

KATHARINE EVERETT GILBERTOVÁ  
HELMUT KUHN

# Dějiny estetiky

1965

Státní nakladatelství  
krásné literatury a umění  
Praha

**Přeložili Pavel a Heda Kovályovi**

**© 1939, 1953 by Indiana University Press**  
**Translation © Pavel and Heda Kovály**

## Od vydavateli

*Důvodů, proč vydáváme tuto knihu, je několik. Dnes, při rozvíjející se kulturní revoluci a nutných teoretických sporech s tím souvisejících, pocítujeme mnohem naléhavěji než dříve malou informovanost o dějinách estetiky. Rozvíjet teorii bez znalosti historie je úkol takřka nemožný. Ale ani široká veřejnost nepochopí některé esteticko-teoretické spory bez této hlubší znalosti. Zaměření a rozvrstvení pracovníků české a slovenské estetiky způsobily, že až dosud neexistuje naše vlastní novější původní práce o dějinách estetiky. (Nejedlého Katechismus estetiky z r. 1902 je příliš stručný, názorově zastaralý a prakticky nedosažitelný.) Je neudržitelné čekat ještě několik let, než u nás vyjde původní kolektivní dílo. Mnohem rozumnější je dát naší veřejnosti překlad seriózních dějin, na ně pak navazovat a rozvíjet dále metodologicky i věcně jejich obsah.*

*Po zralém uvážení jsme sáhli ke knize autorů Gilbertové a Kuhna, kterou nyní čtenáři předkládáme v českém znění. O přednostech a nedostatcích jejich celkové koncepce hovoří podrobněji v doslovu Oleg Sus. Zde proto chceme jen zdůraznit, že si vážíme, přes určité výhrady ke koncepci dějin estetiky, věcnosti obou autorů a jejich znalosti dějinného materiálu. To byl také důvod, proč byla vybrána ze zahraniční literatury právě tato práce, ač nejde o práci marxistickou. Výhrada právě vyslovená není zdaleka výhrada formální. Nemarkvistické stanovisko autorů ovlivnilo totiž nejen jejich koncepci, ale i sám výběr materiálu. To nemohlo narušit informativní charakter knihy, která má jinak vlastnosti dobré učebnice. Aby si mohl čtenář učinit představu o celých dějinách estetiky, musíme se alespoň zmínit o oblastech, které autoři vůbec nezvali na vědomí.*

*Víme, že není nutné ani možné zmiňovat se o estetických myslitelích každé země. Je však mimo jakoukoli pochybnost, že byli vynecháni někteří teoretikové mnohem významnější než např. Solger, Schleiermacher a j., kteří jsou v této knize rozebíráni. Právem tvrdíme, že mnohem výš stojí např. ruští revoluční demokraté nebo marxističtí myslitelé, o nichž nepadlo v knize ani slůvko.*

*V přehledu chybějících partií nám jde jen o tématické okruhy, ne o přesné třídění dějin estetiky podle kapitol. To bude muset být v budoucnu ještě předmětem samostatných jednání. Zde tedy jen poznamenáváme pro čtenářovu informaci,*

- kteře kapitoly (přip. jména) v knize chybějí, ač by tam rozhodně měly být:
- a) ruští revoluční demokraté (Bělinskij, Černyševskij, Dobroljubov),
  - b) marxisté 19. století (Marx, Lafargue, Mehring, Plechanov, Engels),
  - c) v 17. kapitole u formalistické školy by rozhodně nemělo chybět jméno O. Hostinského,
  - d) v estetice 20. století vedle jména Dessoir nemůže chybět E. Uitz, významný pražský německý estetik,
  - e) u fenomenologické školy je nezbytné uvést vedle Geigera také známého polského estetik R. Ingardena,
  - f) chybí přesnější vymezení psychologického a psychologickoexperimentálního proudu 20. století, kam patří mnohostranný český estetik O. Žich, vytvářející některými svými pracemi také základy pro český strukturalismus,
  - g) ruská formalistická škola (Šklovskij, Žirmunskij, Ejchenbaum a j.),
  - h) česká strukturalistická škola (Mukařovský, Jakobson a j.),
  - ch) marxistická linie 20. století (Lenin, Lunačarskij, Liščic, Lukács, Gramsci, E. Fischer, T. Pavlov, Finkelstein a j.).

To jsou tedy směry a postavy, o nichž Gilbertová a Kuhn nehovoří, ale o nichž nelze pomlčet. Čtenář ovšem bude nucen pro svůj přehled shánět materiál o zmíněných autorech a směrech jinde než v této knize. Poněkud lépe na tom snad bude po čase s estetikou 20. století, o které poslední kapitola naší knihy pojednává velmi nedostatečně. Existuje totiž fundovaná práce italského estetik Morpurgo-Tagliabue „L'esthétique contemporaine“, o jejímž překladu se jedná. Získali bychom pak s knihou Gilbertové-Kuhna základní průručky dějin estetiky, které by byly dovedeny takřka až do našich dnů. Bude pak na pracovnících české a slovenské estetiky, aby vytvořili souhrnný přehled o těch oblastech, které západní historikové estetiky soustavně opomíjejí. Dnes už jsou pro to podmínky. Možná, že bude stát také za úvahu, zda by neměly být dějiny estetiky obohaceny kapitolami, kde by byly zachyceny jednak estetické názory uměleckých směrů 19. a 20. století a jednak estetika jednotlivých druhů umění. Teprve pak by byly základní informace o dějinách estetiky relativně uzavřeny.

Miloš Jůzl

ESTETICKÉ MYŠLENÍ...  
BYLO NEJŽIVOTNĚJŠÍ TEHDY,  
KDYŽ BYLO NEJHISTORIČTĚJŠÍ.

*Bosanquet*

## *Předmluva*

Tato kniha je určena vysokoškolským studentům různých uměleckých oborů a všem ostatním zvědavým lidem, kteří se hlouběji zajímají o význam estetických pojmů. Obsah knihy není založen na absolutních definicích těchto pojmů ani na pevně vymezeném filosofickém systému, nýbrž na teoretickém předpokladu, jak nejlépe uspokojit tento zájem. Leonardo da Vinci řekl, že ten, kdo si může zajít k prameni, nebude pít z vědra. V jistém smyslu se tato kniha snaží dovést ony nadobyčej zvědavé čtenáře k pramenům. Avšak prameny ve filosofii nelze najít na určených místech, jak by se snad mohlo podle této analogie zdát, nejsou vyznačeny na nějaké mapě proudů nebo středisek kultury. Kdyby tomu tak bylo, stačilo by sestavit antologii zdrojů a úkol by byl splněn. Bylo by ovšem možné o něco pokročit v procesu porozumění, kdybychom si přečetli, co řekl Herakleitos o básnících, sv. Tomáš o kráse a Helmholtz o hudbě. Avšak pouze tím, že poznáme, co o estetických otázkách soudí jeden člověk nebo jakkoli velký počet lidí, neuhásíme filosofickou žízeň. Závěry, které se pozvolna rozvinuly v hlavách myslitelů celého světa, musí vždy přejít do badatelova intelektuálního krevního oběhu, aby se staly uspokojivou pravdou. A ani to ještě nestačí. Pouhá transfúze životodárné krve učitelovy moudrosti do vnímavých myslí není ještě pravda. Ačkoli situace, kdy badatelova mysl jen trpně přijímá řadu klasických výroků, je příliš statická, příliš mechanická, v pouhém obíhání a proudění idejí, v ustavičné cirkulaci myšlenek mezi zdrojem a hledajícím je zase příliš mnoho čistého pohybu. Musí dojít k radikální přeměně do prvků myšlení u všech účastníků situace, dříve než může nastat opravdový pokrok v pochopení toho, co estetické pojmy znamenají.

Výklad této radikální přeměny by měl být pro každého, kdo touží po poznání, prvním náznakem charakteru této knihy. Její autoři, stejně jako její budoucí čtenáři, byli vedeni hlubší touhou poznat, co

znamená umění a krása. Proto se dotazovali mnohých, kteří v minulých stoletích hloubali o těchto pojmech, k jakým závažným myšlenkám dospěli. Jejich odpovědi byly podrobeny dalšímu zkoumání, neboť v mysli tazatelů byly již určité vědomosti obsaženy. Po tisíciletí, kdy se hromadily názory na povahu umění a krásna, nemůže být ani sebedychtivější úmysl dnešního badatele pouhým nepopsaným listem. Byť byl úmysl očistit mysl od rušivých předsudků jakkoli pevný, nádherný a množství dvaapůltisíce let trvajících sporů a úvah se hlásí o slovo a nedají se zapudit. I když moderní myslitel naslouchá starověkým učencům, nejraději by prohlásil jako humanista Giovanni Pico a průkopník Bacon: My jsme opravdoví starověcí myslitelé světa a stojíme na ramenou těch, kdo šli před námi. Proč bychom vůbec měli své názory přizpůsobovat názorům těch, kdo jsou z hlediska dějin světa nezkušení a mladí?

Rozhovor mezi autory tohoto díla a jejich zdroji se brzy vytríbil a stal se složitějším. Zdálo se, že během času byl první rozhovor vystřídán druhým a v tomto novém rozhovoru zaujaly obě strany méně vyhraněná stanoviska. A nadto se stávalo, že nový rozhovor se úchvatným, ale současně nevyzpytatelným způsobem zastavil ve střední sféře, na půl cesty mezi historickými dokumenty a autory. A otázky a odpovědi, názory a námítky, které si vyměňovali hlavní účastníci rozhovoru, ustupovaly tu a tam a stále častěji debatě mezi samotnými velikány. Proto se autoři těchto dějin znovu uchýlili k pouhému naslouchání. Namísto aby odpovídali, spokojili se tím, co slyšeli, a přitom nevěnovali hlavní pozornost vlastním otázkám a odpovědím představitelů tradice, nýbrž tomu, jak se tyto úctyhodné prameny navzájem střetávaly, omlouvaly své nejrůznější omyly a obšírně vysvětlovaly význam svých termínů a definic a jak se snažily postupně vytvořit intelektuální obraz z toho, co začalo jako pouhá debata — a celý tento filosofický proces neprobíhal někde „mimo“, ale přímo v hlavách autorů. A pokud směřoval také navenek, přenesl se na jakousi jemnou duchovní rovinu, étericky promítnutou z myslí autorů směrem k historickým účastníkům diskuse.

Na příklad hned na počátku své práce autoři naslouchali Platónovým a Aristotelovým názorům na předmět rétoriky. Nejprve řekl Platón: „Rétorika není umění; je to zručnost.“ Aristoteles namítal: „Rétorika je umění, jehož metodu a jednotlivé části mohu vyložit a také vyložím.“ Platón se pak hájil: „Sám jsem se zabýval skladbou dobrých řečnických projevů ve *Faidrovi*, avšak v *Gorgiovi* jsem ukázal jiný druh řečnictví, který jsi ty zanedbal.“ Pak už měli naslouchající autoři dojem, že rozhovor se začíná zaplétat, řevnivost historických postav Platóna a Aristotela počala mizet, rozdílná intelektuální podstata obou mluvčích se počala přetavovat, zdůrazňovala se společná hlediska a stadia vývoje, a život dějin, větší než kterýkoli jedinec a kterýkoli dokument, začínal do sebe vstřebávat všechny zúčastněné osobnosti — Platóna, Aristotela i zkoumající autory — a měnil je ve

funkce a orgány ducha, který je jeho základem. Jiný příklad: Sv. Augustin, jakožto blíže nezpracovaný zdroj, pravil zvědavým autorům této knihy, vášnivě se snažícím poznat, co je umění a krásno: číslo, váha a míra jsou krásné jako úradky živého Boha, jenž je otcem krásy. A jiný nezpracovaný pramen, William Blake, jim řekl: „Vyložte číslem, váhou a mírou rok smrti.“ Tentokrát nemohli autoři vysvětlit daný protiklad tak jako v případě Platóna a Aristotela, totiž dalším zkoumáním spisů a zkušeností učitele a žáka, nýbrž museli s porozuměním proniknout do určujícího duchovního pozadí dvou velmi vzdálených epoch. Pozadí sv. Augustina tvořilo rozkládající se pythagorejství, pokřtěné a podruhé zrozené křesťanstvím. William Blake byl ovlivněn únavou z matematiky a touhou po bohatém růstu a překypující energii. Proto bylo třeba při výkladu ustavičně spojovat kontext i materiál získaný z pramenů, aby se odhalil smysl, který myslitelé různých období ukládali do svých úvah o umění a krásě. Estetické abstrakce v německém idealistickém myšlení na počátku 19. století už nebyly tak odpudivě abstraktní, získaly dokonce celkem příjemné zabarvení, když se tytéž abstraktní pojmy — absolutno, jednota, syntéza — začaly vyskytovat i v neškodné milostné literatuře té doby. Dvorné výlevy dodaly půvabu i metafysickým Vyšším Jednotám!

Co tedy znamená umění a krása? Po jejich prozkoumání z hlediska historické vědy autoři musí říci: Jejich smysl nenajdeme v úzkém rámci těch či oněch tvrzení, ale v plnosti významu, který destiluje dlouhodobý proces všeho tohoto definování. Kdo by mohl dnes říci, kde je sídlo krásy? Není ani v Aténách, ani ve Štrasburku, nýbrž na všech místech, kde nalézáme objektivní protějšek ryzího estetického cítění. Význam umění a význam krásy spočívá v dialektice mnohotvárného souhrnu filosofických systémů a slohů.

## *Předmluva k druhému vydání*

*Katharine Gilbertová napsala pro toto druhé vydání novou závěrečnou kapitolu, která úplně nahradila závěrečnou kapitolu vydání prvního. Profesor Kuhn neodpovídá za nynější podobu této práce. V celém druhém vydání byly provedeny drobnější opravy a úpravy. K. Gilbertová děkuje dr. Fredě L. Townsendové a dr. Rose Lee Walstonové za pozornou a usilovnou pomoc při přípravě tohoto vydání.*



## *Poděkování*

Autoři by chtěli vyjádřit vděčnost za nejrůznější pomoc, která jim byla poskytnuta. Filosofická společnost Grahama Kenana pod vedením profesora Horace Williamse z university v Severní Karolíně umožnila autorům první léta přípravných studií k této knize a poskytla jim také pomoc v posledním roce. Vědecká rada na Duke University pomáhala v této práci po pět let. Dr. Cläre W. Craneové vděčí autoři za neocenitelnou pomoc při bádání a při pořizování výpisků z mnoha pramenů. Profesor Clarence Thorpe z Michiganské university dal autorům možnost prozkoumat Hobbesův rukopis o estetice a profesor George A. Morgan z Duke University rukopis o Nietzscheovi. Profesor George F. Thomas a profesor Stephen A. Emery z university v Severní Karolíně přečetl rukopis této knihy a navrhl podnětné připomínky k některým jeho částem. Autoři také děkují za zvláštní laskavost dr. Marion Crane Carrolové a dr. Edgaru Windovi z Warburg Institute. Arthur Dowking z Duke University se zasloužil o úpravu nesčetných podrobností. Děkujeme též časopisu *Philosophical Review* za to, že nám povolil použít asi sedmi stránek z článku paní Gilbertové, nazvaného „Aristotelovy názory na estetické napodobení a napodobitele“ z listopadu 1936.

Paní Gilbertová pracovala na knize již několik let, když se profesor Kuhn stal jejím spolupracovníkem. Paní Gilbertová odpovídá hlavně za druhou až dvanáctou kapitolu, s výjimkou druhé poloviny desáté a jedenácté kapitoly; dále za kapitolu třináctou a druhou polovinu čtrnácté kapitoly. Zbytek je převážně výsledkem práce profesora Kuhna. Avšak oba autoři se ve své práci navzájem doplňovali.

Krátké seznamy knih na konci každé kapitoly nelze pokládat za bibliografii, nýbrž za pomoc těm studentům, kteří budou tuto knihu číst a potřebovat další všeobecné informace o obdobích a autorech,

o nichž toto dílo pojednává. V těchto dodatečných seznamech nejsou uvedena hlavní díla jednotlivých vynikajících autorů, neboť odkazy na tato díla se najdou vesměs v poznámkách. Pokud to bylo možné, byl seznam knih omezen pouze na anglicky psané práce.

K. E. G.  
H. K.

Listopad 1939

**DĚJINY  
ESTETIKY**

## I. KAPITOLA

### POČÁTKY

Intelektuální situaci, v níž vznikla estetika, pravdivě vystihují tyto tři citáty z Xenofana a Hérakleita: *Útoky proti poezii jsou předzvěstí pozdějších diskusí*

„Všechno to bohům v básních svých Homér a Hesiodos přiřkli, všechno to, cokoli se zdá být u lidí hříchem a hanbou, krást i cizoložit a navzájem podvádět sebe.“<sup>1</sup>

„Básník se mylí, když říká: ‚Kéž mezi bohy a kéž mezi lidmi by zanikly sváry.‘ Neboť by nebylo harmonie, kdyby nebylo vysokého a nízkého tónu, ani by nebylo živočichů bez samice a samce, kteří jsou protivami.“<sup>2</sup>

„Učitelem přemnohých je Hesiodos; jsou o něm přesvědčeni, že nejvíce ví, ač neznal den a noc; vždyť je to totéž.“<sup>3</sup>

Tyto citáty, jež patří k nejranějším zmínkám o umění ve filosofii západního světa, svědčí o tom, že estetika se zrodila spíše ze sporu než z nějakého čistého aktu porozumění. Když v období nejvyššího rozkvětu řeckého myšlení ve 4. stol. př. n. l. Platón říká, že „jest jakási stará různice mezi filosofií a básnictvím“<sup>4</sup> — a Platón pokládal za svou povinnost se ještě ve své době tohoto sporu účastnit —, má na mysli skutečné střetnutí mezi dvěma skupinami Řeků v VI. a V. stol. př. n. l. Každá z těchto skupin, jak básníci, tak filosofové, si osobovala výlučný nárok na to, že pouze ona zná zdroj moudrosti. Oddanost moudrosti a pravdě je vždy obsahem filosofie, avšak v období, o němž

<sup>1</sup> Zlomky předsokratovských myslitelů (Xenofanés), zl. B 11 ze Sexta, Praha 1962, str. 46.

<sup>2</sup> Tamtéž (Hérakleitos), zl. A 22 z Aristotela, str. 54. Poněkud jsme pozměnili formu tím, že citujeme Aristotelovu nepřímou zprávu („Hérakleitos kárá toho, kdo napsal...“) jako Hérakleitova slova.

<sup>3</sup> Tamtéž (Hérakleitos), zl. B 57 z Hippolyta, str. 52.

<sup>4</sup> Platón, Ústava, Praha 1921, 607 b, str. 361.

Platón hovoří, byla také obsahem poezie. Neboť velké epické básně Řecka poskytovaly více než jen estetickou libost a kouzlo, které vytvářely, bylo víc než hudební. V životě Řecka hrály podobnou úlohu jako bible v křesťanské epoše. Mýty, které byly jejich surovinou, počovaly a utvářely myšlení lidu. A právě proti tomuto spojení mýtu a poezie, v němž se ztělesňoval starodávný a úctyhodný názor na život a výklad povahy věcí, museli vystoupit filosofové řeckého osvěcenství, kosmologové a sofisté, aby obhájili svá práva. Poezie tedy vyvstala na obzoru filosofie nikoli jako předmět zkoumání, nýbrž jako protivník.

Citované polemické poznámky Hérakleitovy jsou zajímavé nejen jako počátky estetiky, ale zároveň i jako první předzvěst antagonismu, který v různých formách přetrval celá staletí. Ve všech dobách se vyskytovali básníci, kteří cítili touhu prorokovat nebo viděli své poslání v úloze mudrců. V roce 1821 napsal Shelley, že básníci v sobě spojují funkci proroka a zákonodárce, a svár mezi básníkem a filosofem v Nietzscheově osobnosti je naší době ještě bližší. Pokud budou básníci stejně jako filosofové usilovat o pravdivý výklad života jako celku, nepřestanou působit síly, které vyvolaly původní spor. Proto je možné, že nevraživost, kterou projevovali první filosofové vůči velkým básníkům svého lidu, byla něčím hlubším než pouhým průvodním příznakem bolesti, v níž se rodila nová forma intelektuální činnosti. Ať už filosofové haní básníky pro falešnou moudrost nebo zřejmou nevědomost, nebo ať je chválí — jak se často stávalo v dějinách estetiky — za to, že odívají boží pravdu do vhodných příměrů, skutečnost, že si jak básníci, tak i filosofové osobují schopnost odhalit skutečnou podstatu života, nese v sobě důvod k řevnivosti a vzájemnému sočení. Z tohoto hlediska lze snadno pochopit, proč Prótagoras poznamenal, že Homér a Orfeus možná byli ve skutečnosti sofisty a že skrývali své pravé povolání ze strachu před nenávidným pronásledováním. A na druhé straně si mohl Prótagoras narážkami na to, že velký Homér byl zamaskovaný sofista, přisvojit něco z lesku básníkovy jména a zlepšit si svou poněkud pochybnou pověst sofisty.<sup>1</sup>

Vesmír — zdroj  
krásky

Avšak toto první utkání básníků s filosofy v soutěži o jméno a slávu mudrce a učitele není ještě estetika. Vlastní estetika se nám začíná rýsovat teprve tehdy, když si pozorně všimneme celkového filosofického myšlení té doby. Umístění a hlavní rysy prvních úvah o povaze umění a krásy byly určeny souhrnem starověké filosofie. Vycházíme-li z tohoto hlediska, vidíme, že estetika byla součástí tří hlavních filosofických oblastí raného řeckého myšlení: 1. kosmologie neboli teorie o struktuře vesmíru, 2. psychologie a 3. teorie o účelné lidské činnosti (τέχνη). V rámci těchto širších oblastí začaly se rozvíjet užší součásti estetiky: metafysika krásy, učení o reakci duše na krásné jevy a teorie o procesu, jímž se krásné věci tvoří.

<sup>1</sup> Platón, Prótagoras, Praha 1939, 316 d, str. 11.

Co bylo obsaženo v představě „světa“, kterou vytvořili raní kosmologové? Byly to dvě věci. Za prvé všezahrnující řád, za druhé zvláštní hledisko a postoj, který k tomuto řádu zaujal myslitel. Kosmolog začal hledáním jediného principu, který by spojil všechny možné předměty vyskytující se v oblasti jeho duchovního nazírání a ukázal, že to jsou vzájemně spjaté výrazy základního života. Předměty takto podrobené řídicímu rozumu mohly být vznešené nebo nízké, důstojné nebo mrzké: nebeská tělesa, kroužící na svých drahách, stejně jako prase „vyválené v bahně“, neboť tato posledně jmenovaná situace je příkladem všepromikajícího zákona míšení protikladů, jako je čisté a nečisté.<sup>1</sup> Dalším příkladem nízkého předmětu je duše, která utápí svůj vrozený oheň vlhkostí vína.<sup>2</sup> To je dokladem obsáhlého zákona o de-gradaci prvků, přecházejících z vyšší úrovně na nižší. Podle názoru těchto kosmologů nic nezůstává mimo celkovou soustavu. Soudržnost těchto věcí byla pro ně nezbytnou podmínkou samé existence světa. Podle tohoto hlediska lidská povaha a její morální zákony a ideály souvisely s chováním prvků a růstem rostlin. Volné rozšiřování pojmů tak, aby zahrnujely jednání, jež je dílem člověka, a zároveň i prosté přírodní procesy, vyniká nápadně v kosmologové pojetí rytmu života ve vesmíru. Kosmolog pravil, že vesmír je v podstatě spojením protikladů: světlého a temného, horkého a chladného, suchého a vlhkého. Hned převládne jeden prvek tohoto spojení, hned se zase kyvadlo vychýlí ve prospěch opačného jevu. Svět žije a vyvíjí se tímto nekonečným střídáním. Kruhový pohyb, který je výsledkem výkyvů, způsobuje, že se konec a začátek světa setkávají a vyrovnání prvků tak vede ke konečnému rytmu všech věcí. Není divu, že geometrickou formou, kterou si zvolili první kosmologové jako symbol povahy vesmíru jako celku, byla koule.

Hlavní rysy této teorie rytmu byly zřejmě vyvozeny z oné základní periodičnosti, která rozděluje den a noc, rok na léto a zimu a snad i větší časové periody na postupné etapy rozvoje a úpadku. Kosmologické učení spojuje tuto základní periodičnost s rytmem rostlinného a živočišného života, s jejich růstem, obdobím rozkvětu a úpadku, s mládím a stářím, se zrozením a smrtí. Skutečně i sám lidský život se účastní tohoto procesu vzniku a zániku svým střídáním a vyvažováním radosti a bolesti, štěstí a neštěstí, vznešenosti a bídy.<sup>3</sup> Velkolepý rytmus, který panuje v různých oblastech zkušenosti, vede filosofa k předpokladu, že existuje jediný nejvyšší princip, jediná substance — ať už se nazývá jakkoli — jakási bohu podobná bytost, která setrvává v rovnováze uprostřed nepřetržitého přílivu a odlivu protikladných jevů.

<sup>1</sup> H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker (Hérakleitos)*, 22 B, 37; 5. vyd., Berlin 1934, sv. I, str. 159.

<sup>2</sup> Tamtéž (Hérakleitos), 21 A, 117; sv. I, str. 177.

<sup>3</sup> Viz Werner Jaeger, *Solons Eunomie*, *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie, Phil.-histor. Klasse*, 1926.

Druhý prvek, obsažený v kosmologové teorii světa, byl jeho zvláštní postoj neboli zorný úhel. Nejenže si jako filosof udržoval odstup od objektu svých úvah, ale nadto si osoboval výsadní postavení při zacházení s tímto předmětem. Jasně si uvědomoval, jak úzké a nedůsledné jsou obecné názory, a pokládal je za přirozený projev omezenosti a změn samotné lidské existence. Byl si vědom toho, že jeho úsilí o všeobšáhle poznání světa jako jediné soběstačné reality by se zhroutilo, kdyby se nedokázal pozdvihnout nad nestálou iluzorní zkušenost „slepých mas“. Pokud se mu dařilo překonávat obvyklou lidskou slabost, věřil, že má právo na to, aby byl zván pozorovatelem věcí a luštitelem té povahy (věcí), která „se ráda skrývá“.<sup>1</sup> Proto byl sice objektivní, nepovznášel se však nad specificky lidské hledisko. Ve skutečnosti dosahoval jen vyšší úrovně v rámci lidské sféry — úrovně vládců. Pythagorova podobizna na minci ze Samu symbolizuje tento charakteristický rys filosofova postoje. Filosof je na ní zobrazen, jak ukazuje pravou rukou na globus před sebou a v levici drží žezlo. Ačkoli tato mince byla vyrobena dávno po Pythagorově smrti, vystihuje neobyčejně přesně ono spojení královské moci a všeobecné účinnosti, na niž si starověký filosof činil nárok. Filosofická nestrannost v tomto případě není tak výrazem nezaujatosti čistého intelektu, nýbrž povznesenosti vládců a zákonodárců. Tento nevzrušený a vážný postoj připomíná spíše soudce než rozumového badatele.<sup>2</sup>

*Estetika jako problem kosmologie*

Tento antropomorfní vesmír, jehož nástin jsme právě podali, se zvláště dobře hodil jako metafyzická základna pro estetiku, neboť obecná teorie světa, která staví člověka a přírodu do těsného vzájemného vztahu a posuzuje svět z hlediska lidských činů a hodnot, je příznivým základem pro zvláštní vědu o kráse a umění. Je tomu tak proto, že v teorii krásy a umění se jeví rovněž vnitřní tendence k témuž antropomorfismu. Existuje mnoho příkladů z dřívější i pozdější doby, kdy byly vhodné kosmologické pojmy přenášeny do estetiky nebo do úvah, které se estetice blížily. Například pro Pythagora nebyla koule jen tvarem vesmíru, ale také — podle jednoho Pythagorova výroku — nejkrásnějším ze všech pevných těles, podobně jako kruh je nejkrásnější ze všech ploch.<sup>3</sup> Podle Demokrita je krásno objektem božího rozumu.<sup>4</sup> Ačkoli slovo „krásné“ v tom smyslu, v němž se používá v těchto raných zlomcích, pravděpodobně neznamena čistou estetickou hodnotu, nemůže tento rozdíl ve významu úplně vyvrátit sílu tohoto argumentu. Podstatná je ta skutečnost, že kdykoli se v pozdější době estetické učení snažilo vysledovat zdroj krásy ve vesmíru jako celku, jinými slovy, kdykoli se někdo pokusil najít metafyziku krásy, pokaždé byl znovu nastolen tento raný typ kosmologie. Idea mikrokosmu, před-

<sup>1</sup> Zlomky předsokratovských myslitelů (Hérakleitos), zl. B 123 z Themistia, str. 53.

<sup>2</sup> Viz reprodukci mince na titulní stránce Dielsova citovaného díla, sv. I.

<sup>3</sup> H. Diels, cit. dílo (Pythagorovská škola), 58 C, 3; sv. I, str. 463.

<sup>4</sup> Tamtéž (Demokritos), 68 B, 112; sv. II, str. 164.

stava, že struktura vesmíru se může v menším měřítku obrážet v nějakém zvláštním jevu, byla v dějinách estetiky vždy velmi oblíbená. První, kdo aplikoval pojem mikrokosmu na člověka, byl Demokritos (asi roku 460 př. n. l.)<sup>1</sup> Dokonce i známá teorie umění jako napodobení přírody je v jádře obsažena v těchto raných kosmologiích, chápeme-li ovšem napodobení v prostém a pravdivém smyslu nikoli jako tvoření duplikátu jednotlivých věcí, nýbrž jako aktivní pokus účastnit se na vyšší dokonalosti. „Je třeba být dobrým nebo aspoň dobrého napodobovat,“ řekl Demokritos.<sup>2</sup> Další vliv, který se přičinil o to, aby ideje napodobení bylo použito na vztah mezi lidským uměním a přírodou, vyplýval pravděpodobně ze zkušeností lékařství a z jeho potřeby pečlivě pozorovat přírodu a přírodní projevy.

Úsilí historika estetiky vysledovat kořeny této vědy ve starověké kosmologii se podobá snahám historika analogické vědy — etiky. Badatel v oboru etiky nemůže s jistotou určit, zda známá myšlenka o „životě v souladu s přírodou“, zřejmě vyslovená v Hérakleitově zlomku,<sup>3</sup> opravdu už tehdy měla tentýž význam jako v pozdějších stoických názorech. Jednou věcí si však může být zcela jist: že stoické učení, ať se objeví kdykoli, je vždy těsně spjato s tím typem kosmologie, jehož zdroj a vzor byl vytvořen před mnoha staletími v Iónii. V podobném postavení je historik estetiky, který může s jistotou tvrdit pouze to, že podmínky pro vytvoření určitého typu estetického učení byly dány v rané kosmologii. Starověký základ se uplatnil vlivem Platónova *Tímaia* — dialogu, který spojil starověké pojetí s Platónovým idealismem a stal se jednou z velkých učebnic středověkých a novověkých filosofů. Dějiny estetiky dokazují, jak závažné a silné jsou kosmologické tradice. Má-li být podán metafysický výklad lidské schopnosti vnímat krásu, je nutno předpokládat, že přirozeně reaguje na emocionální požadavky lidské povahy. A právě tato důvěrná shoda s člověkem je podle starověké kosmologie výrazným rysem vesmíru. Pro tyto myslitele, stejně jako pro umělce, je vesmír živou bytostí: „Všechno je plné bohů.“<sup>4</sup>

Raná psychologie byla doplňkem rané kosmologie. Těsná souvislost jejich hledisek vyplývá bezprostředně z tehdejšího přenášení lidských rysů na svět jako celek. Jakmile bylo samo složení všech věcí podřízeno lidským potřebám a požadavkům, nebylo zatěžko vytvořit přesně podle lidské duše duši světa. Nesmrtelná božská bytost světa musí být oduševněna tímž životním principem, který je příčinou růstu člověka, jeho pohybu a jeho schopností poznání. Poznání nebo vnímání je podle tohoto názoru možné proto, že orgán poznání obsahuje ve zhuštěné podobě celý svět. Protože „podobné poznává podobné“, musí duše pozůstat ze směsi všech prvků. Je ovšem pravda, že jiná skupina

*Kosmos a duše:  
rodící se myšlenky  
o psychologii  
krásy*

<sup>1</sup> Zlomky předsokratovských myslitelů, zl. B 34 z Davida, str. 131.

<sup>2</sup> Tamtéž, zl. B 39 z Demokratovy sbírky, str. 138.

<sup>3</sup> H. Diels, cit. dílo (Hérakleitos), 22 B, 112; sv. I, str. 176.

<sup>4</sup> Aristoteles, O duši, Praha 1942, 411a, str. 46.



předsokratovských myslitelů učila, že „protiklad se poznává protikladem“. Přes zdánlivou protikladnost mají však tyto teorie společný základ. Obě pokládají poznání za rys vzájemného působení vesmíru a duše. Na tomto základě rozvinul Demokritos teorii nadšení: vyvolaná a uchvácená duše, která přijímá výrony božské substance, rodí básnickou vizi.<sup>1</sup>

Ať už je antropomorfismus všeobecně správný nebo nesprávný, pokud jde o oblast estetiky, můžeme plně potvrdit skutečnou shodu mezi subjektem a objektem, kterou první filosofové zakotvili jako kosmologický princip. V této oblasti se poprvé a zcela nesporně projevuje skutečný význam a dosah obecné kosmologické hypotézy. Nemohli bychom ani vnímat, ani ocenit sochu nebo báseň, kdyby emocionální hodnoty uměleckého díla neodpovídaly obdobným pocitům v našem nitru. První myslitelé tedy vytvořili představu světa, která je v určitém smyslu nutnou součástí umělcova vidění světa. Nesměšovali zde tedy průkopníci západní filosofie poznávací a estetickou zkušenost? Nebo zpozorovali hned na samém počátku reflexivního myšlení takový rys, který je sice společný všem druhům zkušenosti, ale nejostřeji se vyhraňuje v „estetické“ činnosti?

*Pythagoreismus —  
první příklad  
estetického učení*

Pythagoreismus je nejlepším příkladem všeobecné filosofické soustavy vytvořené podle lidského modelu. V pythagorejském názoru, že „číslo je celý okrsek nebeský“,<sup>2</sup> dosáhlo redukování světa na řád a příbuznost s lidskou duší vrcholu. Stoupenci této školy pravděpodobně dospěli k tomuto zobecnění tím, že si uvědomili, nakolik je matematika s to vyjádřit povahu astronomických jevů. Avšak i oni, stejně jako všichni ostatní myslitelé, měli za to, že obdobu toho, co se děje ve vesmíru, je třeba hledat na zemi. Tentýž princip, který ovládal přírodu, musel být objeven v lidském životě. V oblasti umění nalézali ztělesnění čísla, poměru a míry. Číslo proniklo ještě hlouběji do jejich náboženských názorů. Pythagorejci prý učili své členy, jak vést zbožný a střídmy život, jak očistit své duše a připravit je na nesmrtelnost. Ačkoli nemáme spolehlivé zprávy, můžeme s jistotou předpokládat, že tito zbožní členové pythagorejského bratrstva přizpůsobovali rytmus svého každodenního života těmto harmonickým poměrům, o nichž věřili, že panují na nebi a řídí oběh hvězd.

Ačkoli tedy různé myšlenkové směry, o nichž jsme se již dříve zmínili, vytvářely a připravovaly půdu pro opravdovou filosofii umění a krásy, k účinnému spojení těchto směrů a skutečnému zrodu nového myšlenkového výtvaru došlo až u Pythagora. Proces spojení obecné teorie světa a rozumu s teorií umění probíhal takto: Obecná hypotéza, že číslo je podstatou skutečnosti, se nejjasněji projevila v hudbě. Metafyzické domněnky vedly pythagorejce ke zkoumání povahy a vzájemných vztahů hudebních zvuků a k pokusu vyjádřit tyto vztahy čísel-

<sup>1</sup> A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, 1934.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Metafysika*, Praha 1946, 986 a, str. 46.

nými poměry. Toto zkoumání matematické základny hudby se vyvíjelo dvěma směry. Především vedlo k vytvoření nové vědy, akustiky, kterou založil Archytas, čelný pythagorejec v Platónově době. Archytas poznal, že všechny hudební zvuky jsou způsobeny pohyby, jež následují jeden za druhým v určitých intervalech a že výška nebo hloubka zvuku, který slyšíme, závisí na délce tohoto intervalu. „Je-li nějaký nástroj naladěn příliš vysoko, snížíme napětí a tím zmenšíme chvění a snížíme výšku tónu. Z toho vyplývá, že tón pozůstává z částí, jejichž vzájemný vztah musí být v číselném poměru.“<sup>1</sup>

Druhý směr měl morální a kosmologický význam. Starší, původní pythagorejská skupina nedbala tolik o vědeckou přesnost svých výroků jako spíše o metafyzický a etický význam svých myšlenek. Právě tito pythagorejci byli tvůrci oné širší teorie hudby, v níž byl zahrnut pojem „hudby sfér“ se všemi prvky přenesenými z lidského života. Podle tohoto učení je hudba — první ze všech umění, která skýtají radost — v podstatě napodobením. Jejím vzorem je harmonie, jež panuje mezi nebeskými tělesy. Tato tělesa, obíhající po nesmírných drahách, jsou nejen nejdůležitějšími fakty v přírodě — skutečným vesmírem skrytým za povrchem přírodních jevů — ale zároveň také nejlépe vyjadřují matematické zákony. Výška tónu je v této nebeské harmonii „určena rychlostí nebeských těles a tato rychlost je zase dána jejich vzdálenostmi, které jsou v témž poměru jako souzvučné intervaly v oktávě“.<sup>2</sup> Tento pythagorejský vesmír se podobá jakési božské hrací skříňce: hvězdy rozmístěné v harmonických vzájemných vzdálenostech obíhají po svých drahách předem stanovenou rychlostí a éter rozkmitaný jejich pohybem vydává nejvelkolepější ze všech melodií. Lidské ucho zachycuje však tento nedostižný nápěv jako pouhé ticho. Člověk, který od narození žije u mořského břehu, přestává nakonec vnímat nepřetržitý hluk vln, lámajících se o břeh, a z podobných příčin nemůže náš sluch zachytit harmonii sfér.

Tato hypotéza o hudbě hvězd a planet je důkazem toho, že v raných kosmologiích existovaly estetické prvky. A v tomto případě se objevuje zároveň i učení o duši, počáteční psychologie. Duše je pro pythagorejského myslitele harmonií nebo spíše souzvukem, založeným na číselném poměru. Takový výklad duše vysvětluje zvláštní libost, kterou nám skýtá hudba. Podle zásady „podobné poznává podobné“ duše radostně reaguje na ty harmonické vibrace, které zasahují a rozechvívají spřízněné prvky ve sféře kroužících světů. Souzvuk duše je možno přirovnat k harmonii strun lyry. Podobně jako se rozladí lyra, když se jí dotkne neobratná ruka, tak i harmonické uspořádání duše je citlivé na špatné zacházení. Avšak tato citlivost je vyvážena schopností duše zdokonalit se působením hudby. Neboť hudba, která sama je napodobením a nositelem božské melodie, může naladit duši na onu věčnou harmonii, kterou má hudebník, poslušen svého poslání, snést z nebes

<sup>1</sup> F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, 1937, str. 322.

<sup>2</sup> J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 4. vyd., str. 306.

na zem. Úkolem hudby právě je vtisknout duši punc jejího božského původu.

Je nasnadě, že v rámci tohoto metafysicko-psychologického učení může být kroužící vesmír, jakožto vzor pro napodobení, nahrazen duší. A je-li hudba pokládána za napodobení individuální a nikoli nebeské duše, lze vysvětlit i rozmanitost melodií a hudebních modů. V tom případě budou odpovídat různým etickým sklonům a temperamentům. Pythagorejské učení o hudebním *ethosu* nebo charakteru rozlišovalo dva typy hudby: tvrdé a podněcující melodie, vyjadřující mužné a válečnické sklony, a melodické a mdlé mody, charakteristické pro jemnější povahy. A protože tyto melodie mají schopnost přenášet náladu nebo postoj, který vyjadřují, na posluchače, stává se hudba neocenitelným nástrojem pro formování charakteru a zmírňování duševních útrap. Hudba může hrubé a vášnivé povahy naladit na jemnější rytmus, nebo malomyslnost a lhostejnost podnítit k čilé aktivitě. Tyto názory se staly součástí pozdější Platónovy estetiky.<sup>1</sup>

*Sofistická kritika  
a řecká demokracie*

Vedle těchto prvních filosofických koncepcí světa a duše, které se soustředily v pythagoreismu a přinesly cenné ovoce, existoval ještě třetí filosofický proud, z něhož měla vzejít budoucnost estetiky. Tento třetí myšlenkový směr počal vypracovávat teorii o povaze umělecké tvorby. Je zásluhou sofistů, že se „řemeslo“ — dovedná práce, řízená převážně praxí a tradicí — pozvedlo na „umění“, na metodický postup, kterému je možno se naučit. Abychom pochopili, jak se sofistům podařilo zavést tuto důležitou novinku, musíme se aspoň stručně zmínit o jejich všeobecném společenském a ideovém významu a zvláště o nástroji, jímž dosáhli tohoto svého cíle, o rétorice.

Sofistické hnutí, které začalo v první polovině pátého století př. n. l. pracemi Prótagory, Hippiaše a Gorgii a vyvrcholilo v Sokratovi, mělo jak destruktivní, tak i konstruktivní stránku. Sofisté zaútočili na hlavní baštu starověké moudrosti, na starý všeobsáhlý nárys struktury světa a na teorii bytí. Tím zároveň napadli společenské rozlišení, které v něm bylo zahrnuto, totiž rozdíl mezi moudrým aristokratickým filosofem a „slepými masami“. Prótagoras učil, že obyčejná zkušenost, přístupná všem lidem ve všech dobách a na všech místech, jíž kosmologové tolik opovrhují, je jediným poznáním, které vůbec existuje. Tvrdil, že poznat existenci a povahu bohů není možné. Všecka pravda je to, co individuální člověk jako pravdu vnímá a uznává, neboť „měrou všech věcí je člověk, jsoucích, že jsou, a nejsoucích, že nejsou“.<sup>2</sup> Ani absolutní dobro neexistuje. Dobro je to, co je užitečné, a dokonce to, co je užitečné podle běžného názoru občanů. Prótagoras se tedy zastával zdravého rozumu a prostého člověka proti nárokům nadřazených jednotlivců. Podobný výpad sofistické kritiky přivodil zkázu privilegované ideje

<sup>1</sup> H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, § 2; *Die Stellung der Musik in der antiken Kultur*, Die Antike, sv. II, str. 136 a n.

<sup>2</sup> Zlomky předsokratovských myslitelů, zl. B 1 ze Sexta, str. 158.

„nadčasového bytí“, jediné opory intelektuální skupiny, která stála stranou a povyšovala se nad obyčejný dav.

Činnost sofistů byla tedy těsně spjata se vznikem řecké demokracie a svou konstruktivní stránkou dopomohla k tomu, že se prostí lidé dostali k politické moci. Ve většině případů sofisté pocházeli z prostředí prostých lidí a za svůj vliv a slávu nevděčili urozenému původu ani společenskému postavení, nýbrž své zdatnosti a vrozeným schopnostem. Jejich úspěch závisel na ochraně velkých osobností a potlesku davů, které dovedli získat tím, že se odvolávali na jejich primitivní instinkty. Proto byli mladšími bratry velkých demokratických vůdců své doby. Nevytvářeli si sami pro sebe neurčité představy o „davu“. Znali tyto lidi z přímého styku a věděli, jak s nimi zacházet, neboť to bylo jejich publikum.

