



## Autor: Oswald Spengler

Duší antické kultury, která si zvolila za ideální typ rozprostraněnosti smyslově přítomné těleso, nazývám **apollinskou**. Od Nietzscheho Zrození tragédie je toto označení každému srozumitelné. Jako protiklad stavím **faustovskou** duši, jejímž prasymbolem je čistý prostor bez hranic a jejímž „tělem“ je západní kultura, která vykvetla v 10. století se zrozením románského stylu na nordických rovinách mezi řekami Labe a Tajo.

Apollinský je „sloupový obraz“, tedy socha nahého člověka, faustovské je umění fugy. Apollinská je mechanická statika, smyslové kultury olympských bohů, politicky rozdělená řecká města, Oidipův osud a symbol fallu. Faustovská je Galileova dynamika, katolická i protestantská dogmatika, velké dynastie barokní éry s jejich kabinetní politikou, osud krále Leara a ideál Madony, od Dantovy Beatrice až po závěr Goethova Fausta.

Apollinské je malířství, jež ohraničuje jednotlivé tělo přesnými konturami. Faustovské je to, které vytváří prostory pomocí světla a stínů. Apollinské je bytí Řeka, který své Já označuje jako „sóma“, tělo, jemuž chybí idea vnitřního vývoje a tím i skutečné vnitřní i vnější dějiny. Faustovské bytí je takové, které je vedeno nejhlubším vědomím, které nahlíží na sebe sama, které pěstuje osobní kulturu memoárů, reflexí, retrospektiv a perspektiv.

(A ještě zcela vzdálená od obou, ačkoliv v mezidobí mezi nimi přejímající, reinterpetující a dále prostředkující kulturní formy, objevuje se v prvním tisíciletí **magická** duše „arabské“ kultury, v Augustově epoše mezi Nilem a Tigridem, s její algebrou, astrologií a alchymií, mozaikami a arabeskami, svátostmi a svatými knihami perského, židovského, křesťanského, „pozdně antického“ a manichejského náboženství.)

„Prostor“ je, smím nyní říci po faustovsku, cosi duchovního, od očividné smyslové přítomnosti zcela odděleného, co se v latině a řečtině vůbec nemohlo vyskytnout. Právě tak cizí je apollinskému umění i ztvárněný prostor. Nepatrná cella raně antického chrámu je temné nic, zhotovené původně z nepřilíživých trvanlivých materiálů, pouzdro okamžiku, v protikladu k věčným obloukům „arabských“ magických kopulí i k „faustovským“ gotickým chrámovým lodím. V tomto tělese neexistuje žádné „uvnitř“. (...)

Faustovské umění velkého stylu začíná současně s prvními hnutími nové zbožnosti, totiž clunyské reformy kolem roku 1000 – a to hned návrhy tak obrovských kleneb, že nové dómy, jako např. ten ve Špýru, ani nemohou být shromážděnou obcí zaplněny.

Vášnivá řeč této architektury se opakuje v básnictví. Ať jsou od sebe latinská hymnika křesťanského jihu a Edda stále pohanského severu vzdáleny sebevíc, ve vnitřní prostorové nekonečnosti veršové stavby, rytmu vět a řeči obrazů se shodují. Je to tatáž železná vůle, jež překonává a láme všechnen odpor viditelného. Neexistuje jiný rytmus, který by kolem sebe šířil tak nesmírný prostor, jako rytmus staronordický. V něm se už ohlašují Rembrandtovy barvy a Beethovenova instrumentace. **Zde je poprvé procítěna bezhraničná osamělost**

## jakožto domov faustovské duše.

Neboť – co je Walhalla? Germánům doby stěhování národů i merovejské epochy byla neznáma. Vymyslela si ji až probuzená faustovská duše! Jistě se tak stalo i pod dojmem anticko-pohanského a arabsko-křesťanského mýtu, který se svými klasickými nebo posvátnými knihami, svými ruinami, mozaikami, miniaturami, kulty, rituály a dogmaty všude pronikal do nového života. A přesto se Walhalla vznáší mimo všechny vnímatelné skutečnosti, v dalekém, temném, faustovském prostoru. Olymp spočívá na blízké řecké zemi, Ráj církevních otců je kouzelná zahrada někde v magickém celku světa. Walhalla není nikde. Zjevuje se, ztracená v nekonečnosti, se svými nedružnými bohy a hrdiny, jako nesmírný symbol osamělosti. Siegfried, Parsifal, Tristan, Hamlet a Faust jsou ti nejosamělejší hrdinové všech kultur. Čteme jen ve Wolframově Parsifalovi ono zázrakuplné vyprávění o probuzení vnitřního života. Touha po lese, hádankovitý soucit, nepojmenovatelná opuštěnost: to je záležitost faustovská a jedině faustovská. Každý z nás to zná. V Goethově Faustovi se tento motiv vrací v celé jeho hloubce:

