech, v jejichž polovině se rychle rozšířil Brunnetiérův slogan o "bankrotu vědy".

Také umění bylo tehdy již unaveno starším naturalismem, který sice s pomocí temporalistické fotografie vypracoval dokonalou iluzivní techniku pro historickou i žánrovou malbu, ale právě tam, kde byl uplatňován konsekventně, narazil na mez své iluze: to co bylo v obraze jako jedinečná událost dokonale čitelné smyslově, stalo se nepochopitelným významově. Nakonec se naturalismus rozplýval v záplavě vizuálních banalit nebo kuriozit.

Darwin si vývoj představoval jako dlouhodobou diferenciaci z několika nebo dokonce jedné základní formy cestou "přírozeného výběru" až k dnešnímu bohatství forem života. Ale už roku 1873 napsal Gustav Theodor Fechner, v mládí naturfilozof a později tvůrce vlivné psychofyzické teorie o všeobecném principu vývojových zákonů, o principu tendence k stálosti, kde vyložil postup diferenciaci z primárního chaosu jako proces narůstání entropie. Upozornil tak na to, že do dosavadního primátu biologie se začíná mísit mnohem autoritativnější hlas fyziky. Druhá hlavní věta termodynamiky, formulovaná původně zcela strážlivě Clausiem a Kelvinem, byla pak i pod vlivem jeho názoru a zejména prostřednictvím dychtivě popularizující žurnalistiky vyložena pro veřejnost jako nevyhnutelné směřování ke smrti vesmíru a stala se působivým podkladem

apokalyptických vizí osudů lidstva v umění a v literatuře, vizí, jež se zdály být mnohonásobně potvrzovány krizemi moderní společnosti a nakonec ztotožněny s katastrofou první světové války.

Zdá se, že právě tato situace však na druhé straně zároveň přispívala k tomu, aby se začaly hledat také specifické pozitivní vlastnosti života, a to rovněž v principiální rovině. Začalo to v botanice, která si udržovala jistý odstup od militantního darwinismu. Slavný mnichovský botanik Carl von Nägeli vydal roku 1884 obsáhlý spis, v němž tvrdil, že život, vykrytalizovav jednou z neživé hmoty, má v sobě setrvačnou sílu, která jej pořád žene do vyšších a vyšších forem jako zásada zdokonalení. "Přirozený výběr" přitom jen ničí ty formy, které vadí rozvoji přírody. I když Nägeli byl ještě kritizován pro mystičnost, jeho vitalistická myšlenka o zdokonalování z vnitřních sil došla ohlasu a mladší botanik Julius Sachs přišel pak /1896/ s pojmem Gestaltungstrieb, kterým poskytl staré ideji životní síly moderní nomenklaturu.

S tímto myšlenkovým posunem a obratem od darwinismu v botanice nepochybně souvisel i vývoj k secesnímu stylu, který můžeme zaznamenat ve výtvarném umění. Řada jeho průkopníků a předních tvůrců se ostatně vzdělávala i v teoretické biologii na univerzitách. Známý je případ Emila Gallého, který studoval v Anglii i v Německu a v autorské tvorbě realizované ve zděděné sklárně v Nancy od osmdesátých let vypěstoval nový typ florálního dekoru na skleněné váze. Květina se tu uplatňovala ve své individualitě a měla i poetické významy, převzaté ze soudobého symbolistického básnictví, ale už její základní situace na barevné váze ji dávala do souvislosti meditací o růstové síle přírody, viděné v její organické cykličnosti, zahrnující jak rozkvět, tak i uvadání. Právě tato polarita však dobře ukazuje souvislost Gallého poetiky s vitalistickou idejí nové botaniky.

Roku 1893 byl realizován první interiér nového dekorativního stylu - schodištní hala domu inženýra Tassela v Burselu 17 od Victora Horty. I když prvním obdivovatelům secese připadal jako Athéna, která právě vystoupila z Diova čela, je jeho

vsnik nemyslitelný bez ideového zázemí, v němž hrála důležitou rolí i nová botanika a biologie. Litinový sloup nesoucí klenbu a rozvíjející se kovovými úponky do lineárního dekoru stropu, stěn i podlahy, mluví o vegetativní síle přírody. Jeho florálnost byla v tomto případě chápána na rozdíl od inspirace zvířecí nebo i lidskou formou, nepochybně jako projev "čisté" přírody a v tom směru se zase spojovala se sociálně reformátorskými snahami, které, jak víme, vyznávali stavebníci prvních Hortových secesních staveb.