Postavení sofisty jako myslitele a jeho poslání v řecké společnosti přirozeně ovlivnilo jeho slovník a způsob, jak spojoval věty. Podněcován praktickými stránkami svého poslání, zasloužil se nemálo o rozvoj nového umění rétoriky. Ten, jehož cílem není vykládat nějakou neznámou pravdu, ale vést a přesvědčovat velké zástupy lidí, musí své argumenty přizpůsobovat názorům posluchačů a tyto názory zase musí uspořádat tak, aby se zdálo, že z nich jeho závěry vyplývají automaticky. A tak řečník nenápadně zpracovává mysl posluchačů podle svých praktických záměrů a budí v posluchačích dojem, že pouze vyjadřuje jejich vlastní nejoblíbenější názory. Je to jakýsi druh obchodu; řečník si kupuje souhlas posluchačů za cenu své zdánlivé shody s nejširšími názory. Avšak nikdo jiný než sám řečník si tuto směnu neuvědomuje.

Důležitá úloha, kterou hráli sofisté v dějinách estetiky, záleží tedy v tom, že svým osobitým přetvořením řečnické dovednosti ovlivnili celou koncepci „techniky“ — to jest vědomé lidské tvorby. Při uskutečňování tohoto praktického procesu se rozhodně snažili odhalit základní rozumové principy. Cíl rétoriky, jako každého umění poskytujícího libost, spočívá ovšem v oblažování lidí, protože však se zaměřuje na rozum, dosahuje tohoto cíle zvláštními prostředky. Řečníci, kteří ovládali pozornost davů, sledovali účinek svých slov téměř s vědeckou přesností a porovnávali skutečné účinky se zamýšlenými. Přizpůsobovali prostředky cílům, vynalézali pravidla, která by byla fakty potvrzována, a konečně vytvářeli příčinné spojení mezi uměleckými nástroji a zkoumanými výsledky. Jelikož rétorika vyžaduje větší počet vědomých úvah než většina ostatních odborných řemesel, která v té době v Aténách existovala, mohli sofistické řečníci nahradit instinktivní pravidelnost aspoň zdáním zákona a vědy. Rozšířili význam technické činnosti tak, aby zahrnula používání výpočtu a uváženého postupu k vytčeným cílům. V rétorice se tvůrčí nadání řečníka obvykle spojuje se sklonem k argumentování. Tím se vytváří další pouto mezi řemeslem řečníka a ideou uvědomělé metody. Uvážíme-li všechny tyto důvody, můžeme se ještě divit tomu, že pravidla a všeobecné zásady, které v podstatě — i když nikoli ve specifické formě — platí pro všechna

*Sofistická rétorika  
a idea umění*

umění, byla poprvé objevena v oblasti rétoriky? Kdo by se divil, že sofistická rétorika je v hrubých rysech vzorem a prvním příkladem umělecké techniky v dějinách?

V slavném odstavci dialogu *Faidros* srovnává Platón skladbu řečnického projevu se složením živého těla.<sup>1</sup> Tohoto srovnání bylo později použito i na jiná umění a objevuje se v *Poetice* Aristotelově a Horatiově. Úvahy, které jsou podkladem známých formulací, pocházejí od sofistů. Sofisté se první zamýšleli nad vlastnostmi různých typů skladby, nad vztahem části k celku, nad náležitým pořadím témat a působivou výmluvností, nad pravidly, která je nutno zachovávat jednak u dlouhých projevů, jednak u diskusí, kde se střídají stručná tvrzení a krátké repliky. Je všeobecně známo, že tyto úvahy a pravidla připouštěly mnoho úskoků a že sofisté měli snahu dosáti účinku za každou cenu. Máme však řadu důkazů, že tyto nešvary byly vyváženy množstvím přesných a realistických postřehů, které razily cestu opravdové teorii umění. Sofistům patří uznání za to, že nezaměřili pozornost na vytvořené objekty krásy, nýbrž na proces jejich tvorby a na jejich psychologickou odezvu. Jako první vyzdvihli tvůrčí činnost na úroveň uvědomělého uvažování. A v estetice vždy za otázkou: Co je krása? následuje další otázka: Jak se tvoří krásné věci? Sofisté byli průkopníky v řešení tohoto druhého problému.

Jiná změna, kterou sofisté zavedli do obecného významu termínu „umění“, souvisí s ekonomickými vztahy umění a s jeho postavením ve veřejném životě. Ve společnosti, která pokládala vznešenou zahálku urozeného pána za jediný důstojný způsob života, byli „umělci“ všech druhů a stupňů — lékaři, sochaři i tesaři — zařazováni mezi nižší vrstvy, protože používali své dovednosti, aby si vydělali na živobytí. Pro společenské postavení bylo rozhodující, zda člověk studuje a pracuje pro vlastní potěšení a sebeuspokojení, nebo zda používá svých schopností k výkonu povolání z hmotných důvodů. Zvolil-li si druhou možnost, byl zařazen mezi obyčejné lidi; a jako všichni pracující lidé byl vyloučen ze všech vznešených a svobodných požitků privilegiovaných občanů.

Sofisté, z nichž většina byli lidé prostého původu a revolucionáři, museli hájit svou pověst a vliv a bránit se proti klatbě, uvalené na „banausy“, skutečné dělníky, kteří se živili prací. Sofisté putovali od města k městu a hlásali, že vyučují politické moudrosti. A jak pověst praví, požadovali dosti velké honoráře za své veřejné přednášky. Avšak třebaže se takto podřizovali ponižujícím důsledkům, které stíhaly každého, kdo si práci vydobýval denní chléb, dovedli zároveň tento aspekt dovednosti spojovat nejen s vynikajícím mistrovstvím, ale dokonce i s představou rozumově řízené činnosti.

Přesto však si můžeme stěží představit, co by mohla filosofie vytěžit z nových myšlenek a hledisek ztělesněných v sofistickém hnutí, nebýt

*Sokrates - sofista a  
přirozený nepřítel  
sofistů*

<sup>1</sup> Platón, *Faidros*, Praha 1958, 264 c, str. 47.

pomoci člověka, kterého můžeme pokládat za největšího ze sofistů a zároveň za jejich přirozeného nepřítele. Sokratovo učení odpovídá bod za bodem učení jeho bratří — sofistů.<sup>1</sup> Ačkoli se sám neúčastní kritiky, zaměřené proti rané kosmologii a ontologii, jeho způsob myšlení předpokládá výsledky této kritické práce. Opomíjel víc než kdokoli z jeho současníků všechny otázky týkající se kosmologických faktů, neboť soudil, že pro jeho zkoumání nemají význam. Sokrates již nepokládá člověka za bytost, která musí studovat vesmír, aby porozuměla sama sobě. Jeho pozornost se úplně soustřeďuje na lidský život, takový, jak se projevuje ve vzájemném styku lidí, a odhaluje svůj cíl živým slovem, jehož používá v rozhovoru a v rozepři jako nástroje ke společnému hledání pravdy. Ústřední problém těchto rozhovorů byl doslova týž jako problém, kterým se už dřív zabývali a jež řešili sofisté: problém politické ctnosti. Sokrates ve svém zkoumání také používal — a to mnohem určitěji než jeho předchůdci — myšlenky umění jako všeobecného schematu rozumné činnosti. Od sofistů se lišil tím, že to všechno mínil vážně. Pouhá skutečnost, že se někdo odvážil udělat naprosto upřímně a zcela uvědoměle totéž, co typický sofista dělal jen zpola vědomě a zpola upřímně, dokonce s jistou lehkovážností, zvrátila celé postavení sofistického myšlení a vedla k myšlenkám, které se jeví přímým protikladem sofistického relativismu a empirismu.

Podobně jako všichni sofisté zjistil i Sokrates, že člověk jeho doby byl oloupen o jistotu, kterou poskytovala prvním myslitelům idea vesmíru a která se shodovala s tradiční morálkou a zděděnými zvyky. Tehdejší člověk byl vnímavý vůči radostem rozumového života, bystře chápal nové myšlenky, zároveň však byl snadnou kořistí intelektuálního šarlatánství. Namísto aby této zvláštní situace využíval tak jako sofisté, Sokrates rozpoznal hlavní možnosti, jaké nabízela. Tradiční způsob života ustupoval novému a lidé s bystřejší inteligencí a jemnější citlivostí si kladli naléhavou otázku: Co máme dělat? S těmito lidmi Sokrates diskutoval o typicky sofistických problémech. Kladl otázky o „dobru“ a o „politické ctnosti“. Avšak Sokratovy otázky byly skutečné otázky. Prostě a vážně chtěl poznat (a chtěl, aby i ti, s nimiž hovořil, poznali), co je skutečné dobro v osobním životě i v životě společenském, a byl pevně přesvědčen, že získané poznání bude způsobilé řídit lidský život. Účastníky těchto rozhovorů nebyli žáci, kteří platí za své lekce, nýbrž přátelé a spoluobčané, lidé vedení, stejně jako Sokrates, úzkostlivou snahou po spravedlivém jednání. Sokrates uměl podobně jako sofisté vzbudit u posluchačů hluboké emoce nikoli tím, že jim podkuřoval řečnickými triky, ani tím, že hrál na jejich citlivost, ale tím, že apeloval na jejich svědomí a zdůrazňoval naléhavé otázky.

Při těchto rozhovorech Sokrates také využíval ideje umění. Nešlo

*Sokratovo pojetí umění*

<sup>1</sup> Viz Helmut Kuhn, Sokrates, Ein Versuch über den Ursprung der Metaphysik, Berlin 1934.

mu však o to, sestavovat přednášky uměleckou formou na základě pravidel, která by zaručovala jejich působivost. Když se rozhovořil o ševcích, tesařích a sedlářích, chtěl svým posluchačům sdělit myšlenku, která překvapovala svou jednoduchostí. Není pochyby, že obuvník ovládá umění dělat boty a že toto umění předpokládá dvojitou znalost: za první znalost cíle, zhmotněného ve výrobku (určeném v tomto případě zvláštní poptávkou po obuvi), za druhé znalost vhodných prostředků. Stejně je tomu i s lékařským uměním, které zahrnuje za první znalost zdraví, jakožto vytčeného cíle a dobra, za druhé znalost léčebného postupu jako prostředku k dosažení tohoto dobra. Položíme-li si tedy otázku o povaze ctnosti, nebo tážeme-li se, co je dobro, snažíme se odhalit „královské umění“ dobrého života. Výtvozem takového umění by byl morálně dokonalý život. Toto umění by bylo založeno především na poznání nejvyššího cíle nebo „dobra o sobě“ a za druhé na poznání „dobrých činů“ jako prostředku vedoucího k vytčenému cíli. Sokrates nikdy nepředstíral, že ovládá takové umění. Dokazoval však svým životem a vlivem, jímž působil na přátele, že opravdová snaha osvojit si toto umění je v mezích lidské slabosti a nevědomosti už sama vynikajícím činem. Tím, že nepředstíral moudrost, Sokrates založil filosofii v pravém smyslu tohoto slova: jako touhu po moudrosti a metodický proces, který k ní směřuje. S těmito myšlenkami se znovu setkáme v samém jádru Platónova učení.

Sokrates zdůrazňoval, že je třeba rozlišovat cíle a prostředky, a tak položil základy pro racionální analýzu umění, kterou pak vypracoval Platón a Aristoteles. Dále vytyčil přesnou hranici mezi absolutním nebo nejvyšším cílem a těmi cíli, které jsou cíli jen vzhledem ke skupině podřízených činů, jsou-li však posuzovány o sobě a s ohledem na místo a funkci, které jim v životě přísluší, jsou pouhými prostředky. Toto druhé rozlišení odpovídá rozdílu mezi těmi druhy umění, které jsou spjaty s nějakou zvláštní funkcí v životě, a druhy umění, které se týkají života jako celku. Je zřejmé, že všechna ruční umění nebo řemesla, včetně lékařského umění (neboť život v biologickém smyslu není celý život), spadají do první skupiny. Ideálním cílem ve druhé skupině byla moudrost; přibližným provedením je filosofie. Když si filosof bere přísně metodickou a úspěšnou práci řemeslníkovu za vzor pro vlastní práci, nezapomíná, že tento vzor platí jen v určitých mezích. Dobře ví, že je zařazena do nižší třídy, a proto bude jeho obdiv k řemeslu mírněn jistou ironií. Naproti tomu ve vlastní sféře najde protivníky a jeho zvláštní snahou bude určit filosofův vztah k těmto sokům, kteří se jako on zabývají nejvyšším uměním. Takovým soupeřem je především sofista, který předstírá, že vyučuje politické ctnosti. Avšak po bližším prozkoumání se ukáže, že je pouhým řemeslníkem a že se jen honí za penězi v oblasti, kde princip řemeslné zdatnosti, beztak omezený na dosažení relativních cílů, ztratil svou platnost. Je tedy špatným umělcem, pokud jde o jeho umění, a protože moudrost jen předstírá, je šarlatán a podvodník. Druhým soupeřem filosofa je politik. Podle zvyk-

lostí, ustálených v řeckém myšlení, je úkolem politika formovat život společnosti jako celku. V tomto bodě se vnucuje závěr, k němuž později dospěl Platón: jedině filosof může být skutečným politikem. Zbývá však ještě třetí soupeř: básník. Neplete se jako sofista nebo politický vůdce do řízení praktických záležitostí. Protože nechává věci tak, jak jsou, zdá se, že jeho činnost je poměrně neškodná. Avšak i on se zajímá o život jako celek. Zobrazuje jej, a proto musí určit jeho hodnoty a vytvořit vzor pro praktické napodobení. Pokud jde o tohoto třetího uchazeče, má filosof pouze dvě možnosti a Sokratův největší žák váhal nad výběrem. Buď se musí filosof, který se již zmocnil panovnického trůnu, věnovat poezii jako svému dalšímu úkolu, nebo musí uznat básníkovu práva a přiznat mu moudrost získanou inspirací.

Když Sokrates vytvořil filosofii jako umění dialogu a poznání, rozlišoval definici jako cíl procesu zkoumání a indukci jako jeho prostředky. Už před ním byly popsány základní vlastnosti krásných předmětů, znázorněny důležité rysy estetického jevu, vytyčeny obrysy panenského pole bádání. Jen začátečník ve filosofii zahájí bádání sbíráním krásných věcí a popisováním jejich vlastností. Filosofické bádání mistra je hned od počátku zaměřeno přímo na otázku, co znamená „krásné“ samo o sobě. A právě Sokrates vytyčil tento problém a učil své žáky, jak postupovat při jeho řešení.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*, 1912.

John Burnet, *Greek Philosophy*, část I, 1914.

Werner Jaeger, *Paideia. Ideale der griechischen Kultur*, Berlin.

P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 1934.



## II. KAPITOLA

### PLATÓN

Termíny „umění“ a „krásné umění“ v tom smyslu, v němž jich užíváme dnes, pro Platóna neexistovaly, právě tak jako neexistovaly v době před Platónem. Avšak myšlenky, které těmito termíny vyjadřujeme, se počaly utvářet a nabývaly určitější formy v kvasu Platónova myšlení. Mohly by být tedy nazvány — podle Bacona — migračními či potulnými instancemi koncepcí. Bacon řekl, že u věci, kterou chceme definovat, její postup nebo přechod z jednoho stavu do druhého nebo z neexistence do existence, jako například vznik bílých hřebenů mořských vln, vytváří příznivou situaci pro vědeckou analýzu.<sup>1</sup>

*Umění jako  
zručnost —  
prometheovský  
původ*

Začněme tedy pojmem „umění“. Jedna z metod, jichž Platón používá k definování umění, je vysledování jeho původu. Protože tento původ je nejasný, Platón si někdy zahrává s prometheovským mýtem, který má toto nejasné místo vyplňovat. Pověst praví, že bohové obdařili živočichy nižší než člověk huňatou, srstí porostlou kůží na ochranu proti zimě a drápy, aby si mohli opatřit potravu a bojovat s nepřitelem. Avšak na člověka se při tomto prvotním dělení zapomnělo. Prométheus pak, chtěje prospět nahému a bezbrannému člověku, který neměl kam hlavu složit, ukradl z nebes oheň a Athéně a Héfaistovi uloupil umění tkát a zpracovávat kovy.<sup>2</sup> Řecký mýtus tedy naznačuje, že „umění“ přišlo na svět jako dovednost a vynalézavost, jimiž člověk mohl ukojit své hlavní potřeby, když pouhá „příroda“ již nepostačovala. V tomto smyšleném vylíčení vzniku kultury je umění to, co člověk přidává svým specificky lidským rozumem k přírodě, aby obstál v boji o existenci. Je to příroda změněná nebo zpracovaná člověkem pro jeho

<sup>1</sup> F. Bacon, *Nové Organon*, druhá kniha aforismů, 23, Praha 1922, str. 181—182.

<sup>2</sup> Platón, *Prótagoras*, Praha 1939, 320 d — 322, str. 15 — 17. Viz také *Politikos*, Praha 1934, 274 c, str. 27—28.

pohodlí. Tato báje o původu umění, kterou Platón zpracoval v *Prótagorovi*, představuje sice jen sofistický způsob prosazování určité teze, avšak pojetí umění jako projevu lidské dovednosti bylo, jak jsme už poznamenali v minulé kapitole, všeobecně rozšířeno v řecké společnosti oné doby.

Avšak Platón často, zvláště v pozdějších diskusích, zdůrazňuje jinou základní stránku umění. Zakladatele této druhé části umění také označuje jako „jakéhosi Prométhea“.<sup>1</sup> Tento druhý Prométheus, historický Pythagoras, nebyl jen jedním ze zakladatelů aritmetiky a geometrie, ale svými výzkumy se také zasloužil o to, aby se při jednoduchých praktických řemeslech používalo měření. Člověk tak získal schopnost nejen stavět, tkát a obdělávat půdu, nýbrž stavět, tkát a obdělávat účinně. Naučil se počítat a vážit nástroje a materiál, s nímž pracoval, takže mohl ovládat přírodu a uspokojovat své potřeby mnohem lépe než v předmatematickém období. Poučená zkušenost nastoupila po nevzdělané.

*Pythagorova pravá míra*

Platón nazývá tuto druhou, „lepší cestu“ umění darem bohů a praví, že se snesla z nebe, doprovázena „jasně svítícím ohněm“. Platón používá všech literárních prostředků, které mistrovsky ovládá, k tomu, aby odhalil hlubší význam této pythagorejské metody, a přisuzuje jí dosud nedoceněný význam. „Neboť všechno,“ prohlašuje, „cokoli kdy bylo v oborech umění vynalezeno, bylo objeveno touto cestou.“<sup>2</sup> Všechna díla umělců dosáhla svého cíle a byla „dobrá a krásná“ tehdy, když umělec přihlížel k pojmu „pravé míry“, který je jádrem této metody.<sup>3</sup> Jaký druh matematického postupu tedy Platón vyzdvihuje jako původce všech objevů dokonalosti a krásy v umění? Nikoli samoučelné matematické úkony, nikoli abstraktní měření, které se zabývá nekonečným sčítáním, odčítáním, násobením a dělením abstraktních jednotek, nýbrž měření, které má na zřeteli cíl, daný konkrétním důvodem měření. Právě umění dialektiky, které je nejvyšším rozvinutím lepší cesty, se liší od bezcenného matematického uvažování tím, že pilně hledá „celé číslo“ věci a nepřipouští, aby výpočet neuváženě přeskakoval od jednotky k nekonečnu.<sup>4</sup> Nepřeměříme látku pro pouhou rozkoš, abychom uvedli do pohybu „větší a menší“ nebo „jedno a mnohé“, nýbrž proto, abychom určili správné množství látky na oděv. Velké a malé můžeme srovnávat s průměrem nebo ideálním měřítkem, říká Platón; a právě to, že je tento výpočet prováděn se zřetelem k vytčenému cíli nebo hledanému dobru, odlišuje plodné, účinné umění od náhodného počínání.<sup>5</sup>

Platón se snaží dokázat, že s pokrokem civilizace se umění stává vědecky řízenou činností, s jejíž pomocí člověk působí na přírodu pro

*Umění jako moudrost a věda*

<sup>1</sup> Platón, *Filebos*, Praha 1943, 16 c, str. 24.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Platón, *Politikos*, 284 b, str. 42.

<sup>4</sup> Platón, *Filebos*, 16 e, str. 25 (upravený překlad).

<sup>5</sup> Tamtéž, 17, str. 25 (upravený překlad).

zamýšlené dobro. Umění je tedy určeno nejen svým protikladem k přírodě a náhodě, nýbrž svým spojením přesného poznání a zkoumaného dobra. Druh matematické metody, který Platón spojuje s uměním, způsobuje, že umění se stává hledáním cíle a tím se vylučuje z oblasti matematických procesů, jak je obecně chápeme. Jakmile se součástí umění stane zvláštní druh počítání, který má vztah k měřítku nebo dobru, je umění spjato s měřením vzájemného poměru různých druhů dobra. Když se Pythagorův duch vyvolá v oblasti umění, pak ho již nelze zastavit. Nebo snad bychom měli raději říci: v platónismu Pythagoras překonává sám sebe; jeho myšlenky se přetvářejí v cosi bohatého a nezvyklého. Z aritmetiky a geometrie destiluje Platón hluboké učení o umění, jak dosáhnout lidského dobra a kontemplativní moudrosti. Avšak tato změna postupuje jen stupňovitými etapami. Vraťme se k našemu skromnému příkladu: říkáme, že tkanina se měří s ohledem na oděv, který z ní chceme vyrobit. Avšak podle kterého dobra měří člověk hodnotu šatů? Velikost a tvar otěží nebo uzdy musí určit ten, kdo otěže nebo uzdy používá, neboť jenom on nejlépe zná jejich hodnotu a způsob použití.<sup>1</sup> To je Platónova první odpověď, vyjádřená v prostých praktických pojmech. Mistr kteréhokoli umění je ten, kdo nejlépe zná účelnost svých výrobků. Kdo však posoudí relativní užitečnost různých hodnot? Vojevůdcovství má co dělat s válkou a mírem. Avšak kdo ví, kdy je lepší vést válku?<sup>2</sup> Lékař ovládá umění léčit. Avšak kdy je správnější léčit? Kdo se vyzná v nejvyšším umění, které toho, kdo je ovládne, naučí vážit a měřit všechny lidské činnosti a cíle podle nějakého společného měřítka? Takový člověk by byl královským umělcem, královským strážcem vah a měr.<sup>3</sup> Platón zaměřuje veškeré své myšlenkové úsilí na filosofické určení povahy tohoto královského umění. Dospívá k závěru, že v praxi je provozuje filosof-král. Neboť filosof tráví všechny své dny tím, že zkoumá, která dobra jsou opravdová dobra, jaké jsou vnitřní hodnoty, jimiž se měří všechny cíle všech ostatních druhů umění.<sup>4</sup> Je-li tento filosof zkoumající dobro zároveň strážcem státu, řídí jednotlivé funkce řemesel a povolání tak, aby prospívaly samy sobě i celku, a rozděluje odměny podle potřeb a zásluh. Dovede ocenit skutečnou hodnotu dobra, které spočívá v majetku, jako jsou domy a šatstvo, tělesného dobra, jako je zdraví a krása, a duševního dobra, jako je moudrost, umírněnost a spravedlnost. Pokus o novou definici umění vede tedy Platóna ke srovnávání obyčejných prací, jako je zemědělství, lékařství a tkalcovství, ale především povolání básníka a politika, s uměním vládnout a řídit, které vyžaduje měření, vědu a pochopení toho, co je dobro. Spojuje ideu funkce

<sup>1</sup> Platón, Ústava, kn. X, 601 c, str. 353.

<sup>2</sup> Platón, Politikos, 304, str. 75.

<sup>3</sup> Tamtéž, 305 c — d, str. 76.

<sup>4</sup> Platón, Ústava, kn. VI, 505. Platón rozvíjí své pojetí filosofa-krále hlavně v dílech Ústava (kn. V, VI a VII), Politikos, Alkibiadés I.

s ideou přesné klasifikace a rozdělení a v jeho mysli se vytváří ideál moudrosti a zároveň praktické zdatnosti.

Je zřejmé, že Platónovy mnohostranné úvahy o umění se týkají oblasti vzdálené od našeho dnešního obsahu pojmu „estetických umění“. To však neznamená, že se Platónovo královské umění a umění spjatá s libostí a krásou ubírají cestami, které se nikdy nekříží. Je pravda, že když Platón spojuje svůj ideál královského umění s různými lahodivými dovednostmi a s činnostmi, které vytvářejí obrazy, to jest s básnictvím a hudbou, s malířstvím a sochařstvím, s kuchařským a krejčovským uměním,<sup>1</sup> tyto různé druhy umění se sobě navzájem vyhýbají;<sup>2</sup> nebo užijeme-li jiné platónské metafory, tyto dva typy se nemísí v jednom poháru.<sup>3</sup> Avšak právě tehdy, když prozkoumáme v průběhu dialogů vzájemné působení těchto různých funkcí, ať už se odpuzují nebo přitahují, začne se nám Platónova estetická teorie jasně rýsovat.

Platóna nejvíce zajímá, jaké postavení zaujímají poezie a hudba — Řekové spojovali tato umění v jedno — mezi zobrazujícími uměními. Proč tomu tak bylo, to jsme naznačili už v první kapitole. Důvod spočívá v neustálém soupeření básníků a filosofů jako hlasatelů moudrosti. Aby Platón mohl rozhodnout, zda poezie je či není opravdovým uměním, zkoumá kriticky běžný názor na úlohu básníka.<sup>4</sup> Když v dialozích pokračuje filosofické zkoumání, pozorujeme, že básníkova metoda nebo názor je z hlediska dramatického působení podřízen pouze názoru samotného filosofa. Neboť básníci „nám jsou jakoby otci moudrosti a vůdci“;<sup>5</sup> tato slova vkládá Platón Sokratovi do úst, když se znovu pokouší definovat přátelství. Jak jsme se již zmínili, pro obyčejného Řeka té doby nebyly Homérové básně pouhé vzrušující příběhy, vyprávěné živě a rytmicky, vzdálené od skutečnosti a povznesené do světa fantazie. Byly to učebnice teologie, umění válečného a státnického. Platónův nekritický současník byl přesvědčen, že pravdu o bozích a budoucím životě nelze nalézt nikde jinde než v Homérovi, v Hesiodovi a u dramatických básníků. Neexistovalo žádné Písmo svaté, které by řídilo jeho náboženské myšlení, ani žádný řád učených teologů, kteří by mohli vytyčovat dogmata. Člověk se poučoval o chování božských bytostí a o zábavách bohů z děl velkých básníků. Když podle Homérových slov Zeus rozprávěl se svou ženou Herou nebo když Arés přemohl Athénu, byly to skutečné události v objektivním řádu světa, a nikoli hra básnickových představ. A Homér mohl člověka poučit i o jiných věcech než jen o teologii. Byl pokládán za mistra válečnického umění a za znalce lidských citů a společenských vztahů. Na této představě Homéra, básníka a zároveň učitele, umělce a vědce, Platón často brousil svůj analytický nástroj.

*Moudrost je věcí básníků*

<sup>1</sup> Platón, Gorgias, Praha 1944, 464—465, str. 38—39.

<sup>2</sup> Platón, Faidon, Praha 1935, 106, str. 76.

<sup>3</sup> Platón, Filebos, 61c, str. 95—96.

<sup>4</sup> Z hlediska literární kritiky zkoumá tento problém Allan H. Gilbert, Did Plato Banish the Poets or the Critics?, Studies in Philology, leden 1939.

<sup>5</sup> Platón, Lysis, Praha 1940, 214 a, str. 116.

Je to opravdová  
moudrost?

Platón se například ptá: Vyzná se Homér opravdu v povaze bohů? V Homérově podání jsou bozi hádaví, prolhaní a krutí.<sup>1</sup> Avšak filosof, jehož názory musí mít vždy racionální základ, je nucen spojovat ideu božství s vlastnostmi dobra, pravdy a dobrodiní.<sup>2</sup> Filosofův závěr musí tedy znít, že Homérovi se nepodařilo pochopit povahu bohů, ačkoli je v této otázce pokládán za autoritu.

Dále vyvstává otázka, jaké měl básník znalosti válečného umění a státnického umění. Zeptejme se přímo Homéra, říká Platón. Jsi-li, Homéře, tak moudrý v otázkách osobního a veřejného blaha, kam jsi uložil hmatatelné výsledky své moudrosti? Sestavil jsi nějaký dobrý zákoník, vytvořil jsi snad nějakou ústavu? Víme o nějaké válce, která byla vyhrána s tvou pomocí? Člověk zběhlý v těchto důležitých věcech by si zajisté přál zanechat po sobě nesporný důkaz síly svého vědění. Od tebe však nic takového nemáme.<sup>3</sup>

Nevědí, co činí

Platón neustále vyslovuje názor, že básník není tím, zač byl vždy pokládán. Ve všech svých dílech od raných dialogů *Obrana Sokrata* a *Ión* až po *Zákony*, které napsal na sklonku života, Platón tvrdí, že básníci hovoří o věcech, jimž nerozumí. V *Obraně Sokrata* Sokrates zpola žertem, ale s hlubokým skrytým významem hovoří o tom, jak podrobil skupinu básníků křížovému výslechu, jehož cílem bylo objasnit, jak jsou moudří a do jaké míry chápou svá vlastní slova. „Probíraje tedy jejich básně, o kterých se mi zdálo, že jsou od nich nejlépe vypracovány, vyptával jsem se jich, co jimi myslí, abych se zároveň také něčemu od nich naučil. Tu se vám stydím povědět, občané, pravdu; avšak přece se to musí říci. Neboť, abych tak řekl, bezmála všichni, kteří při tom byli, dovedli o nich lépe mluvit než básníci sami o svých vlastních výtvorech.“<sup>4</sup>

Platón pak vyjadřuje názor, že poezie nemá nic společného s uměním ani s vědou: „Poznal jsem tedy zanedlouho zase i o básnících, že netvoří svá díla rozumovým věděním, nýbrž jakýmsi nadáním a nadchnutí bohem, právě tak jako boží hadači a věštcí; neboť i tito mluví mnoho krásných věcí, ale nemají vědění o ničem z toho, co mluví.“<sup>5</sup>

Rovněž v dialogu *Ión* odmítá Platón tradiční názor, že básníci jsou mudrci a učitelé lidí. Platón zdůrazňuje nevědomost básníků i recitátorů a přirovnává jejich činnost k nevědomé síle magnetu. Ačkoli Ión zvítězil v olympijských závodech rapsodů, není schopen pochopit povahu básníků, a nedovede ani hovořit o dílech svého hrdiny — Homéra — ztratí-li svou doslovnou předlohu. Jeho „vědomosti“ nejsou o nic lepší než „vědomosti“ cvičeného papouška. O podstatě svého tzv. umění neví víc než zmagnetizovaný prsten o tom, proč přitahuje železo nebo magnetovec o své skryté síle. A sám veliký Homér je v podstatě

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. II, 377—378, str. 93—95.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. II, 379 c, str. 99—100.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. X, 599—600, str. 351—352.

<sup>4</sup> Platón, *Obrana Sokrata*, Praha 1942, 22 c, str. 54.

<sup>5</sup> Tamtéž.

jen jiným takovým zmagnetizovaným prstenem, jenže o stupeň bližším ke zdroji magnetické síly. „Neboť všichni dobří básníci epičtí pronášejí všechny ty krásné básně nikoli z odborného umění, nýbrž jsou básnický nadšení a posedlí bohem; a dobří básníci meličtí právě tak... Protože tedy tvoří a mluví mnoho krásného o věcech, právě tak jako ty o Homérovi, ne odborným uměním, nýbrž z božího údělu, je každý schopen krásně tvořit jediné to, k čemu ho pobídne Musa... Neboť to nemluví z odborného umění, nýbrž působením božské síly...“<sup>1</sup> „Básnickým duchům“ se i bez rozumového poznání podaří najít leckteré velké slovo<sup>2</sup>, říká Platón na jiném místě, ne proto, aby básníky odsoudil, nýbrž aby zdůraznil, že jsou při své činnosti spíše inspirováni bohy než vedeni vědou. V jiné souvislosti poněkud uštěpačněji prohlašuje, že básníci jsou roztomile nevědomí, pokud jde o jejich vlastní díla.<sup>3</sup> Ve svém posledním díle *Zákony* Platón výslovně hovoří o nemoudrosti poezie, odhaluje příčiny této nemoudrosti a proti ní vyzdvihuje moudrost skutečného umělce. Každý ví, říká Platón ústy cizince, Athéňana, že když básník skládá básně, není při smyslech. Je pouhým výtvořem bouřlivé inspirace, která zaplavila jeho duši. Tento iracionální zdroj, jímž se vysvětluje povaha jeho básnické tvorby, ho nutí, „když líčí lidi s duševními stavy vespolek si odporujícími, často mluvit věci sobě protivné a neví, zdali je z jeho řeči pravda to či ono.“<sup>4</sup> A pak hned následuje opačný obraz, který ukazuje, jak je skutečný umělec oddán vědecké pravdě. Opravdový umělec, to je spravedlivý zákonodárce, vládce-filosof. „Avšak zákonodárci to nelze v zákoně dělat, dva výroky o jedné věci, nýbrž vždycky je třeba pronášet o jedné věci jeden výrok.“<sup>5</sup> Na tomto místě, stejně jako v ostatních citátech, Platón částečně vysvětluje básníkův nezdar poukazem na jeho božský záchvat, ale zároveň uvádí i definici básnickova umění. Tato definice se opakuje a v jednom úryvku, který je pro estetiku z celého Platónova díla jedním z nejdůležitějších, je podrobena důkladnému rozboru.

Uprostřed úryvku, který jsme uvedli, Platón tvrdí, že „umění je napodobování“.<sup>6</sup> V dialogu *Timaios* hovoří o básnících jako o „napodobivé skupině“.<sup>6</sup> Na počátku X. knihy *Ústavy* znovu kritizuje tento sklon básníků k napodobování a volá po důkladném prozkoumání celé ideje napodobení. Zájem o tuto myšlenku vede Platóna nakonec k jejímu podrobnému rozčlenění v pozdějším dialogu *Sofistes*. A skutečně bylo nutné vážně prozkoumat tuto otázku, mělo-li se ospravedlnit zákonodárcovo vykázání básníků z ideální obce nebo přísné omezení jejich práv, což se doporučuje jak v *Ústavě*, tak i v *Zákonech* jako

*Napodobování  
plně nerozumu*

<sup>1</sup> Platón, *Ión*, Praha 1941, 533—534, str. 92—93.

<sup>2</sup> Platón, *Menon*, Praha 1941, 99, str. 126.

<sup>3</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 602, str. 354.

<sup>4</sup> Platón, *Zákony*, Praha 1961, 719 c—d, str. 115.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Platón, *Timaios*, 19 d.

nutné opatření k ozdravení společnosti.<sup>1</sup> „Napodobení“ se tak stává u Platóna druhým případem přechodného termínu. Abychom pochopili tento pojem, který je v některé ze svých forem základem básnickovy neschopnosti, praví Platón, musíme si připomenout podrobný nárys povahy všeho jsoucna.<sup>2</sup> V tomto schématu jsou tři stupně: k nejvyššímu patří „ideje“ nebo „formy“ věci, k druhému skutečnosti fyzikálního a praktického světa a ke třetímu stíny a odrazy těchto skutečných objektů a faktů. Pro estetiku není nutné rozebírat různé výklady „idejí“, které obývají nejvyšší sféru jsoucna. Z Platónových výkladů naprosto jasně vyplývá jeho přesvědčení, že pro každý druh předmětů existuje pouze jedna „idea“ a že tato „idea“ je trvalá, reálná a pravdivá. Tato „idea“ odpovídá pravdivému výměru věci. Dále je jasné, že čím více vzrůstá vzdálenost od nejvyššího stupně, tím větší je nedostatek jednoty, skutečnosti a pravdivosti. Pouze filosof-vládce, který je zároveň nejdovednějším umělcem, je s to svou moudrostí pochopit a promyslet pravdivou a skutečnou jednotu. Řemeslníci a všichni pracující lidé přicházejí do styku s předměty druhého stupně. Vyrábějí lůžka, židle, lodí, šaty, vedou války, řídí politické záležitosti a tvoří zákony. Ve třetím stupni tvoří básníci a malíři obrazy věci, které se vztahují k druhému stupni. Množství obrazů, které mohou vytvořit, je ovšem nekonečné a obrazy nemusí být navzájem v žádném pevném logickém vztahu. A právě tento rozpor mezi zastáváním jednoho pevného kriticky zhodnoceného názoru a neomezenou svobodou malovat obrazy z jakéhokoli zorného úhlu nebo zobrazovat věci libovolným způsobem Platóna trápí. Podle jeho názoru skutečný umělec, stejně jako dobrý občan, musí být soustředěný a důsledný. Je třeba občany přivést k tomu, aby „každý, zabýváje se jedním svým dílem, měl v sobě jednotu, a ne mnohost“.<sup>3</sup> Básník takový sotva může být.<sup>4</sup> Dokonce ani řemeslníci a pracující lidé v druhém stupni jsoucna nejsou schopni kriticky vážít své činy a cíle. Obyčejný pracovník nebo dělník, který je zabrán do svého bezprostředního úkolu, nechápe, jak praví Platón, konečnou prospěšnost své dovednosti, její meze a vztahy k jiným druhům dovedností, a pohybuje se v omezeném okruhu své specifické činnosti. Pouze dialektik, umělec, který se vyznačuje vzorným osobním a veřejným životem a prozkoumal „ideje“, názvy a definice bytostí a činností, vždy správně určí význam všech funkcí.<sup>5</sup> Sokrates v dialogu *Gorgias* žertem, ale přesto naprosto přesně charakterizuje sebe jako člověka, který vždy říká totéž o týchž věcech.<sup>6</sup> Napodobovatelé napodobovatelů, kteří v podstatě nikdy nemyslí a neumí nic definovat, budou vždy naivní v rozumovém ohledu a nedůslední

<sup>1</sup> Platón, Ústava, kn. III, 401, str. 121; kn. X, 605—607, str. 360—361; Zákony, kn. VII, 801, str. 184.

<sup>2</sup> Platón, Ústava, kn. X, 596—597, str. 348—349.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. IV, 433, str. 146.

<sup>4</sup> Platón, Zákony, 719, str. 115.

<sup>5</sup> Platón, Ústava, kn. IV, 443—444, str. 171—172.

<sup>6</sup> Platón, *Gorgias*, 491, str. 79.

ve svých představách. Nedůslednost je tedy jen jednou stránkou básnického napodobování.

Platón objasňuje svou nedůvěru k „napodobivé skupině“ básníků a také malířů, které v této souvislosti klade na roveň básníkům tím, že přirovnává díla těchto umělců k odrazům v zrcadle. Otáčíš-li zrcadlem kolem dokola, „hned uděláš slunce a co jest na nebi, hned zase na zemi, hned sebe a ostatní živočichy a náradí a rostliny“.<sup>1</sup> Právě takovým tvůrcem nebo napodobitelem je malíř. Konec konců je směšné nazývat takového malíře – zrcadlo vůbec tvůrcem.<sup>2</sup> Otáčející se zrcadlo a nekonečné množství a rozmanitost věcí, které může obrazy, je dokladem nedůslednosti a nesmyslnosti poezie a malířství. Jako zrcadlo může obrazy všechny předměty bez rozdílu, tak i opičící se umělec, ten vrtkavý chlapík, dovede zobrazit vnější podobu kdejaké věci, protože nechápe nic po způsobu fixující definice nebo ideje oné věci. Čím méně hloubky, tím větší šířka. Takový všestranný génius má zvláštní dar napodobit vnější jev věcí. Lýsiippos, sochař z Platónových dob, který pracoval dosti rafinovaně, se chvástá tím, že zobrazuje lidi takové, jakými se zdají být, zatímco starší sochaři zobrazovali lidi takové, jací jsou ve skutečnosti.<sup>3</sup> Malíř podobných schopností může vytvořit celkem přijatelný obraz moře, země, nebe, bohů a nejrůznějších jiných věcí; „a pak, když jednotlivé z těch výrobků udělá, rychle je za zcela malé peníze prodává“.<sup>4</sup> Avšak příčina, proč napodobivá umění dovedou zobrazovat kdeco, spočívá naneštěstí v tom, že zanedbávají celek kvůli jeho stínu. Platón se domnívá, že z těchto důvodů je nutno básníka a malíře zařadit mezi nejnižší lidské bytosti. V dialogu *Faidros* jsou typy lidí rozděleny podle významu do devíti tříd. Napodobitelé jsou zařazeni do šesté kategorie.<sup>5</sup>

Platón měl nepochybně na mysli zvláštní případ špatného napodobivého umění, totiž novou školu iluzionistického malířství, které se v jeho době šířilo a jehož představitelé byli Apollodóros, Zeuxis a Parrhasios; používali ve své práci perspektivy a různých barev, aby dosáhli co největší podobnosti s vnějším světem. „Stín“, o němž Platón v uvedeném citátu říká, že mu malíři dávají přednost před „celkem“, byl technický termín používaný tehdy k označení těchto módních malířů; nazývali je „malíři stínu“. Ti, kteří používali světla a stínu k zachycení vnější podoby věcí, se zřekli podle Platónova názoru opravdových, třebaže omezených „pravd“ umění, které hájil např. Polygnótos: míry, formy vzájemného vztahu jednotlivých částí. Předstírali malířskou vševědoucnost. Když Platón rozvíjí svou úvahu o napodobivých malířích v X. knize *Ústavy*, napadne čtenáře, že snad měl na mysli právě tuto zvláštní malířskou školu. Říká, že malíř, který maluje

*Umění není nic jiného než zrcadlo*

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 596 e, str. 347.

<sup>2</sup> Platón, *Sofistes*, Praha 1933, 234, str. 29.

<sup>3</sup> The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, 65; vyd. Jex-Blake and Sellers, str. 53.

<sup>4</sup> Platón, *Sofistes*, 234, str. 29.

<sup>5</sup> Platón, *Faidros*, 248, str. 30.



lůžko, nejenom kopíruje skutečné lůžko, které vyrobil nějaký truhlář, ale „z každé věci zachycuje jen něco málo“,<sup>1</sup> protože ji zobrazuje z určitého úhlu, ze strany nebo zpředu nebo z nějakého jiného místa. Platón měl na mysli skutečné lůžko s objektivními rozměry, délkou, šířkou, výškou a hloubkou, které jsou pro každého člověka stejné, a podřízení těchto vědeckých faktů individuálnímu pohledu ho zaráželo a připadalo mu jako nějaký podvod. Je dokonce možné, že Platón měl na mysli zcela konkrétní obraz vymalovaný na váze, neboť až do našich dob se zachoval obraz boha Dionýsa ležícího na lůžku před chrámem, který je proveden novým iluzionistickým stylem Aristarchovým a Apollodorovým.<sup>2</sup>

*Nedůslednost  
novátorství*

Je možné, že podobné směry v jiných uměních tehdejší doby přiměly Platóna k zvláště ostré kritice uměleckého napodobení. Timotheos, jeden z hlavních novátorů v hudební technice té doby, nejen zvýšil počet strun na lyře na jedenáct či dvanáct, ale nadto se oddával „nemírnému napodobivému realismu“. Například barvitě podání hlasitých nářků Semely, svíjející se bolestmi při porodu Dionýsa, vyneslo tomuto umělci veřejnou důtku spartského senátu.<sup>3</sup> Kdykoli Platón odsuzuje napodobení, odsuzuje zároveň jeho nedůslednou rozmanitost. Skutečně jsoucno — stejně jako správná definice — je jedno; jsoucno druhého a třetího řádu je mnohé a neřídí se zákony. A právě tak i tehdejší umělecké směry se vyznačovaly iluzionismem a zároveň bezuzdným novátorstvím. Když Platón říká, že „správcové obce... musí se této zásady pevně držet, totiž nezavádět novot ve výchově gymnastické a muzické proti platnému řádu... musí se bát, kdykoli někdo říká, že ta píseň se nejvíce líbí, která je novinkou pěvců,“<sup>4</sup> klademe si otázku, zda neměl na mysli chvástání téhož Timothea, který prohlašoval: „Nezpívám to, co zpívali lidé v minulosti. V novotě je síla... Múza minulých dní je pro nás zastaralá.“<sup>5</sup> Nebo snad narážel na svévolné počínání Filoxenovo, které vedlo k obdivnému uvažování nad jedním hrdinou Antifanovy hry: „Filoxenos je zajisté první mezi básníky. Užívá slov jen jemu vlastních a naprosto nových, a dělá to neustále. A což teprve melodie! Jak umělecky je obměňuje a přechází z jedné tóniny do druhé! Je to věru bůh mezi lidmi; ví, co je to opravdová hudba.“<sup>6</sup> Tehdejší hudebníci měnili po libosti stupnice i nástroje a dramatičtí a jiní básníci skládali výstřední rytmy a strofy a experimentovali ve svém oboru. Frynis spojoval hexametr s volnými lyrickými verši a jeho lyra zněla jako trubka. Když Plutarchos vykládá dějiny hudby, říká o době před Frynisem: „V dřívější době hu-

<sup>1</sup> Platón, Ústava, kn. X, 598 b, str. 349.