Nezbadatelný pud, tak sladký,  
mě lesem hnal, mě loukou ved,  
v pláč roztály mé sny a zmatky,  
jak se mi rodil nový svět.  
(přel. O. Fischer)

O tomto životním pocitu neví nic ani duše apollinská, ani magická, tedy ani Homér, ani evangelia. Vrcholem básnického umění Wolframa z Eschenbachu, autora eposu o Parsifalovi, je líčení onoho zázračného velkopátečního rána, kdy Parsifal, rozvaděn s Bohem i se sebou samým, potkává šlechtetného Gawaina. „Jak bych našel pomoc u Boha?“ ptá se, a putuje k poustevníku Trevrizentovi.

Zde leží kořen **faustovského náboženství**. Zde začíná porozumění pro zázrak Eucharistie, která spojuje její účastníky v mystické společenství, v samospasitelnou církev. Z mýtu o svatém Grálu a jeho rytířské družině můžeme pochopit vnitřní zákonitost germánsko-nordického katolicismu: Oproti antickým obětem, které byly přinášeny jednotlivým božstvům v jejich chrámech, zde se objevuje **jediná, nekonečná oběť**, která je všude a každodenně se opakuje. To je faustovská idea 9.-12. století, epochy Eddy, epochy zvěstované již angloirskými misionáři a apoštolem Německa Bonifácem, ale teprve nyní dozrálé. Románský dóm, jehož hlavní oltář je dějištěm svrchovaného zázraku, je jejím výrazem.

Množství jednotlivých těles, z něhož se skládal antický kosmos, si vyžaduje analogický svět bohů – to je smysl antického polyteismu. **Jediný** světový prostor, ať už je to magická světová jeskyně či faustovská světová dálka, si žádá **jednoho** Boha, Boha křesťanství magického nebo faustovského. Athéna a Apollón mohou být přítomni skrze sochu, ale – jak už dávno víme – božstvo reformace i protireformace se může „zjevit“ jedině v bouři varhanní fugy nebo ve slavnostním kroku mše či kantáty.

Nebeská hierarchie od andělů a světců až po osoby Trojice, zděděná církví z magicko-arabského křesťanství prvního tisíciletí, se postupně odtělesňuje, pohasíná víc a více. Právě tak se i ďábel, velký protihráč gotického světového dramatu, nepozorovaně z faustovského životního pocitu vytrácí. Ten, po kterém ještě Luther mrštil svým kalamářem, je ze strany protestantských teologů rozpačitě zamlčován. **Osamělost** faustovského hrdiny se s dvojicí světových sil nesnáší. Bůh sám je vším. Na konci 17. století selhává tvář v tvář této religiozitě obrazná a tělesná řeč malířství a jediným a posledním výrazovým prostředkem náboženského citu se stává instrumentální hudba. Mohlo by se říci, že katolická a protestantská víra se mají k sobě jako oltářní obraz a oratorium.

Germánští bohové a hrdinové jsou obklopeni záhadným přítímím – noří se do hudby a do noci, neboť denní světlo vytváří před jejich okem viditelné věci – a tím mu staví hranice. Noc odtělesňuje, den odduševňuje. Athéna a Apollón nemají žádnou „duši“. Na Olympu vládne věčné světlo jasného jižního dne. Apollinská hodina je právě poledne, když velký Pan spí. Walhalla je beze světla. V Eddě lze už cítit ony hluboké půlnoci, jež zachycují Rembrandtovy paprsky, v nichž se ztrácejí barvy Beethovenových tónů, v nichž v tichu pracovny přemítá Faust.

Z knihy *Untergang des Abendlandes*, München 1923, přeložil Martin C. Putna in Souvislosti 4/1994, Praha, ISSN 0862-6928