- 19 Akvarelovaná kresba květiny od Vojtěcha Preissiga z roku 1898 je dokonalé vyjádření nových představ. Květina zde roste z cibulky, jejíž průřez má srdcovitou formu. Typická je uzavřenost vláčné secesní kontury celé soustavy, pomocí níž je vyjádřena kolující dynamika růstové síly.

Tato zralá secesní forma byla současná i jistému vyvrcholení neovitalistické biologie. Jeho představitelem se stal hlavně Hans Driesch, který pro označení zvláštní vitální síly jako vlastní specifické nositelky vývoje života razil obnovený aristotelský pojem entelechie.

Už současníci upozorňovali na komplikovanost Drieschových teorií, které nekončily u biologie, ale směřovaly k celkové filozofii přírody. Driesch snad byl v tom směru provokován i příkladem E. Haeckla, který v pozdním období, po velkém úspěchu své další knihy *Die Welträtsel* /1899/ byl hlasatelem "monistického náboženství", které podle něho již vyřešilo všechny hádanky světa. Vedle prušácky bohorovného Haeckela, sdělujícího obdivovatelům svou koncepci tzv. Theofyzis už jenom v tabulkách a dogmatických návodech, působí Driesch sympaticky úspornou snahou o poznání, i když ani on se nevyhnul idealistické metafyzice. Jeho zralé práce, jako *Naturbegriffe und Natururteile* /1904/ a souhrnná *Philosophie des Organischen* /1909/, obsahují řadu zajímavých témat, ukazujících v čem mohla spočívat přitažlivost neovitalismu i pro umělecké myšlení.

Driesch se pustil do projednávání otázek entelechie směle na základě rozboru hlavních vět termodynamiky, tedy na základě, který, jak jsme již viděli u Fechnera, byl zásadní pro hodnocení smyslu evoluce přírody a perspektiv života. Roz-

členil je na tři: dvě aprioristické /větu o zachování energie a "větu o dění" na základě rozdílů intenzity/ a třetí větu empirickou o vzrůstu entropie. Jakožto vitalista vycházel Driesch z kvalitativního rozdílu mezi anorganickou, mechanickou přírodou a organickým životem, jehož princip, zaručující typickou celostnost organických individualit, spatřoval právě v entelechii. Důležité bylo, že se odpoutal od staršího vitalismu, považujícího vitální sílu za energii. Entelechie podle něho není energie a vstupuje tedy do zvláštního, samostatného vztahu k procesům energetiky. Není to také nic prostorově existujícího - entelechii poznáváme jen podle jejích důsledků. Entelechie nemůže být kvantitativně měřena, protože je zcela a pouze "vztahovým pořádkem" /beziehende Ordnung/. Vyjadřuje způsob regulace "harmonicky - ekvipotencionálních" systémů. Při utváření formy /Formbildung/ "nemůže sice entelechie zvýšit celkovou částku kompozičních rozdílů v daném systému, ale může, regulativně, rozmnožit stupeň jeho rozdělující odlišnosti /Verteilungsverschiedenheit/. To dělá, když přeměňuje nějaký systém se stejně rozdělenými možnostmi do nějakého systému nestejně rozdělených skutečností." Entelechie, jako intenzivní veličina, způsobuje diferenciaci organických systémů, které na rozdíl od systémů anorganických mohou "dosáhnout vyššího stupně rozdělující odlišnosti bez vztahu k jiným energetickým faktorům než jsou jejich vlastní".

I když Driesch nakonec zůstal vázán idealistickým teleologickým substancionalismem, zní výše citované věty jako předzvěst Bertalanffyho a směřují k obecné teorii systémů. Je zajímavé, že i dnešní teorie umění tady v lecčems navazuje nebo řeší podobné problémy. Mám na mysli hlavně práci Rudolfa Arnheima *Entropy and Art* /1971/, která základní vztah mezi řádem a nepořádkem /entropií/ řeší strukturalisticky. Také zde je představa harmonie v přírodě, jako představa nejvyššího řádu, založena na potřebě diferencovanosti tohoto řádu. Nositelkou diferencovanosti je Arnheimovi "anabolická tendence", jako tvarující kosmický princip jdoucí až z vnitřní stavby atomů, která vnáší do systému tzv. strukturní téma. Tento heterogenní strukturní řád je podle Arnheima vyšším ty-

pem řádu než pouhá uspořádanost, vznikající snižováním hladiny napětí v systému dosažitelném v podmínkách daných zábran /sem patří i gestaltistický "dobrý tvar"/, a jež může ještě při dalším snižování diferenciaci poklesnout až k entropické homogenistické stejnotvárnosti. Umělecká tvorba je v těchto souvislostech chápána jako jistý druh seberegulace, směřující naopak ke zvýšení úrovně řádu dynamickou silovou konfigurací pomocí strukturních témat.