<sup>2</sup> R. G. Steven, Plato and the Art of His Time, The Classical Quarterly, sv. XXVII, 1933, str. 150.

<sup>3</sup> A. et M. Croiset, Histoire de la Littérature grecque, 5 sv., Paris 1891—1899, sv. III, str. 34.

<sup>4</sup> Platón, Ústava, kn. IV, 424, str. 146.

<sup>5</sup> A. et M. Croiset, cit. dílo, sv. III, str. 639.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. III, str. 460.

debníci nesměli tak jako dnes svévolně měnit melodii nebo rytmus. Hudba, kterou provozovali, měla příslušnou výšku i takt, a hudebníci je museli přísně dodržovat.<sup>1</sup> V jednom z Ferekratových dramát se líčí zřejmá nevázanost a zmatenost básníka dithyrambů Kinesia, kterého Platón obviňuje, že se honí jen za popularitou. Jeho výstřední fantazie se tak proplétají s tanci sboru, že to působí až závrať, říká Ferekrates. Je to, jako kdyby člověk pozoroval vojenské cvičení a náhle uviděl napravo ty vojáky, kteří před okamžikem byli vlevo.<sup>2</sup>

Řekli jsme, že právo básníka nazývat se umělcem záviselo podle Platónova názoru na tom, jaký výsledek měla jeho soutěž s nepochybným umělcem. V tomto soupeření básník obvykle prohrál, protože nebyl moudrý v tom plném smyslu, jaký Platón vyžadoval. A svým neúspěchem básník strhuje s sebou na nižší úroveň i jiné tvůrce, kteří se dali směrem nekritického napodobení. A bylo nevyhnutelné, že Platón musel počítat k této skupině lidí, jejichž znalosti zkoumal, i přirozené nepřátele svého hrdiny Sokrata, profesionální učitele moudrosti, sofisty. Vždyť sofisté jen povrchně napodobovali skutečné umění spravedlnosti a moudrosti. Příbuznost mezi sofisty a například Euripidem byla velmi blízká. Sofistické učení, které ponižuje rozum na otroka tužeb a vášní, nejlépe ilustrují Euripidovy hry. „Známe dobro a poznáváme je, ale nedokážeme se podle něho řídit,“ říká Faidra.<sup>3</sup> Chůva Faidry se podobně jako sofista Antifon odvolává na zákon přírody, který prý je starší a silnější než lidský zákon nebo lidský rozum. Platón se zajímal také o podobnost sofistiky s novou stínovou malbou. Když Platón kritizuje sofistický názor, že zdát se spravedlivým je lepší, než být spravedlivý („Jsem-li nespravedlivý, ale umím-li si získat pověst spravedlivého, mám zajištěn nádherný život“), přímo poukazuje na styl nových malířů. Budu-li se řídit podle sofistů, říká Platón, musím vymalovat kolem sebe kulisy ctnosti, aby tvořily vzornou předsíň a výzdobu mého domu. Za touto lživou výzdobou, udělanou podle nového malířského způsobu, mohu dělat všechno, co se mi líbí.<sup>4</sup>

Filosofický charakter Platónovy koncepce královského umění způsobil, že mu sofisté, falešní učitelé filosofie, připadali jako odstrašující příklad uměleckého napodobování. Z podobných důvodů zařazoval Platón do téže třídy i příslušníky jiných skupin. Rétoři, kteří předstírají umění logické řeči, kuchaři, kteří předstírají umění dietní stravy; střihači a krejčí, kteří tímž způsobem falšují umění zkrášlovat lidskou postavu — ti všichni jsou očividně bratry herců, realistických malířů a sofistických rozumářů.<sup>5</sup> Všichni tvoří příjemný vnější vzhled tak, že slepě kopírují holou vnější formu pravdy, ideálu nebo předmětu.

<sup>1</sup> Plutarchos, Περὶ μουσικῆς (O hudbě).

<sup>2</sup> A. et M. Croiset, cit. dílo, sv. III, str. 634.

<sup>3</sup> Euripides, Hippolitos, 380 n. Celá hra je plna narážek na sofisty.

<sup>4</sup> Platón, Ústava, kn. II, 365 c, str. 78.

<sup>5</sup> Platón, Gorgias, 464—466, str. 37—40; Faidros, 261 d — 268, str. 44—51.

*Sofisté byli také otroky zdání*

Všchno  
napodobování je  
podřadné

Pozornému čtenáři raných platónských dialogů neujde, že Platón rozlišuje různé druhy napodobení. Ačkoli Platón neváhá tvrdit bez jakéhokoli bližšího určení, že poezie a malířství jsou svou povahou napodobeniny, souvislost obvykle ukáže, že napodobení je konec konců široký pojem a že ty druhy umění, které kritika stínového malířství zvláště zajímají, jsou pouze jednou částí tohoto pojmu. V pozdějších Platónových dialozích, zvláště v dialogu *Sofistes*, se výslovně řeší logický problém správného rozčlenění pojmu „napodobení“. Dřívější názory na tuto otázku se zde zpřesňují a jsou jasně uspořádány. Téměř na konci dialogu *Sofistes* se Platón jaksi omlouvá, že nebyla nikdy dříve podána vědecká klasifikace těchto termínů. Kde můžeme najít, ptá se hlavní mluvčí, jméno pro všechny základní pojmy na tomto rozmezí umění a napodobení? A dodává: „Patrně je to nesnadné, protože u našich předků byla, jak se podobá, jakási zastaralá a neuvědomělá lenost, co se týče dělení rodů na druhy, takže se nikdo ani nepokoušel rozdělovati. Z jedné příčiny nutně u nich není příliš velká zásoba jmen.“<sup>1</sup>

Avšak tato lenost byla už překonána, a tak se dovídáme v pedanticky přesném a přece humorném rozhovoru, jaké místo zaujímají napodobiví malíři mezi jinými typy napodobitelů. Proces podobného rozčlenění pojmu na části, které nás zajímají, postupuje takto. Existují dva druhy tvoření: božské a lidské. Božský tvůrce vytváří dva druhy věcí: za prvé reálné předměty — živočichy, rostliny, zemi, vzduch, oheň a vodu; a za druhé kopie těchto originálů — obrazy, které se ukazují ve spánku, „i všechny zjevy, které, jak známo, samy od sebe vznikají ve dne, stín, kdykoli se v ohni vyskytne něco tmavého“,<sup>2</sup> nebo odrazy, objeví-li se na lesklých a hladkých plochách. Na rozdíl od těchto božských výtvorů existují dva druhy lidských výtvorů: za prvé reálné věci, jako domy, a za druhé zobrazení těchto skutečných výtvorů — např. kresba domu, „jakoby lidský sen pro bdícího“.<sup>3</sup> Druhá skupina lidských výtvorů se zase rozděluje. Existují obrazy, které jsou podobné, a takové, které jsou jen zdánlivě podobné. První skupina zahrnuje věrné kopie originálů, druhá přeludy, v nichž se skrývá něco nepravdivého. Zde se musíme pozastavit, abychom poznali, jak Platón používá této klasifikace na malířství. Nejprve se zmiňuje o takovém druhu kreseb, které jsou úspěšným napodobením originálu a odpovídají mu délkou, šířkou, hloubkou a barvou, i když jako „napodobení“ patří k druhému druhu jsoucna; za druhé poukazuje na mnohá malířská díla, která zobrazují originál z hlediska malíře a komolí jej. Tímto druhým druhem malířství se Platón zabýval v X. knize *Ústavy*, ačkoli jej tam tak podrobně necharakterizoval. A tento druh zdání nebo fantazií ho rovněž zaujal v dialogu *Sofistes*, protože zde si Platón vzal na mušku sofisty a jeho stěly jsou namířeny spíše proti fantastic-

Avšak fantastické  
napodobení je  
špatné

<sup>1</sup> Platón, *Sofistes*, 267 d, str. 85.

<sup>2</sup> Tamtéž, 266 b—c, str. 83.

<sup>3</sup> Tamtéž.

kým než pravdivým napodobeninám. V dalším postupu logického dělení Platón člení ještě dále zdánlivé napodobeniny, ale nedělí dál obrazy, které se skutečně shodují s originálem. Fantastické obrazy je možné vytvářet jednak pomocí nástrojů, jako je tomu v sochařství a malířství, nebo napodobením druhé lidské osoby. Toto lidské napodobení se opět dělí na dva druhy. Člověk buď vystupuje jako uvědomělý herec a plně chápe svou úlohu, nebo jen předstírá charakter, který představuje. Je-li toto předstírání neupřímné, pak máme před sebou sofistu a od toho není daleko k demagogovi. V předcházející rozmluvě<sup>1</sup> hlavní řečník se zmiňuje o tehdy obvyklém způsobu deformovat velké sochy tak, aby působily krásnějším dojmem. Takové přizpůsobení kompozice určitému zornému úhlu označuje za odchýlení od pravdy a za příklon k fantastickému umění. Z těchto výroků můžeme soudit, že Platón by stranil Alkamenovi proti Feidioví v soutěži, kterou, jak praví pověst, vyhrál Feidias, protože při vytváření sochy vzal zřetel na vzdálenost diváka od místa, kde měla být socha postavena. Alkamenes, který v tomto zápase podlehl, vytvořil sochu podle zásad doporučených Platónem a dbal pouze o to, aby rozměry byly matematicky přesné, nevzal však v úvahu zorný úhel.<sup>2</sup>

V druhé knize *Zákonů*<sup>3</sup>, kde Athéňan obhájí před Spartanem ušlechtlejší hudbu mírumilovného státu, hovoří opět o znacích přesného zobrazení. Správnost napodobení, říká Athéňan, spočívá v napodobení vlastností a rozměrů originálu. Shoda mezi originálem a kopií musí být zároveň kvantitativní i kvalitativní. Když uplatňuje tento požadavek na malířství, Athéňan vysvětluje, že na portrétu musí být všechny části lidského těla zobrazeny ve správném počtu a v přesném vzájemném vztahu a že barvy a tvary portrétu musí ve všem odpovídat modelu. Dříve než začne znalec posuzovat všechny ostatní hodnoty uměleckého díla, musí zjistit tuto pravdivost neboli správnost obrazu. Tato správnost závisí nejen na mechanicky přesném zobrazení, nýbrž i na všeobecném záměru. Jinými slovy, Platón tu má na mysli svou modifikaci pythagorejské teorie pravé míry, do níž zavedl početí funkce nebo významu. „Tedy při každém uměleckém výtvoru, jak se podobá, musí ten, kdo hodlá v něm nechybit, znát, co to jest; neboť kdyby nepoznával jeho smysl, co ten výtvor asi chce a čeho asi je vskutku obrazem, sotva rozpozná správnost nebo chybnost jeho záměru.“<sup>4</sup>

Avšak rozdíl mezi správným a špatným napodobením, který Platón v uvedeném odstavci *Zákonů* zdůrazňuje, je jenom jedním rysem zkoumání smyslu napodobivého umění. To, že dobří umělci a kritické umění se musí zajímat o „pravdu“, vytyčuje Platón jako mini-

*Přesnost*

*Rozumná a nerozumná libost*

<sup>1</sup> Platón, *Sofistes*, 236, str. 31.

<sup>2</sup> J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, 1868, č. 772.

<sup>3</sup> Platón, *Zákony*, kn. II, 666 a n., str. 64 a n.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. II, 668, str. 67.

mální požadavek a pak soustřeďuje pozornost na další rozpor. Existují některá díla napodobivého umění, která nemají žádnou hodnotu a nepřinášejí žádný užitek, žádné dobro mimo libost, která je doprovází. Každý ví, že existují libosti a příjemnosti, které doprovázejí nutná a užitečná jednání a procesy, jako například jídlo nebo studium. Taková libost je průvodní blaho. Není však správné, neposkytuje-li nějaká činnost nic víc než pouhou libost. V takovém případě neexistuje žádný pevný a vážný podklad pro hodnocení. Nikdy nesmíme používat libosti jako kritéria pro určení hodnoty nějakého jednání, existuje-li jiné kritérium. Platón používá slova „hra“ pro označení tvorby různých druhů napodobivého umění, je-li jejich jedinou hodnotou neškodná libost.<sup>1</sup> Často přirovnává preludy a pokřivené představy k zábavě nebo žertu.<sup>2</sup>

Platón tvrdí, že drama, hudba a tanec, podobně jako sofistika, jsou vlastně formy zábavy a kejklářství.<sup>3</sup> „Napodobeniny vytvořené malířstvem a hudbou pouze k naší libosti“ patří k ozdobné stránce života. A v dialogu *Sofistes* klade otázku: „A znáš nějaký umělejší nebo i pěknější druh hry, než je druh napodobovací?“<sup>4</sup> Kouzla a kejklářství se podobají malířství, neboť děti a prostí lidé se nechávají ochotně šálit zdáním skutečnosti, a to se děje v obou těchto případech. Rétorika spočívá ve „způsobování jakési libosti a příjemnosti“<sup>5</sup> nebo — což je totéž — v ukájení neukázněných choutek. Platón staví do ostrého protikladu vážné, důležité a užitečné formy praktické činnosti — například umění lékaře a politika — které jsou založeny na vědě a kladou si rozumný, hodnotný, i když nikoli nejvyšší cíl, a činnosti pouze zábavné, určené k odpočinku, neužitečné, ne-li ještě horší — jako je například hra na flétnu, lyru a harfu, doprovázená zpěvem, veškerá poezie a řečnictví, které nemají žádný jiný cíl než poskytnout libost.<sup>6</sup> Tato druhá skupina „umění“, říká Platón, je určena „shromáždění, které se skládá z dětí, žen a mužů, z otroků i svobodných“<sup>7</sup> bez jakéhokoli rozdílu; ti, kteří toto umění provozují, baví lidi, jako kdyby to byly děti, a nezajímají se o jejich skutečné blaho.<sup>8</sup> Jako příklad uvádí Platón Kinesia.

*Kouzla umění jsou nebezpečná*

Platónovu definici některých druhů umění jako fantastických napodobenin je možno doplnit ještě jedním znakem — totiž že tato zábavná napodobenina budí nerozumnou libost. „Špatné tedy jest, se špatným se sblíží a špatné věci rodí napodobovací umění.“<sup>9</sup> Otáčející se zrcadlo poezie a malířství má vždy tu kladnou vlastnost, že uchva-

<sup>1</sup> Tamtéž, kn. II, 667, str. 66.

<sup>2</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 602 b, str. 354; *Politikos*, 288, str. 49.

<sup>3</sup> Platón, *Sofistes*, 235, str. 30.

<sup>4</sup> Platón, *Sofistes*, 235 b, str. 29.

<sup>5</sup> Platón, *Gorgias*, 462 c, str. 35.

<sup>6</sup> Tamtéž, 501, str. 97.

<sup>7</sup> Tamtéž, 502 d, str. 98.

<sup>8</sup> Tamtéž, 502 e.

<sup>9</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 603 b, str. 356.

cuje přirozeným kouzlem nebo magickou silou. Když E. Pfuhl, současný historik starověkého malířství, hovoří o Apollodórovi, používá slova, které znamenají magickou evokaci.<sup>1</sup> A Apollodóros jako iluzionistický malíř zřejmě zastupuje skupinu malířů, která Platóna tak silně znepokojuje. Kdyby byl Homér, který si osobuje nárok na moudrost, zbaven své hudebnosti a rytmu, nevzbudil by zájem praktického filosofa, avšak Homérova napodobení a kouzlo jeho verše vzrušují duši a podmaňují srdce.<sup>2</sup> Svět krásného umění se vyznačuje nejen tím, že je „stínem druhého světa“, dílem slepého tvůrce, nýbrž i tím, že je zvláštním způsobem spřízněn s lidskými emocemi a ovládá je, což je pak nutné pro smyslové vnímání. Krása je svou povahou „mocné kouzlo“, „květ“;<sup>3</sup> poezie je „lábivá múza“.<sup>4</sup> Svými nebezpečnějšími stránkami může působit jako kouzelnictví nebo jako omamný jed.

Přirozené spojení mezi určitými druhy umění a libostí je pro Platóna důvodem k vážnému znepokojení. Je-li nečistá libost tak úzce spjata s uměním, že tvoří součást jeho definice, musí úplný rozbor umění zahrnovat i rozbor libosti. Platón provádí tento rozbor v dialozích *Gorgias*, *Filebos*, *Timaios*. Není-li libost řízena moudrostí nebo dobrem, říká Platón, probouzí, živí a posiluje nejnižší lidské pudy a utlumuje a ničí vyšší stránky.<sup>5</sup> Jaký je hlubší význam tohoto tvrzení? Libosti, jež má Platón na mysli, mění naše životy v houpání na houpačce; v jednom okamžiku jsme na vrcholu, prožíváme ukojení, a vzápětí klesneme dolů, neboť dřívější libost skončila a my toužíme po nové, a tento proces stoupání a klesání se bez omezení opakuje. A tím, že se oddáváme nestálým rozkoším, podobáme se děravým nádobám nebo sítům,<sup>6</sup> které se vyprázdňují dříve, než jsou naplněny. Trpíme neukojitelnou žízní a neustálou nespokojeností, neboť čím více vzrušení prožíváme, tím více po nich bažíme. Splyneme v jedno s „neklidností, kterou lidé nesprávně nazývají rozkoší“. Ve své slabosti často toužíme „dosyta se vyplakat“.<sup>7</sup> Napodobení pro napodobení jde ruku v ruce s emocí pro emoci, a v obojím je obsaženo minimum pravdy a skutečnosti.

Touha po ukojení nejen rozštěpuje náš život, takže ustavičně stoupáme a klesáme jako na vlnách, ale zároveň vnáší napětí do jednotlivých okamžiků našeho života. Ostrý protiklad a zároveň napětí mezi libostí a bolestí tvoří část příjemného vzrušení, které prožíváme, když jako diváci sledujeme tragédii. Obecenstvo, které přihlíží tragédiím, pocituje uspokojení i z vlastního pláče.<sup>8</sup> Podobně i směšnost na scéně

*Neřízená libost  
se stává  
nezvládnutelnou*

*Libost vede  
k duševnímu  
zmatku a oslabuje  
rozum*

<sup>1</sup> P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son Temps*, 1933, str. 23.

<sup>2</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 601, str. 352—353.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. X, 607, str. 360.

<sup>5</sup> Tamtéž, kn. X, 605, str. 358.

<sup>6</sup> Platón, *Gorgias*, 493—494, str. 81.

<sup>7</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, 606, str. 359.

<sup>8</sup> Platón, *Filebos*, 48, str. 75.

je složitou kombinací zármutku z nevole a uspokojení ze smíchu.<sup>1</sup> Větší složitost takových duševních stavů vytváří příslušnou vnitřní nejasnost. Duše je tím více zmatena, čím silněji na ni působí dvě opačná hnutí v témž okamžiku a tak vzniká hysterie, ne-li počátek šilenství. Sokrates se ptá rapsóda Ióna, zda je jeho duševní stav normální, když recituje básně: „...pobýváš soudnosti a duše tvá dle svého domnění u vytržení dlí při těch událostech, jež přednášíš?“<sup>2</sup> A Ión odpovídá: „...povím ti beze všeho zatajování. Kdykoli totiž přednáším něco žalostného, slzami plní se mé oči; kdykoli však vyprávím něco hrozného nebo strašného, vlasy mi vzhůru se ježí ze strachu a srdce buší.“<sup>3</sup> Je-li na jedné straně touha po libosti nenasytná a zneklidňující, na druhé straně rozežírání a ničící rozumnou a umírněnou část lidské povahy tak rychle, jak vzrůstá žízeň po vzrušení. Neboť libost pohlcuje veškerou pozornost člověka. Vede lidi k zapomnětlivosti a k přezírání základních životních úkolů. Bouřlivé nadšení nebo hysterická slast zabraňuje rozumu, „počítajícímu principu“, aby hodnotil věci podle toho, jaké ve skutečnosti jsou. „Slast je největší chvástalka na světě.“<sup>4</sup> Dodává nepatrným věcem zdání velkých, a velkým zdání malých, takže potírá ctnostnou pravdivost, která je dokonalým projevem naší rozumové schopnosti. Také jevištní kouzlo nás šálí a vede k nesprávným soudům o tom, co je obdivuhodné nebo zábavné. Rděli bychom se studem, kdybychom se sami provinili takovým šaškovstvím nebo taškářstvím, jaké přijímáme s uspokojením, jsme-li pouhými diváky.<sup>5</sup> Libost, kterou poskytuje většina druhů umění, je v rozporu nejen s rozumem a pravdou, nýbrž i s vnitřní rovnováhou a sebeovládáním.

*Libost není vždy pro člověka špatná*

Tato „libost“ nebo toto „okouzlení“, které doprovázejí lidské jednání a tvorbu, však nejsou podle Platónova názoru vždy špatné, třebaže některé jeho výroky, vytržené ze souvislosti, by v nás mohly vzbudit takový dojem. Avšak stejně jako pojmy „umění“ a „napodobení“ i pojem „libost“ a podobná slova, označující půvabné stránky napodobivého umění, mají u Platóna velmi široký význam. Význam slova libost závisí především na tom, v jakém případě a v jaké souvislosti se ho použije. Může označovat i čistou a absolutní libost, je-li to libost, kterou divák pocituje při pozorování abstraktních geometrických forem, jako je kruh, přímka, čisté tóny nebo barvy a vůně.<sup>6</sup> Ušlechtlejší případy libosti uvádí Platón v úryvku *Zákonů*, od něhož jsme poněkud odbočili, abychom prozkoumali horší stránku tohoto pocitu. Posuzují se v něm všechny otázky, které se týkají libosti. Jeden z diskutujících, Athéňan, libost doporučuje: „Tolik tedy připouštím i já obecnému mínění, že se má múzické umění posuzovat podle

<sup>1</sup> Tamtéž, 50, str. 78.

<sup>2</sup> Platón, Ión, 535 b, Brno 1908, str. 27.

<sup>3</sup> Tamtéž, 535 c.

<sup>4</sup> Platón, Filebos, 65 c, str. 101.

<sup>5</sup> Platón, Ústava, kn. X, 606 c, str. 360.

<sup>6</sup> Platón, Filebos, 51 b—c, str. 80.

vzbuzené libosti;<sup>1</sup> a zároveň ji odsuzuje: „Lidé přece většinou říkají, že správnost múzického umění záleží v působnosti poskytující duším libost. Ale tato myšlenka je nesnesitelná a je přímo hřích ji vyslovovat.“<sup>2</sup> Podaří-li se tyto dva výroky, představující dvě různé stránky Platónova názoru, navzájem smířit, bude problém libosti úplně objasněn.

Když Platón ústy Athéňana prohlašuje, že uznává za kritérium hudby libost, ihned dodává: avšak nikoli libost kohokoli. A pak ihned rozvíjí koncepci o vnitřní spřízněnosti hudby s duší. Tato spřízněnost částečně vyplývá z pojetí hudby jako napodobení. Umění sborového zpěvu, jehož částí je hudba, je napodobením mravů, které předvádí „v rozmanitých činnostech a okolnostech, přičemž je účinkující představují svými povahami a způsoby napodobení.“<sup>3</sup> Avšak kontrast nebo harmonická shoda mezi hudbou a duší je ve skutečnosti spíše přitahováním nebo odpuzováním dvou prvků uvnitř jednoho celku než dvou odlišných jsovcen. Hudba vytvořená bez ohledu na mravní charakter, který představuje, je ve skutečnosti hudbou bez duše. Platónovu představu vyjádříme lépe, řekneme-li, že hudba obsahuje v sobě část duše, než tvrdíme-li, že duši napodobuje. Člověk, který naslouchá hudbě, znovu se tak říká v hudbě nalézá. A z toho vyplývá, že když už se v povaze člověka vlivem přirozeného sklonu nebo výchovy vytvořily určité zvyky nebo sklony, je možno jeho hudební vkus uspokojit pouze hudbou, spřízněnou s jeho duší. Že samy hudební prostředky a podstata hudby jsou duševní povahy a že psychologické pojmy aplikované na hudbu nejsou jen metafory, nýbrž konkrétní určení, to zřejmě vyplývá z dalšího rozhovoru v dialogu.

Athéňan pátrá po dalších charakteristických znacích dobré hudby. Ptá se, zda statečný člověk a zbabělec nezaujmu odlišný postoj a nebudou „zpívat různé písně“ za stejně nebezpečných okolností? Tázaný zodpovídá tuto otázku kladně, a dodává ještě další podrobnost. V takovém okamžiku se rozdíl jejich charakterů pravděpodobně prozradí i barvou jejich tváří. K tomuto dodatku však Athéňan poznamenává, že chce-li někdo aplikovat na hudbu kritické pojmy, převzaté z lidské povahy, pak je nemůže založit na takovém jevu, jako je zblednutí nebo zčervenání, protože hudba není v podstatě jevem, který má barvu. Je svou podstatou nositelkou postoje a melodie; proto postoj, který zaujme lidské tělo a hlasové projevy člověka v okamžiku nebezpečí, jsou charakteristické jevy, bezprostředně vlastní hudbě. Athéňan pak vyslovuje ostrou kritiku tehdejších hudebníků. Sbormistři se vyjadřují naprosto nesprávně o této věci, když hovoří o lepoparvé hudbě.<sup>4</sup> Pojmy, používané k charakteristice jakéhokoli umění, musí odpovídat jeho výrazovým prostředkům.

Jestliže tedy podstata hudby spočívá v tom, že vyjadřuje duševní

*Hudba obsahuje  
v sobě část duše*

*Hudba se podobá  
duším, na něž  
působí*

<sup>1</sup> Platón, Zákony, kn. II, 658, str. 57.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. II, 655, str. 54.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž, 654—655, str. 52—53.



vlastnosti, pak její skutečná hodnota se může určit podle tohoto mravního a duševního kritéria: dobrá je ta hudba, která odpovídá dobrému charakteru. Libost, kterou pocítují dobří lidé, bude tedy kritériem její hodnoty. Platón to objasňuje žertovně na tomto příkladu: Abychom se bezpečně ujistili, že hodnotu hudby neurčuje libost kohokoli, ani libost většiny, nýbrž libost nejlepších lidí, představme si závodění pouze v libivosti. Cenu by dostal ten, kdo diváky nejlépe pobaví. Výzva k takové soutěži pravděpodobně přivábí někoho, kdo bude přednášet Homéra, někdo bude předvádět tragédii, jiný zase komedii a „nebylo by divu, kdyby si někdo myslil, že nejspíše zvítězí předváděním loutkového divadla“.<sup>1</sup> Když nastane hodnocení, budou malé děti hlasovat pro loutkové divadlo, větší chlapani pro komedii, většina lidí, včetně vzdělaných žen a mladých jinochů, by se nejspíš rozhodla pro tragédii, kdežto starci by pravděpodobně hlasovali pro toho, kdo přednášel epické dílo veliké tradice. Ale jen jedna skupina může mít pravdu. Jde tedy o to určit, která skupina je nejzpůsobilejší k tomu, aby vyřešila tuto otázku. A to jsou staří lidé, kteří jsou nejlépe vychováni a mají nejušlechtlejší duši. Je proto třeba souhlasit s jejich názorem.<sup>2</sup>

Platón tedy uznává, že libost může být kritériem různých druhů napodobivého umění tehdy, když byla naladěna na tóninu charakteru. Rozeberte hudbu a zjistíte, že její podstata má mravní charakter. Seznámíte se s různými druhy mravních charakterů a seznáte, že nejspravedlivější a nejmoudřejší mravní charakter je nejlepší. S tímto objevem se vrátíte k původnímu objektu zkoumání, k hudbě, a můžete říci: Hodnota hudby se pozná při zkoumání dobrých mravních vlastností lidí. Má-li libost patřičnou formu a je-li spjata s dobrem, může vyřešit jak estetické, tak morální spory. Platónova teorie je teorie, která „neodlučuje od sebe příjemno a spravedlivo“.<sup>3</sup>

*Hudba může formovat duši*

Toto učení o účasti duše v umění má základní význam pro Platónovy estetické názory nejen proto, že do značné míry řeší jeho problém kritéria estetického vkusu, nýbrž také proto, že je základnou jeho známé a podrobně vypracované aplikace estetických myšlenek na výchovu. Můžeme buď zkoumat hudbu a najít v ní rysy duševních vlastností, nebo se můžeme dát opačným směrem a aplikovat celou soustavu hudebního umění na poddajnou duši dítěte. V prvním případě jsou charakterové rysy, jako je odvaha, spravedlnost anebo moudrost, jakýmsi krystalem, odhaleným uvnitř hudby. V druhém případě je možno bohatě rozvinuté umění přirovnat ke královské pečeti, kterou máme vtisknout do tvárné duše. Platón předpokládal, že proces výchovy dětí musí zahrnovat převážně bezprostřední a nevědomé přijímání obrazů a zvyků a v menší míře, než jak se domníváme dnes, vědomé poznávání myšlenek a faktů. Program výchovy, který Platón

<sup>1</sup> Tamtéž, kn. II, 658, str. 56.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. II, 663, str. 61.

doporučuje v *Ústavě* a v *Zákonech*, se zakládal především na této možnosti nevědomého spojování způsobů a vkusu, na citlivosti mladé duše vůči obecnému duchovnímu principu. „...Napodobování, děje-li se nepřetržitě od samého mládí, přechází v povahu a přirozenost, po stránce těla i hlasu i myšlení,“<sup>1</sup> říká Platón. Zdůrazňuje zde způsob, jímž lze vštípit dítěti formální zvyky správného chování tak, aby si je udrželo po celý život. „Nejvíce vnikají do nitra duše rytmus a harmonie a nejsilněji ji uchvacují“.<sup>2</sup> Výchova dětí je něco zcela jiného než ukládání bot do kufru; mnohem spíše připomíná výběh skotu na pastvu, neboť předpokládá, že si dítě přisvojí potravu životně důležitou pro jeho růst. Tělo a duše rostou podle toho, jak jsou živeny, tvrdí Platón. „...Je... nutné, že ten, kdo pociťuje libost, stává se podobným tomu (dobrému) nebo onomu (špatnému), v čem si libuje, i když se snad stydí to chválit.“<sup>3</sup> (Často pozorujeme, jak si děti rychle osvojí místní přízvuk nebo „intonaci“ cizí řeči.) Pro výchovu vkusu a představitosti dětí tímto přirozeným, podvědomým způsobem vypracovává Platón přísné zákazy a stejně přísné předpisy. Polovinu svého času a pozornosti má dítě věnovat tanci, zpěvu a poslouchání lidových mýtů.

Na základě svého učení o procesu výchovy doporučuje Platón různé změny v poezii, která se má přednášet mladým Athéňanům. Písňe „ve skutečnosti... jsou zaříkávadla pro duše“,<sup>4</sup> říká Platón, a protože umění má magickou sílu a mladé myslí jsou tvárné a jelikož stát existuje proto, aby vychovával ušlechtilé duše a těla, musí být některá básnická díla okleštěna nebo vůbec odstraněna. Především musíme požádat odpovědné vůdce ve státě, aby připravili očištěné vydání Homéra, neboť Homér zaujímá vedoucí místo v básnické literatuře. Nyní už víme, že všechno dobré je vždy trvalé, vyvážené a jednotné ve své podstatě.<sup>5</sup> Proto musí vylíčení bohů a heroů u Homéra odpovídat naší ideální představě o tom, co je obdivuhodné. Je nebezpečné a nesprávné líčit obyvatele Olympu jako bytosti hysterické a nestálé nebo podléhající vnějšímu, náhodnému vlivu. „Tedy opět poprosíme Homéra a ostatní básníky, aby nelíčili Achilla, syna bohyně, jak ,na boku ležel chvíli a chvíli zas obrácen naznak, hned zase tváří k zemi‘ a pak zase ,zpříma stanov‘ jak ,zarmoucen po břehu moře, jež nezná únavy, bloudil‘, ani jak ,oběma rukama nabrav černavého prachu posypal si hlavu‘ a jiné věci s pláčem a naříkáním dělal podle líčení básníkov.“<sup>6</sup> A musíme také vyjmout ty verše, v nichž se říká, že Zeus bez rozdílu rozdává dobro i zlo, protože to, co je možno nazvat v pravém smyslu božským, není nikdy neutrální, nýbrž vždy dobré, a je

*Poezie musí být omezena*

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. III, 395 d, str. 114.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. III, 401 d, str. 121.

<sup>3</sup> Platón, *Zákony*, kn. II, 656, str. 54.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. II, 659, str. 57.

<sup>5</sup> Platón, *Ústava*, kn. II, 380—381, str. 93—94.

<sup>6</sup> Tamtéž, kn. III, 388 b, str. 104.

zdrojem dobra.<sup>1</sup> A podobně i Hádes je třeba popisovat jako vhodný příbytek božských bytostí, kam se s radostí ubírá šlechtná a velkomyslná duše, a nikoli tak, jak je tomu v úplném Homérově textu — jako obydlí plné hrůz a děsu nebo jako sluj plnou netopýrů.<sup>2</sup>

*Forma musí být  
zdravě prostá*

Homérový mýtus musí být podle Platónova názoru nejen očištěn a opraven tak, aby si děti mohly podle nich správně představit etické normy a osvojit si je v normálních proporcích, ale také formální výraz poezie a hudby musí být upraven podle filosofických názorů. Forma uměleckých děl je stejně důležitá jako jejich obsah. Rytmy a melodie i výtvarné proporce mohou už svým rozmachem a ztvárněním uvolnit nebo porušit vyváženou jednotu lidského organismu. Jak již víme, jsou schopny probouzet smíšené pocity libosti, a smíšené pocity libosti mohou trýznit člověka a oslabovat pouta lidské duše. Proto je třeba zakázat změkčile naříkavou lydickou harmonii v hudbě<sup>3</sup> i složité harmonie, které porušují stálost a jednotu duše. Platón se obává vlivu přespříliš rozmanitých efektů, zvláště fléten a „nástrojů, které mají mnoho strun a mnoho harmonií,“<sup>4</sup> a otevřeně napodobivé programové hudby, protože zdůrazňují jednu část na úkor dokonalého celku a působí na člověka svou novotou a překvapivostí, místo aby se splétaly v ucelené, průzračné tkanivo hudby. Taková hudba nepřispívá k ztvárnění rostoucího organismu, ale naopak jej rozkládá. Platón se domnívá, že příliš složitý a bohatý sloh v hudbě, v poezii nebo v tancích působí na duši jako příliš tučná a kořeněná strava na tělo — porušuje zažívání a oslabuje organismus. Vyumělkované formy umění ani přirození herci, kteří dovedou představovat jakýkoli charakter, jakoukoli emocionální zvláštnost, každou situaci nebo hereckou manýru, nemají místa v Platónových názorech na základní výchovu. Hudba a tance mají být dvojího druhu: frygická, válečnická a burcující, a dórská, která zmiňuje a uklidňuje.<sup>5</sup> Platón doporučuje poezii prosté metrum a literatuře prosté formy — vyprávěcí a heroické — avšak nikoli dramatické.<sup>6</sup>

*Veškeré umělecké  
prostředky mohou  
sloužit morálním  
cílům*

Moudrý státník tedy má pochopit magickou sílu umění a využít jí k výchově dobrých občanů. Platónovo odmítavé stanovisko vůči dramatu vyvažuje doporučení, uvedené již v jeho *Ústavě*, aby se pro děti plánovalo krásné okolí, aby byly obklopeny krásnými budovami, zahradami, vázami, urnami a vyšívány oděvy.<sup>7</sup> Tyto zrakové vjemy, utvářející vkus, je třeba vhodně doplňovat zvuky, které právě tak formují vkus: bojovnou hudbou, která proniká do dětských srdcí a podněcuje je k odvážným činům, a tuto burcující hudbu je zase třeba vyvažovat pokojnými, mírnými sbory, které chválí bohy a vychovávají

<sup>1</sup> Tamtéž, kn. II, 379, str. 96.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. III, 386—387, str. 103.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. III, 398—399, str. 119.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. III, 399 c, str. 119.

<sup>5</sup> Tamtéž, kn. III, 399, str. 118.

<sup>6</sup> Tamtéž, kn. III, 392, str. 113—116.

<sup>7</sup> Tamtéž, kn. III, 401, str. 121.

mladé lidi k pořádku, spravedlnosti a úctě. O všech těchto užitečných družích umění můžeme říci, že jsou to blahodárné vánky, něžně ovívající vnímavé dětské duše.<sup>1</sup> Právě tak jako se železo kuje ohněm a zpevňuje, tak i vášně se zmírňují a stávají se užitečnými, použije-li se správných harmonií.<sup>2</sup>

Takové jsou potenciaální společenské možnosti umění v rukou moudrých vládců. Jestliže Platón vypovězením básníků ze svého ideálního státu uráží city dnešního člověka, pak jeho víra v praktickou účinnost umění působí téměř stejně otřesně. Vždyť Platón zatracuje to, co sám miluje, co obdivuje, čemu důvěřuje. Když říká, že písně jsou kouzla, má na mysli spíše dobro nežli zlo, které obsahují. Jak Platón stárne, poznává stále jasněji, že umění je zvláštním prostředkem k formování lidských citů a že libost a bolest, usměrněné uměním k dobrým cílům, jsou nezbytnými spojenci rozumu. V dialogu *Faidros* Platón přirovnává rozum k vozkovi, který řídí své oře; později v *Zákonech* praví, že rozum je slabý provaz, který bez pomoci jiných provazů — libosti — nemůže vést lidskou loutku správným směrem.<sup>3</sup>

Jak jsme viděli, Platón uznává, že libost může být kritériem vkusu a prostředkem k výchově mládeže, je-li to libost ušlechtilé duše, ale přesto nesmíme ztratit ze zřetele Platónovu neustálou nespokojenost s tím, že většina vidí dobro v libosti, stejně tak jako bystřejší lidé vidí dobro v rozumovém poznání.<sup>4</sup> Jaká je pravá povaha intelektuálního dobra bystřejších lidí, dobra, které zdokonaluje a zušlechťuje libost? Abychom poznali povahu tohoto dobra, musíme prozkoumat poslední nejasný pojem, který je základem Platónovy estetiky. Během celého rozhovoru v druhé knize *Zákonů Athéňan*, který si postupně stále blíže ujasňuje skutečnou hodnotu hudby — ať již hovoří o vznešenosti písně nebo o její vhodnosti a slušnosti — označuje její vrcholnou dokonalost nějakou formou řeckého slova „καλός“. A tímto pojmem se nyní musíme zabývat. Ačkoli pojem „καλός“ se u nás často překládá jako „krásný“, slovo nevystihuje úplně jeho význam, právě tak jako pojmy „τέχνη“ nebo „μίμησις“ nemají přesně tentýž smysl jako naše výrazy „umění“ nebo „napodobení“. Novější překladatelé nahradili slovo „krásný“ ze starších překladů slovem „dobrý“ a často užívají i slova „hezky“, „ušlechtilý“ a „pěkný“. V Platónových filosofických úvahách byl pojem označovaný tímto slovem sice obsáhlý, ale přesto zcela přesně vymezený, a vyplýval z podrobného rozboru a úvah. Prostěmu, necvičenému rozumu je třeba různé stránky pojmu „τό καλόν“ přibližovat pomocí různých přídavných jmen. Sám Platón věnuje objasnění tohoto pojmu celý jeden dialog a závažné

Co znamená „καλός“?

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Platón, *Zákony*, kn. II, 671, str. 70.

<sup>3</sup> Tuto otázku rozebírá E. Wind v článku *Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, 1932.

<sup>4</sup> Platón, *Ústava*, kn. VI, 505 b, str. 241.

části jiných dialogů. Spotřeboval nejen mnoho místa, ale použil mnoha analogií a dialektických výkladů, než nabyl přesvědčení, že povaha tohoto pojmu je dostatečně jasná.

*Ani věc, ani jev*

Raný dialog *Hippias Větší*, který se celý zabývá rozborem pojmu „τό καλόν“, je jakýmsi úvodem k pozdějšímu konstruktivnějšímu a hlubšímu výkladu téže myšlenky v dialozích *Symposion* a *Ústava*. Všechny naivní a otrápané představy o krásnu se tu odhalují a zavrhují. Například omezený a domýšlivý Hippias směšuje abstraktní ideu s konkrétním předmětem: krásno je krásná dívka nebo klisna.<sup>1</sup> Sokrates mu ustavičně odporuje a tvrdí, že pojem „τό καλόν“ je třeba vymezit tak, aby se stal přísudkem, který odpovídá všem vlastnostem přisuzovaným krásu. Tento pojem musí vysvětlovat krásu dívek i koní, hudebních nástrojů i hrnčířských výrobků. Když Sokrates takto formuluje svůj logický požadavek, aby naznačil svému spolubesedníku myšlenku o základní vlastnosti předmětu, který je třeba určit,<sup>2</sup> Hippias příznačně převede tuto představu na hmotnou úroveň a prohlásí, že zlato, přidáme-li je k jakékoli věci, vytváří krásu. Musíme tedy zlato uznat za universální přísudek i vzor.<sup>3</sup> Sokrates pak dokazuje omezenost této primitivní definice. Znovu a znovu opakuje, že to, co je krásné, musí být krásné všude a pro každého.<sup>4</sup> Nato se Hippias vytasí s novou myšlenkou. Všude a pro každého je nejkrásnější být bohat, zdrav, ctěn od Helénů, dožít se vysokého věku, mít krásný pohřeb a zanechat po sobě potomky.<sup>5</sup> Takový souhrn krásných věcí musí jistě odpovídat universálnosti krásy, kterou Sokrates vyžaduje. Sokrates ihned namítá, že pro Achillea, jeho děda Aiaka a pro mnohé bohy nespočívala krásu v dlouhém životě a pohřbu, uspořádaném jejich dětmi, nýbrž ve smrti.<sup>6</sup> Hippias pak dělá další chybu a ztotožňuje krásné s tím, co se zdá být krásné, například vkusně volený oděv, který člověka zkrášluje.<sup>7</sup> Sokrates ukazuje, k jakým nepříjemným důsledkům by vedla taková představa o krásnu. V takovém případě by se oceňoval jen vnější vzhled, krásný, byť i falešný, zatímco pod ním by se mohla skrývat ošklivá a klamná skutečnost. Je pravda a všem je známo, že u krásných předmětů se jev a podstata často liší. Kdo však by si zvolil jako „krásno samo“ krásný zevnějšek?<sup>8</sup>

*Ani vhodnost, ani libost*

Sokrates se pak sám pokouší o definici a postupuje zatím bez úspěchu k pojetí, které se vyjasňuje teprve v pozdějších dialozích. Vyslovene myšlenku, že krásné je to, co dokáže dobře plnit svou specifickou funkci; není snad krásné jen to, co je vhodné?<sup>9</sup> Dospívá však k závěru,

<sup>1</sup> Platón, *Hippias Větší*, Praha 1941, 287 e, 288 b - c, str. 18—19.

<sup>2</sup> Tamtéž, 289 b, str. 21.

<sup>3</sup> Tamtéž, 289 e, str. 21.

<sup>4</sup> Tamtéž, 291 d, str. 24.

<sup>5</sup> Tamtéž, 291 e, str. 24.

<sup>6</sup> Tamtéž, 292 e — 293, str. 26.

<sup>7</sup> Tamtéž, 294, str. 28.

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Tamtéž, 295 c — d, str. 30—31.

že i tuto definici je třeba pozměnit, protože nikdo z nás nebude pokládat úspěšné provedení zlého činu za ušlechtilé. Ale snad je krásné to, co je užitečné. V tom je již narážka na Platónovu tezi; že krásno je dobro. Avšak i tato definice je zavržena, protože existuje rozdíl mezi tvůrčí silou a výtvořem. Je-li krásno příčinou dobra, pak se dobro a krásno navzájem odlišují jako otec od syna nebo jako autor od svého díla. Z toho vyplývá, že krásno se musí lišit od dobra, že tedy musí být nedobré, a to je absurdní závěr.<sup>1</sup> Potom se Sokrates při určení pojmu krásna uchyluje k pojmu libost. Bylo by možné definovat krásno jako to, co v nás vzbuzuje radost prostřednictvím sluchu a zraku?<sup>2</sup> Tato definice je problematická jednak proto, že omezuje dobré a krásné na oblast smyslů, a jednak v tom, že umísťuje libost jako takovou do dvou rozdílných kanálů, zraku a sluchu.

To, co v tomto raném dialogu o krásnu Hippias hněvivě nazývá „oškrabky“ a „odřezky“<sup>3</sup>, mění se v pozdějších rozhovorech v přesvědčivou filosofickou teorii. Když Platón ke konci dialogu *Symposion* vylíčil, co je krásno samo i jaký způsob života se nejvíce blíží tomuto ideálu, dodává, téměř jako kdyby se ohlížel nazpět na Hippiovy jalové návrhy: „To (krásno) jestliže někdy spatříš, bude se ti zdát, že je to snad všechno srovnání se zlatem, drahými rouchy, krásnými chlapci a jinochy.“<sup>4</sup> V těchto vyzrálějších dialozích znamená podstata krásna to, co filosof hledá po celý svůj život. A co filosof hledá po celý svůj život, je podle Platónova názoru to, po čem by všichni lidé toužili, kdyby v nich mohl plně ožít božský princip. „... Jde-li o dobro, nikomu již nestačí mít dobro zdánlivé, nýbrž hledají skutečné a zdáním zde každý pohrdá.“<sup>5</sup> Dobro dané věci je pro Platóna základem její existence. Všechny bytosti živé i neživé *existují* natolik, nakolik se účastní dobra. Intellektuální hledání dobra — filosofie — je specificky lidský způsob všeobecné touhy po vyšším podstatném nepomíjivém bytí. Protože však člověk je složen z těla a duše a kloní se na obě strany, význam jeho snažení je dvojaký podle toho, jaké místo zaujímá v přírodě. Filosofie je odlučování duše od jejího tělesného příbytku, a proto může být označena za umírání za živa. Na druhé straně je to rozkvět samého života, sublimace té božské síly, která v říši živočichů žene samce k samici, u lidí naplňuje srdce milujícího touhou a nadšením, vlévá nepřemožitelnou odvahu do duší posvátného zástupu thébských bojovníků, oduševňuje básníkovu píseň a dojíká jeho posluchače k slzám — je to Eros. Filosofie, tato poslední vymoženost lidského ducha, nejmladší ze všech umění, je „nejstarší a nejušlechtlejší z bohů“. Platón dává Sokratovi doslova říkat, že Eros je filosof.<sup>6</sup> Oba,

„καλός“ je to, co hledá filosof

Dynamická stránka krásna — Eros

<sup>1</sup> Tamtéž, 296 c — e, str. 31.

<sup>2</sup> Tamtéž, 297 e, str. 34.

<sup>3</sup> Tamtéž, 304, str. 44.

<sup>4</sup> Platón, *Symposion*, Praha 1947, 211 b, str. 75.

<sup>5</sup> Platón, *Ústava*, kn. VI, 505 d, str. 242.

<sup>6</sup> Platón, *Symposion*, 204 b, str. 56.

Eros i filosof, prožívají muka divoké vášně; je-li průběh jejich vášního dvoření a úsilí úspěšný, pak oba dosahují svého cíle v blaženém spojení a přivádějí na svět potomky. Obě vrozená nadání — pro lásku i pro filosofii — vyžadují cílevědomou energii a citlivost pro krásu formy. Zamilovanost je vždy nevyhnutelně spjata s obdivovaným objektem, jehož vnější forma budí dojem krásy, a proto krása a láska se opravdu vzájemně doplňují.<sup>1</sup> Energie Erotu se dává do pohybu při vnímání krásného, „ale kdykoli se přiblíží k ošklivému, je zachmuřena a nevrle se smršťuje“.<sup>2</sup>

*Stupně krásna*

Odtud začíná filosofova cesta. Neboť filosof, má-li vážný vztah ke svému povolání, sleduje krásný objekt své náklonnosti, který před ním vystupuje.<sup>3</sup> Na specificky filosofické lásce Platóna především zajímá průběh této cesty, stoupaní po stupních krásy, dialektický proces. První krok vzhůru je zobecnění krásy. Milující člověk „má poznati, že krása, jevící se na kterémkoli těle, je sestra krásy na druhém těle, a má-li jíti za vnější krásou vůbec, bylo by velmi nerozumné nepokládat každou krásu, jevící se na všech tělech, za jednu a tutěž.“<sup>4</sup> Krásné tělo jeho milované se stává součástí a vzorem světa tělesné krásy. Dalším krokem je přechod od těla k duši. I malá dávka duševní krásy převáží v očích milujícího člověka z velké části krásu zevnějšku. Když poznal vyšší duchovní krásu, obrátí se ke kráse mravů a zákonů a odtud ke kráse poznatků a věd. A nyní se přibližuje ke konci své cesty.

Krásno, které se nachází na konci této cesty, dává smysl všem nižším krásám. Avšak krásno samo mohou spatřit jen ti, kteří vytrvají na lidské cestě mnohem déle než člověk, který má průměrnou vůli nebo schopnosti. Těm, kteří mají velkou odvahu, sílu nebo paměť a rozum a jdou rychle za svým cílem, se náhle zjeví „krásno podivuhodné podstaty“.<sup>5</sup> Toto zjevení krásna Platón chápe jako mystický obřad. Dosažené absolutní krásno nelze přesně vystihnout obvyklými slovy, protože existuje mimo bytí a poznání. Avšak přece je možné obyčejnými slovy podat přibližnou představu o jeho povaze. A ještě spíše může člověk pochopit toto krásno, když si ujasní rozdíl mezi ním a tím, co se obvykle nazývá krásným.

*Krásno je věčné*

Především krásno samo je stálé.<sup>6</sup> Mnohé druhy krásy se objevují a zase mizí. Žádný konkrétní objekt, ať fyzický nebo duševní, který obdivujeme a nazýváme krásným, nemůže obstát při srovnání s věčností krásna. Lidská těla a ozdoby, zákony, zvyky a vědy, i když jsou užitečné, krásné nebo účelné, jsou přece jen omezeny a odsouzeny k zániku. Protiklad mezi idejemi anebo podstatami a jednotlivými osobnostmi nebo jevy v Platónově pojetí vždy zahrnuje protiklad mezi neměnným jedním a proměnlivým mnohým.

<sup>1</sup> Tamtéž, 204 d, str. 56.

<sup>2</sup> Tamtéž, 206 d, str. 59.

<sup>3</sup> Tamtéž, 210—211, str. 64.

<sup>4</sup> Tamtéž, 210 b, str. 73.

<sup>5</sup> Tamtéž, 210 e, str. 64.

<sup>6</sup> Tamtéž, 211, str. 64.

Avšak pokud jde o ideu krásna, má její neměnná stálost zvláštní význam pro rozvoj duševních vlastností člověka. Naší nejnítěrnější potřebou je prodloužit a upevnit naše dobro a naše trvání.<sup>1</sup> Tato instinktivní snaha, Eros, který v nás působí, matně proniká do našeho každodenního vědomí jako touha po nesmrtelném životě a tato touha po nesmrtelnosti se zase projevuje jako přání plodit děti, neboť si představujeme, že skrze potomstvo, které vzejde z našeho lůna, stáváme se nesmrtelnými. Platón tedy chápe krásno jako hlavní duchovní princip plodění,<sup>2</sup> neboť touha plodit se začíná projevovat teprve tehdy, je-li podnět přítomností krásy. Instinktivním přáním mít děti, nebo u šlechtilejších lidí přáním zůstat po sobě plody svého rozumu — ať už básně nebo zákony států — se tedy podílíme na principu jediného věčného krásna.<sup>3</sup> Platón však věří, že je-li možné ukojit touhu po dosažení jedinečného krásna vytvářením entit odlišných od našich já, pak láska je nedokonalá. Nižší tělesné touhy se domáhají fyzického uskutečnění přiváděním nových bytostí na svět; vyšší touhy vycházející z naší duševní oblasti vyžadují činy, jednání a výtvoř, které svou dokonalostí odpovídají vlastnostem duše: smělé činy nebo užitečné předměty. Avšak rozum, božský princip, který sídlí v našem nitru, chce být také zvěčněn a — obrazně řečeno — odlit do bronzu, který přetrvává věky. A tu se vyjevuje závažná pravda. Božský princip v nás si přeje zvěčnit sám sebe; toto přání se může uskutečnit pouze tak, že se duše obrátí k sobě samé a konečně pozná svou vlastní vnitřní povahu.<sup>4</sup> Krása, která je tedy svou nejhlubší podstatou bohyně plodění,<sup>5</sup> nás podněcuje nejvíce k tomu, abychom znovu stvořili sami sebe k obrazu božimu. Pomáhá uvolnit nesmrtelný prvek, který naši duši provází při všech převtěleních a při všem putování a spojením s duchovní podstatou upevňuje naši schopnost žít a odolávat všem změnám.

Jedna z možností, jak vyjádřit rozdíl mezi ideálním jediným a množstvím napodobenin, spočívá v konstatování, že první je nehybné, kdežto druhé pohyblivé.<sup>6</sup> A proto je možno vliv, který má krásno samo na lidskou duši, vyjádřit v pojmech pohybu, stejně tak jako genesi lidského umění. Ve sdílné náladě Platón opakuje tehdy obecně uznávaný názor, že taneční umění a zpěv vyznačují přechod od zvířecího řádění a řevu a neposedného poskakování a hopsání dětí k rytmickým pohybům, které zavedl a řídí sám Apollón a Musy při velkých oslavách.<sup>7</sup> I když klid je podle Platónova názoru lepší než jakýkoli pohyb, přece mají různé druhy pohybu velmi rozdílnou hodnotu. Pohyb, v němž je nějaký řád, se podobá klidu. Platón vypočítává deset

*Rovnoměrný pohyb  
je nejlepší*

<sup>1</sup> Tamtéž, 206—207 c—d, str. 58—59.

<sup>2</sup> Tamtéž, 206 d, str. 59.

<sup>3</sup> Tamtéž, 209, str. 62.

<sup>4</sup> Platón, Ústava, kn. VII, 518, str. 255; Charmides, 1940, 165, str. 26.

<sup>5</sup> Platón, Symposion, 206 b, str. 59.

<sup>6</sup> Platón, Timaios, Praha 1919, 28, str. 32.

<sup>7</sup> Platón, Zákony, kn. II, 653—654, str. 52.



druhů pohybu<sup>1</sup> a poznamenává, že pohyb na místě okolo středu, například pohyb plynule se otáčejícího kola vozu nebo dobře vyrobené koule, je nejlepší. Takový pravidelný a jednotvárný pohyb po též obvodu okolo středu je rozumný pohyb. Vždy neměnné absolutní krásno má sklon podněcovat stejně neměnné nebo pravidelné a rytmické pohyby v duši, pokud je duše vůbec schopna takového pohybu. Všechno dobré a moudré vzniká podle Platónova názoru spojením podobného s podobným, je to spřízněnost nebo vztah k sobě; proto tedy patří k téže kategorii kruhový pohyb.<sup>2</sup> Avšak pouze rozumná část duše je schopna pohybovat se neustále okolo své vlastní osy. Platón vysvětluje, jak rozum vnáší kázeň do nepravidelných a roztržitých pohybů a mění je v uspořádaný koloběh.

*Smysly přispívají  
k harmonii*

Nebeská tělesa, která jsou menšími bohy, se pohybují po kruhových drahách, a náš tvůrce nás stvořil tak, že dokážeme napodobit pohyb hvězd. V tom je veškerý smysl, užitek, ospravedlnění i vysvětlení zraku a sluchu a z tohoto hlediska můžeme pochopit, proč v dialogu *Hippias Větší* Sokrates odmítl definici krásna jako něčeho „příjemného pro zrak a sluch“ a proč ji pokládal za neúplnou. „...Bůh nám proto vynalezl a daroval zrak, abychom vidouce dráhy rozumu na nebi, užili jich pro oběhy myšlení v nás, které jsou s oněmi sourodé — ač jsou samy plny poruch a ony bez poruchy — a abychom poznajíce to a nadobudouce účasti v přirozené přesnosti vědeckého myšlení napodobováním cest božích, prostých všeho bloudění, uspořádali bludné cesty ve svém nitru“.<sup>3</sup> Podobný důkaz se pak podává pro vysvětlení povahy sluchu: „Co pak se týče zvuku a sluchu, opět lze říci totéž, že jsou dány od bohů k týmž úkonům a za týmž účelem. Neboť řeč jest zařízena právě k tomu účelu a přispívá k němu velmi velkým dílem, na druhé pak straně je umění, které zvukem působí na náš sluch, dané za účelem harmonie. Harmonie, mající pohyby sourodé s okruhy duše v nás, tomu, kdo rozumem řídí svůj poměr k Musám, neslouží, jak by se nyní zdálo, k bezmyšlenkové zábavě, nýbrž jest dána od Mus za spojence proti neladnému kolotání duše v nás vzniklému, aby byla uspořádána a uvedena do vnitřního souladu; na druhé straně také rytmus byl nám dán k témuž účelu a od týchž tvůrců za pomocníka, protože vnitřní náš stav bývá někdy u většiny lidí bez náležité míry a nedostává se mu půvabu.“<sup>4</sup>

*Pro duši spočívá  
význam zraku a  
sluchu v krásnu*

Když Sokrates zavrhl definici krásna jako toho, co je příjemné pro zrak a sluch, pokládal za nutné uvést nějakou základní všeobecnou zásadu, která by ukázala, proč to, co je příjemné pro zrak, je také příjemné pro sluch, a proč to, co je příjemné všeobecně, a není omezeno na zrak a sluch, nelze ztotožňovat s krásnem.<sup>5</sup> Sokrates se snažil doká-

<sup>1</sup> Tamtéž, kn. X, 893—894, str. 265—266.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. VIII, 837, str. 215; *Lysis*, 221—222, str. 130—131.

<sup>3</sup> Platón, *Timaios*, 47 b—c, str. 60.

<sup>4</sup> Tamtéž, 47 b—c, str. 60—61.

<sup>5</sup> Platón, *Hippias Větší*, 298—303, str. 34—42.

zat, že ideu nebo jednotnou představu nelze prostě vyjádřit z hlediska jednotlivých smyslů, protože tyto smysly nejsou navzájem spojeny a netvoří žádnou jednotu. Nyní vyslovuje názor, že krásno snad je možno ztotožnit s tím, co by bylo možno nazvat inteligibilní stránkou sluchu a zraku: funkcí, kterou plní v oblasti duševních prožitků. Tutéž sublimaci smyslových prožitků barvy a tónu do oblasti čistě intelektuálních forem a vztahů nalzáme v dialogu *Ústava*. Platón zde vykládá, jak má vypadat výchova filosofa. Tato výchova musí vést filosofa k tomu, aby vystupoval po témž žebříku, který vede k neměnnému a věčnému krásnu, o němž pojednával v dialogu *Symposion*. Filosof musí studovat astronomii, nemá však dlouho prodlévat u pestrých „ozdob nebes“,<sup>1</sup> a když studuje hudební harmonii, nesmí se dát strhnout brzy sem, brzy tam lákadlem nových hudebních forem, jako to dělají obyčejní milovníci hudby.<sup>2</sup> Správné používání „rozumových schopností od přirozenosti usídlených v duši“ odvádí milovníka moudrosti a krásy od „pestrosti, která zbarvuje nebe“ — „ozdob na něčem viditelném“ i od řícní plektronu a jemného rozlišování vyumělkovaných souzvuků, a přivádí jej k věčným zákonům čísla, které jsou obsaženy v těchto obrazech.<sup>3</sup> A tyto zákony čísla jsou výrazy jediné ideje dobra a krásy.

I když podle Platónova názoru vnímáme nejvyšší krásno vždy spíše duševním než fyzickým zrakem, přece nám neustále připomíná analogii mezi světlem a krásnem. Nádhera moudrosti je nedostižná smrtelným očím. Avšak nejlepší hmotnou obdobou ideálního cíle bytí je slunce.<sup>4</sup> Idea dobra, krásna, je realita, která dodává pravdivosti poznávaným předmětům a poznávajícího obdařuje silou poznání, stejně jako sluneční světlo je tvůrcem a příčinou toho, že záření v našem oku se spojuje se zářením, které dopadá na všechny předměty. V dialogu *Faidros* vykládá Platón podrobněji svůj názor na vztah světla a idejí a připisuje idejí krásy zvláštní místo ve vztahu k lidskému zraku. Krása je ze všech forem nejpůsobivější a zároveň nejjasněji viditelná, neboť ji postihujeme nejjasnějším ze všech smyslů — zrakem.<sup>5</sup> I sama moudrost by byla nebezpečně a strašlivě působivá, kdyby ji bylo možno vidět. Platón tím ovšem nechce říci, že krásna je konec konců smyslová. Krása je nadsmyslová, stejně jako moudrost. A přece se krásna jaksi „snímá“ na základě schopnosti oka vidět barvu a světlo. Jak dále uvidíme, Platónovo těsné spojení světla a duchovní krásy prošlo důležitým vývojem v novoplatonismu a v teologické estetice středověku.

Nesouhlas, který Platón vyjadřuje v dialogu *Hippias Větší* s definicí krásna jako vhodnosti,<sup>6</sup> také podrobněji zdůvodňuje v pozdějších dialogích. Je-li krásno samo absolutně jednotné,<sup>7</sup> nemůže mít části, které

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. VII, 529 c—e, str. 268.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. V, 475 d, str. 208.

<sup>3</sup> Tamtéž, 531 a—c, str. 270.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. VI, 508, str. 246.

<sup>5</sup> Platón, *Faidros*, 250 d, str. 32.

<sup>6</sup> Platón, *Hippias Větší*, 293 e—294, str. 28.

<sup>7</sup> Platón, *Symposion*, 211, str. 65.

by si mohly vzájemně odpovídat, a proto také nemůže být harmonií žádného hmotného předmětu. Přitom dokonalá jednota nebeského vzoru může zavést mezi pozemské složité krásy takovou jednotu a přiměřenost, jaká je pro ně možná. Odtud vyplývá požadavek harmonie nebo uměřenosti v hudbě, malířství, dramatickém umění,<sup>1</sup> v rétorice, stejně jako ve vyšších druzích umění — v politické a osobní ctnosti. Platón tvrdí, že dobrá řeč má být tak ohebně složena jako živý tvor, u něhož jsou všechny části těla přirozeně skloubeny.<sup>2</sup> Dobrý vkus vyžaduje od sborového umění, aby melodie, text i herci byli v naprostém souladu s emocionálním účinem a základním tónem celého díla. Skutečná Musa nikdy nepřipustí nesmyslné směšování ženského nápěvu s mužnými slovy, otrockých rytměů s tanečními pohyby svobodných lidí nebo zvířecích hlasů s bájemí o lidech.<sup>3</sup> „Neboť náležitá míra a úměrnost přece všude se stává krásou a dobrotí.“<sup>4</sup>

*Nevytvořil Platón žádnou estetiku?*

„Krása a dobrotí“, nikoli krásno samo, tak zní závěr tohoto odstavce z dialogu *Filebos* a předchozí věta zní: „Nyní se nám tedy smysl dobra utekl do rodu krásna.“ V dialogu *Hippias Větší* zavrhl Platón při určení krásna pouhou vhodnost nebo užitečnost a nahradil ji prospěšností; dobrý není jakýkoli cíl, nýbrž pouze morální cíl. My, kteří zkoumáme Platónovo dílo, jsme již pochopili, že „krásno samo“, jak je Platón nazývá, je dobrý život, oddaný spravedlnosti a spojený s filosofickou moudrostí.

V této kapitole jsme jasně poznali důvody, proč se o Platónovi může tvrdit, že vytvořil spíše antiestetiku než estetiku. Na ty, kteří prohlašují, že jeho filosofie má málo nebo nic společného se současnými názory na umění a krásno, zapůsobil především morální a intelektuální obsah, který Platón vkládá do pojmu „krásno“, překvapující rozsah jeho pojmu „umění“ od obuvnického řemesla až po dialektiku a asketické tendence v jeho učení o napodobení a libosti. Avšak i když jsou Platónovy estetické myšlenky vzdáleny našim, existuje mezi nimi zajímavý a důležitý vztah. Někteří lidé dokonce tvrdí, že Platónovy názory na tyto otázky tvoří *in toto* užitečnou kritiku a doplněk k našim vlastním názorům. V podstatě jde o to, že Platón nevymezil zvláštní oblast toho, co dnes nazýváme estetickými pojmy. A proto se zdá stejně pravdivé, řekneme-li, že Platón nenapsal nic jiného než estetiku, jako když řekneme, že nevytvořil vůbec žádnou estetiku. Neboť myšlenky o krásném a vhodném, o kritériu libosti v různých druzích umění vyplňují všechna jeho zkoumání. Pronikavost jeho logické analýzy tím nijak netrpí. Analyzuje jinak než my a syntézu provádí také jinak.

*Nebo to byla všechno estetika?*

Shrneme-li výsledky svého zkoumání, povšimněme si Platónova „kolísání“ v oblasti estetické zkušenosti v užším smyslu a v obecné teorii hodnot. Říká nám, že básník je umělec, protože jeho moc spočívá

*Umění je špatná filosofie, ale filosofie je znamenité umění*

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. III, 396—398, str. 115—117; 401—402, str. 120—122.

<sup>2</sup> Platón, *Faidros*, 264 c, str. 49.

<sup>3</sup> Platón, *Zákony*, kn. II, 669—670, str. 68.

<sup>4</sup> Platón, *Filebos*, 64 e, str. 100.

v nadšení, a ne ve vědomé zručnosti nebo moudrosti. Básník a filosof jsou tedy dvě různé osoby, a nikoli jedna, jak se to tradičně chápalo. Toto rozlišení však neplatí absolutně. Neboť filosof, jehož vznešené dialektické umění, inspirované touhou po dokonalé moudrosti, je vzorem všech umění a věd, nemůže být skutečným umělcem, není-li podněcován láskou. A nejen to, jeho láska musí vycházet z božského principu, který v něm tkví. A je-li tomu tak, je filosof stejně jako básník ovládán bohem a vytržením.<sup>1</sup>

Připomeňme si znovu, že básníci a malíři jsou napodobitelé, imitátoři, zařazení na třetí, nejnižší úroveň jsoucna, a to je další důvod, proč jsou nesmírně vzdáleni od filosofů, jejichž láska je opravdové jsoucno a jejichž místo ve státě je v čele vlády. Avšak tento zdánlivý rozdíl neobstojí, stejně jako první rozdíl. Filosofové jsou také do jisté míry napodobiteli. Filosofův výstup k moudrosti a pravdě sám vyžaduje napodobení, to znamená účast na reálném jsoucnu, nesmlouvavě hodnoceném podle hledisek nezávislého vladaře. Neboť obratný tvůrce práva a ctnosti ve státě nesmí spustit oči ze svého dokonalého vzoru, podobně jako dobrý malíř, jehož zrak se často obrací od obrazu k modelu, podle něhož pracuje.<sup>2</sup> A tak je tedy třeba porovnávat nejvyšší třídu lidí, jakou Platón zná, totiž milovníky moudrosti, se zdánlivě opovrhovanými lidmi — malíři. Sochař je pro Platóna obyčejný řemeslník, kterého nelze ani na okamžik spojovat s krásou, ušlechtilostí anebo moudrostí. A přesto když potřebuje vhodný symbol pro vyjádření harmonické krásy dobře organizovaného státu, výtvaru filosofa vládce, nalézá jej ve správně rozčleněné a malované soše, jejíž části tvoří jeden harmonický celek.<sup>3</sup>

Platón často srovnává Musy s neodpovědnými pořadateli zábav v úpadkové civilizaci. Avšak i sama filosofie je hudební umění.<sup>4</sup> Hudba, kterou vytváří Sokrates svým způsobem života a rozhovory, má větší hodnotu než básně Homérovy, ale Sokrates si musí vypůjčovat, obrazně řečeno, Homérův háv, neboť pro vyjádření svých myšlenek potřebuje metafory z hudby a poezie.

Platón vyhání dramatické básníky ze svého ideálního státu. Někdy vyjadřuje své pohrdání formou satiry. Na samém konci dialogu *Symposium* líčí Platón několika výraznými črtami, jak Agathon, autor tragédií, a Aristofanes, autor komedií, sedí se Sokratem ještě za svítání nad číší po noční hostině. Sokrates se tu jeví jako hlavní účastník vrcholné tragédie a hlavní herec v dramatu dialogů, v dramatu, které má dvojitý smysl. Sokrates je nositelem hluboce vážného záměru a zároveň hrdinou komické situace. Oba profesionální tvůrci literárních fikcí jen chabě sledovali vývody vytrvalého a čilého Sokrata. Sokrates dokazoval, že „zdatný tragický básník by měl být i básníkem komedií“ —

<sup>1</sup> Platón, *Faidros*, 249 e, str. 31.

<sup>2</sup> Platón, *Ústava*, kn. VI, 501 a--b, str. 236.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. IV, 420, str. 142.

<sup>4</sup> Platón, *Faidon*, 61, str. 5.

pravděpodobně proto, že ani jeden přesně neví, čím vlastně je. Agathon a Aristofanes „začali dřímat“, pak usnuli a Sokrates je uložil na lůžko. Tato scéna humorným způsobem a zároveň velmi hluboce vystihuje Platónův názor na místo dramatického umění v oblasti lidské činnosti.<sup>1</sup> A přesto můžeme říci, že Platón zavrhuje drama a vysmívá se mu v zájmu vyššího dramatu. Když Athéňan v *Zákonech* vysvětluje, že dobrá politická ústava je mnohem lepší než jakékoli divadelní představení, pak je těžko říci, zda dramatická poezie vděčí za toto ocenění pojetí dobrého státu, nebo dobrý stát teorii tragédie. „... My sami,“ říká Platón ústy cizinců, „jsme tvůrcové tragédie co možná nejkrásnější a nejlepší; celá naše ústava je složena jako nápodoba nejkrásnějšího a nejlepšího života a to právě je podle našeho mínění vskutku nejpravdivější tragédie. Vy jste básníci, avšak básníci jsme i my, a to v témž oboru, s vámi soupeřící skladatelé i představitelé nejkrásnějšího dramatu.“<sup>2</sup> Stát je živý organismus, obtížený konflikty, avšak uměřený a ovládaný řádem a světlem rozumu.

Platón v mnoha případech ostře kritizuje řečnické umění. Prohlašuje, že rétorické projevy často jen pochlebují divokému zvířeti v nás.<sup>3</sup> Nejvážnější díla, píše Platón v sedmém listu, se nikdy nepřeměňují ve slova. „Žij v ideální oblasti,“ tj. v hlavě, kde myšlenky jsou pouze ve vzájemném styku.<sup>4</sup> Stejnou myšlenku vyjadřuje na konci dlouhého rozboru rétoriky v dialogu *Faidros*. Skutečným literárním uměním Platón chápe „živou a oduševnělou řeč člověka vědoucího, kdežto řeč napsaná by se právem nazývala jejím obrazem“.<sup>5</sup> Sokrates říká: „... Kdo se domnívá, že zanechal ve spisu učebnici umění, a také ten, kdo ji přijímá, jako by ze spisu mělo být něco jasného a trvalého, je asi pln veliké prostoduchosti. ... To je asi... zvláštní vlastnost písma a doopravdy podobná malířství. Neboť výtvořiny malířství stojí sice jako živé, ale když se jich na něco otážeš, velmi vznešeně mlčí.“<sup>6</sup> Tak Platón stále vykazuje estetické zkušenosti omezené, často podřadné místo. Avšak stejně často zkrášluje vyšší oblasti matematiky a dialektiky barvami vypůjčenými z estetické zkušenosti. Jenom tak mohou jeho napodobeniny věrně vystihnout to, co napodobují.

<sup>1</sup> Platón, *Symposion*, 223 d, str. 80.

<sup>2</sup> Platón, *Zákony*, kn. VII, 817 d, str. 199.

<sup>3</sup> Platón, *Ústava*, kn. IX, 571—572, str. 317—319; *Faidros*, 272 e, str. 61; *Gorgias* 454, str. 24.

<sup>4</sup> Platón, *Listy*, Praha 1945, 7 : 334 c, str. 50.

<sup>5</sup> Platón, *Faidros*, 276, str. 61.

<sup>6</sup> Tamtéž, 275 c—d, str. 60.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, I. kap.  
R. G. Collingwood, Plato's Philosophy of Art, *Mind*, 34 (1925), str. 154—172.  
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York 1939.  
W. C. Green, *Plato's View of Poetry* (Harvard Studies, I, 29), 1918.  
G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, London 1935, VI. kap.  
R. L. Nettleship, *The Theory of Education in the Republic of Plato*, Chicago 1906.  
Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig und Berlin 1924.  
Constantin Ritter, *The Essence of Plato's Philosophy*, New York 1933.  
P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son Temps*, Paris 1933.  
Mary Swindlerová, *Ancient Painting*, London 1929.  
A. E. Taylor, *Plato*, London 1922.  
George Saintsbury, *A History of Criticism*, 3 sv. Edinburgh and London 1934, sv. I.,  
kn. I, II. kap.  
Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1936, II. kap.

### III. KAPITOLA

## ARISTOTELES

*Aristoteles přejímá  
mnohé od Platóna*

Většinu estetických problémů, kterými se zabývá Aristoteles, zkoumal již Platón. Například Aristotelova *Poetika* začíná obecným tvrzením, že básnické umění a hudba a jejich druhy, epos, tragédie, komedie, lyrika, hra na flétnu a lyru, jsou různé druhy napodobení.<sup>1</sup> Avšak tvrzení, že umění poskytující libost jsou napodobení, je u Platóna běžné; Platón také anticipoval většinu Aristotelových dělení i zásady klasifikace.<sup>2</sup> V *Poetice*, na konci definice tragédie, se dále setkáváme snad s nejznámějším Aristotelovým výrokem. Aristoteles tu říká, že v tragédii musí být takové děje, které „soucitem a bázní“ vyvolávají „očistění (katarzi — pozn. překl.) takových duševních hnutí“.<sup>3</sup> Byla napsána celá knihovna komentářů a důkazů, aby se vysvětlilo, co je toto tragické očistění soucitu a strachu soucitem a strachem, a s pojmem katarze se tradičně spojovalo Aristotelovo jméno. Avšak již Platón v *Zákonech* doporučuje hudbu a tanec jako lék proti strachu. „Strachy pocházejí z nějakého špatného stavu duše. Kdykoli tedy někdo užívá za lék proti takovým stavům otrášení zvenčí, tu ten pohyb poskytovaný z vnějšku přemáhá strašlivý a šilený pohyb vnitřní a tím, když způsobí, že se v duši ukáže klid . . . dělá něco veskrze vítaného“.<sup>4</sup> V jistém smyslu je Aristotelovo učení o krásném umění jako prostředku k očistění duševních hnutí rozvinutím Platónových názorů. Dále Aristoteles ve své *Politice* zkoumá výchovný vliv hudby a jiných druhů umění,<sup>5</sup> avšak

<sup>1</sup> Aristoteles, *Poetika*, Praha 1948, 1447 a, str. 25. (Přestože jsme si vědomi předností nového překladu A. Novákové, použili jsme staršího překladu Krížova, neboť jeho termíny jsou ve veřejnosti víc vžitě. — Pozn. editora.)

<sup>2</sup> Platón, *Ústava*, kn. III, 394 b—c, str. 112—113.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1449 b, str. 33.

<sup>4</sup> Platón, *Zákony*, kn. VII, 790—791, str. 174—175.

<sup>5</sup> Aristoteles, *Politika*, Praha 1939, kniha VIII, str. 265—275.

už Platón vášnivě a vytrvale zdůrazňoval důležitost hudby, tanců a poezie při výchově dětí.<sup>1</sup> Aristoteles zdůrazňuje, jak důležitá pro zdatnost je správná výchova pocitů libosti a nelibosti,<sup>2</sup> Platón však již dříve tvrdil totéž.<sup>3</sup> Je tedy jasné, že Aristoteles ve velkém přejímal Platónovy estetické myšlenky.

I když plně uznáváme Aristotelovu poplatnost Platónovi, přece nelze popřít, že začteme-li se do Aristotelova díla, octneme se pojednou v intelektuální atmosféře zcela odlišné od platónismu. Při čtení dialogů *Symposion* a *Faidros* poznáváme umění pomocí umění; při četbě *Poetiky* a *Politiky* poznáváme umění pomocí vědy. Platónova estetická teorie vzniká a rozvíjí se v ovzduší plném barev, světla, vyprávění a v živé dramatické formě skutečných rozprav. Jsou tu hostiny, dívky hrající na flétny, pití a žertování, vozy a líbezné luhy nebeských údolí. Najdeme tu ironické narážky, mýty a boj názorů. U Aristotela vidíme jen pečlivou, chladnou analýzu. Avšak odlišná vnější literární forma je jen povrchním odrazem různých metod, jimiž oba filosofové zkoumají estetické problémy. Při četbě Platónových děl upoutá náš zájem zřejmý rozpor mezi jeho láskou ke kráse a jeho zavrhováním poezie. A obojí, láska i zavrhování, se projevují tak výrazně a horoucně, že napětí mezi oběma těmito protikladnými názory se zdá nesnesitelné a snad i chorobné. Při četbě Aristotelových děl nenacházíme takový rozpor, a proto necítíme nutnost jej smiřovat. Ke smíření ve skutečnosti také došlo zčásti už v Platónově dlouhém myšlenkovém vývoji a zčásti v období přechodu od Platóna k Aristotelovi, a proto má Aristoteles hned od počátku možnost začít klidně přímo rozbořem poezie, vytyčit rozdíly mezi technicky úspěšnými a nezpůsobivými, mezi ranými a pozdějšími formami básnického umění a může dovést svůj rozbor materiálu do jemných podrobností.

V estetickém materiálu této kapitoly se tedy nesetkáme s ničím zvlášť novým, avšak nový temperament dá starým obrysům nové formy a občas projeví naprostou samostatnost. Aristotelova střízlivost, připomínající lékaře, který stanoví diagnózu, trpělivá péče o podrobnosti, nenasytná zvědavost při určování jemných shod a rozdílů i jeho ověřování filosofických názorů pomocí smyslového vnímání nás skutečně někdy svádí k nesprávnému názoru, že učitel a žák nemají spolu nic společného.

I když rozhodně trváme na tom, že mezi Platónem a Aristotelem existuje základní shoda, musíme se především zmínit o rozdílu mezi nimi. Aristoteles nás nenechává slepě hádat, jaký vztah má jeho koncepce „umění“ k Platónovým názorům. Svou koncepcí o původu zručnosti Aristoteles výslovně navazuje na vyvrácení Platónova prométheovského mýtu. „... Ti, kteří tvrdí,“ říká, a má zřejmě na mysli Platónova slova, „že člověk je vybaven nejen špatně, ale dokonce hůř

*Avšak Aristotelova vědecká analýza je jeho vlastní*

*Umění nepochází od Prométhea, ale z lidských rukou*

<sup>1</sup> Platón, Ústava, kn. II a III; Zákony, kn. II a VII.

<sup>2</sup> Aristoteles, Etika Nikomachova, Praha 1937, 1104 b, str. 29.

<sup>3</sup> Platón, Zákony, 653 a—c, 659 d, str. 51, 58.



než všichni ostatní živočichové, neboť je bos, nahý a nemá zbraň ke své ochraně, se velmi mylí.<sup>1</sup> Ve skutečnosti je zvíře hůře vybaveno, protože každé má jen jednu zbraň, kdežto člověk má ruku — nástroj pro výrobu jiných nástrojů.<sup>2</sup> Díky tomuto cennému vlastnictví je člověk ze všech živočichů nejlépe vybaven pro boj i obranu; „neboť ruka je drápem, kopytem a zároveň rohem. A stejně tak je kopím, mečem a jakoukoli jinou zbraní nebo nástrojem; tím vším může být proto, že všechny tyto zbraně může uchopit a držet. . .“<sup>3</sup> Pokud jde o odívání, je pravda, že si člověk musí své sandály sám vyrobit. Ale naproti tomu lze zase říci, že zvířata musí obutá i spát.<sup>4</sup> Tak Aristoteles odmítá tvrzení, že příroda je k člověku skoupá, které je obsaženo v mýtu o Prométheovi, jímž Platón vysvětluje počátky lidského umění.

Aristoteles pokládal přírodu za prozíravou a spravedlivou. Vybízí nás, abychom si povšimli, jak spravedlivě příroda zachovává náležité odstupňování při vzniku všech věcí.<sup>5</sup> Člověk je jejím nejušlechtilejším synem a odporovalo by základnímu zákonu přírody, kdyby poskytla méně živočichu, který „jediný stojí vzpřímeně v souhlasu se svou bohupodobnou povahou a podstatou“,<sup>6</sup> než čtvernožcům, kteří se sklánějí k zemi. Ruka, tento velmi užitečný nástroj, který příroda ve své moudrosti dala svému oblíbenci, je zdrojem lidské schopnosti vynalézat celou řadu řemesel. Podle Aristotelova názoru tedy zručnost (τέχνη) začíná jako obratnost spojená se snahou napodobit tvůrce ruky. Neboť tím, jak člověk cvičí svou vrozenou dovednost, napodobuje přírodu.<sup>7</sup> Transcendentní prvek v Platónově filosofii způsobuje, že Platón vykládá vznik umění jako zápas s přírodou spojený s hledáním božského principu. U Aristotela hrají transcendentní prvky velmi omezenou úlohu. Aristoteles zdůrazňuje v přírodě krásu a řád. Nedomnívá se, že umění vzniká ohnivým zjevením z nebes, ani trnitou cestou k věčné kráse, nýbrž čímsi mnohem skromnějším, totiž vynalézavým napodobením zákonů matky přírody. Ačkoli podle Aristotela umění nakonec dovršuje to, co příroda započala,<sup>8</sup> může se tento proces překonání vzoru uskutečnit jen po dlouhém školení podle tohoto vzoru. Co nalézá umění, když se učí podle přírody?

Aristotelova „příroda“ byla energií směřující k danému cíli.<sup>9</sup> Pokládal všechny věci za dynamické a účelné. Zatímco dnes všeobecně předpokládáme, že svět pozůstává z navzájem nezávislých objektů, z nichž mnohé jsou neživé, Aristoteles se domníval, že svět pozůstává z procesů nebo konání, u nichž jsou dobré důvody k tomu, aby byly

*Příroda je  
dynamická a  
účelná*

<sup>1</sup> Aristoteles, De partibus animalium, 687 a.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, 687 b.

<sup>4</sup> Tamtéž, 687 a.

<sup>5</sup> Aristoteles, De generatione animalium, 733 a.

<sup>6</sup> Aristoteles, De partibus animalium, 686 a.

<sup>7</sup> Aristoteles, Physica, 194 a; Meteorologica, 381 b; De mundo, 396 b.

<sup>8</sup> Aristoteles, Physica 199 a.

<sup>9</sup> Aristoteles, De generatione animalium, 717 a.

právě tím, čím jsou. Tvrdil, že pohyb je jedním z charakteristických znaků všech rostlin a živočichů, a dokonce i takových rostlinných částí, jako jsou list, kořen a kůra.<sup>1</sup> Štěstí není trvalý stav ducha, nýbrž činnost<sup>2</sup>; duše není nějaká drahocenná duchovní podstata, nýbrž zdroj života;<sup>3</sup> hmotné prvky nejsou atomy ani určité druhy hmoty, nýbrž napětí mezi protiklady.<sup>4</sup> Aristoteles říká, že všechny věci se buď rodí, nebo umírají; a příroda řídí všechny tyto změny jako dobrá hospodyně.

Aristoteles chápal přírodu především jako životní proces, který se uskutečňuje a zdokonaluje v přírodních výtvorech, jako vznik a vývoj, plození a odumírání všech věcí podle určitého plánu, a stejně i v umění viděl proces tvoření a formování, pohyb započatý v nějakém prostředí umělcovou duší a rukou. Neboť příroda a umění, říká Aristoteles, jsou dvě hlavní hybné síly ve světě.<sup>5</sup> Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že příroda má zdroj pohybu sama v sobě, zatímco „působením umění vzniká všechno, čeho tvar je v duši umělce“.<sup>6</sup> Přírodní síly, horko nebo chlad, mohou způsobit, že železo ztvrdne nebo změkne; avšak dobře promyšlený pohyb nástroje vytvoří z kovu meč.<sup>7</sup> „Veškeré umění se týká vzniku a jest umělou činností a zkoumáním, jak by něco vzniklo.“<sup>8</sup> Umění se týká tvoření umělých věcí. Všechny druhy umění patří k principům nebo zdrojům pohybu a změny.<sup>9</sup> V umění počátek i konec pohybu uděluje vytvářeným věcem člověk - tvůrce, kdežto přírodě je počátek i konec pohybu imanentní.

Umění je tedy lidské tvoření podobné božskému tvoření, neboť umění soupeří s přírodními procesy a bůh je prvotním hybatelem přírody. I když Feidiova moudrost je moudrost menšího stupně, přece se podobá moudrosti filosofa, který se zabývá odhalováním božských, nejvyšších principů vesmíru a jehož metody se podobají božským.<sup>10</sup> Příroda určuje zákon, podle něhož člověk přivádí na svět dítě, a stavitel zase podle podobného plánu staví z kamenů dům.<sup>11</sup> Když tesař staví dům, pohybuje nástroji a tento pohyb dává formu dřevu, stejně jako mužský prvek dává formu ženskému prvku při početí dítěte.<sup>12</sup> Příroda skutečně tvoří podle ustavičně se opakujícího vzoru, který se nejjasněji projevuje v biologickém procesu, ve vývoji formy z hmoty nebo v dozrání úplně vyvinutého jedince z beztvareho zárodku. Aristoteles přirovnává „formu“ nebo „uskutečnění“ k bdění a „látku“

*Umění soupeří  
s přírodou; je  
v něm zformovaná  
skutečnost*

<sup>1</sup> Aristoteles, *Metafysika*, Praha 1946, 1026 a, str. 166.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*, Praha 1937, 1097 b, str. 11.

<sup>3</sup> Aristoteles, *O duši*, Praha 1942, 413, str. 52.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Physica*, 188a.

<sup>5</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1032 a, str. 184.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Aristoteles, *De generatione animalium*, 734 b, 735 a.

<sup>8</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*, 1140 a, str. 131.

<sup>9</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1013 a, str. 115.

<sup>10</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*, 1141 a, str. 134.

<sup>11</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1034 a, str. 191.

<sup>12</sup> Aristoteles, *De generatione animalium*, 730 b.

nebo „potencialitu“ ke spánku. Čili skutečné provedení činu je „forma“, kdežto pouhá schopnost čin provést je „látka“.<sup>1</sup> Příroda tedy jedná tak, že nutí všechny věci, aby plně uskutečnily své schopnosti, a umělcova duše zasazuje tutéž snahu o sebeuskutečnění do nějaké „látky“. Bronzová mísa vzniká z kovu podle téhož základního principu, jako rostlina roste ze semene nebo živočich ze spermatu.<sup>2</sup>

Takový je obecný Aristotelův názor na umění, a proto nepřekvapuje, že to, co nazýváme krásným uměním, nechápal jako souhrn uměleckých děl, shromážděných v museu, ani jako pouhou podívanou pro diváka, nýbrž jako zformované uskutečnění. Jeho přístup k umění je přístup biologa.