Drieschovy teorie měly už ve svých počátcích význam myšlenkové analogie k uměleckému úsilí o styl. Podstata cyklu spočívá v ideji tvarového celku a protože mechanistický materialismus naturalismu a darwinismu takovou ideu celku neposkytoval, obrátili se secesní umělci do vitalistické říše organických forem. Už Preissigova květina je takovým individuálním organickým systémem, kde v růstovém napětí mezi cibulkou a květem působí entelechie jako vztahovost různých intenzit systému. Secesní ornamentika se liší od tradiční ornamentiky právě tím, že utváří takové univerzální, ale přece individuální symboly obecného přírodního a životního dění.

Tato úloha se dala řešit i na zdánlivě efemerních úkolech.

- 20 Viněta k jídelnímu lístku od Henry van de Veldeho vychází ještě z "energetického vitalismu". Velde napsal, že linie čerpá sílu z toho, kdo ji táhne. Ale symetričnost jejího rozvrhu /která je ve skutečnosti jemně asymetrická, tak jako jsou asymetrické poloviny lidské tváře/ uvádí problém dynamické rovnováhy, jenž se musel objevit právě tam, kde úsilí o nový styl dosahovalo svého cíle. Dynamická rovnováha, jako projev vysoké strukturace systému, se zde netýká jenom vztahu mezi levou a pravou stranou van de Veldeova ornamentu, ale i mnohem podstatnějšího vztahu mezi linií a plochou, čímž teprve vzniká skutečný výtvarný vyšší celek. Tato hodnota je autenticky stylová a jako taková utvářela podklad k rozvinutí secesního stylu i do třetího rozměru. Detail z fasády Kotěrova
- 18 Peterkova domu v Praze /1900/ dobře ukazuje tyto vztahy, které je třeba považovat za podstatné pro určení secesního stylu.

Ačkoli se toho o secesi již poměrně dost napsalo, setkáváme se ještě s tendencí spojovat tento pojem jen s jakousi bizarní výzdobností. Kult přírody na konci 19. století jistě



měl různé projevy a úrovně, nás však musí zajímat především to, co mělo hlubší hodnotu. Sledovaná analogie mezi dobovým biologickým myšlením a utvářením secesního stylu nám to do jisté míry umožňuje. Zde nešlo jen o povrchovou náladovost a citovost, ale o postup k uchopení tvarovacích principů, které svou tvořivostí jsou společným podkladem života přírody i života umění.

Böcklinův Boj kentaurů uvedl ideu patetické totality. Věčný boj souvisel též s aktualizací energetického vitalismu, který však v rovině biologické teorie Driesch pozměnil svým pojmem regulativní entelechie. Vypůjčíme-li si Arnheimovy pojmy, pak zde bylo katabolické ničení, docela dobře vyjádřené sestupnou diagonálou kompozice Böcklinova obrazu, nahrazeno anabolickou tendencí, směřující spíš k nastolení ideje harmonie jako bohatě strukturované dynamické rovnováhy. Obraz jiného švýcarského malíře, Ferdinanda Hodlera, pocházející již z doby kolem roku 1884, má název Rozhovor s přírodou a odráží na bázi nové tělesnosti postoj oživující i jisté utopické vztahy k přírodě. Opět je příznačné, že Hodlerova figura jinocha vyzývá rostlinnou přírodu, která je v primitivistických představách nepochybně "čistší" a "nevinnější" než polozvířecí figuralizovaná příroda u Böcklina. Idealizující prvky obrazu jistě souvisejí s touhou po nové kultuře a také po obrodě života, která byla páteří programu secesního hnutí. Ať již hodnotíme výsledky tohoto programu jakkoli, nemůžeme nevidět, že šlo o velmi závažnou věc. Jestliže klasická filozofie stavěla přírodu spíš do protikladu se svobodou člověka, šlo nyní o nové produktivní spojení těchto světových veličin a vyšší naplnění jejich souvztahu. Toto osvojení přírody člověkem, překlenující dosavadní rozpor mezi věděním a cítěním, bylo nakonec také novým zhodnocením Darwinovy evoluční teorie. Alois Riegl napsal v programovém článku Nálada jako obsah moderního umění roku 1899: "Dnešní 'náladové umění' je výsledkem novodobého světového názoru, který odloučil věděním od víry, ale tuto také zcela neeliminovat. Hledá se nová harmonie, která vychází nikoli z představy vládce jako v antice, ale z poznání, že člověk je posledním článkem dlouhého vývojového řetězu přírody."