Naším dalším úkolem je tedy vysledovat, jak Aristotelův původní zájem o organický proces ovlivní koncepci „napodobení“ a její použití na napodobivá umění, hudbu a poezii. Ideálem umění, který Platón užíval jako kritérium pro hodnocení všech zobrazujících a „zábavných“ druhů umění, byl primitivní ideál zručnosti, zušlechtěný představami přesného měření a pojmem dobra. Neboť spojením techniky, měření, a ideje dobra vytvořil své pojetí královského umění. Složky Aristotelova kritéria pro hodnocení umění nejsou tak různorodé. Aristoteles spojil pojetí původní lidské zručnosti — vynalézavost a obratnost — v jeden celek s pojetím nejvyššího výtvaru přírodního procesu: s dokonalým živočichem. Když Aristoteles posuzuje poezii a hudbu z hlediska svého organického a funkcionálního ideálu umění, nedochází k zřejmému rozporu, jako tomu bylo u Platóna. Napodobivé umění si snadno najde místo jako jedna z mnoha vyvíjejících se funkcí, jako specifický druh tvoření. A jeho výsledky jsou při vši kráse normálními výtvarnými procesy růstu a plození, kterému napomáhá člověk. „Napodobení v tom smyslu, v jakém tohoto pojmu Aristoteles používá v poezii, se rovná . . . vytváření nebo tvorbě podle pravé ideje, která je součástí všeobecné definice umění“.<sup>3</sup>

*Genetická metoda  
použitá na  
poznání*

Nejprve musíme prozkoumat vývoj obecné funkce napodobení, neboť napodobení se stává vyspělou formou umění, hodnou názvu „tvoření podle pravé ideje“, jen když prošlo dlouhým procesem vývoje. Aristoteles nám říká, že „k zrodu uměleckého tvoření přispěly vůbec dvě příčiny, a to přirozené. Neboť předně napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování“.<sup>4</sup> Když Aristoteles sleduje umění až k jeho počátkům v primitivních funkcích, postupuje podle své obvyklé genetické metody; ať už v etice, nebo v teorii poznání, všude začíná zkoumáním původu. Mravní ctnosti mohou vzniknout pouze dlouhým cvičením přirozených podnětů. Odvaha, štěd-

<sup>1</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1048 a—b, str. 233—234.

<sup>2</sup> Tamtéž, 1032 a—b, 1033 a, str. 184—186.

<sup>3</sup> S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 5. vyd. New York 1955, str. 153.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1448 b, str. 28.

rost a vlídnost se neprojevují hned, samy o sobě, v správné formě; projeví se jako ryzí vlastnosti, shodující se s požadavky zdravého rozumu, teprve tehdy, když učitelé a zákonodárci podrobí instinkty bojovat, dávat a milovat dlouhému cvičení a výchově. Také poznání se vyvíjí po dlouhou dobu. Nejprve se nahromadí prostá smyslová zkušenost. Jestliže se počíteček dokáže uchovat nebo „uhájit“ a nezmizí-li v proudu bezvýznamných živočišných reakcí, pak máme, jak říká Aristoteles, první obecninu v duši. Jestliže však počíteček odumře, sotva se zrodil, a nezanechá o sobě ani nejmenší vzpomínku a neobohatí dovednost, pak to znamená, že se ještě nezrodil nezbytný zárodek lidského poznání. Počíteček musí utkvět v paměti; tato vzpomínka musí nabýt významu pro všeobecnou zkušenost; všeobecná zkušenost musí být rozumově ztvárněna pomocí umění a věd; umění a vědy se musí spojit ve všeobšáhlu moudrost filosofie.<sup>1</sup>

*Podobný je vývoj umění z instinktu*

Aristotelovy názory na vývoj funkce napodobení sice nejsou soustředěny na jednom místě, jako tato teorie o vývoji poznání, mohou však být nashromážděny z různých míst, podobají se této teorii a zčásti se s ní shodují. Takové srovnání vývoje napodobení s vývojem poznání vrhá zvláštní světlo na napodobení; neboť napodobení v umění nejen kopíruje pohyb přírody, který je základním fyzikálním jevem, ale chce se vyrovnat procesu poznání, jenž je nejvyšší skutečností věcí. Lidský rozum začne fungovat teprve tehdy, až se v duši člověka objeví elementární schopnost zobecňovat, abstrahovat od jednotlivé události, a právě tak první podmínkou vzniku napodobivého umění je spojení částí v jeden celek.<sup>2</sup> Krásné se liší od ošklivého a umělecká díla se liší od skutečnosti tím, že v nich jsou roztroušené prvky spojeny.<sup>3</sup> Avšak podobně jako v poznání existují počítky jako předlogické prvky, tak i v oblasti umění existují předtechnické prvky, které předcházejí uměleckému spojení, jsou však nutné proto, aby se vytvořilo. Jsou to například v malířství barvy, v hudbě jednotlivé tóny škály, v poezii a rétorice slova, mající jasný význam, příběhy o utrpení, o osudových zvratech, o objevech a náhodách, přejaté z dějin jednotlivých osobností a národů, které slouží jako surovina dramatickému básníkovi, a konečně zvláštní myšlenky a city lidí, které dodávají látku všem autorům literárních děl.

*Jednoduché harmonie*

Surovina umění se začíná organizovat tehdy, když rozum spojuje jednotlivé prvky v určitých proporcích. První stupeň obecná v poznání odpovídá, jak jsme již řekli, prvnímu stupni spojení v umění. Takovým stupněm může být úspěšné spojení barev v malířství a harmonický poměr tónů v hudbě. V pseudoaristotelovském pojednání O vesmíru (De mundo) píše autor peripatetické školy: „Příroda má snad zálibu v protikladech a vytváří harmonii z nich, a nikoli z podobností... Umění zřejmě v tomto ohledu napodobuje přírodu. V malíř-

<sup>1</sup> Aristoteles, Druhé analytiky, Praha 1962, 99 b, 100 a, str. 97, 99.

<sup>2</sup> Aristoteles, Poetika, 1450 b, str. 36.

<sup>3</sup> Aristoteles, Politika, 1281 b, str. 93.

ství se na obraze spojuje bílá, černá, žlutá a červená barva a tím se dosahuje zobrazení, které odpovídá originálu. Také v hudbě spojení různých tónů, vysokých a nízkých, krátkých a dlouhých, vytváří z různých hlasů úplnou harmonii, a v literatuře spojením samohlásek a souhlásek se vytvoří celé umělecké dílo.<sup>1</sup> Jiným příkladem umění je zkrášlení řeči metaforou, která je „známkou nadání; tvořiti totiž dobré metafory znamená postřehovat podobnosti v protikladných jevech“;<sup>2</sup> dále stupeň spřízněnosti mezi účastníky zločinu a náhlé obraty od štěstí k bídě a od bídy ke štěstí v divadelní hře. To všechno jsou prostá spojení emocionálních vlastností a charakterizují první stádium spojení rozmanitých prvků v krásné celky.

Další krok ve vývoji poznání, po udržení v paměti, se nazývá „učení na základě zkušenosti“. Tento stupeň znalostí má například lékař, když umí označit povahu choroby, ačkoli ji nedovede vysvětlit z hlediska obecných principů. Je to bystré vnímání bez úplného porozumění. I když je zkušenost méně dokonalá než věda, vzhledem k množství znalostí, které jsou v ní obsaženy, přece někdy překonává svou bezprostřední užitečností vyšší druhy poznání. Lékař, který na základě praktických zkušeností dovede rozpoznat povahu určité choroby, a uzdraví nemocného, je snad v daném okamžiku lepší než lékař, který se lépe vyzná v lékařských pojmech a zákonech.<sup>3</sup> Estetická analogie k této empirické schopnosti je zřejmě vyjádřena bezprostředním reagováním duše na náladu obsaženou v hudbě. Zdá se, jako by citlivého posluchače spojoval s melodií prostý oblouk, podnět a reakce. Posluchač si nepotřebuje vytvářet žádný logický závěr; okamžitě vycítí povahu melodie. Aristoteles nazývá hudební mody nejnapodobivějšími ze všech druhů umění. „Proč se rytmy a melodie, které jsou konec konců pouhými zvuky, podobají morálním vlastnostem, a chuťové vjemy, barvy a vůně nikoli? Není to proto, že to jsou pohyby, stejně jako činy?“<sup>4</sup> Aristoteles tím chce říci, že podobnost hudby a emocionálního stavu člověka je bezprostřednější než podobnost obrazu nebo sochy a emocionálního obsahu. „... V rytmech a nápěvech pak jest velká podobnost s opravdovou povahou hněvu a klidnosti, mužnosti a uměřenosti i všech jejich protiv i ostatních mravních vlastností — svědčí o tom zkušenost; cítíme totiž v duši změnu, když něco takového slyšíme —.“<sup>5</sup> „Hypofrygický modus má aktivní charakter (proto jsou v *Geryonu* bojový pochod a vojenská scéna složeny v tomto modu); a hypodorský je slavnostní a pevný. . . Frygický je vzrušující a vzněcující.“<sup>6</sup> Zobrazení charakteru hudbou nemá tak bohatý všeobecný

<sup>1</sup> Aristoteles, *De mundo*, 396 b.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1459 a, str. 60.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 981 a, str. 2.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Problemata*, XIX, 29, 919 b. Viz též Constance Holmesová, *Beautiful End*, 1935, str. 116: „Barva i výraz Margetina obličej se změnily neznámou hroznou tísni, která žila v jejím vědomí. Její hlas se také změnil, a právě jejího hlasu se Kit nejvíce bál, protože jeho sluch byl přímo spojen s jeho duší.“ (Podtrženo mnou — K.G.)

<sup>5</sup> Aristoteles, *Politika*, 1340 a, str. 268.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Problemata*, 922 b.

význam jako napodobení úplného a vážného jednání v tragédii, neboť tragédie zobrazuje osudy skupiny lidských bytostí; avšak hudba působí nenásilněji. Dalo by se říci, že existuje jakási skrytá cesta, spojující dynamickou energii duše a dynamickou energii hudby, a to dává možnost rychlého přístupu jedné energie k druhé.

Aristoteles tvrdí, že estetický požitek, který nám skýtá podobnost portrétu s originálem, odpovídá rovněž této úrovni poznání nebo zkušenosti. „Lidé zajisté, když se dívají na obrazy, mají v nich zálibu proto, že nazírajíce na ně mohou poznávat a usuzovati, co každá jednotlivá věc jest, na příklad že jest to ten či onen.“<sup>1</sup> Avšak napodobení na portrétu není tak bezprostřední jako napodobení v nápěvu, a libost z odhalování podobnosti je proto snad stejně ostrá, ale dosahuje se jí méně přímou cestou. Tím, že vnímáme celkový smysl obrazu, nereagujeme intuitivně na podnět, nýbrž dospíváme k určitému závěru a pocítujeme něco podobného, jako je nadšení vědce, když se v jeho mysli zrodí nová myšlenka. Neboť, jak říká Aristoteles, když formy napodobí nějaký charakter, zobrazují spíše příznaky nebo vnější projevy mravů než mravy samy.<sup>2</sup> Portrét musí zobrazovat tělo člověka, a těla jsou ztvárněna vášněmi, nejsou však podstatou vášně. Libost z poznání vzniká v tomto případě tehdy, když každá čára nebo barva na obraze dosáhne takové shody s originálem, že rozeznáváme nejen druh zobrazeného předmětu (člověk), nýbrž i představitele tohoto druhu (ten či onen člověk). Pocítujeme libost, vyhmátneme-li duchovní podstatu pod vnější podobou lidského těla. „Vystihli jsme význam věci,“ když jsme objevili rysy charakteru, které spojují živého člověka s dobře provedeným portrétem. Správné použití doplňkových barev napomáhá zobrazení, říká Aristoteles. Avšak plného zobrazení se dosahuje tehdy, když každá tečka i čára odpovídá originálu a když můžeme zcela logicky nazvat hotový portrét určitým jménem. „Neboť kdyby někdo nejkrásnějšími barvami bez pořádku natřel plochu, nedosáhl by tak libého účinku, jako kdyby obraz narýsoval pouze černé na bílém.“<sup>3</sup>

Funkce napodobení dosahuje svého cíle a nese tak říkajíc nejlepší ovoce tehdy, je-li jejím výsledkem dobrá tragédie. Neboť i když hudba, malířství a sochařství napodobují charakter člověka a jsou plno-  
významnými celky, ona „pravá idea“, podle níž jsou vytvořeny, není tak bohatá a mohutná jako jednota děje. Stupeň obecnosti je pro Aristotela měřítkem vyšší kvality jak rozumového poznání, tak i napodobivého umění. Řád a symetrie, zaměření jednotlivých částí k jedinému cíli, existují ve všech druzích napodobení; avšak tragická zápleтка svou větší obsažností a ještě větší sevřeností jeví nejvyšší stupeň estetického řádu. Ve svém jednotlícím rámci spojuje tragédie větší počet

*Struktura tragédie  
se podobá logice  
vědy*

<sup>1</sup> Aristoteles, Poetika, 1448 b, str. 29.

<sup>2</sup> Aristoteles, Politika, 1340 a, str. 269.

<sup>3</sup> Aristoteles, Poetika, 1450 a, str. 35.

částí<sup>1</sup> a rozmanitější prostředky zobrazování než jiné druhy umění. Má šest organických složek: děj, charaktery, myšlenkový výraz, podívanou, mluvu a hudební skladbu.<sup>2</sup> Tanečnímu umění a umění instrumentální hudby chybí logické myšlení a mluva, které má tragédie. Umění sochařskému a malířskému chybí jak logická řeč, tak i hudba. Epické básni a rétorickému projevu chybí prvek vidění a hudba a jejich skladba je řidší a volnější. Podle jednoho hlediska je rétorika pomocným uměním — součástí dramatikovy výzbroje. To je důvod, proč Aristoteles odkazuje čtenáře na svou *Rétoriku*<sup>3</sup>, když dospívá k „myšlenkové stránce“ tragédie. Aristoteles porovnává organickou jednotu hudebního modu s politickým řádem, v němž existuje rozdělení na vládnoucí a poddané.<sup>4</sup> Mohl by srovnávat tragédii s říší, která se skládá z jednotlivých obcí, vždyť melodie nejsou ničím jiným než součástmi divadelních her. Anebo protože charaktery a myšlenky jsou také jen součástmi divadelních her, mohl by přirovnat tragédii k organismu složenému z organismů.

Jednota děje v dobré tragédii je předzvěstí a protějškem plně rozvíte formy rozumového projevu vědy v oblasti myšlení. A skutečně Aristoteles na jednom místě nazývá tragédii „filosofickou“.<sup>5</sup> Nadřazenost vědy (a umění, které se rovná vědeckému ovládnání přírody) nad zkušeností nespočívá jen v její obecnosti, v její šířce a rozsahu, nýbrž v tom, že vysvětluje povahu věcí.

„...Přece však míníme, že vědění a porozumění náleží spíše umění než zkušenosti, a za moudřejší než lidi zkušené a zběhlé pokládáme odborné znalce... Soudíme tak proto, že jedni znají příčinu, druhí nikoli. Neboť lidé zkušení sice vědí, že něco jest, ale nevědí, proč to jest; avšak oni vědí, proč to jest, i znají příčinu.“<sup>6</sup> Je tedy funkci děje ukázat toto „proč“ v lidském osudu. A čím přesvědčivěji je podána příčinná souvislost, tím lepší je děj. „Je možné tvrdit, že absolutně nutné jsou pouze ty události, které se soustavně opakují,“<sup>7</sup> říká Aristoteles, a přednost tragédie vidí v tom, že ukazuje neštěstí nebo štěstí jako nutné, jako něco, co se za daných okolností nutně musí stát, jako část řady jevů, které by se mohly opakovat, neboť jsou případem zákonitosti. „Básníkovým úkolem není, aby vypravoval o tom, co se stalo, nýbrž co by se mohlo stát, totiž co je možné z hlediska pravděpodob-

<sup>1</sup> Viz Pirandello, *Šest osob hledá autora*: Režisér: „No ovšem, to je vaše role. Ale dovolte, abych vás upozornil, že kromě vaší tu máme ještě jiné role: jeho (ukazuje na otce) a její (ukazuje na matku). Nemůžeme připustit, aby jedna postava na jevišti přespříliš vynikla a zastínila všechny ostatní. Jde o to, sevřít je všechny pěkně do jednoho rámce a pak zahrát, co se dá. Vím dobře, že každý má svůj vnitřní život a ten se velmi usilovně snaží uplatnit. Obtíž však spočívá v tom, ukázat na jevišti jen tolik, kolik jeviště snese.“

<sup>2</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1450 a, str. 34.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1456 a, str. 52.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Politika*, 1254 a, str. 8.

<sup>5</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1451 b, str. 39.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 981 a, str. 35.

<sup>7</sup> Aristoteles, *De generatione et corruptione*, II, 27.

nosti nebo nutnosti.<sup>1</sup> Nejctižádostivější básník bude napodobovat „děj“, který sleduje nepřetržitou křivku osudu, pohlcující a popohánějící zákonitostí svého pohybu všechny jednotlivé události a osudy, podobně jako čára, která pohlcuje jednotlivé body. „Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání... bez jednání by tragédie ani nebyla, bez povah by však mohla být.“<sup>2</sup> Dobrý autor tragédií nastíní obraz, který ukazuje, jak vzájemné působení lidí a jevů přináší štěstí nebo neštěstí: příčiny vzestupu a pádu krále, pouta, která vízí člověka k tragické smrti, posvátný závazek pomstít zavražděného otce nebo dceru, neblahý osud hrozící panovníkovu rodu nebo nevyhnutelné splnění věštby orakula. Ve vývoji charakterů a dialogů tragédie vládne nade vším logika nutnosti; zázraky, objevy, zvraty osudu, sbory — to všechno se musí jevit jako články osudového řetězu. Aristoteles často dává Sofoklovo dílo za příklad té železné logiky, kterou od tragédie požaduje. Odhalení totožnosti hrdiny je nejpresvědčivější, dospívá-li se k němu v přirozeném průběhu děje, a nikoli umělými prostředky, jako jsou různá znamení a ozdoby, říká Aristoteles a jako příklad uvádí Sofoklova *Oidipa*.<sup>3</sup> „Ale také sbor... jest částí celku a hraje spolu, ne jako u Euripida, nýbrž jako u Sofokla.“<sup>4</sup>

Umění je podle Aristotela rozhodně méně dokonalou soustavou než filosofie, avšak druh a míra jednoty, kterou požaduje od dobré tragédie (jejíž jednotlivé události musí být tak těsně skloubeny, že přemístění nebo odnětí kterékoli z nich by narušilo nebo změnilo celek),<sup>5</sup> umění a filosofii velmi těsně spojují. Všechna umělecká díla, v nichž je obsažen děj nebo námět, jsou „živé organismy“, tragédie však je obsažnější než epická báseň, a proto je vyšším druhem napodobení. Avšak o epické básni také platí, že její děj musí být živým celkem.<sup>6</sup> Stupeň vzájemného spojení částí je odlišný, avšak sestavení děje je stejné jako u tragédie: jediná událost s jasným začátkem, rozvojem a koncem. Homér dosáhl ve svých epických básních téměř dramatické jednoty, a proto je prvním mezi epickými básníky. Improvizace, předcházející tragédii a komedii, hymny, chvalozpěvy a pamflety napodobovaly lidskou povahu a vášně a je možno říci, že měly měnivou duši, avšak vznikaly spíše náhodně než promyšleně. Duch nábožné úcty nebo bujného veselí, který odrážely, byl stěžím výsledkem zcela uvědomělého umění. Byly spíš na úrovni „zkušenosti“.

Tímto srovnáním umělecké funkce napodobení nejen s biologickým procesem, ale i s rozumovou funkcí — k čemuž nás Aristoteles ve skutečnosti sám vede — jsme poznali vývoj všeobecné složky v umění od

*Platón zužuje  
funkci napodobení,  
Aristoteles ji  
rozšiřuje*

<sup>1</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1451 a, str. 38.

<sup>2</sup> Tamtéž, 1450 a, str. 34.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1455 a, str. 49.

<sup>4</sup> Tamtéž, 1456 a, str. 52.

<sup>5</sup> Tamtéž, 1451 a, str. 38.

<sup>6</sup> Tamtéž, 1459 a, str. 61.



počátečního, primitivního vzájemného vztahu až k jeho úplnému ztělesnění ve vnitřní logice tragického děje, právě tak jako v dokonalém živočichu. Neboť napodobení, stejně jako všechno ostatní, má u Aristotela látku a formu. V desáté knize *Ústavy* chápe Platón napodobení nikoli jako rozvíjející se funkci, nýbrž jako funkci velmi omezenou, protože ho znepokojuje růst tehdejšího iluzionismu. Když platónská „idea“ sestupuje přes umění řemeslníka k napodobiteli, postupně zužuje svůj rozsah. Malíř, který namaluje lůžko, pouze kopíruje trojrozměrné skutečné lůžko, které vyrobil nějaký tesař, a zachycuje je jen jednostranně, buď ze strany nebo přímo, podle zorného úhlu.<sup>1</sup> U Platóna tedy pozorujeme zúžení universale v umění až k hranici individuálního vidění, kdežto u Aristotela obecná složka sama existuje v umění a tragédie je podle jeho názoru „cosi filosofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví“.<sup>2</sup>

*Předpoklad, že dvěma příčinami vzniku poezie jsou látka a forma*

Aristoteles označil i druhou příčinu vzniku poezie, vedle napodobovacího instinktu. Co však je touto druhou příčinou, nelze pochopit, protože odstavec, v němž o obou příčinách hovoří, je nejasný.<sup>3</sup> Někteří komentátoři se domnívají, že je to „smysl pro harmonii a rytmus“, o nichž se Aristoteles zmiňuje ke konci odstavce. Avšak právě jsme poznamenali, že první příčina vzniku poezie, instinkt k napodobování, se stává v době svého plného rozkvětu v podstatě touto předpokládanou druhou příčinou. Vždyť organický celek je ztělesněná harmonie. A rytmus je základem řádu a nejlepší řád je nutný řád. Máme zálibu v rytmu, protože řídí a zavádí číslo do pohybu,<sup>4</sup> říká Aristoteles. Tento záhadný odstavec o dvou příčinách zrodu poezie svádí k napsání komentáře, uvědomíme-li si celý rozsah napodobení od jeho potenciální existence v instinktu člověka až k jeho aktualitě v ději tragédie. Nebylo by možné, že dvě příčiny zrodu poezie jsou napodobení v počáteční formě (počáteční universale v oblasti umění — látka) a napodobení ve vyšším stadiu (rozvinuté chápání povahy celku — forma)? Můžeme se domýšlet, že Aristotelovo uvažování postupovalo takto: Lidská snaha po zobrazování vede k napodobení skutečnosti v divadelním umění a v malířství. Avšak vytvořit nebo vidět podobnost mezi napodobením a napodobovaným předmětem znamená vydělit jednotu z dvojitosti. Oddělit jednotu z rozmanitosti znamená objevit podstatu. Objevit podstatu předpokládá použít rozumu. Nejvyšším výtvozem rozumu je forma. A forma je symetrie, řád a určitost, které jsou základními vlastnostmi krásy nebo harmonie. Ale to ovšem není Aristotelova vlastní formule. Aristoteles pouze vypočítává dvě příčiny v lidské povaze, které vysvětlují vznik poezie. Tyto dvě příčiny jsou buď instinkt člověka k napodobování a jeho láska k harmonii, anebo instinkt člověka k napodobování a libost, kterou obvykle pociťuje, odhaluje-li shodu. Aristo-

<sup>1</sup> Platón, *Ústava*, kn. X, Praha 1921, str. 349.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1451 b, str. 38.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1448 b, str. 28.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Problemata*, 920 b.

teles zaznamenává, že lidem se líbí uměle vytvořené kopie takových věcí, jako jsou mrtvá těla lidí nebo ryby nebo žáby, které ve skutečném životě odpuzují. Ať byl Aristotelův myšlenkový pochod jakýkoli, určil dva hlavní zdroje umění v uvedeném odstavci takto: záliba člověka v napodobování životních jevů a láska k tvoření.

V jistém smyslu nalézá umělecká tvorba, která se projevuje napodobováním, své naplnění v krásných formách, které vytváří. Neboť tehdy se stává výrazem citu, který je v souladu s rozumem. Avšak tento cíl umění má ještě další cíl, a tím je působení na diváka. U Aristotela se tyto funkce vzájemně proplétají. Forma, vytvořená tvůrčím umělcem, se stává předmětem libosti vnímavého diváka, a jak uvidíme dále, tato libost, která je formou, stává se materiálem pro státníka, jehož úkolem je vychovávat lid. Energie, kterou vložil do písničky nebo hry autorův génius, nemizí tím, že dílo uspokojuje všechny měřítka skutečného mistrovství a krásné formy. Vytváří novou energii — probouzí emocionální aktivitu u těch, jejichž tvárné duše vnímají krásné formy. Je-li podle Aristotela děj duší a základem tragédie, pak divákova libost je duší a základem děje. Cílem tragédie je podle Aristotela zvláštní libost, kterou probouzí; analogicky je možné říci, že cílem komedie je její specifická libost, a totéž platí o epické básni, o hudbě, sochařství a malířství a o oné zvláštní libosti, kterou každé toto umění poskytuje. Zkoumání povahy a hodnoty libosti je u Aristotela, stejně jako u Platóna, nezbytnou součástí jeho estetiky.

Platón i Aristoteles tvrdili, že hlavní úkol člověka spočívá v rozvíjení božského principu, který je do něho vložen. A oba v tom či onom smyslu ztotožnili tuto božskou stránku s rozumem. Avšak Platón, který měl větší sklon k transcendentnu, někdy pokládá život naplněný libostí za hrubě smyslový a za překážku pro rozvoj rozumu. Aristoteles pečlivě zkoumá tento názor na libost a odmítá jej. Po vážných úvahách o povaze libosti dospěl k závěru, že libost neexistuje sama o sobě, nýbrž existuje pouze jako podnět nebo základní moment činnosti, s níž je spojena a od níž získává svůj etický charakter.<sup>1</sup> Taková činnost sama může být vlčí nebo oslovská; libost, kterou poskytuje, může být na základě oprávněné metonymie označena stejně drsným jménem.<sup>2</sup> Avšak Aristoteles pokládal za chybné posuzovat libost všeobecně podle jejích nejnižších spojení a projevů. Jenom ti, kdo znají libost, která provází čisté myšlení, poslech hudby a prohlížení soch, znají nejlepší stránky libosti i její podstatu.<sup>3</sup> Neboť libost se zakládá na tendenci přirozenosti k dobru; víme, že příroda dovede tvořit „červy, brouky a jiné nižší tvory“, kteří jsou popřením jejích obvykle dobrých úmyslů,<sup>4</sup> a stejně libost, ačkoli je v podstatě spojencem rozumu a ušlechtilosti, může být ukojením, které doprovází nejnižší podněty. Všeobecně je

*Forma umění  
je předmětem  
libosti*

*Různá použití  
a charakter libosti*

<sup>1</sup> Aristoteles, Etika Nikomachova, 1174 b, str. 235.

<sup>2</sup> Aristoteles, Magna moralia, 1205 a.

<sup>3</sup> Aristoteles, Etika Nikomachova, 1176 a, str. 239.

<sup>4</sup> Aristoteles, Magna moralia, 1205 a.

libost pro Aristotela příznakem splněného přání, uvědomením plnosti života;<sup>1</sup> a když tyto city odpovídají pravé rozumnosti, pak se i libost shoduje s pravou rozumností. Půvab napodobivého umění by mohl být nazván — jak říká Aristoteles — květem na tváři rozumu. Když Aristoteles tvrdí, že nejvyšším cílem tragédie je způsobit libost, má zřejmě na mysli, že tímto cílem je vytvořit takový duševní stav, který je rozumný a hodný volby.

Jsou-li libosti podle Aristotelova názoru „charakteristické“ pro ty činy člověka, které posilují a dovršují, pak je pro pochopení jejich emocionálního zabarvení zřejmě nezbytné porozumět nejprve skutečným funkcím napodobení. Libosti, o nichž hovoříme, doprovázejí procesy sytosti a vyprázdnění a také jednotvárnou nepřetržitou činnost. Nejzákladnější funkce umění — uspokojit potřebu nebo zmírnit bolest — je analogická ukojení hladu potravou. Spánek, jídlo, pití a hudba „utíší starosti“.<sup>2</sup> Nemoc duše i těla vzniká z přemíry a z nedostatku, a když je energie člověka vyčerpána celodenní prací, jeho síly mohou být obnoveny oživujícím působením napodobivé hudby. Může-li tedy umění zaplňovat prázdná místa v duši a zvyšovat energii, může očišťovat naše duše od nezdravé sedliny. Psychofysická soustava člověka potřebuje stejně často uklidňující a pročišťující léky jako posilující prostředky. Existují emoce, které jsou až do jisté míry prospěšné, snadno se však stávají škodlivými. Někteří lidé jsou málo odolní vůči takovým emocím, a velmi lehko nezdravě podléhají jejich vlivu. „City jako lítost a strach a také nadšení se projevují velmi silně v některých duších a na všechny mají větší či menší vliv. Někteří lidé upadají do náboženského vytržení pod vlivem posvátných písní — když na ně působí písně, vzněcující duši k mystickému vytržení — a cítí se obzobrozeň tak, jako kdyby se jim dostalo hojivého léku a očisty. Ti, kteří jsou zachvázeni lítostí a strachem — a vůbec každá citlivá povaha — musí zakoušet tentýž účinek, jiní zase jen potud, pokud jsou k těmto emocím náchylní, a všichni jsou jaksi očištěni a na duši povzneseni a rozradostněni.“<sup>3</sup> Aristoteles nazývá vznik takové katarze zvláštní libostí, kterou skýtá tragédie.<sup>4</sup> Někteří badatelé vyslovují snad příliš odvážný názor, že v nezachované knize Aristotelovy *Poetiky*, která byla věnována komedii, bylo jako konečný cíl lehčího dramatu uvedeno očištění, snad očištění od závisti nebo zloby, nebo od nečisté libosti.<sup>5</sup> Tedy nejen hudba, nýbrž i drama slouží lidstvu tím, že snímá bránné duševních strastí a budí zvláštní libost z úlevy.

Takto člověk tedy využívá podle Aristotela různých druhů umění, které působí duševní hnutí. Avšak mechanismus, jímž se dosahuje těchto léčivých účinků, byl předmětem nekonečných sporů. Aristote-

Katarze—aktivita  
a pasivita léže  
funkce

<sup>1</sup> Aristoteles, Etika Nikomachova, 1175 a, str. 237.

<sup>2</sup> Aristoteles, Politika, 1339 a, str. 266.

<sup>3</sup> Aristoteles, Politika, 1342 a, str. 273—274 (upravený překlad).

<sup>4</sup> Aristoteles, Poetika, 1453 b, str. 44.

<sup>5</sup> Lane Cooper, An Aristotelian Theory of Comedy, London 1914, kap. IX.

les nám říká, že je to léčení homeopatické: lítost se léčí lítostí, strach strachem, náboženské nadšení nadšením. Jak ale si máme blíže vysvětlit působení příjemné katarze? Někteří badatelé se domnívají, že Aristotelova myšlenka je velmi prostá a jasná. Aristoteles prý chce říci, že nadměrná lítost může být zažehnána silou vyčerpávajícího emocionálního zážitku. Tak například pohled na opuštěného, zestárlého, slepého Oidipa zkouší citlivého diváka a vnutí mu období klidu, v němž se obnoví jeho síly. Podle této teorie tedy rozrušující síla přemůže větší sílu téhož druhu. Aristotelův učitel Platón tvrdil, že strach a jiné podobné psychologické obtíže jsou vnitřní pohyby, a proto mohou být vyléčeny silnějším vnějším pohybem. Toto vysvětlení se zdá ve své doslovné prostotě stejně nepravděpodobné jako nesmírně rafinované teorie jiných badatelů. Význam Aristotelovy myšlenky lze snad najít někde mezi primitivní fyzickou analogií, kterou jsme právě uvedli, a vysvětlením, které by hlouběji využívalo jeho teorie rovnováhy prvků. Aristotelova myšlenka by se snad mohla vysvětlit takto: Aristoteles se domníval, že duševní strasti se podobají nemocem těla. Avšak tělo onemocní tehdy, když některý prvek, z nichž se skládá, se nadměrně zvětší; a duše onemocní, když jeden z jejích vrozených sklonů propadne nemírnosti. Aby tělo bylo zdravé, je nutno v něm zachovat nezbytnou rovnováhu mezi teplem a chladem. Nemoc obvykle vzniká tím, že prvek chladu nabývá vrchu, a léčení spočívalo v tom, že se tělu dodávalo více tepla, aby se „zahřálo“, aby se v organismu dosáhlo rovnováhy a obnovila se správná tělesná teplota. Pokud jde o vývoj mravních vlastností duše, bylo úkolem lidí, kteří odpovídali za výchovu mládeže, učitelů a zákonodárců, vštípit mladým lidem chování odpovídající pravé rozumnosti — ani příliš plaché, ani příliš neukázněné, ani příliš rozmařilé, ani příliš skoupé. Zachovávání zlatého středu v činnosti duše a těla bylo ideálem lékařství i etiky. Analogie mezi zdravím duše a zdravím těla byla ve skutečnosti spíše ztotožněním. Neboť pro Aristotela nebyla duše něčím odděleným od těla, ale naplněním, realizací nebo formou těla, a to, co ničí nebo přináší užitek duši, ničí nebo přináší užitek i tělu. Jednota duše a těla tedy trpí, jestliže — v přesném smyslu slova — ztrácí rovnováhu nebo je porušen její řád.

Jak tedy vidíme, Aristoteles se domnívá, že mají-li být dramatická díla a hudba léčebnými prostředky, musí obnovovat vyváženou činnost duše a těla, trpících nějakým nedostatkem nebo přebytkem. Mají nenápadně uvést organismus do normálního stavu a porušený stav ke zlatému středu. Za hlavní podmínku účinného vzájemného působení mezi uměním a organismem pokládal Aristoteles všeobecnou shodu mezi působící silou a objektem působení, při čemž se obě tyto strany odlišují v tom, že jedna vykonává vliv a druhá jej přijímá. Síla působící změnu v rámci společného základu vzniká z napětí protikladných prvků, z nichž jeden působí a druhý je podroben jeho působení.<sup>1</sup> Pod-

<sup>1</sup> Aristoteles, De generatione et corruptione, 323 a, 324 b.

mínky příznivé pro tvůrčí činnost v celém vesmíru nespočívají v prostém sdružování podobného s podobným, tj. v neužitečném opakování, nýbrž ve vzájemném přizpůsobení protikladných prvků. Noví živí tvorové se mohou zrodit jen tehdy, když se mužský prvek setká se ženským prvkem, a nikoli mužský s mužským. Správný vztah musí navzájem přizpůsobit dva různé prvky. Vidíme tedy, že hudba a drama měly být podle Aristotelova názoru nejen pasivně příjemné, ale měly i aktivně působit na duši a přetvářet ji; měly odpovídat té psychofysické dispozici, která bude podléhat jejich působení. Mezi chorobou a léčením má být taková příbuznost, aby nemocný orgán mohl v nejvyšší míře přijmout působení léku. Soucit tedy má působit na soucit, strach na strach, šílenství na šílenství, malomyslnost na malomyslnost. Jako žár vína hasí přirozený žár těla,<sup>1</sup> tak upřímný soucit probuzený tragédií „Král Oidipus“ nebo „Oidipus na Kolónu“ uhasí falešný soucit nemyslíci citlivosti.<sup>2</sup> Neboť soucit, který léčí, a soucit, který má být vyléčen, není totéž. V neustále se opakující terminologii Aristotelově lék je forma soucitu, kdežto choroba je jeho látka. Forma se liší od látky tak, jako se liší činnost od pasivnosti a pravidelný tvar od beztvárnosti. Z toho vyplývá, že aktivní a umělecky ztvárněný soucit obsažený v *Oidipovi* nebo v nějaké dobře sestavené řeči bude působit na nerozumný nadměrný soucit slabé citlivosti a očistí ji od nezdravého nánosu. Nezušlechtěná emoce se přemění v dokonalou podstatu. Podstatu soucitu určuje Aristoteles definicí v *Rétorice*: „Tedy soucit jest druh nelibosti nad zjevným zlem, jež hrozí zhoubou nebo bolestí a jež postihuje někoho, kdo toho nezasluhuje, musíme-li očekávat, že může stihnout nás nebo někoho z našich příbuzných, a to zdá-li se, že je blízko.“<sup>3</sup> Náhodný soucit je slabost, protože nás skličuje pokaždé, když vidíme, že někomu hrozí neštěstí, ať už zasloužené či nezasloužené.

*Emoce návštěvníka divadla jsou ztvárněné rozumové emoce*

Aristoteles tedy požaduje, aby nám dobrá tragédie předvedla obraz člověka postiženého nezaslouženým neštěstím, který však má nějakou vinu, jež je částečně příčinou katastrofy. Musí to být člověk *podobný* nám (tak abychom pocítovali svou spřízněnost a možnou podobnost osudu), avšak je lepší než my, protože jeho vina je poměrně malá a on chybuje královským způsobem. Děj musí být zpracován tak, aby vzbudil pravdivou formu soucitu. Strašlivý čin se musí odehrát mezi přáteli, kteří se navzájem nepoznali. Zákon nebo vědění o tom, co je čin budící soucit, je obsažen v těchto příkazech. Aristoteles nespojuje nezdravý pocit soucitu výslovně s porušením fyzických prvků těla. Naproti tomu však říká, že strach je doprovázen přemírou chladu, o čemž svědčí okolnost, že lidé stížení hrůzou se chvějí, jako kdyby jim byla zima.<sup>4</sup> V takovém případě je třeba dodat člověku teplo a schop-

<sup>1</sup> Aristoteles, *Problemata*, 954 b.

<sup>2</sup> Richard Burton tvrdí, že napsal spis *The Anatomy of Melancholy*, aby se vyléčil z melancholie.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Rétorika*, 1385 b, str. 128.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Problemata*, 948 a—b.

nost rozumového uvažování, které v něm podnítl libost z děsivé, tragické podívané. Ochromující a rozkladný strach, který vyčerpává energii člověka a ničí duševní pohodu a tělesné zdraví, musí být podroben vlivu rozumného strachu. A takový je strach z nevyhnutelných důsledků špatného jednání, ať už úmyslného či neúmyslného. Ale jakmile pochopíme, proč provinilí lidé upadají do neštěstí, a přestaneme se před ním chvět jako před nějakou slepou démonickou silou, která se zuřivě vrhá na nevinného stejně jako na viníka, vrátí se nám tvář v tvář nevyhnutelnému zákonu životní rovnováhy. Nic člověka neuklidňuje tak rychle jako správné vysvětlení. A Aristoteles ukazuje, že dokonalá logika dokonalého děje vždy odhaluje příčiny tragických událostí. Bolest z nesmyslného a bezdůvodného strachu se mění v libost, způsobenou strachem, který chápe sám sebe a své příčiny. A podobně můžeme podle Aristotelova názoru předpokládat, že nadšení bude působit na nadšení a snad i duch komedie na rozmařilého člověka.

Zvláštní druhy libostí, které na nás působí, když přihlížíme divadelním představením, jsou tedy zabarveny opět opětným převládáním normální a vyvážené emoce v duši, jejíž klid byl rozrušen soucitem a strachem. Také hudba dosahuje libého účinku zčásti tím, že očišťuje. Frygická tónina je svou povahou vášnivá. Hraje-li se na flétnu, která má sama o sobě vášnivě zabarvení, pak vznikne spojení, které hluboce působí na duše lidí, rozbourané vzrušením, a léčí je tak, jako by požily nějakého léku<sup>1</sup>. Hudební melodie a rytmy vůbec jsou natolik spřízněné s lidskou duší, že se jí zmocňují rychle a silně, a ať už mění náš duševní stav jakkoli, mění jej více než ostatní umění. Lydická tónina na nás působí naříkavě a stísněně, dorská podporuje naši odhodlanost.<sup>2</sup> Protože hudba má tak zvláštní intimní a bezprostřední účinky, je nutné, aby všichni, kdo chtějí ovlivnit charaktery jiných lidí, rozuměli jejímu vlivu. Kromě toho že hudba uklidňuje a očišťuje, má ještě vyšší úkol.

Třetí druh libosti, který může poskytnout umění — a který Aristoteles spojuje zvláště s hudbou — je rozumový požitek. Nejušlechtlejším úkolem hudby je vyplnit naše volné chvíle činností, která má všechny znaky toho, co je vnitřně dobré.<sup>3</sup> Všechno, co je vnitřně dobré, je úplné a rozumné, má svou formu a půvab a nepodléhá ani vzniku, ani zániku. Všechno úsilí, které vynakládáme po celý život, směřuje k tomu, abychom nakonec zakusili čistou, trvalou a poklidnou libost. Filosofické uvažování a libosti, které nám poskytují zrak a sluch, se hodí k tomu, aby uspokojily tento vysoký požadavek. Právě tak jako akt vidění, který je v každém okamžiku úplný a nezvětšuje se ani nezlepšuje, trvá-li delší dobu, také pocity libosti z duševního vzdělání, libosti z dobře strávené volné chvíle jsou celé a

*Rozumový požitek  
z vnitřního dobra*

<sup>1</sup> Aristoteles, Politika, 1342 a—b, tr. 274.

<sup>2</sup> Tamtéž, 1340 b, str. 269.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1338 a, str. 262—263.

úplné a jejich delší trvání k nim nic nepřidává.<sup>1</sup> Mladí hoši a prostí lidé nejsou s to je pochopit ani pocítit. Libosti vzbuzené těmi druhy umění, které vnímáme zrakem, jsou podle Aristotelova názoru nejméně vzrušující, protože nejsou založeny na prostředí pohybu, tj. na následnosti zvuku v čase, jako je tomu u hudby a literatury. Avšak přestože jsou tyto druhy umění, které se rozvíjejí v čase, výraznější, bližší mravní stránce člověka,<sup>2</sup> a proto účinněji mění duše lidí, je zase pravděpodobné, že požitky vznikající pohledem na sochy nebo portréty poskytují více božské libosti. Neboť božská činnost neobsahuje pohyb.<sup>3</sup> Božská libost je činnost, která je beze změny nebo bez pasivního prvku. K jsoucnu tohoto druhu se sice nejvíce přibližuje myšlenková činnost člověka,<sup>4</sup> avšak zrak má ze všech vnějších smyslů nejbližší k jasnému živlu obsaženému v myšlení.<sup>5</sup> Když si Aristoteles vybírá umělce, kterého by mohl přirovnat k božskému tvůrci vesmíru, nezvolí si Sofokla ani Olympa, nýbrž sochaře Feidia. Aristoteles také výslovně upozorňuje čtenáře, že obvyklé spojování krásna pouze s pohybem je nesprávné. Krásno, říká Aristoteles, je možno najít i u nehybných věcí.<sup>6</sup> Matematika rozhodně přispívá k pochopení estetických problémů, pokračuje Aristoteles, protože tato věda ukazuje v obzvláštní míře úměrnost, souměrnost a určitost, které jsou hlavními formami krásna.

*Umění státníka  
a vychovatele je  
jen jediné dobro  
o sobě*

Umění tedy dosahuje svého cíle tehdy, poskytuje-li libost, a libost se mění podle povahy umění, podle vkusu a věku publika. Avšak ani libost z rozumového požitku, tj. nejvyšší forma, kterou může umění poskytnout, nemůže být sama o sobě cílem. Žádné dobro, které poskytuje napodobivé umění, nemůže být samo o sobě cílem, protože napodobivá umění jsou pouhé prostředky k určitému cíli. Nejvýznamnějším druhem umění, které je možno po právu nazvat mistrovským uměním, je umění etiky a politiky, Platónovo královské umění filosofa — vládce. Teprve tehdy, když prozkoumáme etické a společenské cíle krásných umění, splníme svůj úkol. Státník tedy si musí být vědom, jak blahodárný je vliv hudby, tance, poezie a malířství, a použije jich jako nástrojů pro utváření charakterů.

I když se státníci soustřeďují na nejlepší způsob řízení práce a zábavy všech občanů, jejich hlavní povinností je výchova mládeže. Aristoteles se tedy ptá, zda lze hudby (která je nejmocnějším ze všech umění) vhodně použít při výchově dětí k zdatnosti.<sup>7</sup> Cílem výchovy je naučit lidi správně milovat, nenávidět a správně se radovat, neboť dosáhne-li se toho, aby se vůle lidí shodovala s příkazy rozumu, budou

<sup>1</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*, kn. X, kap. 5—7, str. 237—245; *Politika*, 1339 a, str. 266.

<sup>2</sup> Aristoteles, *Politika*, 1340 a, str. 268.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1074 b, str. 317.

<sup>4</sup> Aristoteles, *Etika Nikomachova*, 1177 a—b, str. 243—244.

<sup>5</sup> Tamtéž, kn. X, kap. 3, str. 234—235.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Metafysika*, 1078 a, str. 329.

<sup>7</sup> Aristoteles, *Politika*, 1340 a—b, str. 268—270.

samovolně dělat to, co je správné. Lze tedy přirozeného půvabu hudby využít k tomu, aby se dětem vstúpily ctnostné zvyky. Každá hudební tónina má svůj etický charakter. Stačí pouze ovlivnit vhodným modem ohebnou podstatu mladé duše a dítě vstřebá do svého masa i krve pevnost, odvahu nebo mírnost, které hudba vyjadřuje. Hudba je tedy pro Aristotela doslova učebním oborem. „Ale v písních již jsou napodobeniny mravů — a to je zřejmo, neboť již ráz tónin je různý, takže posluchači bývají jimi různě naladěni a nebývají všemi stejně dojati, nýbrž některými naříkavěji a více stíněně... jinými jako rozpustilými více změkčile, jinými zase mírně a vážně... A stejně je tomu u rytmů — jedny totiž mají ráz klidnější, druhé pohyblivý, a z těchto opět jedny mají ráz hlubší, druhé jemnější; jest tedy zřejmo, že hudba může duši dáti určitou mravní vlastnost. A může-li to působiti, jest zjevno, že mládež má býti k ní vedena a v ní vzdělávána.... Podobá se také, že mezi duší, harmoniemi a rytmy jest jakýsi druh příbuznosti; proto mnozí mudrci praví, že duše jest harmonií, jiní, že ji má v sobě.“<sup>1</sup> Státník ovšem využije i jiných libých účinků hudby, její schopnosti očistit duši a zbavit ji napětí a ušlechtilé vyplnit volné chvíle nejlepších občanů. V jeho rukou se tyto dary hudby stávají prostředkem k vybudování dobrého státu.

Aristoteles tedy dospěl ve své obsáhlé úvaze o napodobivých uměních, zvláště o hudbě a poezii, téměř k témuž stanovisku, které zaujímal Platón. Královské umění státníka má pro oba filosofy rozhodující závažnost v otázce, jak využít a řídit úsilí o libost. Aristoteles neodsuzuje z mravního hlediska lidové zábavy tak příkře jako Platón a jasněji si uvědomuje, jak rozmanitým přibližným cílům mohou sloužit půvabná a dojemná představení. Někdy se zdá, jako by uvažoval o výchově k zručnosti za ryze estetickým cílem. Na příklad v jeho ideálním státě se děti mají učit kreslit nejen pro užitečnost, nýbrž proto, aby se vzdělaly k nakupování uměleckých pokladů a dovedly lépe oceňovat tělesnou krásu.<sup>2</sup> A rozsah hudební výchovy dětí svobodných občanů se zčásti řídí prostým ohledem na jejich osobní význam. Děti se mají učit hudbě tak, aby ji dovedly bystře posuzovat, ale nikoli natolik, aby mohly veřejně vystupovat pro zábavu jiných.<sup>3</sup> A tak význam těchto privilegovaných dětí souvisí v Aristotelových představách, stejně jako v Platónových, s jejich budoucím postavením a funkcí ve vládě obce — státu. Rozhodujícím kritériem pro vztah mezi Aristotelovou a Platónovou teorií umění je porovnání jejich názorů na rétoriku. V dialogu *Gorgias* rozvinul Platón koncepci rétoriky jako nezodpovědného zesměšnění spravedlnosti, která je nejvyšším uměním státníka. Rétorika vůbec není skutečným uměním, říká Platón ústy Sokrata, nýbrž je to schopnost dovedně zacházet s lidmi,

*Aristotelovy názory na rétoriku jsou mírnější než názory jeho předchůdce*

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, 1338 b, str. 263.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1340 b, 1341 a, str. 271.



jedním slovem úlisné lahodění.<sup>1</sup> Druhá stránka téhož nesmiřitelného idealismu se projevuje v dialogu *Faidros*, v němž Platón povznáší opravdové umění řeči nad fyzické zvuky a písemné symboly do průzračné sféry čistě duchovního styku. Aristotelova *Rétorika* byla nazvána „rozšířený *Faidros*“;<sup>2</sup> na základě pečlivého srovnání obou těchto spisů můžeme posoudit, do jaké míry Aristoteles přejímá Platónovy názory a hodnocení. Avšak i zde, jako vždy, je Aristoteles umírněnější a uvážlivější. Také tím, že se soustřeďuje na konstruktivní stránku otázky, dává celému svému pojednání jiný tón.

Aristoteles vyvrací pomluvu, že rétorika je jen sofistické pochlebování, a řadí ji mezi skutečná umění, a přitom se většinou opírá o úzkou souvislost rétoriky a logiky. Základem dobré řeči, prohlašuje Aristoteles, je enthymema, tj. obecně rozšířený druh sylogismu. Řečnickova premisa nemusí být hluboká, nemusí být ani příliš podrobně a do důsledků rozvinuta v dalších závěrech, avšak přesto se řečník opírá o sylogismu — o ten druh sylogismu, který je spjat s jednáním člověka a vede k výběru.<sup>3</sup> Rétorský argument je možno dokonce nazvat rozvedenou zásadou,<sup>4</sup> neboť bystrý řečník zakládá své premisy na obecně známých myšlenkách a rčeních, na příklad: Hněv věčně nechovej, neb smrtelný jsi tvor, a dále: Po lidsku má člověk myslet, ne tak jako bohové.<sup>5</sup> Aristoteles bystře poznamenává, že posluchačům se líbí výroky, které nejsou ničím jiným než zobecněním jejich vlastních oblíbených názorů. Člověk, který má nezdárné děti nebo zlé sousedy, ochotně souhlasí s řečí, která začíná všeobecnou poznámkou o tom, jak nepříjemní bývají sousedé, a o tom, že není nic pošetilejšího než plodit děti.<sup>6</sup>

Tato hrubá a stručná forma sylogismu je sice podstatou rétoriky, právě tak jako děj je duší tragédie,<sup>7</sup> existují však ještě další dva druhy „důkazu“, jichž musí dobrý řečník umět používat: odvolání na vlastní povahu, která se musí jevit jako rozumná, čestná a dobrá, a důkaz plynoucí z emocionálního rozpoložení posluchačů — z duševního proudění, které způsobuje, že lidé věří tomu, co slyší, bez ohledu na to, co v daném případě je fakt a pravda. Aristoteles věnuje velkou část *Rétoriky* rozboru hněvu, mírnosti, soucitu, strachu, studu atd., dále rozebírá vliv věku na city — bouřlivého a marnotratného mládí, škarohlídkého stáří a mužného věku<sup>8</sup> — a typických situací, za nichž se projevují city.<sup>9</sup> Na příklad lidem se nejvíce přičí, zlehčuje-li někdo to, co oni si osobně nejvýše cení; rozhněvají je více urážky přátel než

<sup>1</sup> Platón, *Gorgias*, 463, str. 36.

<sup>2</sup> Thompson, *Introduction to the Phaedrus*, str. XX; citovaný u J. H. Frisse, *Introduction to Aristotle's Rhetoric*, str. XXI.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Rétorika*, 1394 a, str. 153.

<sup>4</sup> Tamtéž, 1394 b, str. 155.

<sup>5</sup> Tamtéž, 1394 b, str. 156.

<sup>6</sup> Tamtéž, 1395 b, str. 158.

<sup>7</sup> Tamtéž, 1394 a, str. 153.

<sup>8</sup> Tamtéž, 1377 b, str. 103.

<sup>9</sup> Tamtéž, kn. II, kap. 1—18, 1377—1392, str. 102—148.

nepřátel, protože očekávají opak, a těžce nesou hrubé chování podřízených lidí, protože si to vykládají jako pohrdání.<sup>1</sup>

Nakonec Aristoteles pojednává o řečnickém slohu a přednesu jako o důležitých a zanedbávaných nástrojích, které má řečník v ruce. „...Nedostačuje vědět, co se má říci, ale je nutné také znát, jak se to má říci.“<sup>2</sup> Projev řečníka, vystupujícího veřejně, má být rytmický, má se však vyhnout nápadným metrům.<sup>3</sup> Výška i síla hlasu musí odpovídat tématu. Slova a obraty prozaické řeči, i sebeuměleji sestavené, musí být méně nadnesené a volnější než v poezii. Řečník se má vyhýbat obtížným a cizím výrazům, má se držet zlatého středu — jasného a vhodného slohu a nikdy nesmí upadnout do všednosti.<sup>4</sup> Dokonce i řečnickovy žerty musí být hodny ušlechtilého muže.<sup>5</sup> Vnímavost vůči citovému rozpoložení posluchačů a schopnost dát tématu citové zabarvení napomáhá řečnickovu slohu; neboť to, co se posluchačům podává s citem, najde u nich kladný ohlas. „A vůbec se v posluchači vzbuzuje stejný cit, jaký ve své řeči vyjadřuje řečník, i když jej jen předstírá.“<sup>6</sup> Třebaže Aristotelův rozbor řečnického umění je někdy zbarven lehkou ironií, přece jeho pronikavé pochopení příčin a podmínek řečnickovy přesvědčovací schopnosti je vcelku mistrovským dílem vědy o člověku.

Ještě v další otázce Aristoteles navazuje na Platónovo dílo. A znovu se zdá, že Aristoteles Platóna vyvrací, avšak ve skutečnosti rozvíjí Platónovy názory. Aristoteles tvrdí, že básníci, jakožto psychologický typ, nejenže nepatří do nižší skupiny než obchodníci a gymnasté, jak kdysi prohlásil Platón, nýbrž naopak do nejvyšší kategorie, spolu s filozofy a politiky. V *Poetice* se Aristoteles krátce zmiňuje o osobních vlastnostech, jaké má mít básník, a v *Problémech*<sup>7</sup> přisuzuje tentýž temperament a tělesné vlastnosti filozofům, politikům a vůbec všem nadaným lidem. Poezie, říká Aristoteles, vyžaduje člověka se zvláštním nadáním. Musí mít živou obrazotvornost. Autor divadelních her musí být dokonce schopen vcítit se v myšlenkách do prožitků, které zobrazuje ve své hře. Musí být nejenom s to vidět scény, které popisuje, tak jasně, jako by se mu odehrávaly přímo před očima, ale i jeho tělo musí vykonávat tytéž pohyby, které vyžaduje lidské drama, rýsující se v jeho představě.<sup>8</sup> Příběh vyprávěný spisovatelem takového typu bude přesvědčivý. Při práci na svém díle musí žít životem svých postav. Člověk, který má vrozenou schopnost se převtělovat, je rozený genius. Avšak podle Platónova soudu právě tato tvárnost, charakteristická pro plemeno „napodobitelů“, je snižuje. Tito „chytří napodobitelé“ dove-

*Aristoteles  
zdůrazňuje  
tvárnost*

<sup>1</sup> Tamtéž, 1379 a—b, str. 108.

<sup>2</sup> Tamtéž, 1403 b, str. 184.

<sup>3</sup> Tamtéž, 1408 b, str. 201.

<sup>4</sup> Tamtéž, 1404 a—b, str. 187.

<sup>5</sup> Tamtéž, 1419 b, str. 138.

<sup>6</sup> Tamtéž, 1408 a, str. 199.

<sup>7</sup> Aristoteles, *Problemata*, 953 a.

<sup>8</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1455 a—b, str. 49—50.

dou dělat všechno a nejsou ničím. Je přesvědčen, že jejich magická schopnost hrát jakoukoli úlohu, jejich pohotové napodobení pohybů, zevnějšku a chování jiných lidí, projevuje se na úkor jednoty a důslednosti charakteru. Platón obdivuje cílevědomost a výlučnost funkce, v jeho ideálním státě hraje jeden člověk pouze jedinou úlohu. A proto tento prapodivný chameleón, který mění barvu podle okolností, umí se snadno přizpůsobit cizím vzorům a zřejmě nikdy není schopen usadit se v nějakém určitém zaměstnání nebo podobě, nebyl způsobilý účastnit se záležitostí dobře zorganizovaného státu. Byl skutečně o dva stupně níže než filosof a pravda.

Podle Aristotelova názoru však tato tvárnost, charakteristická pro básníka, charakterizuje v jistém smyslu i filosofa. Filosof je jistě oddán pravdě jsoucná. Jak však lze poznat tuto pravdu jsoucná? Být vysoce rozumově vyspělý znamená reagovat s nekonečnou odstíněnou citlivostí na zvláštní charakter podnětů. Při poznávání musí duše sama být vším tím, co poznává, právě tak jako autor dramatu musí při tvorbě her být každou jednající osobou. Právě tak jako ruka je nástrojem všech nástrojů,<sup>1</sup> také rozum je formou nebo místem všech forem.<sup>2</sup> Nadání a velikost básníka stejně jako filosofa spočívá tedy v této vnímavosti, vlastně v tomto nedostatku odolné nepřizpůsobivé substance. Aristoteles tedy pokládá za zdatnost totéž, co pohoršovalo Platóna jako rozptylování a zaprodávání síly.

Aristoteles se domnívá, že velké nadání obou těchto skupin pochází ze zdroje tkvícího v jejich tělesné soustavě, totiž z melancholického temperamentu. V jejich organismech převládá čilá černá žluč, podobající se vínu, a to je dělá snadno vzrušivými, náladovými, neklidnými ve spánku a náchylnými k duševní poruše. Kdo má v těle přiměřené množství černé žluči, je génius; kdo jí má příliš mnoho, je šílený. Aristoteles podotýká, že těžkomyslní byli filosofové Empedokles, Platón a Sokrates a „většina básníků“.<sup>3</sup>

Platón se často rozepisoval o tom, jaká vzdálenost dělí filosofy od napodobivých umělců; Aristoteles je spojuje do jedné skupiny. Platón zdůrazňuje rozdíl mezi filosofem, zaujatým pozorováním obecných pravd, a malířem, který zobrazuje pouze jednotlivé aspekty jednotlivých věcí. Aristoteles prohlašuje, že se oba zabývají obecnem. Platón pokládá za básníkův nedostatek to, že lehko přejímá nejrůznější formy, a za filosofovu přednost, že je oddán jedné věci. Aristoteles tvrdí, že jsou oba, každý svým způsobem, nekonečně tvární. A přesto lze říci, že v témž dialogu *Faidros*, v němž Platón řadí básníky a napodobitele do tak nízké skupiny, předjímá Aristotelovu charakteristiku básníků a filosofů jako melancholiků. Neboť Platónova teorie o tom, že „posedlost a šílenost... zachvacuje duši něžnou a povznese-

<sup>1</sup> Aristoteles, *De partibus animalium*, 687.

<sup>2</sup> Aristoteles, *O duši*, 429 a, str. 94—95.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Problemata*, 953 a.

nou, probouzí ji a do vytržení urádí pro písň i jiné básnické tvoření“;<sup>1</sup> má mnoho společného s melancholickým temperamentem, jak jej chápe lékařův syn Aristoteles. Černá žluč je erotická a snaží se narušit rovnováhu člověka, avšak jak prohlašuje Aristoteles, je také plamenem, který zahřívá talent všech nadaných lidí.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, II. kap.  
S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4. vyd., London 1932.  
Lane Cooper, *The Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence*, Boston 1923.  
Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, London 1914.  
F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1914.  
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.  
A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford 1896.  
R. P. McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, *Modern Philology*, srpen 1936.  
W. D. Ross, *Aristotle*, London 1923.  
George E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. I, kn. I, III. kap.

<sup>1</sup> Platón, *Faidros*, 245, str. 24.

#### IV. KAPITOLA

### OD ARISTOTELA K PLOTINOVÍ

*Velký zájem  
o umění*

Po Aristotelovi (zemřel r. 322 př. n. l.) je další velkou postavou v dějinách estetiky Plotinos (204—269 n. l.). Co však se dělo v oněch pěti staletích mezitím? Nedostatek velkých estetických teorií rozhodně nebyl zaviněn tím, že by se v alexandrijském a římském období nedoceňoval význam umění pro život člověka. Naopak, tato období patří k nejvýznamnějším v dějinách západní civilizace, pokud jde o tvorbu a oceňování uměleckých děl. Počet krásných budov, obrazů a soch rostl úměrně s rozmachem a blahobytem Říma. Plutarchos poznamenává, že při pouhém pohledu na kolonádu v Domitiánově paláci, na jeho lázeň nebo pokoj jeho milenky se člověku dere na rty zvolání: „Tebe nelze nazvat ani zbožným, ani ctižádostivým, ty jsi nemocný; tvou mání je stavět; jako slavný Midas chceš přeměnit všechno ve zlato a kámen.“<sup>1</sup> Rozkvět literárního umění v augustovském období je příslovečný. V těchto staletích tvůrčí umělci také velmi plodně přepracovávali staré formy a vytvářeli nové. Vytvořili některé nové literární formy: pastorálu, román a satiru; dodali stavebnímu oblouku<sup>2</sup> a milostné lyrice ještě větší výraznost; vybudovali architektonické celky, které materiálem a skladbou odpovídaly duševnímu vlastnostem mocných vládců impéria,<sup>3</sup> a konečně rozvinuli iluzionismus v sochařském reliéfu, jak vidíme na příklad na souvislých reliéfech s dějovým obsahem na Titově oblouku a Traianově sloupu, a do

<sup>1</sup> Plutarchos, *Lives*, I. vyd. Loeb, sv. I., str. 543. (Protože Plutarchovy Životopisy vyšly u nás značně neúplně a porůznu, necháváme odkazy na Loebovo vydání. — Pozn. editora.)

<sup>2</sup> „Každý výtvar egypťské, orientální a řecké architektury se zdá být dětskou hrou vedle úplně vyvinutého římského oblouku.“ Franz Wickhoff, *Roman Art* (*Römische Kunst*), London 1900, str. 17.

<sup>3</sup> Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, Praha 1953, kn. I, 2, 8, str. 22—24.

portrétního umění vnesli realismus. Vášeň tvořit umělecké věci nebyla o nic větší než snaha poznávat je. Vážnější projev touhy po pochopení uměleckých děl nalézáme v dlouhé řadě vědeckých prací, ve vydání Homérových spisů, v technických pojednáních, v historických dílech, v gramatikách, katalogích a kritických spisech; povrchnější přístup se projevuje v přednáškách pozdních sofistů o malířství a v rozhovorech při hostinách, o nichž podává zprávu Atheneus, kdy se přecházelo lehce a znalecky od rozboru hudebních slohů k výtvorům kuchařského umění. Právě v tomto období napsal Horatius dílo *Básnické umění*, Vitruvius příručku pro stavitele, Aristoxenos pojednání o hudbě a Quintilianus návod pro výchovu řečníků, máme-li uvést jen tato čtyři díla, která měla rozhodující vliv v praxi po celá staletí. Zároveň s uměleckou tvorbou a jejím poznáním se vyvíjelo nové pojetí krásy, oceňování uměleckých hodnot jako takových, bez ohledu na to, jaké morální nebo intelektuální asociace vyvolávají. Ve vytríbeném a jemném ovzduší republiky a v období vlády císaře Augusta mohl být i filosof sběratelem a milovníkem umění. V Ciceronových listech Atticovi (na počátku r. 69 n. l.) nalézáme nepokrytě a bezprostředně vyjádřené nadšení pro „sochy hermů z pentelického mramoru s bronzovými hlavami“, do nichž se „zamiloval“ jen podle popisu, a Ciceronovu naléhavou žádost, aby mu Atticus zakoupil kamenné poklopy na studně a basreliéfy, které by mohl vsadit do štukovaných stěn ve své síni. Cicero žádá Attica, aby mu poslal i jiné podobné věci, které by se hodily pro jeho kolonádu a tělocvičnu — „čím víc, tím líp“ — neboť Cicero má bohužel v těchto věcech až neslušnou zálibu.<sup>1</sup> Ciceronovy zmínky o jeho knihovně svědčí o tom, že byl nejen učenec, ale že měl i vybraný vkus. Jeho knihovna, říká, „jako by dostala duši“ od té doby, kdy dva otroci, kteří ji mají na starosti, knihy svázali a opatřili je pergamenovými nálepkami.<sup>2</sup>

Příčina, proč v tomto období nevznikla žádná významná estetická teorie, nespočívá tedy v nedostatečné umělecké tvorbě, erudici nebo vnímavosti, nýbrž v tom, že tu nebyla stejně vynikající schopnost spekulace. Pro římského umělce se umělecká teorie těsně spojila s praxí a v celku byla odtržena od velkých abstraktních idejí, neměla vztah k „možnému a nutnému“, jako tomu bylo u Aristotela, ani k intuitivně poznávané podstatě a lásce k božskému principu jako u Platóna. Nový zájem o umění měl jiné formy: umělecká díla se konfiskovala, sbírala, někdy se najímal zvláštní sluha-umělec, jindy zase tisíce otroků, aby je vytvářeli; lidé vymýšleli epigramy a květnaté řeči k oslavě umění, aby se blýskli svými znalostmi; díla se klasifikovala, rozdělovala do podskupin, analyzovala, popisovala se jejich historie, zkoumalo se každé písmeno a slabika, vyzdvihovaly se jejich přednosti a kdekdo se v nich vyznal, měnil jejich formu a rozebíral

*Nedostatek  
spekulativních  
schopností*

<sup>1</sup> Cicero, Letters to Atticus, kn. I, dopis VIII, vyd. Loeb, sv. I, str. 21.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. IV, dopis IV a, sv. I, str. 281; kn. IV, dopis VIII, sv. I, str. 293.

jejich jednotlivé části. Avšak v období mezi Platónem a Plotinem nebyl úplně vyřešen problém hodnocení uměleckých děl podle absolutních měřítek, ani nebyla uspokojena hlubší zvědavost lidí, která neustane, dokud nevypátrá, jaké skutečné místo zaujímá krása na mapě skutečnosti, na rozdíl od jejího logického rozdělení. V tomto období se vysoce oceňovaly takové estetické požitky, které nepůsobily na velkorysého Platóna a Plotina: elegantní způsob života, podrobná informovanost, kosmopolitní vědomosti, přesný odborný slovník, nové metody kritiky, systemizování a popularizace faktů a pravidel vztahujících se k umění, přesná reprodukce textů a uchovávání rukopisů. Estetické zaměření tohoto období stručně vyjadřuje výrok, že tehdy působil spíše „rozptýlený tlak lidské kultury“ než „hluboká inspirace“.<sup>1</sup>

*Období bohaté na  
náznaky*

Ale i když nevznikla žádná významná systematická estetická teorie, je třeba podat krátký přehled období mezi Aristotelem a Plotinem. Především bylo v té době zjištěno mnoho nových rozdílů a vysloveno mnoho zajímavých filosofických myšlenek omezeného dosahu; například o básnické a řečnické představivosti a o takových estetických vlastnostech, jako je vznešenost a půvab, které zčásti závisí na přínosu diváka, a nelze je proto ztotožňovat s klasickou organickou celkovostí. Vědomě byla uznávána krása umělecké formy o sobě a pro sebe i krása přírody a existovalo nekonečné množství pronikavých postřehů, například takových, které vychvalovaly hodnotu estetické rezervovanosti. Například o literární kompozici napsal Theofrast: „Není třeba, aby byly všechny podrobnosti přesně a únavně propracovány, něco má být ponecháno chápavosti a soudnosti posluchače.“<sup>2</sup> A podobně napsal Plinius o malířích, že Apelles Koský předčil Protogena tím, že „jednou věcí nad něho vyniká, ježto dovede ruku od malby zdvihnutí podle proslulého pravidla, že přílišná pečlivost škodí“.<sup>3</sup> Zde vidíme téměř romantické pochopení pro krásu nehotovosti a náznak — totiž skici — na rozdíl od poklidné ukončenosti hotového díla. Ale za druhé — a to je podstatné — to, co se událo s estetickým vědomím v období mezi Platónem a novoplatonismem, způsobilo, že forma, v níž Platónova teorie krásna mohla vstát z mrtvých, se pozměnila. Plotinos sám velmi skromně hodnotil vlastní úlohu a pokládal se téměř jen za vykladače svého dávného učitele. Učil, že šťastní filosofové starověku odhalili pravdu a povinností filosofů pozdějšího období je pouze objevit ji znovu a převést ji do vědomí živých lidí. „Tyto teorie tedy nejsou žádné novinky, žádné dnešní vynálezy, vždyť byly stanoveny již dávno... Naše teorie je jen vysvětlením dřívějšího učení a dávný důvod těchto názorů může dokázat svědectví samotného Platóna.“<sup>4</sup> Avšak toto Plotinovo hodnocení vlastní práce je jen z polo-

<sup>1</sup> B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, London 1892, str. 86.

<sup>2</sup> Cituje Demetrius, *On Style*, 222, vyd. Loeb, str. 439.

<sup>3</sup> Plinius, *O umění a umělcích*, XXXV, 80, str. 41.

<sup>4</sup> Plotinos, *Enneades*, V, 1, 10. Skromný výběr z tohoto díla vyšel v Praze r. 1938 (Plotin, *Enneady*). Pro neúplnost českého vydání ponecháváme odkazy jen na latinský text. (Pozn. editora.)

viny pravdivé. Plotinovy estetické názory sice připomínají teorii hledání krásna v Platónových dialozích *Symposion* a *Faidros*, ale naproti tomu odporují Platónově a Aristotelově teorii ve dvou základních bodech: že umění je napodobení a že dokonalost umění spočívá v harmonickém uspořádání částí.

*Význam doby  
pro pochopení  
Plotina*

Plotinova schopnost podstatně prohloubit filosofii umění v těchto dvou bodech nebyla výlučně projevem původního talentu. Ve svých nových antiplatónských tezích shrnuje do obsáhlé teorie zvláštní tendence, které se v staletích, uplynulých mezi jeho dobou a Platónem, objevily v kritice a psychologii: byly to tendence oceňovat a zkoumat energii duše uchvácené tvůrčím vznetem a fantazií a chápat krásu jednotlivých estetických prvků. Je zajímavé, že v přípravě k důležitým zásahům do Platónovy estetiky Plotinovi nepomáhala postupné pronikání do samé filosofie, nýbrž spíše shromažďování drobných kritických výzkumů, které se zdají být samy o sobě filosoficky málo významné. A dále tam, kde byl Plotinos vykladačem starého Platónova učení, tj. kde ke svým posluchačům novými slovy hovořil o žebříku lásky z Platónova *Symposia*, po jehož stupních mají duchovně založení jedinci vystupovat z pozemské krásy k jedinému moři krásna, tam vidíme jasně, jak historická situace osvětluje vývoj mysticismu v Plotinově učení. Plotinos byl dobře obeznámen s náboženskými mystérii očisty, která kvetla v Římě a v Alexandrii na počátku křesťanské éry. Neboť Plotinos nebyl jen tvůrcem filosofické soustavy; byl praktickým učitelem v bouřlivém srdci složitého, neklidného světa. A jeho metoda učení nespočívala v tom, že by posluchačům prostě předkládal řadu tvrzení, ale naopak že podněcoval ty posluchače, kteří měli odlišné názory, k otázkám a diskusím. Není tedy divu, že jeho spisy obražejí změněnou situaci a obsahují vylučnější a důslednější mysticismus a asketismus, než jaký nacházíme v platonismu. Můžeme si vskutku snadno představit, jakým vlivem asi působila přemíra a moc smyslového přepychu hybnoucí římské civilizace na člověka, který se jako Plotinos pokládal za povolána, aby odvrátil lidstvo od Křesťanské smyslového ukojení k opravdovému domovu ducha z „onoho světa“. I vážné vědecké práce v oblasti umění a zjemnělou citlivost znalců umění, které ho snad mimoděk ovlivňovaly, posuzoval patrně jako nežádoucí rozptýlení a odvrát k neskutečným hmotným prvkům krásy. A tak vidíme, že oč větší poznatky o umění lidé získali a čím více se zajímali o jeho prostou podstatu, o to větší důvod k protestu a k odporu měl asketismus Plotinův než umírněnější asketismus Platónův. Abychom pochopili podmínky, za nichž Plotinos psal svá díla, je tedy nutné zmínit se aspoň stručně o méně důležitých stránkách měnícího se vkusu a vědecké činnosti v období řeckém a římském.

Rozmanitosti a různý stupeň nových estetických zájmů si můžeme zhruba představit jako dva obrazy soustředných kruhů: ve středu jednoho kruhu stojí bystrý pozorovatel a milovník krásných uměleckých děl; v prvním a nejmenším kruhu nalézáme žvanila a chvalo-



řečníka, který se odvrací od tohoto středu k temnotě sprosté chamtivosti a vychloubačnosti; v dalším větším kruhu je krajně zhýčkaný estét, důvěřující jen svým smyslům; pak přijdou sběratelé a nakonec císaři a dobyvatelé, kteří sbírali umělecké vzácnosti na dobovačných výpravách, budovali paláce a velkolepě podporovali umění. Stejným způsobem bychom mohli v tomto obrazci zachytit ubývání intelektuálního přístupu k oceňování hodnoty a významu umění. Ve středu by byli kritici, obdaření v nestejně míře myšlenkovými schopnostmi, kteří se svými zájmy přibližovali filosofu, badateli v oboru krásna; pak by přišli učitelé gramatických škol a autoři teoretických pojednání a nakonec filologové, textoví kritici, kteří zaznamenávají a rozbírají různé způsoby a slohy.

*Theofrastos se zabývá jednotlivostmi a neproniká do hloubky*

Obrat k malichernosti a pedantičnosti začal již u Aristotelových žáků. Porovnáme-li Theofrastovo a Aristoxenovo dílo s dílem Aristotelovým, uvidíme jasně jakýsi přesun zájmu, který pak charakterizoval celou další epochu. Theofrastos, který se stal po Aristotelovi hlavou peripatetické školy, psal namnoze o týchž otázkách jako jeho učitel a jeho učení se v mnohém shodovalo s Aristotelem. Oba pojednávali o metafysice, etice a psychologii a oba významně přispěli k dosavadnímu souboru podrobně zpracovaných vědeckých poznatků — Aristoteles v oblasti zoologie, Theofrastos v botanice a mineralogii. Oba psali o estetických otázkách. Aristotelově *Poetice*, *Rétorice* a kapitolám o hudbě odpovídají Theofrastovy spisy *O komedii*, *O směšném*, *O hudbě*, *O nadšení*, *O slohu* a *Poetika* a *Harmonie*.<sup>1</sup> Avšak nejslavnější Theofrastovo dílo, s nímž je jeho jméno především spjato, jsou *Povahopisy*.<sup>2</sup> Tato galerie živých portrétů lidských typů je dílem, jež má rozhodující význam pro pochopení Theofrastova vztahu k jeho předchůdci. Na první pohled se zdá, že tyto poutavé a ironické náčrty, plné smyslových obrazů, nenavazují v ničem na Aristotela. Bylo však přesvědčivě dokázáno, že originálnost *Povahopisů* je mnohem spíše zdánlivá než skutečná. Aristoteles vkládal portréty, zejména pamětihodný portrét velkodušného člověka, do svého spisu *Etika Nikomachova*. A v *Rétorice* jsou barvitě popisy různých věků člověka a konkrétní a obsáhlá část o lidských citech. Říká se, že Theofrastovy *Povahopisy* měly původně podobný účel, totiž zvýraznit jeho učení o rétorice a etice. Proti tomuto názoru však namítá jeden z předních anglických znalců Theofrastova díla, že „Aristoteles, jako vždy, ke každému jednotlivému rysu velkodušného člověka dodává výklad principu, na němž tato vlastnost závisí“.<sup>3</sup> Avšak jeho námitky proti tomuto srovnávání Aristotela s Theofrastem se opírají hlavně o rozdílnou náplň črt samých a netýkají se původního Theofrastova záměru. „Nelze nic namítat proti

<sup>1</sup> J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge University Press, 1934, sv. I, str. 155.

<sup>2</sup> Theofrastos, *Povahopisy*, Praha 1925.

<sup>3</sup> *The Characters of Theophrastus*, přel. a komentoval R. C. Jebb, 1909, úvod str. XV (nově vydal J. E. Sandys, London).

tomu, aby byly filosofické pravdy objasňovány humornými příklady. Byl-li však nárys charakteru vypracován tak, že v každé větě je nějaký vtíp nebo žert, pak přestává být vhodným výkladem obecných pravd, protože podrobnosti upoutávají hlavní zájem. Spisovatel, jehož hlavní cíl spočívá v tom, aby na příkladech ukázal, jak se osvědčují určité zásady, by postupoval nesprávně, kdyby čtenářovu pozornost zaujal množstvím maličností tak žertovných, že myšlenka na principy by přinejmenším musela ustoupit do pozadí.<sup>1</sup> Je možné, že Theofrastovi šlo o to, aby jeho příběhy vyzdvihovaly určité mravní zásady; když však tyto příběhy čteme a vychutnáváme, vidíme zcela nepochybně, že na sebe musí samy vždy „strhnout všechen úspěch“ bez ohledu na to, jak užitečnému cíli měly původně sloužit. Autor těchto portrétů měl rád své výtvary tak jako umělec svá díla, piloval obraty i slovní hříčky a ozdoby, protože jeho živá fantazie se těšila z barvitého obrazu lidského dramatu. Krátce řečeno, soustředil pozornost na podrobnosti a na vnější stránky spíše než na zásady a teorie, jak tomu bylo u Aristotela. Aristotelův portrét velkodušného člověka je okrajovou ilustrací etické teorie o zlatém průměru; zlatý průměr je projev rozumu; a rozum je zase částí nejvyšší povahy věcí. Také v Aristotelově teorii tragédie je charakter podřízen ději, tj. části činnosti, a činnost je spjata s logickou nutností. Aristoteles vždy vyžadoval, aby tragédie měla začátek, střed a závěr — rozumný řád, v jehož rámci se pohybuje charakter, vášeň nebo událost, kdežto u Theofrasta se tyto podrobnosti zřejmě ospravedlňovaly samy.

Nevíme, čemu přikládal Theofrastos ve své nezachované *Poetice* větší význam, zda charakteristice osob, nebo ději; víme však, že jeho zásluhou se věnovala zvýšená péče slovu jako estetické jednotce v rétorickém umění. Kromě toho, že oddělil a zdůraznil slovní prvek, vytříbil také a rozpracoval žádoucí vlastnosti slohu. Aristoteles vytýčil dvě vlastnosti dobrého slohu: jasnost a vhodnost, ale Theofrastos už hovořil o čtyřech, neboť připojil ještě přesnost a ozdobnost, a když pojednával o ozdobnosti, zdůraznil význam řečnických metafor.<sup>2</sup> Pokud jde o hudbu, Theofrastos kráčel ve stopách Aristotelových a uváděl ve vztah hudební mody a duševní stavy; avšak na rozdíl od Aristotela, který spojoval tóniny s celkovým etickým charakterem, Theofrastos je spojoval pouze s jednotlivými vášněmi.<sup>3</sup> Tyto poznámky o Theofrastových názorech jsou pouze maličkosti, které však ukazují, odkud tehdy začínal vítr vát: k rafinovanější odborně technické analýze, k obrazu namísto ideje, pryč od horování pro metafysiku. Sám Aristoteles dal svému následovníku přízvisko „Theofrastos“, tj. „muž božského slohu“ a obvinil ho, že to, čemu se naučil, vykládá „až příliš jasně“.<sup>4</sup>

*Větší mistroutof*

<sup>1</sup> Tamtéž, úvod, str. XIII.

<sup>2</sup> J. H. W. Atkins, cit. dílo, sv. I, str. 157—158.

<sup>3</sup> Plutarchos, *Quaestionum convivialium libri IX*; I, 5, 2.

<sup>4</sup> Diogenes Laertios, *Životopisy slavných filozofů*, Bratislava 1954, V, kap. 2, str. 253.

Další z Aristotelových stoupců, Aristoxenos, provedl revoluci ve filosofii hudby.<sup>1</sup> Zavrhl jak Pythagorovu teorii hudby, která vykládala hudbu fyzikálně a matematicky, tak i opačný názor, že hudba nemá žádné zákony, že je pouze schopností lidského ducha. Aristoxenos učil, že nejvyšším kritériem „nádherného řádu“<sup>2</sup> hudebních tónů je lidské ucho ve spojení s lidským rozumem a že podstata hudebního tónu není délka struny, potřebná ke vzniku tónu, nýbrž dynamický vztah k jiným tónům, jasně vnímaný sluchem a rozumem.<sup>3</sup> Na tomto pojetí hranic a kritérií hudby založil Aristoxenos nový systém harmonie nebo hudebních modů. Jeho systém byl zaměřen proti tehdejší všeobecné, a jak se Aristoxenos domníval, politováníhodné zálibě v nasládlé chromatické hudbě. Aristoxenos byl přesvědčen, že existuje příbuznost mezi určitými hudebními mody a morálními vlastnostmi, jak to učili Aristoteles a Platón. Varoval však své čtenáře před přeceňováním tohoto vztahu.<sup>4</sup> Upozorňoval je na to, že v jeho vlastním vymezení je tento vztah omezen „potud, pokud hudební umění může morální charakter člověka zlepšovat“.<sup>5</sup> Aristoxenovo dílo je pěkným příkladem významného přínosu k estetice v rámci jednotlivých umění. I když se zaměřil hlavně na řešení technických otázek, jeho opravdový zájem o hudbu umožnil, aby posoudil správně, třebaže stručně, i obecnější otázky o povaze a vztazích hudebního umění.

V dalších staletích po smrti svého zakladatele nezůstala Aristotelova filosofická škola osamocena. Několik let po Aristotelově úmrtí emigroval do Athén Zenon, zakladatel stoické školy, a už čtrnáct let před ním tam odešel Epikuros. Jak zanikala peripatetická škola, stoicismus a epikureismus sílil a ve druhém století našeho letopočtu se stoická škola mohla pyšnit tím, že se jejím přívržencem stal římský císař Marcus Aurelius. Přínos stoiků k estetice spočíval převážně v tom, že provedli podrobné roztržďení v gramatice a rétorice. Stoikové měli materialistické názory na povahu věcí a prohlašovali, že vyslovování a zvuk slova je jen druhou stránkou myšlenky; rozumná řeč není ničím jiným než artikulovaným zvukem. Zabývali se proto důkladně fyziologickou stránkou myšlenkového procesu, vyznačili části řeči, zkoumali samohlásky a souhlásky a připravili tak cestu pro rétora Dionysia z Halikarnassu, který ve druhém století našeho letopočtu vypracoval teorii krásných vzorů rytmů a zvuků, podmíněných nejmenšími slovními prvky. Několik stoiků napsalo pojednání *O hlasu*; Diogenes napsal traktát *O jazyce*, Antipater *O slovech a jejich smyslu*. Stanovili pět předností literárního slohu: bezvadné používání řeckého jazyka, jasnost, stručnost, přesnost a vybraný způsob vyjadřování bez hovorových výrazů.<sup>6</sup> Stoikům také vděčíme za pilné pěstění alegorické metody

<sup>1</sup> The Harmonics of Aristoxenus, vyd. H. S. Macran, Oxford 1902, str. 87.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 196.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 193.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 181.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 188.

<sup>6</sup> Diogenes Laertios, Lives of Eminent Philosophers; VII, vyd. Loeb, str. 165—69.

výkladu náboženských mýtů. Vykládali všechny Homérovy a Hesiodovy bohy a bohyně jako symboly tělesných prvků nebo procesů nebo duševních sklonů: Zeus byl božský oheň, Athéna moudrost, Dionýsos víno, Démétér plodiny atd. Epikurejci, zastánci života plného rozkoše, se zabývali poezií. Jeden z nich, Filodemos z Gadary, napsal v prvním století před našim letopočtem knihu *O básních*; podle zachovaných fragmentů této knihy můžeme usoudit, že zde byly důvtipné rozbory básnického slohu a funkce poezie.<sup>1</sup> Libost však pro epikurejce znamenala spíše klid než aktivní zábavu nebo činnost; a věrni tomuto ideálu duševního klidu, vyjadřovali svůj nezájem o aktivnější stránky estetického prožitku. „Pouze moudrý muž je schopen správně hovořit o hudbě a poezii, ale sám psát básně nebude.“<sup>2</sup> Zdá se však, že „moudrý muž“ nemusel nutně pokládat psaní za neslučitelné se svým vyrovnaným duševním stavem, aspoň pokud věřil Epikurovu výroku, že „psaní není obtížné“.<sup>3</sup> Lucretius, jehož spis *O přírodě* je největším literárním památkem epikurejské školy, vyslovuje realistickou domněnku o původu vokální a instrumentální hudby. Lidé prý vyrobili flétny a píšťaly podle vzoru dutých stvolů rákosu, skrze něž slyšeli svištět větry, a naučili se zpívat tak, že napodobili jasný zpěv ptáků.<sup>4</sup> Epikurejci vysvětlovali materialisticky rozdíl mezi libými a nelibými počitky: první vznikají působením hladkých jemných částic, druhé vlivem hrubých částic.<sup>5</sup> Z přehledu stoických a epikurejských názorů na umění vysvítá, že estetické zkoumání v poaristotelovském období bylo chladnokrevnější, důkladnější, vědecky zdůvodněnější a realističtější.

Záhy po Aristotelově smrti upoutala větší pozornost jiná stránka umění, které si Aristoteles ve svém organickém a filosofickém pojetí všiml jen nepatrně. Ve své *Poetice*<sup>6</sup> se Aristoteles takřka jen mimochodem zmínil o historickém vývoji dramatu od jeho zrodu z rituálních improvizací k jeho vrcholu u Euripida, stejně jako v *Metafysice* věnoval podobnou kapitolu dějinám předchozí filosofie. Avšak jeho hlavní pozornost se soustředila na strukturu a funkci dramatu v době jeho největšího rozkvětu. Jak k této dokonalosti dospělo, si všiml pouze potud, pokud to přispívalo k poznání určitého typu dramatu. U tragédie zaznamenal zvýšení počtu herců z jednoho na dva u Aischyla a pak na tři u Sofokla. Více ho zajímala skladba a provedení Sofoklova *Krále Oidipa*, tragédie již ukončené a vrcholně rozvinuté, než jednotlivé etapy tohoto vývoje. Avšak brzy po Aristotelovi se minulost umění začala oceňovat sama o sobě. Dějiny literatury nebyly zprvu sepsány v souvislém sledu, nýbrž byly odvozeny z různých

*Historické vědomí*

<sup>1</sup> J. W. H. Atkins, cit. dílo, sv. II, str. 54 a n.

<sup>2</sup> Diogenes Laertios, *Lives*, X; vyd. Loeb, str. 647.

<sup>3</sup> Dionysios z Halikarnassu, *On Literary Composition*, vyd. Roberts, str. 282.

<sup>4</sup> Lucretius, *O přírodě*, Praha 1948, V, 1379—1383, str. 200.

<sup>5</sup> Tamtéž, IV, 551, 623, str. 135, 137.

<sup>6</sup> Aristoteles, *Poetika*, 1448 b—1449 b, str. 28—31.

historických tendencí: badatelé sestavovali seznamy nebo vzory nejlepších spisovatelů různých literárních žánrů; uvědomili si, že Homéra je třeba chápat ve světle jeho epochy a jeho vlastního jazyka a dále že při výkladu dějin rétoriky a poezie lze následovat příkladu Polybia (210—125 př. n. l.), který napsal dějiny společenského a politického vývoje řeckého a římského světa v letech 250 až 150 př. n. l.<sup>1</sup> Alexandrijský kánon epických, iambických, tragických, komických, elegických a lyrických básníků patrně poprvé sestavil Aristofanes Byzantský (kolem r. 257—180 př. n. l.)<sup>2</sup>; a Aristarchos (217—145 př. n. l.) z téže alexandrijské školy nejspíše první začal vykládat literární text na základě příslušných civilizačních podmínek.<sup>3</sup> Tvrdil, že při výkladu tvorby každého básníka je třeba vycházet z něho samého a z toho, co se ho skutečně týká. Další kritický zájem se projevoval v tom, že seznamy básníků a řečníků byly stále více doplňovány poznámkami o způsobu jejich tvorby, takže epiteta, která měla původně stručně vystihovat spisovatelův sloh, byla trvale připojena k některým jménům. Tak na příklad Quintilian hovoří ve svém přehledu řečníků o síle a zhuštěnosti Démosthenova jazyka a o jeho siláckém slohu, o šťavnatějším a méně energickém slohu Aeschinově, o tom, že Lýsiova řeč se spíše podobá jasnému prameni než mohutné řeči a jemný, vybroušený Isokratův styl se hodí spíše pro šermířskou školu než pro bitevní pole.<sup>4</sup> Takové seznamy se neomezovaly na historické přehledy, ale jak vzrůstal zájem o technický postup a virtuozitu, staly se obvyklým jevem v dílech kritiků a znalců. Kritikové ukazovali svou přesnost v rozlišování tím, že spojovali s každým jménem jediný správný přívlastek: „Isokrates byl lahodný, Lýsias jemný, Hyperides důmyslný, Aeschines hřímavý, Démosthenes mohutný... Africanus umírněný, Laelius hladký, Galba drsně rázný, Carbo plynulý a libozvučný.“<sup>5</sup> Postupně se seznamy omezovaly na tři až deset jmen a projevoval se v nich sklon k formalismu, který jim byl vlastní. Kritikové rozlišovali podobně jako Aristoteles, avšak bez jeho svobodného přístupu, dva protikladné slohy a pak jeden prostřední, smíšený. V řečnickém umění byl jeden způsob označen jako plný, avšak nikoli nabubřelý, druhý jako prostý, avšak nevýrazný a třetí spojoval předností těchto způsobů.<sup>6</sup>

#### Porovnání slohů

Xenokrates Sikynioský začal rovněž nedlouho po Aristotelovi zaznamenávat dějiny malířství a sochařství a srovnávat slohy.<sup>7</sup> Znamější přehled umělců a jejich děl a slohů, zahrnutý v Pliniových *Přírodních dějinách* (okolo r. 50 n. l.), i spisy o umění jiných učenců, jako byl Varro a Antigonos, navazují na tohoto učence z třetího století před

<sup>1</sup> J. W. H. Atkins, cit. dílo, sv. I, str. 185.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 191.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 188—189.

<sup>4</sup> Quintilianus, *Institutionis oratoriae*, kn. X, 1; vyd. Loeb, sv. IV, str. 44 a n.

<sup>5</sup> Cicero, *Troje knihy o řečníku*, Praha 1915, str. 190.

<sup>6</sup> J. E. S. Sandys, *History of Classical Scholarship*, sv. I, str. 131.

<sup>7</sup> Plinius, *O umění a umělcích*, XXXV, 68, str. 38.

naším letopočtem. Podobnou knihu napsal také Theofrastův žák Duris ze Samu. Xenokratovy dějiny pozůstávaly ze stručných zpráv o mnoha stříbrotepčích, umělcích, kteří zpracovávali bronz, o malířích a sochařích. Byla v nich zachycena jména jejich hlavních děl a zhodnocen jejich charakteristický sloh a zásluhy. V některých dějinách byla jména umělců sestavena do skupin, aby se ukázalo, jak se krok za krokem řešil nějaký zvláštní umělecký problém. Je to například známý seznam pěti velkých sochařů, kteří pokročili v řešení problémů symetrie a realismu: Feidias, podnětný průkopník, pak Polykleitos, který vzbudil zájem tím, že přesunul váhu postavy na jednu nohu, dále Myrón, který vynikl péčí o symetrii a „znásoboval pravdu“, ale zůstával archaický; čtvrtý byl Pythagoras, který se zajímal o realistický detail — o vlasy, žíly a svaly, a konečně Lýsippos, který dělal sochy štíhlejší a detaily jemnější — vytvořil nový kánon a vyslovil významnou myšlenku, že totiž zobrazuje lidi takové, jakými se jeví, kdežto ostatní umělci zobrazují lidi takové, jací jsou.<sup>1</sup> V Pliniově díle se analogicky vykládá vývoj techniky malířského umění od prostých začátků v pouhém náčrtku až k dokonalému realismu a k plné nádheře barev. Zpočátku, praví Plinius, se objevily prosté nákresy čarou, později se obrysy vyplnily obyčejnou červenou barvou, potom připadl Eumaros na myšlenku rozlišit pohlaví použitím bílé barvy pro těla žen a tak „udělal první krok od jednobarevného k polychromnímu malířství“, další krok udělal Kimón Kleonský, který objevil zmenšení postav a pochopil důležitost správného členění těla a oděvu. Panainos pak zavedl portrétové malířství a Polygnótos objevil výraz tváře a pohyb těla pod oděvem. A potom první velký objev v malířském umění učinil Apollodóros, který „otevřel chrám umění“ tím, že objevil důležitost světla a stínu pro realistickou malbu.<sup>2</sup>

Aristotelova estetická teorie připomíná amoebu, která se vývojem dělí na části a tyto části pak vedou samostatný život. Témata řečnického umění, hudební mody, vytváření charakterů v dramatu a historický vývoj literárních typů — to všechno byly součástí původní estetické teorie. Avšak v poaristotelenském období každá z těchto otázek zajímala myslitele sama o sobě a pro sebe. Generace filosofů byla vystřídána specialisty pro odborné otázky umění. To se velmi blahodárně projevovalo v pochopení způsobu, jímž se dosahuje uměleckých účinků. Například Dionýsius z Halikarnassu ve své analýze o zdrojích literárního kouzla, která, třebaže nepůvodní, je vzorem důkladnosti, podrobně zkoumá příjemné a nepříjemné účinky jednotlivých slabik a dokonce i písmen. Uspořádal samohlásky do skupin, aby ukázal, jak hudební zvučnost klesá od širokého a otevřeného „a“ k úzkému „i“, a dokázal, že rytmus je i v jediném slově, má-li více než jednu slabiku. Na příkladech doložil, jak Homér dosáhl vynikajících účinků pomocí

*Samostatný život  
zlomků  
Aristotelova díla*

<sup>1</sup> The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, 65, vyd. Jex-Blake and Sellers, str. 46.

<sup>2</sup> Plinius, O umění a umělcích, XXXV, kap. 56—62, str. 34—36.

skromného slovního materiálu, který mu mohl poskytnout kterýkoli rolník nebo námořník, a že jeho obratnost se jeví v jemně rozmanitém a hudebním uspořádání prostých prvků řeči.<sup>1</sup>

Aristotelova *Poetika* byla napsána více méně jako příručka pro mladé adepty básnického umění. Za vlády Augustovy napsal Horatius svou slavnou příručku *Básnické umění*. Srovnáme-li obě tato díla, vidíme, že filosofie, logický vztah k základním principům, je převládajícím prvkem prvního díla, kdežto v druhém, pozdějším díle se projevuje odlišný zájem a zaměření, které mu dodává ráz literární epistolovité konverzační tón. Vědecký výzkum dokázal, že tato změna v metodě studia poezie nenastala zčistajasna. Již v dílech pozdějších gramatiků Neoptolema Parijského a Filodema z Gadary byl stanoven vzor rozdělení námětu na tři hlavní složky a projevil se horlivý zájem o analýzu formy.<sup>2</sup> Horatius tedy postupuje podle ortodoxní helénistické metody zkoumání: nejprve pojednává o obsahu, pak o formě a nakonec o samotném básníku. Tento postup není však u Horatia příliš zřejmý, takže jeho teorie snadno utkví v čtenářově mysli jen jako řada oddělených výroků. Horatius stejně jako Aristoteles doporučuje jednotu rozvrhu a důslednou charakteristiku. Horatius však nebuduje své úvahy na metafysickém pojetí látky a formy, ani na logice pravděpodobného a nutného. Vyslovuje zásady a rady založené na kultivovanosti, zdravém rozumu a jemném smyslu pro umění. Budoucí básník musí ve dne v noci studovat řecké vzory,<sup>3</sup> nesmí předčasně publikovat<sup>4</sup> a nesmí používat libovolných ozdob.<sup>5</sup> Musí usilovat o to, aby lidem poskytoval libost, nebo užitek, nebo obojí.<sup>6</sup> Autor dramatu nesmí mít ve hře víc než pět jednání;<sup>7</sup> nikdy nesmí uvést na scénu čtvrtého herce.<sup>8</sup> Horatius předkládá cenný souhrn pravidel, pozoruhodně formulovaných, nestanoví však téměř žádné zásady; a pokud se v jeho díle nějaké zásady vyskytnou, jsou vypůjčeny z jiných zdrojů. Vitruvius napsal svou příručku pro stavitele za vlády Augustovy a Quintilian *Přednášky o řečnickém umění* ke konci prvního století. Tyto příručky jsou učené a metodicky uspořádané; názorně ukazují, jak pilně se shromažďovaly a rozšiřovaly poznatky o umění. Svědčí také o přesunu zájmu od úvah o umění k poznatkům a od zkoumání příčin k popisu faktů.

Cicero (106 — 43 př. n. l.), který žil přibližně uprostřed mezi dobou Aristotelovou a Plotinovou a byl jedním z nejvýznamnějších filosoficky myslících lidí této doby, obráží ve svém souhrnném eklektickém myšlení klady i nedostatky své doby. Velikost jeho vzorů i rozsah jeho myšle-

*V Ciceronových pracích se odrážela síla i slabost jeho epochy*

<sup>1</sup> Dionýsius z Halikarnassu, *On Literary Composition*, kap. 14, vyd. Roberts, str. 136—150.

<sup>2</sup> Důležitou práci o tom napsal Chr. Jensen, *Philodemos über die Geschichte*, kn. V, Berlín 1923 (řecký text s překladem a vysvětlivkami).

<sup>3</sup> Horatius, *Listy*, kn. II, list III, Praha 1929, str. 90.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 95.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 81.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 93.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 88.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 88.

nek ho spojují s velkými řeckými filosofy, ale přesto vidíme v jeho dílech odlišné zaměření, větší ohled na to, jak se věci *jeví* posluchači, i větší ústupky praktickým potřebám než u filosofů onoho velkého věku. Ústy Crassa v dialogu *O řečníku*, adresovaném Brutovi, polemizuje proti zřejmé jednostrannosti Sokrata, který prý učil lidi uvažovat o podstatě věci, ale o formu nedbal. Cicero souhlasí s tím, že je třeba vnikat do podstaty věci, avšak také je nutno dbát o metodu výkladu. „Nikdo nemůže být výmluvný v tom, co nezná; a kdyby sebelépe věc znal a neměl složití a vypilovatí řeč, nedovedl by v ní výmluvný býti.“<sup>1</sup> Když Cicero vypočítává, co má znát dobrý řečník, zdůrazňuje důležitost poznání života a zvyků lidí, zato záhady fyziky a subtilnosti logiky odsunuje stranou jako málo významné. Má-li umělec mluveného slova správnou metodu, vyzná-li se v umění, jak upravit svůj námět pro danou příležitost, může vzbudit dojem, že zná více než odborník, který ho učil.<sup>2</sup> Cicero, uhlašený učenec, si potrpí na rozhovory o „formě a zvláště o povaze výmluvnosti“.<sup>3</sup> Myšlenky se nemohou zaskvíť „bez jasného výrazu“.<sup>4</sup> „... Ze všelikého druhu jemného vzdělání jest získati trest lahodného vtípu, jímž by se celá řeč jasně okořenila.“<sup>5</sup> V tomto období, kdy se zrodilo třiatřicet nových estetických termínů, které umožnily pronikavější kritiku stylistických vlastností řeči, byl Cicero jedním z těch, kteří k zásobě kritické terminologie nejvíce přispěli. Vytvořil mnoho termínů tím, že do literatury přenesl pojmy původně morální nebo fysiologické.<sup>6</sup> Takovým způsobem Cicero prosadil svůj názor, že „všechno“ záleží na tom, „jak“ je to podáno.

Avšak Cicero vždy zaměřuje pozornost oběma směry. Je si vědom, že „jak“ následuje teprve po „co“ a „kdy“. Jeho opravdovost a snášenlivá velkomyslnost mu ustavičně připomíná, jak důležité je poznání a důkladná znalost nejlepších tradic. Povznáší se také nad názory vzdělaných konservativců, kteří vyžadovali od dobrého řečníka jen znalosti a kázeň, a nastínil ideální vzor řečníka. Cílevědomý řečník musí soustředit pozornost nikoli na nějaký empirický vzor, nýbrž na vznešený ideál, který spočívá v jeho vlastní duši. Musí napodobit tuto vnitřní formu právě tak, jako Feidias napodoboval spíše vymyšlenou ideální formu nežli skutečný model, když tvořil svou sochu Dia nebo Athény.<sup>7</sup> Toto pochopení pro roli, kterou umělcova představivost hraje při vzniku uměleckého díla, Cicerona povznáší a odlišuje od ostatních římských teoretiků, kteří se zabývali výhradně vymyšlením pravidel. Avšak Ciceronův výklad umělcovy představivosti byl dost mělký. Stejnou myšlenku o vnitřním vzoru nacházíme u Vitruvia: „Mezi ne-

<sup>1</sup> Cicero, Troje knihy o řečníku, str. 37.

<sup>2</sup> Cicero, De oratore (Ad Brutum), kn. I, kap. 12, 15.

<sup>3</sup> Cicero, Troje knihy o řečníku, str. 54.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 189.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 55.

<sup>6</sup> J. E. S. Sandys, cit. dílo, sv. I, str. 191; G. E. Saintsbury, History of Literary Criticism, sv. I, str. 220.

<sup>7</sup> Cicero, De oratore (Ad Brutum), kn. I, kap. 2. (České vyd. O řečníku, Praha 1940, je jen dílčí, neúplný výběr z originálu — pozn. editora.)



odborníky a mezi staviteli je však rozdíl v tom, že neodborník nemůže vědět, jak co bude, dokud neuvidí hotového, kdežto stavitel, jakmile si jen dílo v mysli ustálil, má již vyhraněnou představu, jaké svou ladností, účelností a vyrovnaností bude, dříve než začne s jeho realizací.<sup>1</sup> A Cicero sám zcela chladně podotýká, že ideální řečník neexistuje, a upozorňuje svého čtenáře na to, že v obrazu, který on (Cicero) načrtl, mohou být omyly, a že jej tedy lze opravit. Cicero se nejen s odstupem vyjadřuje o své koncepci, ale rozvádí ji způsobem, který není ani původní, ani přiměřený. Psychologický obraz, předem existující v umělcově nitru a tak určitý, že umělcovým jediným úkolem je reprodukovat jej bod za bodem, není „ideálem“ v žádném příliš hodnotném smyslu. Podle Platónova, Aristotelova a později i podle Plotinova názoru „ideál“ v individuálním vědomí vzniká z metafysického zdroje, který je povznesen nad všední skutečnost. Cicero se však nikde nezmiňuje o takovém božském původu umění. Ciceronův přínos k estetice nespočívá tedy v žádné určité koncepci, nýbrž v bohatosti a správnosti celé řady jeho idejí. Správné názory se jeví v jeho prohlášení, že pro dokonalého řečníka neexistuje žádné rozdělení slohu, protože dokonalý řečník bude hovořit v takovém slohu, jaký každá situace vyžaduje. Jednou z nejpůvodnějších Ciceronových estetických myšlenek je jeho rozdělení krásy na mužský a ženský typ, na důstojnost a půvab.<sup>2</sup> Rozlišení pomocí obou těchto termínů se používalo již dříve, avšak v užším smyslu o slohu v jednotlivých druzích umění. Ciceronův přínos spočívá v tom, že je rozšířil na pojem krásy vůbec.

*Plutarchos  
o ošklivosti*

Jak u Cicerona, tak i v celé řecké a římské epoše je třeba pokrok estetiky hledat v jednotlivých poznámkách. Plutarchos z Chairóneje (50 — 100 př. n. l.) ve své práci *Jak studovat poezii* zdůrazňuje problém, o němž se zmínil Aristoteles v *Poetice*: zachovává si ošklivost svou ošklivou povahu, i když přechází do umění? Může se to, co je ve skutečnosti ošklivé, stát při napodobení krásným? Plutarchos odpovídá: nemůže. Dodává však, že naproti tomu prvek obratnosti, obsažený v klamivém napodobení, je obdivuhodný a dílo takto vytvořené přejímá určitý odraz slávy z mistrovství svého tvůrce.<sup>3</sup> Plutarchos je pokročilejší v tom, že se snaží vyřešit jako problém to, co Aristoteles pokládá pouze za estetickou situaci. Avšak toto řešení se znehodnocuje, když Plutarchos poznamenává, že skutečná ošklivost se stává přijatelnou v uměleckém zobrazení, například kvikot prasete nebo skřípot rumpálu budí při břichomluvecké produkci nadšení a Silaniova socha ze zlata a bronzu, zhotovená podle Jokastina mrtvého těla, působí poutavě. Celé Plutarchovo filosofické stanovisko je velmi primitivní. V diskusi o tom, zda mladí hoši mohou beze škody číst díla básníků,

<sup>1</sup> Vitruvius, Deset knih o architektuře, VI, 8, 148.

<sup>2</sup> Cicero, De officiis, I, 1, 36; viz též De oratore, III, 25.

<sup>3</sup> Plutarchos, Jak má jinoch číst básníky, Roudnice 1896, 17 f; Loeb, Moralia, sv. I, str. 93 a n.

odpovídá, že mohou, jsou-li předem vyzváni, aby se řídili mravně prospěšnými příklady, které uvádějí básníci, a aby se vystříhali špatných.<sup>1</sup> Zdá se, že filosofie umění se tehdy vyznačovala myšlenkovou povrchností, právě tak jako kritika umění měla sklon všimnout si jen smyslové stránky tohoto jevu.

U významných literárních kritiků, jako byli Cicero, Horatius a Dionýsius z Halikarnassu, nezachází přesun zájmu od vnitřního obsahu na vnější jev nikdy do krajností, protože vážné zaměření a veliké nadání těchto autorů je chrání před zálibou v povrchním pozlátku. Že se však odborný zájem začal obracet k vnější stránce umění, o tom svědčí výmluvný protest Longina, autora pojednání známého pod názvem *O vznešenu*, z 1. století př. n. l. Je zřejmé, že chtěl svým dílem odvrátit básníky a řečníky od vnější stránky literatury k vnitřní. Dokonce se zdá, že většinou straní Sokratovi proti Ciceronovi. A jisté je, že stojí na straně Platóna proti Ceciliovi, který Platóna podceňoval.<sup>2</sup> Hájí velikost duše proti přesnosti formy a líbivému vnějšku. Tvrdí, že přehmaty a výstřelky jsou nevyhnutelné u těch, kteří si staví nejvyšší cíle. Avšak všechny věky, „dokud poteče voda a pokvetou vysoké stromy, budou obdivovat spíše ty předměty v přírodě i v literatuře, které jsou velkoryse nahozeny, než ty, které jsou úzkostlivě vypracovány a vyváženy podle pravidel umění.“<sup>3</sup> Holá, mohutná krása božích slov při stvoření světa: „Budiž světlo!“<sup>4</sup> a horoucí milostné výlevy básnířky Sappó nesou pečeť vnitřního vznětu a uvádějí nás do vytržení,<sup>5</sup> avšak pečlivě propracované věty a obrazy svědomitějších umělců nás mohou sice přesvědčit a mohou se nám líbit, ale nejvyššího účinku nedosáhnou.<sup>6</sup> Krásná slova jsou skutečně světlem rozumu. Avšak ušlechtilost a dokonalost jazyka, který uchvacuje lidi všech věků i tříd a vtiskne se navždy do paměti — všezahrnující a trvalá krása — to je tón, jímž zvučí velká mysl. Složený zvuk „spojováním výrazů mluvy buduje veliký obsah v ladnou jednotu... Právě těmi prostředky nás okouzluje a pokaždé spolu i v nás budí vnímavost pro velebu, důstojnost, výši... všelikým směrem ovládá mysl naši.“<sup>7</sup> Avšak síla literárního slohu pramení z něčeho hlubšího než ze znalosti technických pravidel a schopnosti analyzovat — z vášně a z autorova hlubokého zaujetí věcmi, které jsou za hranicemi skutečného světa, ze zájmu o nekonečno, o oceán, o hvězdy, o šlehající plameny Etny.<sup>8</sup> Skutečná vznešenost, která je vždy duchovní, uvádí posluchače do vytržení. Posluchač se začne vzpínat jako bujný kůň. Zdá se mu, jako by sám byl tvůrcem toho, co slyší.<sup>9</sup> Longinus

*Longinus: velký  
sloh se rodí  
z velikosti umělce*

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Longinus, *O vznešenu*, Praha 1931, hlava I, str. 9.

<sup>3</sup> Tamtéž, hlava 36, str. 63—64.

<sup>4</sup> Tamtéž, hlava 9, str. 22.

<sup>5</sup> Tamtéž, hlava 10, str. 26.

<sup>6</sup> Tamtéž, hlava 30, str. 53—54.

<sup>7</sup> Tamtéž, hlava 39, str. 67.

<sup>8</sup> Tamtéž, hlava 35, str. 62.

<sup>9</sup> Tamtéž, hlava 7, str. 17—18.

zdůrazňuje nadšení a shodu veliké duše s velkým předmětem, a tím se už nepochybně přiblížil o krok k Plotinovi. Zdá se však, že jeho pojednání vzniklo pod vlivem nadšení, protože jeho myšlenky netvoří promyšlenou soustavu. Longinus spíše jen popisuje řadu znaků vysokého slohu, z nichž některé jsou platné, jiné sporné, a nevyvozuje povahu předmětu svého zkoumání ze základní příčiny. Patří spíše k vynikajícím literárním kritikům než filosofům. Je však významnou postavou v řecko-římském sporu, v němž se střetávalo vnějškové, odborné hodnocení a kritika s vnitřním citem, taktem, s představivostí a nadšením, ve sporu mezi uměním, upadajícím do vyumělkovanosti, a přírodou, téměř ztotožněnou s iracionálním a nadpřirozeným.

Volání po návratu k přírodě nebylo v tehdejší době pouhou teorií. Kristus a stoikové vyzývali lidi, aby si všímali krásy polních lilí, krásnějších než král Šalomoun ve vší své slávě, kouzla pukajících zralých fíků, vlnících se obilných klasů nebo zběsilosti divokého kance. Již ve třetím století před naším letopočtem stoik Chrysippos uvedl krásu pavího ocasu jako důkaz, že krása je jedním z přírodních statků. Tento motiv nabyl silného nábožensko-lyrického zabarvení ve spisech církevních otců. Marcus Aurelius dokazuje, že nás mohou uchvátit i drobné a neokázalé přírodní vlastnosti a jevy: „Přezrálým olivám dodává zvláštní krásy právě to, že nemají daleko k hnilobě,<sup>1</sup> a přitom výslovně vyzdvihuje protiklad mezi umělou krásou „napodobenin“ a přírodní krásou zralého ovoce a zvířecích těl. Vnímavý člověk „se podívá se stejným zalíbením na opravdový chřtán šelmy jako na jeho zpodobení malířem nebo sochařem“.<sup>2</sup> Tygr v malířské dílně byl pro Marca Aurelia zřejmě symbolem diletantství a sběratelské vášně, které byly velmi rozšířeny a čile pěstovány mezi římskými dvořany. Vždyť jeho předchůdci, kteří stáli v čele impéria, sami dovedli ochotnou přepychumilovnou aristokracii k výstřednímu sběratelství takových „napodobenin“.

Volání po návratu od umění k přírodě a od hmotných věcí k duchu se vrací v pravidelných intervalech podle toho, která z protikladných tendencí nabývá vrchu v dozrávajícím a potom stárnoucím impériu. Dobyvační vojevůdci a panovníci začali již od doby Alexandra Makedonského sbírat umělecká díla, ukořistěná v Řecku a Sýrii, v Indii a v Egyptě, a vystavovali je nadšeným divákům. Králové Pergama a Syrakus, vojevůdci republiky a potom císařové plenili a nakupovali, sbírali a stavěli tak, že o Mummiovi se říká, že zaplnil celý Řím sochami, a o Augustovi, že převzal Řím z cihel a zanechal jej po své smrti z mramoru. Nero se sám naučil kreslit a modelovat a byl jedním z největších starověkých sběratelů uměleckých děl. O dvou jeho sochách se říká, že se vyrovnají nejkrásnějším sochařským dílům. Císařové z rodu Flaviů shromažďovali kolem svého dvora umělce a sbírali umělecká

<sup>1</sup> Marcus Aurelius, *Hovory k sobě*, Praha 1948, str. 30.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 30—31.

díla a stavěli paláce s nádherou důstojnou Augusta. V příznivých podmínkách císařské podpory vznikaly bohaté a nové druhy skupinových reliéfů a nové porozumění pro zákonitost zrakového vnímání umožňovalo iluzionistické účinky. Zároveň s rozvíjením iluzionismu ve skupinové sochařství se rozvíjelo i sochařství portrétní. Římsští císařové se mnohokrát zvěčnili v bustách a portrétech a v době Neronově se na veřejných kolonádách vystavovaly dokonce i realisticky provedené portréty gladiátorů a jejich cvičitelů. V zobrazení zvláštní individuality a osobitého výrazu člověka se dosáhlo velkého mistrovství, které oslavil již dříve Plinius svým výrokem, že Apelles maluje tak věrné portréty, že znalec lidské povahy by mohl podle nich odhadnout stáří zobrazeného člověka i jak dlouho bude ještě žít.<sup>1</sup> Malíři výjevů z každodenního života se stejně horlivě snažili zachytit v umění skutečný život. Jistý Peiraiikios si vysloužil přízvisko „malíř všedních věcí“, protože maloval holičské dílny, ševcovské stánky, osly, potraviny a podobné náměty; k němu se družil jiný malíř, Ludius, který maloval přístavy, rybníky k chovu ryb, lidi přijíždějící k dvorcům na oslech nebo na povozech, utrmácené nosiče, ulekané ženské a „nesčetné jiné takové zajímavé výjevy“.<sup>2</sup> I v literatuře se objevilo mnoho nového. Plautus a Terentius vzbudili zájem o všední život a zvyky rodiny; Apuleiův *Zlatý osel* znamenal počátek romantického románu a idylická poezie, epigramy a lyrika uspokojovaly proměnlivý vkus této doby.

Avšak obrat k realismu a drobnokresbě ustavičně vyvažovaly různé mystické teorie o tvůrčích projevech génia. Krátce před Plotinem se psychologie génia obohatila dvěma drobnými přínosy, které se týkaly způsobu, jakým se zobrazují v nejvyšších formách umění bozi. Jakoby v odpověď na Ciceronovo učení, že ideální obraz existuje v ukončené podobě v umělcově mysli a umělcovým úkolem je jen vyjádřit tento obraz nějakými hmotnými prostředky, prohlašuje Dion Chrysostomos (50 až 117 n. l.), že božský ideál neexistuje v jasném tvaru, dokud nějaký umělec neukončí sochu nebo báseň, které vyjadřují jeho pojetí boha. Dalo by se tedy říci, že bůh čeká, až jej génius vyproští z chaosu. Dion Chrysostomos dále vysvětluje, proč je správnější zobrazovat boha raději v lidské než ve zvířecí podobě. Říká, že malíři a sochaři nemohou zobrazit duchovní vlastnosti bohů přímo. Moudrost a rozum jako takové nejsou ani hmatatelné, ani viditelné. A proto se umělci uchylují k přirozeným nositelům božského rozumu a moudrosti, totiž k lidem, a v nich nalézají nejvhodnější symbol toho, co chtějí zobrazit.<sup>3</sup> Plotinův současník Filostratos ve svém díle *Život Apollonia z Tyany* srovnává napodobení s obrazotvorností. Řeší otázku: mají být bohové zobrazováni jako zvířata, nebo jako lidské bytosti? Řecký obhájce zobrazování bohů v lidské podobě prohlašuje, že Feidias se při své volbě řídil obrazotvorností, „která je zkušenějším mistrem než napodobení, neboť

*Chrysostomos :  
umělcova představa  
provází zpracování*

<sup>1</sup> Plinius, O umění a umělcích, XXXV, 88, str. 43.

<sup>2</sup> Tamtéž, XXXV, 112, str. 49; XXXV, 116—117, str. 50—51.

<sup>3</sup> Dion Chrysostomos, Orationes, řeč XII (De dei cognitione).

Dobré vyhlídky  
pro teorii; úpadek  
hodnocení

napodobení zobrazuje to, co je viditelné, kdežto představivost proniká až k tomu, co není viditelné, a to pak pokládá za měřítko skutečnosti; a napodobení bývá často spoutáno strachem, avšak představivost nic neruší, neboť představa stoupá beze strachu k výšinám svého vlastního ideálu. Chcete-li zkoumat povahu Dia, musíte ho vidět v souvislosti s nebeskou klenbou, ročními obdobími a hvězdami, jak se o to pokusil ve své soše Feidias, a máte-li zobrazit Athénu, musíte mít na zřeteli strategii, moudrost, umění i to, jak vyskočila z hlavy Diovy.<sup>1</sup>

Ačkoli se některé koncepce až do Plotinovy doby stále prohlubovaly, jako by připravovaly půdu pro jeho myšlenkové výboje — jako na příklad názor, že představivost je tvořivý prvek a že spojuje cit s rozumem — praktické hodnocení umění mezi kritiky a znalci upadalo. Už v době Theofrastově a dokonce i v díle samotného Platóna nalézáme pestré portréty výstředních hejsků, kteří sbírají cizokrajné vzácnosti a zdobí sebe i své domy fantastickými drapériemi. A skutečně, dějiny literatury by podpořily domněnku, že rod estétů existoval odjakživa. Avšak v I. století n. l. a později se v těchto portrétech jeví rostoucí rozhořčení, podrobnější líčení a ostřejší výsměch. Římský stoik z I. století Persius načrtl obraz básníka, který se elegantně vyfintil do nové togy, navlékl si sváteční prsten a baví své posluchače tím, že skřehotá verše a divoce koulí očima. „Běda naší národní povaze, budou-li starci obstarávat zábavu nepřístojným uším,“ říká Persius ústy jedné ze svých postav.<sup>2</sup> Lukianova satira (2 st. n. l.) nám podává zprávu o exhibicionismu mezi tehdejšími profesionálními řečníky, kteří chtěli soupeřit s malíři a staviteli v podněcování citů a vytváření živých scén. Právě tak jako Alexander toužil vykoupat se v Cydnu, říká řečník v Lukianově promluvě *O sále*, „tak i dobře vychovaný člověk, který je ve velkém, nádherném a veselém domě, zatouží v něm skládat proslovy . . . získat si tam věhlas a vydobýt si slávu, naplnit jej svým hlasem a . . . stát se významnou částí této krásy.“ Nevzdělanec by se pouze rozhlížel kolem, zevloval by na strop a překvapeně gestikuloval. Avšak vzdělaný člověk shromáždí kolem sebe posluchače a popustí otěže své výmluvnosti. „Mně se totiž zdá, že krásný dům podněcuje řečnickovu fantazii, podněcuje jej k řeči, jako by mu to, co vidí, nedalo klidu. Část krásy nepochybně vplyne jeho očima do duše a tam zpracovává slova k svému obrazu, a ta pak vysílá ven . . . Freskové malby na stěně, krása jejich barev, živost, přesnost a pravdivost — každou podrobnost by bylo možno přirovnat k tváři jara a ke kvetoucí louce, s tím rozdílem, že tyto květy vadnou a odumírají, mění a ztrácejí svou krásu, kdežto na malbách je jaro věčné, louka nevadne a květy neodumírají. Stačí pouze jediný pohled a oko se sytí sladkostí toho, co vidí.“ Řečník uzavírá, že ho nejspíš nějaké magické kolo nebo siréna přiměly pronést řeč v tomto sále; „neboť,“ říká, „měl jsem ne-

<sup>1</sup> Filostratus, *Vita Apollonii*, VI, 19, vydal Loeb, sv. II, str. 77—81.

<sup>2</sup> Persius, *Satirae* I, II, 13—23.

malou naději, že moje řeči, třebaže byly až dosud nevzdělané, budou se zdát krásné, budou-li, tak říkajíc, ozdobeny krásným hávem.“<sup>1</sup> Lukian se znovu a znovu vrací k strojenosti diletantismu tehdejší doby; na příklad ve své satíře *Zeuxis a Antiochus* přirovnává honbu za novotami, ať už v literatuře nebo v sochařství, ke kouzelnickým tričkům.<sup>2</sup> Strojenost jazyka, prázdné efekty řečníků, hodnocení odtržené nejen od myšlení a citu, ale i od vlastního obsahu řeči, to všechno muselo vzbudit silnou reakci. Tak na příklad pozoruhodný obraz hostiny z počátku třetího století n. l., v němž Athenaios líčí přepych a honbu za elegancí a učeností, která přesahuje všechny meze a nemá nic společného s realitou, lze srovnat s Cyprianovým vylíčením zkázy světa, pocházejícím z téhož století.<sup>3</sup> V Athenaiově *Hostině sofistů* se snaží jednat postavy vždy najít vhodné úsloví, příběh, historku, kritický postřeh, jimiž by přivítali každý další chod hostiny — rybu, kance, víno — i příchod flétnistů. Když se přináší na stůl šunka a kuře, rozvíjí se učená diskuse o slově „křehký“. Když se podává víno, kdosi dává k lepšímu nejměšnější historku starověku o pijáckém hýření nebo zase někdo jiný se vážnějším tónem rozhovoří o jemných rozdílech mezi různými druhy vína, o tom, ve kterém věku je záhodno začít pít, o účincích a následcích vína. Předkládání stříbrných a zlatých mís se všemi druhy ryb, jež skýtá moře i jezero, doprovází obšírný rozbor kuchařského umění. A při poslechu vodních varhan nebo písní se rozvine celá menší estetická teorie hudby. Rozebírají se mravní účinky hudby jednoduchých nebo složitějších nástrojů, pravidelných či nepravidelných písní. Život plný zábavy a přepychu, tak obvyklý a oblíbený v tehdejší době, se porovnává s prostým životem, jaký se vedl za starých časů. Zábavmilovný tyrský hostitel se domnívá, že život začíná teprve tehdy, když člověk dosáhne vytríbenosti a dopřává si vznešených požitků; avšak host-cynik zaujímá kritičtější hledisko vůči slastem, jež skýtají stříbrné poháry, alabastrové skříňky, masti a dráždivé prostředky, tvarohové koláče a mandle.

Plotinos začal přednášet v Římě několik let poté, co Athenaios vypočetl obraz oné přepychové hostiny se všemi smyslovými podrobnostmi, leskem zlata a šperků, hrou na flétnu a celou škálou chuťových požitků. V takovém okamžiku zní filosofova slova téměř jako nesouzvuk, neboť základní Plotinovou myšlenkou je výzva, aby se lidé zřekli smyslových požitků a spojili se s Nevýslovným Jedním. Je to, jako by je odváděl od stolu s chutnými lahůdkami k symbolickému nebeskému stolu náboženského obcování. Vkus a zájmy, které Athenaios shrnuje jak pro svou dobu, tak i pro dřívější staletí, jsou jakýmsi protikladem k hlavní myšlence Plotinových *Ennead*, které jsou stejně nezbytné k tomu, abychom Plotina pochopili, jako vzdálená Platónova myšlenka, o níž se Plotinos domnívá, že ji oživuje. Uprímná výzva

<sup>1</sup> Lukianos, *De domo*, vyd. Loeb, sv. I, str. 177 a n.

<sup>2</sup> Lukianos, *Zeuxis and Antiochus*, vyd. Loeb, sv. II, str. 95.

<sup>3</sup> Athenaios, *Ad Donatum*.

k odvratu od smyslového života na nás svou silou a pronikavostí mohutně působí jako přímá odpověď na Athenaiovo holdování smyslnosti nebo na Kallistratovu plytkou kritikou.

*Plotinos odmítá harmonii*

Plotinos vychází ve svém pojednání o kráse z názorů v tehdejší době obvyklých. Říká, že krása je především určena zraku a sluchu a zahrnuje různé kombinace slov a všechny druhy hudby. Patří k ní také různé druhy chování a povah. Je-li tímto vymezen rozsah tohoto pojmu, co je pak, ptá se Plotinos, jeho obsah nebo podstata? Už zde na samém počátku lze usoudit, že definice, kterou Plotinos nakonec předloží, bude především zaměřena proti povrchnosti. „Tytéž předměty,“ říká Plotinos, „vypadají někdy krásné, jindy nikoli; je tedy velký rozdíl mezi předmětem a krásou.“<sup>1</sup> Obvyklá definice: Krása je harmonie, nevyhovuje. Je příliš úzká a zároveň příliš široká. Je příliš úzká, protože jedinečné, nesložené věci a jevy, jako blesk, zlato, hudební tón a mravné činy jsou krásné. I sám rozumový princip, který je vrcholně krásný, je to, co je „celou svou podstatou osamocené“. A nadto krása celku vyžaduje, aby i jednotlivé části byly krásné. A příliš široká je tato definice proto, že na příklad dokonale skloubený myšlenkový systém může být nepravdivý a ošklivý, přestože je vysoce harmonický.<sup>2</sup> Jinými slovy, prostá vlastnost nebo entita může být stejně krásná jako ideální harmonie a naproti tomu může existovat harmonie, která neobsahuje žádnou krásu. Tradiční pojem krásy zřejmě vyžaduje přezkoumání.

*Krása je to, co se líbí na základě vnímání*

Po této předběžné estetické šarvátce se Plotinos pouští do vážnějšího boje s celým problémem krásy. Princip, který uděluje krásu hmotným předmětům, „je něco vnímaného. . . na první pohled, co duše umí pojmenovat, jako kdyby to odedávna znala, co poznává a vítá a s čím souzní“.<sup>3</sup> Filosofie krásy tedy musí zkoumat tento psychologický fakt, tuto touhu lidského ducha po tom, co je mu blízké, jeho schopnost vystoupit ze sebe a hledat to, co je mu podobné, i radost, která korunuje úspěch. Plotinos ztotožňuje krásné s objektem touhy, a vrací se tím k námětu Platónova *Symposia*. Jako Platón i Plotinos učí, že naše záliba, která spočívá na povrchu našeho citového života, není ještě skutečným zbožňováním. Naše schopnost volby vystupuje po žebříku k svému cíli, k ideální volbě dokonalého předmětu. Avšak Plotinova teorie o putování neklidné duše, která opouští svůj příbytek a vrací se zpět, je určitější a propracovanější než Platónova teorie. Plotinos se táže, proč vlastně duše chce něco, co nemá, a proč by měla najít svůj mír a uspokojení v určitém druhu intuitivní zkušenosti — ve spojení s krásou.

*Láska ke kráse je metafyzická touha po domově*

Plotinos učí, že jako jednotlivci a duše, dočasně usídlené v těle, představujeme střední období celých našich dějin. Původně jsme vznikli z prvotního zdroje veškerého bytí, z dokonalého dobra, z Jednoho. Tento počátek našeho zrodu se rozvíjí samovolně, protože jeho podsta-

<sup>1</sup> Plotinos, *Enneades*, I, 6, 1.

<sup>2</sup> Tamtéž, I, 6, 1.

<sup>3</sup> Tamtéž, I, 6, 2.

tou je činnost a rozmnožování. Avšak jeho postupná emanace od Jednoho přes rozumový princip ke světové duši a nakonec k individuálnosti vede ke snížení úrovně bytí, tak jako světlo slunce tím více slábne, čím dále je od svého planoucího zdroje. Nekonečná energie původního Jednoho se také na své cestě setkává s odporem temné inertní hmoty, beztvareho nebytí. Lidský jedinec je tedy bytost oddělená od svého vlastního pravého místa v Jednom, které je jeho skutečným domovem, a je spojena s cizími prvky. A proto neustále touží vrátit se domů, jít po svých stopách nazpátek tam, kde je energie silnější, jednota jasnější a prvky čistší.

Toto metafysické putování vysvětluje tedy v Plotinově filosofii jak morální, tak i estetickou zkušenost, a toužíme-li po kráse, toužíme také po domově — po dobrotě, po bohu a po pravdě. Jakmile pojetí, kterým Plotinos chce nahradit zavrženou nevhodnou koncepcí harmonie částí, takto nabude svého plného metafysického významu, stává se současně příliš obsáhlé, než aby mohlo být prospěšné. Je-li krása to, s čím nakonec toužíme splynout, a je-li toto zase dobro, Jedno, zdroj jsoucna, pak řešení problému spadá do etiky stejně jako do estetiky a je to spíše mysticismus obsahující obojí než jedno z obou. Avšak další zkoumání odhaluje v učení o Jednom specifičtější estetický význam. Plotinova myšlenka se pohybuje mezi způsobem, jakým tvoří sochař nebo stavitel a jakým tvoří příroda, nebo mezi konkrétní přírodní krásou a božskou krásou.<sup>1</sup>

Plotinos říká, že umění nemůže být napodobení v obecném smyslu, protože z umělcových rukou a mozku vychází víc, než obvykle vidíme v přírodě. Ve Feidiově duši je bohatší vynalézavost, než jaké je zapotřebí ke snadnému kopírování. „Musíme si uvědomit, že umění není jen pouhým zobrazením viděných věcí, ale že se vztahuje k idejím, z nichž je odvozena sama příroda, a konečně že mnohé přidávají ze sebe samých; mají v sobě krásu a dodávají ji tam, kde se jí nedostává. Na příklad Feidias nevytvořil sochu Dia podle žádného smyslu vnímaného modelu, nýbrž tím, že si představil, jakou podobu by si Zeus musel zvolit, kdyby chtěl být vnímán smysly.“<sup>2</sup> Plotinos nám říká, že Feidias sám nosil v sobě krásu. Jeho nadání nevysvětluje stykem mezi jeho smysly a vnějším světem, nýbrž proudem tvůrčí energie, která se do něho vlévala přímo z idejí a příčin, které vnější svět sám kopíruje. „Umělec se nezmocňuje formy nebo záměru proto, že má oči a ruce, nýbrž proto, že se účastní na svém umění.“<sup>3</sup> Krása sochy vyplývá spíše z toho, jakým způsobem ji umělec vytvořil, než z prostých vnějších vztahů jednotlivých částí a barev. Kamenný kvádr má svým celkovým tvarem a barvou mnoho společného se sochou, která se z něho vytvoří. Rozdíl spočívá v tom, že sochař dává ukončenému dílu život, který chybí v surovém materiálu. Krása není v kameni, nýbrž ve formě,

*Přesněji řečeno,  
krása je  
zžehlesněním ideje*

<sup>1</sup> Tamtéž, I, 6, 9; I, 6, 2 a 3; V, 7, 3.

<sup>2</sup> Tamtéž, V, 8, 1.

<sup>3</sup> Tamtéž.



jakou mu dává umění. Totéž platí o stavitelství. Krása nějaké budovy nespočívá v jejím tvaru a barvě, jsou-li odtrženy od tvůrčí síly stavitele. Krásu zde vytváří shoda mezi budovou a ideální formou, která existuje v stavitelově mysli a umožňuje mu spoutat a ovládnout beztvarou hmotu.<sup>1</sup> Neboť když umělec tvoří, nedělá nic menšího, než že vdechuje mrtvé věci život. A naopak ošklivý je takový předmět, který nebyl zvládnut tvůrčí silou.<sup>2</sup> Tam, kde tvůrce všech věcí neoživil nějakou hmotu dokonalou citlivostí, kde potenciální možnosti zůstávají nevyužitě, kde je nějaké mrtvé nevypracované místo na obraze nebo nevýrazný povrch na soše, kde je nesladěná, neukončená či jednotvárná řada tónů v hudební skladbě — všude tam je nepřítel krásy, ošklivost a metafysické nejsoucno. Stejně můžeme vymezit rozdíl mezi ošklivými a krásnými tvářemi. Krásu tváří tvoří právě život duše, který prosvětluje části těla. Živé tváře jsou krásnější než mrtvé, protože v nich září rozum. Pravidelné rysy obličeje nás neuchvacují tolik jako půvabný výraz tváře. „Jestliže jedna tvář, vždy stejně symetrická, vypadá někdy krásně a jindy nikoli, můžeme pochybovat o tom, že krása je něco víc než jen symetrie?“<sup>3</sup>

Krása barvy je podle Plotina také formou. Zář ohně „má prapůvodně barvu“ a spaluje energii své strhující nádhery v chmurný prvek temnoty. Nehmotné světlo se line do temného chaosu jsoucna a uspořádává jej tak, že se nám jeví jako souhrn rozličných barevných odstínů. Původní schopnost spojovat a organizovat, která přešla do umění a do umělcovy duše, vytvořila tedy „půvab barvy“, stejně tak jako obrysy a proporce předmětů.<sup>4</sup> V živém je více krásy než v mrtvém, v barvě více než ve tmě a v tvůrci je více krásy než v tom, co vytvoří. V umělcově plodné představivosti a mistrovství je uloženo větší množství estetických hodnot, než umělec vkládá do svých děl. Avšak ještě vyšší než úroveň umělcovy tvůrčí schopnosti je úroveň vlastního umění, z něhož jednotlivec odvozuje svůj talent. Plotinos říká, že krása „existuje v mnohem vyšším stupni v umění, neboť nepřechází do díla úplně. Tuto původní krásu nelze přenést; to, co přechází, je odvozená a nižší krása. . . Všechno, co směřuje navenek, je proto menší, síla je méně silná, horko méně horké, schopnost méně schopná, a tudíž i krása méně krásná. . . Každá prvotní příčina musí být sama o sobě silnější, než může být její důsledek: hudebno nepochází z nehudebního zdroje, nýbrž z hudby“.<sup>5</sup>

*Umělec znamená méně než umění, umění méně než příroda*

Světová duše je zase vyšší než umění, protože není závislá na žádné vnější síle nebo hmotě a nevydává žádnou sílu ani hmotu nikam mimo sebe. Je to „v sebe uzavřený princip“. Tvůrčí schopnost přírody se podobá umění těch, kdo modelují z vosku, říká Plotinos, avšak je tu jeden

<sup>1</sup> Tamtéž, I, 6, 3.

<sup>2</sup> Tamtéž, I, 6, 2.

<sup>3</sup> Tamtéž, I, 6, 1.

<sup>4</sup> Tamtéž, I, 6, 3. Tuto teorii barev zastává v moderní době Goethe. Viz F. Koch, Goethe und Plotin, 1925.

<sup>5</sup> Tamtéž, V, 8, 1.

závažný rozdíl. Ti, kdo modelují z vosku, jsou omezeni tím, že nemohou sami vyrábět barvy, kterých používají. Avšak příroda je „věc naprosto soběstačná“.<sup>1</sup> Všechno, čeho používá, vychází z ní samé a v ní zůstává. Je „statická a neporušená“, takže její tvoření je zahloubaná kontemplace nebo zření. Kdybychom se zeptali přírody, jak tvoří svá díla, a kdyby byla ochotna nás poslouchat a mluvit, mohla by odpovědět: „Bylo by vhodnější neptat se na nic a učit se ve vší tichosti, vždyť i já sama mlčím. . . Jaké je tedy poučení, které žádáš? Takové: všechno, co se na světě děje, je důsledek mého zření, viděného v mém mlčení, zření, které patří k mé povaze, neboť já jsem vzešla ze zření, miluji zření a tvořím zření díky své schopnosti zřít vidění. Matematici odvozují ze svého zření číslice, já však neodvozují nic: nazírám a předměty hmotného světa se uskutečňují, jako by vyplývaly z mé kontemplace.“<sup>2</sup>

Toto je podle Plotina zdroj a vzor uměleckého tvoření. Umělecké dílo je mrtvé a má menší význam než umělec; umělec je jednotlivec a má menší význam než jeho umění; umění závisí na vnějším hmotném prostředí, a proto není soběstačné, pouze tvůrčí akt ovládající přírodu je soběstačný. V něm je čin i zření jedno: barva i tvar vznikají současně v procesu tvoření. Sebekázní můžeme dosáhnout „jediného pohledu, který vidí nejvyšší krásu“ Jediného.<sup>3</sup> Musíme „se zahloubat“ do čistoty svého bytí, otesávat, uhlazovat a vybrušovat osobnost, kterou nalezneme ve svém nitru, tak dlouho, až ze sebe vytvoříme dokonalé dílo. Pak na opravdovém člověku nezůstane nic vnějšího a člověk „se sám stává zřením“.<sup>4</sup> Stát se sám opravdovým zřením znamená pro Plotina účastnit se toho druhu tvoření, které uskutečňuje duše přírody, a to je zdroj tvůrčí síly umění. A tento estetický klíč, totiž „přeměnit se v opravdové zření“ proto, abychom pochopili umělcovu tvorbu, se hodí zároveň ke dvěma zámkům. Otvírá dveře mystickému obrácení do sebe, které Plotinos doporučuje, a zároveň naznačuje zdroj smyslové přitažlivosti toho, co se zdá tak svrchovaně duchovní. Světla a hudba, které vidíme a slyšíme při plném soustředění pozornosti, jsou odrazy skutečného světla a skutečné hudby, ale nejsou korigovány pozorováním vnějších okolností. Někdy máme dojem, jako by Plotinův útek do „milované země onoho světa“ nebyl téměř ničím víc než opětovným vnímáním hudby a barev tohoto světa ve stavu extáze. Často se zdá, že všechno to rozkošné vzrušení, o němž Plotinos píše, chuť, vůně, jas a záře, jimiž se má vyznačovat poznání „Jednoho“, tohoto zdroje formy, se přeneslo ve vyšší úroveň spíše změnou místa než charakteru.

Plotinos odmítal primitivní náboženské kultury, které jej obklopovaly v Alexandrii a v Římě, vypočítavou pompou a rituální ceremonie na počest Isidy a Mithry. Byly blízké tomu, co je v člověku primitivní

*Plotinův  
mysticismus*

<sup>1</sup> Tamtéž, III, 8, 2.

<sup>2</sup> Tamtéž, III, 8, 4.

<sup>3</sup> Tamtéž, I, 6, 9.

<sup>4</sup> Tamtéž.

a hrubé. Zdá se však, že jakýsi odraz jejich lesku přece jen pronikl do skrytých koutů jeho myšlení, i tehdy, když mnohé z těchto idejí výslovně zavrhoval. Nejenže byly zaznamenány všeobecné souvislosti mezi Plotinovými výroky a slovy, jichž se užívalo při těchto náboženských obřadech, ale nadto ještě jeden úryvek z jeho díla, kde popisuje proces duchovní očisty, k níž vyzývá své stoupence, svědčí o tom, že si patrně při psaní v duchu vybavoval do nejmenších podrobností Isidin chrám na Martově poli.<sup>1</sup> Do jisté míry uchoval příchuť i podstatu smyslu, kdežto jeho hmotnou stránku zavrhl. U Plotina nalézáme také dvojí vztah k magii. Odsuzoval obvyklé praktiky čarodějnictví a astrologie. Zároveň však tvrdil, že duše světa projevuje svou všudypřítomnost ve spří-  
 žnosti a v nepostižitelných sympatiích věcí. Jakási magická sympatie spojuje člověka s hvězdami, i když astrologické žvásty nejsou nic jiného než pověra. „Skutečná magie je vlastní Všemmu“, kde „existuje mnoho příkladů vzájemného okouzlení“. Konkrétní případy kouzelnictví, očarování láskou, modlitby, zařikávání za doprovodu hudby jsou pouhé stíny prapůvodní lásky a kouzel, obsažených v přírodě. „Jestliže chvění strun jedné lyry rozechvěje druhou díky sympatii, která mezi nimi existuje, pak je jisté, že ve veškerenstvu . . . musí být jeden melodický systém.“<sup>2</sup> „V takovém celku je podle analogie možno pokládat každou část za symbol.“<sup>3</sup>

Dříve či později dospívá Plotinos k názoru, že krása je jak transcendentní, tak imanentní, a tím zatěžuje do krajnosti logickou bezespor-  
 nost své soustavy. Avšak to, oč se ochudila logika, je alespoň částečný zisk pro estetiku. Čteme-li v některých kapitolách Plotinových *Ennead* — *O Prozřetelnosti* nebo *Proti gnostikům* — chválu krás tohoto světa, víme, že podle Plotina všechno krásné je nejen ušlechtilé pro myšlení a kontemplaci, ale také příjemné pro zrak a sluch. Umění, říká Plotinos, se hmotně neprojevuje jen ve velikých rysech vesmíru, nýbrž i v uměleckém tvaru živočišných těl, v půvabu listů a v nesčetném bohatství krásných květů.<sup>4</sup> Nádhera slunce Plotina neustále okouzluje. Existuje-li, jak tvrdí moji protivníci, nějaké skvělejší slunce než to, které můžeme vidět, jak nádherné musí být!<sup>5</sup> volá Plotinos. Přirovnává pohyb veškerenstva, podívanou na kroužící nebeská tělesa a život rostlin a zvířat k velikému sborovému procesí, a jednotlivé prvky ošklivosti k želvě, která kříží cestu tomuto průvodu.<sup>6</sup>

Vliv Plotinovy filosofie na pozdější myšlení, středověké, renesanční a dokonce i současné, lze stěží přecenit. Na příklad sv. Augustin opakuje téměř doslova právě citovaný úryvek. Za tento vliv vděčí Plotinova filosofie tomu, že spojila plán kosmického tvoření a zdůraznění duše s prvky citlivosti a magie. V Dantově *Božské komedii* je vtělena scholas-

<sup>1</sup> Tamtéž, I; VI, 6, 9.

<sup>2</sup> Tamtéž, III, 4, 40, 41.

<sup>3</sup> Tamtéž, II, 3, 5.

<sup>4</sup> Tamtéž, III, 2, 13.

<sup>5</sup> Tamtéž, II, 9, 4.

<sup>6</sup> Tamtéž, II, 9, 7.

tika Tomáše Aquinského. Avšak odkud se u Danta bere taková přemíra metafor o světle a zvuku, jichž používá, aby vyjádřil tuto teologickou ideu? A nejasné učení o „sympatii“ poskytuje potřebný iracionální prvek estetickým teoriím po mnohá staletí, obzvláště Leibnizovu učení, ale kupodivu ji také nalézáme, ač v menší míře, i u takového stoupence zdravého rozumu a přírody, jako byl Hume.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, London 1892, V. kap.  
E. Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, Paris 1928.  
Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*.  
*University Illinois Studies in Language and Literature*, Urbana, sv. XII, č. 2—3.  
F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge 1928.  
E. R. Dodds, *Select Passages Illustrative of Neoplatonism*, New York 1924.  
W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, London 1918.  
Allen H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.  
G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. I, kn. I, kap. IV, V, VI, kn. II.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. II.  
E. Krakowski, *Une Philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'Esthétique de Plotin et son Influence*, Paris 1929.

## V. KAPITOLA

### STŘEDOVĚKÁ ESTETIKA

*Zahubilo  
středověké  
náboženské  
zaměření estetiky?*

„Jaký byl osud estetiky v rané křesťanské éře?“ táže se jeden ze současných autorů, který se zabývá dějinami estetiky, a odpovídá: „Zrodili se noví lidé a jako Héraklovi potomci ve starověku se stali zakladateli nové kultury. Zpočátku neměli žádnou estetiku. . . Byli poměrně necivilizovaní a neměli smysl pro jemnosti starověké civilizace. . . Chrámy se stavěly podle plánu basiliky a zdobily pohanskými typy řezbářských prací, fresek a mozaik. . . Avšak stará rafinovaná estetika zmizela. . . Jen někteří z východních světců a učenců občas rozpracovávali někdejší estetiku, aniž se zpronevěřili svému svědomí; to však byly výjimky: Neústupné křesťanství ikonoklastického sporu ukončilo i tyto poslední pozůstatky estetiky. . . Zdálo se, že sama Evangelia, v nichž je jen v jednom jediném případě zmínka o kráse stavitelství, předávají dále odmítavé stanovisko Kristovo, odmítnutí symbolické pro náladu a charakter příštích staletí. . . Rané křesťanství bezpodmínečně zavrhnulo krásné umění jako takové. . . Ve skutečnosti byla estetika tlakem křesťanského morálního odporu tak dokonale vyhlazena, že její dějiny musely začít znovu od samého počátku. . . Čistotu středověkých dokumentů nikde nenarušuje ani zmínka o vědomě vyjádřené formální kráse. . . Těch několik „uměleckých“ dokladů, jako na příklad práce Villarse de Honnecourt, se objevilo mnohem později, a i tehdy budí jen zklamání. Jsou to převážně poznámky o technických otázkách, tu a tam oživené náboženským napomenutím. Dnes jsou známé a používají se proto, že naprosto chybí cokoli lepšího, z čeho by bylo možno čerpat. . . Některá místa v práci Tomáše Aquinského *Summa Theologica* obsahují definice krásy a dobra a dokonce i ‚krásných věcí‘. . . vypůjčené od Aristotela. . . Tento nedomrlý aristotelismus je na hony vzdálen plnokrevné estetiky, která je charakteristic-

ká pro období renesance. Ve středověku se snad nejvíce přibližuje teorii krásna novoplatónské pojednání Dionysia Areopagity *O božích jménech*, které dosáhlo tak mimořádné obliby v učených kruzích celé Evropy. Autor tvrdí, že krása je jedno z božích jmen, avšak *ipso facto* nemá tato krása s estetickou krásou společného nic víc než někdejší Platónova idea mravní krásy. . . Musíme doznat, že středověk byl obdobím, kdy formální krása v krásném umění jako projev vědomého myšlení nebo jednání neexistovala.<sup>1</sup> Na první pohled se zdá, že toto popření estetického vědomí ve středověku je věrohodné. Klasikové německé estetiky přeskakovali od Plotina hned do 18. století<sup>2</sup> a jeden ze současných historiků věnuje středověkým úvahám o estetice jen čtyři stránky z tří set devatenácti.<sup>3</sup> A důvody uvedené v citovaném výňatku se nado zdají správné: že estetika byla vyhlazena „křesťanským morálním odporem“, i to, že Dionysius Areopagita, který se ve středověku nejvíce přibližuje k filosofii krásy, směšoval krásu s božím atributem. Je pravda, že se na stránkách církevních autorů v raném i pozdějším období setkáváme s jistým morálním odporem k některým formám umění a krásy. Ve druhém a třetím století n. l., když křesťanství bojovalo urputný boj proti pohanství a když v počátcích asketického mnišství byly posílány tisíce lidí na poušť, aby tam nuzně živořili, křesťanské myšlení spojovalo pohanské umění s pohanským kacířstvím. Sochařství jim připomínalo modlářské a hanebné uctívání císařů; divadlo probouzelo v lidech smyslnost a krutost. V druhém století našeho letopočtu prohlásil Tertullianus, že divadelní umění stojí pod ochranou „dábelských spřeženců“ vášně a vilnosti, Baccha a Venuše.<sup>4</sup> Sv. Jeroným tvrdil, že ho andělé před nebeským soudem zbičovali, až byl samá modřina, protože příliš miloval Cicerona;<sup>5</sup> sv. Marie Egyptská pocítovala výčitky svědomí nad písněmi svého dětství, které jí znovu vytanuly na mysli; sv. Basilios píše o hanebnosti smíchu a říká, že je to jediná tělesná vášeň, kterou Kristus nikdy nepocítil.<sup>6</sup> Mystický směr, který se zrodil z jedné stránky učení sv. Augustina a vyvrcholil ve dvanáctém století, byl také silně asketický. Sv. Bernard se snažil ve jménu Krista odvrátit mysl od krás přírody. A sv. František napsal, že Bůh mu přikázal pošlapat krásu světa, aby lidé poznali, že veškerá krása pochází od Boha.<sup>7</sup> Vlastníma rukama začal bourat velký dům, který byl postaven pro jeho stoupence, řka, že hliněná chatrč je všechno, co

<sup>1</sup> F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge 1928, str. 108—116.

<sup>2</sup> Např. Max Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1872, str. 253.

<sup>3</sup> Benedetto Croce, *Aesthetic*, angl. překlad Ainslie, 2. vyd.; London, Macmillan, 1929, str. 174—179.

<sup>4</sup> Tertullianus, *De spectaculis*, X, vyd. Loeb, str. 250.

<sup>5</sup> Ph. Schaff a H. Wace, *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers*, angl. překlad; 1. řada 14 sv., Buffalo, New York 1886—1890, 2. řada 14 sv., New York 1890—1900; 2. řada, sv. II, V: VI, str. 35, sv. Jeroným (Hieronymus), dopis XXII.

<sup>6</sup> *The Ascetic Works of St. Basil*, překl. W. K. L. Clarke, London 1925, S. P. C. K., str. 180, *Longer Rules*, XVII.

<sup>7</sup> I Fioretti di San Francesco, IX. (Sepřal neznámý františkánský autor 14. stol.)

jim může dovolit.<sup>1</sup> Jak sv. Augustin, tento „vzor středověku“, stárnul, stával se stále nesnášenlivější k životním radostem. Tehdy prohlašoval, že dramatická díla jsou „marný kouř a pára“,<sup>2</sup> že uspokojení z harmonické hudby jako takové je nízká rozkoš,<sup>3</sup> představení na jevišti — smyslné šílenství, láska k němu — ohavná prašivina<sup>4</sup> a marnivost.<sup>5</sup> Mnohokrát hovořil o necudnosti klasické divadelní zábavy.<sup>6</sup> Bědoval, že synové člověka upadají do pekelného proudu, následují-li příkladu bohů, které zobrazil Homér a římsí divadelní autoři.<sup>7</sup> Vyzdvihoval protiklad mezi čistou křesťanskou útrpností, která chce vyhladit bolest a nouzi, a nečistou útrpností, kterou vzbuzuje divadlo. Říká, že na divadle si sentimentálně libujeme v líčené útrpnosti a zármutku a dbáme více o hříšné milovníky a honosné darebáky na scéně než o nešťastníky a chudáky ve skutečném životě.<sup>8</sup> Někdy zacházel ve svém asketismu tak daleko, že odsuzoval i vážné studium „svobodných“ umění. Tvrdil, že jediná „osvobozující“ literatura je obsažena v bibli; a ti, kdo se věnují tak zvaným svobodným uměním, jsou spíše zotročení než svobodní lidé.<sup>9</sup> Bible by měla vypudit z lidského vědomí bezbožné poetické mýty, honosné řečnické lži a subtilnosti filosofie. Sv. Tomáš čerpal své analogie z mechanických umění, podobně jako většina teologických autorů, ale o světských krásných uměních se vůbec nezmiňuje.

*Umění je lhář,  
okrádající  
zkušenost  
o mravní kvality*

Raně křesťanský morální odpor vůči umění se vcelku zakládal na dvou hlavních námitkách proti umění, které Platón uvedl v X. knize své *Ústavy*. Podobně jako Platón, který kdysi rozhodl, že neskutečný imaginativní charakter malířství a poezie řadí tato umění o dvě třídy níže než „krále a pravdu“, i křesťanští myslitelé soudili, že napodobivá, pokrytecká umění — zvláště divadelní umění — pocházejí od ďábla, „odvěkého lháře“. Tertullianus napsal: „Tvůrce pravdy nemiluje žádnou faleš; všechno smyšlené je v jeho očích hříšné. Člověk, který mění svůj hlas, pohlaví nebo věk, předstírá falešnou lásku a nenávisť, falešné vzdechy a slzy, nikdy nezíská Jeho souhlas, protože On zatracuje veškeré pokrytectví. Ve svých příkazech vyslovuje prokletí nad mužem, který by si oblékl ženské šaty; jaký pak bude jeho soud nad hercem z pantomimy, který je vyškolen k tomu, aby hrál ženu?“<sup>10</sup> Druhá hlavní námitka proti napodobivému umění, kterou Platón uvádí v X. kapitole *Ústavy*, je ta, že toto umění má sklon zalévat vášeň a napomáhat, aby méně pevná stránka lidské povahy převládla nad rozumovými ctnostmi. Pro křesťany bylo spojení krásných umění s vášněmi stejně hříšné. Křesťané si necenili tak vysoko rozumové ctnos-

<sup>1</sup> The Mirror of Perfection, at the Sing of the Phoenix, Longacre, 1900, VII, str. 13.

<sup>2</sup> Augustinus, Vyznání (Confessiones), kniha I, hlava XVII, Praha 1926, str. 38.

<sup>3</sup> Augustinus, O boží obci (De civitate Dei), kniha VII, kap. 14, str. 253.

<sup>4</sup> Augustinus, Vyznání, kn. III, hlava II, str. 67.

<sup>5</sup> Tamtéž, kn. IV, hlava I, str. 89.

<sup>6</sup> Augustinus, O boží obci, sv. I, kn. II, kap. 8, str. 85—86; kn. II, kap. 27, str. 122.

<sup>7</sup> Augustinus, Vyznání, kn. II, hlava XVI, str. 35—36.

<sup>8</sup> Tamtéž, kn. III, hlava II, str. 64—66.

<sup>9</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. I, dopis CI, z r. 409.

<sup>10</sup> Tertullianus, De spectaculis, XXIII, vyd. Loeb, str. 287.

ti jako dobrotivost. Za plody ducha pokládali lásku, radost, mír, pokoru, umírněnost, shovívavost, laskavost. V pohanském světském umění křesťané viděli opačné emocionální vlastnosti. Sv. Augustin se v mládí jako pilný student klasiků naučil recitovat a vnitřně prožívat Homérovy básně, v nichž se tak živě líčí pohanské vášně: Aeneův nářek nad smrtí Didony, Junonin hněv, Jupiterovu chlípnost. Po svém obrácení Augustin hořce želel toho, že kdy poznal tyto vášně a osvojil si je.<sup>1</sup> Pro církev byla bílá holubice míru symbolem něžných citů a černá vrána se pro ni stala symbolem zvířecích duševních vlastností. Tak církev přijala staré římské pověry do své soustavy idejí. Hrubší, divočejší vášně byly postupně ztotožňovány s řeckými bohy; za jejich zdroj se označovaly pekelné výpary delfské jeskyně a poezii, nejen pohanské, nýbrž poezii vůbec, se začal přisuzovat neblahý démonický smysl.<sup>2</sup> Neřesti, které středověcí lidé spojovali s uměním, totiž pokrytectví, smyslnost a násilí, se jim zdály, jako kdysi Platónovi, tím nebezpečnější, protože je umocňuje svůdné kouzlo. „Básníci jsou zhoubní, protože pod vlivem jejich líbezných písní se duše odvracejí od milosti,“ praví Lactantius. Muži církve připadalo umění jako siréna, které nejde o nic jiného, než svádět lidi z úzké stezky ctnosti, a čím větší je svůdnost, tím těžší je povinnost lidí nepodlehnout jejímu svádění. Jeden z nejznámějších dokladů o tom, jak nelítostně středověk zavrhoval svůdné kouzlo múz, pochází od Boethia; Boethius vyzývá filosofii, skutečnou utěšitelku zkormoucených duší, aby odsoudila múzy jako hanebné děvky, které nabízejí „sladký jed“ místo opravdového léku a ničí hojnou žeň rozumu neplodným trním pocitů.<sup>3</sup>

Celá řada podobných příkladů, většinou z děl církevních Otců, dodává pravděpodobnosti tvrzení, že ve středověku neexistovala estetika proto, že nade vším vládlo mravní posuzovatelství. Spravedlnost zaujímal ve škále hodnot nejen nejvyšší místo, ale často se zdálo, že je vůbec ledově osamocena. Pro umění poskytující libost zbývalo tedy v tehdejší kultuře jen velmi málo místa, když se veškerý zájem upínal k oslavování Boha a přípravám na život věčný. Sv. Augustin již na počátku mužného věku vzdával díky Bohu za to, že ho odvedl od studia bezvýznamné a slaboduché světské literatury, která ho sváděla v mládí. Vzhledem k tomuto moralistickému zaměření Augustinova díla se zmizení jeho raného pojednání *O krásném a vhodném*<sup>4</sup> pokládalo za nevalnou ztrátu pro dějiny estetiky. Vcelku lze usoudit, že toto přísně praktické Augustinovo stanovisko bylo typické pro ovzduší filosofického středověku. V podstatě znamenalo: Život je vážná věc a myšlení se musí zaměřit na vážné věci; ani v životě, ani v myšlení není místo pro nic jiného než pro hledání spravedlnosti.

<sup>1</sup> Augustinus, Vyznání, kn. I, hlava XIII, str. 30—33.

<sup>2</sup> K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Leipzig 1914, str. 13—14.

<sup>3</sup> Boethius, O útěše filosofie, Praha 1929—1930, str. 22; vyd. Loeb, str. 131—133.

<sup>4</sup> Augustinus, Vyznání (De pulchro et apto), kniha IV, hlava XIV—XV, str.



Jako druhý důvod, proč ve středověku neexistovala estetika, nám výše citovaný autor uvedl skutečnost, že kráska se směřovala se jménem Boha. Píše: „Tato kráska neměla s estetickou krásou o nic víc společného než někdejší Platónova idea mravní krásy.“<sup>1</sup> Toto přirovnání je správné. Středověká filosofie měla v podstatě s estetikou asi tolik společného jako filosofie Platónova. Toho však není nikterak málo. Je pravda, že zpočátku teorie krásy v křesťanské teologii pravděpodobně neexistovala. Problémy stvoření a vykoupení jsou očividně vzdáleny od problémů uměleckého slohu; umělecká díla jsou zvláštní entity vytvořené pomocí smyslových prostředků, kdežto Bůh je duch a jeho prozřetelnost je universální. Pro křesťanského filosofa byl plně a bezpodmínečně reálný pouze Bůh. Bůh byl konečným subjektem každého soudu. Hmota, smyslové orgány, umístění krásy a způsob prvního vnímání krásy člověkem byly tedy v pravém slova smyslu iluzorní. Křesťanští teologové sice uznávali, že kus mramoru, který musí vyhovovat sochařově původní představě krásné sochy, zvuk trubky a vibrace strun lyry, zlato a skvoucí barvy obrazů mají své místo mezi jevy obsaženými v oblasti zkušenosti, ale přiznávali jim jen matnou a přechodnou existenci. Neboť z hlediska věčnosti všech věcí to byly jen stopy a zdání, smyslové fikce, nehmotné stíny, ze všech věcí nejbudálnější od zdroje jsoucna. Bůh, tvůrce všech věcí, byl měřítkem, jímž se určoval stupeň skutečnosti, ale on sám je nehmotatelný, nezvažitelný, neviditelný. Předpokládalo se tedy, že množství a stupeň skutečnosti je úměrný množství a stupni božství. Platilo paradoxní tvrzení: Čím je nějaká věc smyslovější, tím je nereálnější, čím více je přístupna čistému rozumu, čím lepší a podobnější Bohu, tím je reálnější. Tak se stalo, že lidské myšlení ovládlo učení, které popíralo prosté vnímání a bylo krajně nepříznivé pro oceňování umění.

Učení, že realita je duchovní, spojovali první křesťanští filosofové s historickou událostí, která měla základní význam pro jejich víru: se vzkříšením Ježíšovým. Věřili, že když Kristus vstal z mrtvých, soustředil v tomto jediném aktu všechny druhy vítězství ducha nad tělem, takže se od té doby smysl věcí stal duchovní. Tento vrcholně metafysický idealismus měl rozmanité osudy v dějinách náboženských vyznání a v určení kacířství. Jeho krajním výrazem bylo ikonoklastické hnutí v osmém a devátém století. Teoretickým základem tohoto hnutí byl názor, že náboženství ducha se snižuje snahou učinit je srozumitelným tělesnému zraku; že vystavování všelijakých soch a rozšklebených postav v chrámových výklencích je v podstatě modlářství a že ti, kdož milostí boží pronikli k prvním a základním principům věcí, mají povždy žít v ideálním světě.

Pokud byly hnutí a názory, podobné těm, které jsme právě uvedli, charakteristické pro středověkou filosofii, mohlo by se zajisté zdát, že estetická teorie je z jejich stránek vyloučena. Avšak další zkoumání

<sup>1</sup> F. P. Chambers, cit. dílo, str. 116.

spisů církevních autorů věc komplikuje. Vzpurná lidská přirozenost církevních Otců a jejich nemalá znalost klasické literatury a filosofie je vedla k vyhledávání důmyslných argumentů na obranu toho umění a krásy, které jim jejich svědomí jindy kázalo zavržovat. Tito myslitelé se octli v rozporu, podobně jako lidé, kteří musí volit mezi ctnostmi a neřestmi, nebo nesmrtelná duše, o níž zápasí andělé s ďábly na středověkých obrazech nebo ve středověké literatuře. Sv. Augustin se na příklad nespokojil s prostým tvrzením, že poezie a malířství jsou rozkošnické lži. Složitým dialektickým postupem otupil ostří tohoto hanlivého označení a našel v poetických smyšlenkách zvláštní druh pravdy. Lež charakterizoval jako pokryteckou shodu s pravdou: „Lež je to, co předstírá, že je něčím, čím není, nebo se snaží být tím, čím není.“ V obecném smyslu se lež dělí na a) podvody, které jsou dílem přírody a b) podvody, které páchají živé bytosti. Podvody, které páchají živé bytosti, se dále dělí a) na praktické a záměrné podvody a b) na podvody, jejichž cílem je poskytnout zábavu. Do této poslední skupiny zařadil poezii, komedii, humor a pantomimu. Tyto umělecké smyšlenky, ačkoli jsou v jistém smyslu lživé a proto z hlediska církve zavrženíhodné, byly pak vyloženy jako poměrně nevinné. Avšak Augustin jim přiznal nejen zábavnost a nevinnost, nýbrž také jakousi paradoxní čest. Augustin říká, že umělecká díla se snaží být něčím, čím však plně být nemohou. Namalovaný člověk nemůže být dokonalou lidskou bytostí, k níž zdánlivě svou podobou tíhne, a herci komedie nemohou být osobami, které představují a chtějí v jistém smyslu „ztělesnit“. Avšak vůle autora těchto fikcí se zaměřuje k pravdě a klamná podívaná je nutným nástrojem, který k ní vede. Nelze popřít, že autorova vůle dělá z herce Roscia nepravou Hekubu; naproti tomu však táž autorova vůle způsobuje, že Roscius se stává opravdovým hercem, a právě to bylo autorovým původním cílem. Z těchto úvah vyvozuje sv. Augustin závěr, že umělecké dílo je pravdivé právě svým specifickým druhem lživosti a že umělec nemůže být věren sám sobě a splnit svůj úkol, není-li v jistém smyslu tvůrcem lží. Ten, kdo nedokáže být lživým Hektorem, nemůže být opravdovým tragickým hercem. A dále jen falešný kůň může být pravdivým obrazem koně, a odraz člověka v zrcadle musí být nepravým člověkem, má-li být opravdovým obrazem.<sup>1</sup> Takto vede síla morálního odporu sv. Augustina k dalším úvahám o povaze umělecké smyšlenky. Na jiném místě přesně rozlišuje mezi lží, které se věří, jako je kacírství manichejských, a „vědomým potlačením nevíry“ při čtení povídek a veršů. „Ač jsem přednášel ‚létající Medeu‘, nepokládal jsem ji za skutečnost; a slyšel-li jsem ji opěvovat, nevěřil jsem tomu; oněm tlachům (manichejskému kacírství) jsem však věřil.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Augustinus, Soliloquia, kn. II. Viz K. Svoboda, L'Esthétique de St. Augustin et ses Sources, Brno 1933, str. 50—51. Celé pojednání o sv. Augustinovi v této knize je do značné míry založeno na této práci K. Svobody.

<sup>2</sup> Augustinus, Vyznání, kniha III, hlava VI, str. 75.

*Vášeň může být silou vedoucí k dobru nebo zlu*

Stejně složitá situace existuje v otázce spřízněnosti umění s citem. Církevní filosofové někdy hájili schopnost některých druhů umění působit na lidské smysly. Kruté a smyslné vášně byly samozřejmě odsuzovány všude, kde se vyskytly, ať v umění nebo kdekoli jinde. Avšak podněcování citů bylo pro kazatele bojovného učení užitečné právě tím, čím bylo jinak škodlivé: neboť vášeň je lákadlo a síla. A proto duchovní rané éry vytrvale studovali a cvičili řečnické umění. Sv. Augustin učil, že křesťanský kazatel musí být výmluvný, „aby budil hrůzu, dojímal, oživoval a burcoval“. Nesmí být „líný, chladný ani ospalý“.<sup>1</sup> Musí vědět, jak má „usmířit nepřátele a burcovat bezstarostně“.<sup>2</sup> Umělecké metody rétoriky dodávají přitažlivosti pravdivému učení, které kazatel hlásá. Dobrý cíl tedy ospravedlňoval citové prostředky a církev schvalovala takové estetické prvky, jako je řečnická vyváženost, kontrast, metafora, hyperbola a jiné řečnické obrazy. Sv. Augustin všeobecně obhajuje půvab v životě. Říká: „Ačkoli musíme často spolknout užitečnou hořkost, musíme se vždy vyhýbat nezdravým sladkostí. Co je však lepší než užitečná sladkost nebo sladká užitečnost?“<sup>3</sup> V tomto případě morálka nevyklučuje estetickou hodnotu: obě se hodnotí jako dobra, která se navzájem doplňují.

*Co je hmota, není-li dobrá nebo reálná?*

Ani význam krásy jako božského jména není zcela jednoduchý. Je pravda, že vláda teologie si vynucuje, aby tradiční cit pro krásu hovořil novým jazykem. A jako vždy, i zde platí, že nátlak nové autority vyhroť problémy. Například rané křesťanství, pro něž hmota a tělo byly zlem, které je mimo božskou prozřetelnost, nemohlo se smířit se smyslovými a materiálními vlastnostmi umění. Tu však nutně vyvstala otázka: Co je vlastně tato zavrhaná hmota? Je to přízrak? Má nějakou formu? Je prostupná? Když manichejští začali vykládat hmotu jako substanciální princip, který umisťovali do temnoty, nebo jako neřízený pohyb, na rozdíl od světla, dobra a pořádku, boj proti tomuto kacírství přinutil křesťany, aby znovu zahrnuli hmotu a smyslové jevy do souboru toho, co je pod vládou boží! Manichejský kacír byl tak zaujat hmotou, jakožto nezávislou škodlivou substancí, že Bůh se mu stal pouhým obrysem ohraničujícím jeho svět. Tertullian na to odpověděl: Dejme hmotě větší význam — ve znamení Kristova kříže!<sup>4</sup> Není divu, že církevní Otec, kterého uchvátila krása růží, a dokonce „jediné květiny na živém plotě, jediné lastury v moři... jednoho koroptvího pera“, by byl rád našel nějaké, i když přísně omezené teologické ospravedlnění, aby mohl zahrnout hmotu mezi dobré věci.<sup>5</sup> A tak se stalo kacírstvím upírat hmotě místo v království božím. Jestliže se tělo pokládá za nádobu, oddělenou od duše a protikladnou duši,

<sup>1</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, V: II, On Christian Doctrine, přel. Shaw, kn. IV, kap. II, str. 575.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. IV, kap. IV, str. 576.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. II, kap. V, str. 577.

<sup>4</sup> K. Borinski, cit. dílo, str. 71.

<sup>5</sup> Tertullianus, vyd. Loeb, Introduction, str. XVI.

dokazoval Cyrill Jeruzalémský, pak je znesvěcení těla nasnadě.<sup>1</sup> Tvrdilo se, že všezahrnující povaha Boha, aniž je omezována zlovolnou hmotou, má dokonce možnost nějak vykoupit zlou vůli a ošklivost. Avšak zahrnout příliš mnoho do pojmu „Boha“ je pro křesťanské myšlení také nebezpečné. Jestliže vyloučení hmoty, ošklivosti a zla z nadvlády Boha omezuje jeho moc a je-li to kacířství, hrozí zase nebezpečí, že zahrnutím všeho do sféry božího vlivu se zahladí zvláštní rysy zla a ošklivosti. Vystává tedy naléhavý úkol určit přesně význam a vztah těchto podezřelých prvků. Z hlediska estetiky se tento problém jeví takto: Podle jakých kategorií je třeba hodnotit krásu krásného umění a přírody, aby zůstaly v náležitě pokorném postavení vůči boží pravdě, a aby přesto byly jejich charakteristické vlastnosti dostatečně jasně určeny?

*Avšak hmota nesmí  
být příliš blízko  
Bohu*

Estetika ve středověku nebyla křesťanským morálním odporem vyhlazena a nepodlehla ani zmatku, který do ní vnesla teologie. Nebylo to jen prosté střetnutí mezi středověkým myšlením a estetikou; šlo o to, vytvořit nové znaky, zjistit jemnější vztahy a zlehčit hodnoty, které se zprvu zdály cizí novému světovému názoru. Obhájci umění důmyslně „vyhnali čerta ďáblem“, a to tak, že přizpůsobili svým cílům kulturu pohanského starověku, a tak do jisté míry zachránili klasické umění pod záštitou církve, třebaže v prapodivném hávu. Vergilius byl zachráněn, protože prý prorokoval příchod Krista, dále Homérovy postavy a příběhy, protože byly užitečné jako souhrn příkladů a symbolů pro objasňování náboženských pravd, Vitruvius, protože učil lidi, jak stavět nové kostely. Platón, Aristoteles a Plotinos seznámili středověké myslitele s logickými rozdíly a kosmologií, jíž se mohlo dostat posvěcení tím, že jí bylo využito k náboženským cílům. Cicero učil kazatele výmluvnosti.

*Tento problém  
nebyl ani potlačen,  
ani pokřiven*

Aby středověk obhájil svou novou estetiku, vypůjčoval si nejen ze starověkého umění a filosofie, ale vytvářel i nové filosofické zbraně. Je samozřejmé, že ve středověku existovaly stejně rozmanité názory na estetické otázky jako na problémy teologické. Stará představa, že v oné době byl rozum spoután ve svěrací kazajce a umělecké symboly přísně kodifikovány, musela být opravena a změněna na základě množství rozličných faktů. Avšak názory, které tu uvádíme, především názory sv. Augustina, za druhé myšlenky sv. Tomáše Aquinského, doplněné a ilustrované básněmi scholastického básníka Danta, a konečně názory Dionysia Areopagity a mystiků dávají představu o hlavním směru estetiky této doby.

Sv. Augustin (354—430) šel ve stopách Cicerona, jehož definice krásy se všeobecně rozšířila, a definoval krásu jako „úměrnost údů a jakousi lahodu barev“.<sup>2</sup> Jiné středověké definice pozměňují jen málo způsob chápání formální harmonie. Albertus Magnus definoval krásu

<sup>1</sup> K. Borinski, cit. dílo, str. 70.

<sup>2</sup> Augustinus, O boží obci, kn. XXII, kap. 19, str. 652.

jako „půvabnou souměřitelnost“, Bonaventura jako „počitatelnou rovnost částí“<sup>1</sup>, sv. Tomáš Aquinský jako pojem zahrnující tři vlastnosti: úplnost, úměrnost a jasnost.<sup>2</sup> Všude, kde středověcí filosofové nacházeli tyto vlastnosti a vztahy, tam nacházeli i jejich krásu, ať už to bylo v celém vesmíru, v člověku, v budovách nebo v písních, krátce v předmětech přirozených i uměle vytvořených i v úplné soustavě věcí. Krása v jejich pojetí nezahrnovala žádné zvláštní spojení s krásnými uměními. Znamenala abstraktně líbivý vztah mezi pojmy a tyto pojmy mohly být duchovní nebo hmotné, morální nebo fyzické, umělé nebo přirozené, omezené nebo neohraničené. Určovat vnímavost krásy u středověkých lidí podle jejich vztahu k umění znamená zlomit pouto mezi estetikou a krásou. Neboť ve středověku se umění stalo učebním oborem, dokonce prostředkem k dosažení sebekázně, a libost byla jen v omezené míře spojena s uměleckým požitkem.

*Harmonie světa je  
znakem jeho  
božského původu*

Koncepce krásy jako harmonie pochází v základě od Platóna a Aristotela — neboť formulace sv. Tomáše Aquinského pouze shrnuje vlastnosti, jimiž Aristoteles charakterizuje dobrou tragédii nebo sochu, a všeobecná formulace, kterou sv. Augustin úplně převzal od Cicera, se vyznačuje jen novou větnou formulací — ale přesto se tato definice pod vlivem středověké filosofie obohatila. V nových podmínkách nabyla nového významu, byla i nově používána. Středověcí myslitelé tvrdili, že harmonie, která oblažuje lidi v přírodě a v uměleckých výtvorech, není ve skutečnosti atributem těchto věcí jako nezávislých entit, nýbrž odrazem jejich božského původu. Bůh jako tvůrce všeho vtiskl svou pečeť svému dílu. Tvůrce je ovšem jeden. Jeho jednoduchost a jednota jsou absolutní. Když však Bůh vtiskuje svou pečeť svým výtvorům, musí jim dát nebo — ony samy se snaží vyjevit — nejlepší možné napodobení této jedinství. Stvořený svět je ve všem mnohostný a dělitelný. Při soupeření s Jediností boží dosahuje jednoty v rozmanitosti neboli harmonie. Harmonie, jemnost a řád fyzických předmětů jsou tedy krásné z toho důvodu, že harmonie je nejvyšším stupněm Bohu podobné jednoty, jíž světské universum může dosáhnout. Vesmír, nedokonalý obraz Boha, napodobuje ve své rozmanitosti a mnohotvárnosti jednoduchost a jednoduchou dokonalost boží.

*Augustinův  
novopythagoreismus*

Poměr božské Jednoty k pozemské mnohosti, který je podnětem ke vzniku harmonie krásy, chápe se někdy v abstraktním, matematickém smyslu a někdy zase volněji. Z Platónových dialogů nejvíce ovlivnil křesťanské středověké myšlení dialog *Timaios*, který popisuje stvoření světa ze semen geometrických tvarů, z rovnoramenných a nerovnoramenných pravoúhlých trojúhelníků. Také pohyby země a hvězd vysvětluje na základě důmyslné matematické teorie. Vliv tohoto dialogu na pozdější myšlení podnítil víru v téměř magickou účinnost čísla. U sv. Augustina se tento vliv projevuje v tom, že stanovil číslo jako

<sup>1</sup> Bonaventura, *Opera omnia*, vyd. Quaracchi, sv. I, str. 544.

<sup>2</sup> Tomáš Akvinský, *Summa Theologiae*, část I, otázka 39, 8, přel. kolektiv dominikánů, 2. vydání, London 1921, str. 147.

podstatu věci — to znamená, že vytvořil jakýsi křesťanský pythagoreismus. Číslo a abstraktní formální uspořádání jsou principy, které zajišťují úspěšný chod světa, jsou-li, tak říkajíc, pokřtěny evangelickou křtitelnicí, a nakonec mění svět v hudbu, sourodou naší duši. Číslo dělá svět tím, čím je, a každý předmět tou specifickou entitou, jíž je; dává lidem možnost spasení a rozumového dorozumění. Nad duchem umělce je věčné číslo moudrosti.<sup>1</sup> Podstata krásy i jsoucna je v čísle.<sup>2</sup> Estetický princip krásy jako formální harmonie se takto stává také principem kosmologie, praktického náboženství a lidského chápání.

Prostřednictvím čísel stvořil Bůh svět z ničeho. Augustinův popis toho, jak tento proces vznikl z prvotního Jednoho, zní jako nějaké matematické zaříkadlo: „Číslo začíná od jednotky. Je krásné svou vyrovnaností a podobou, je v něm řád. . . (Všechno tedy bylo vytvořeno) hned od počátku pomocí rovnocenné a shodné formy, a to díky bohatství oné krásy, která z lásky boží spojuje Jedno a Jedno, počínaje od Jednoho.“<sup>3</sup> Tento formální princip, který spojuje jednotu, rovnost, podrobnost a řád, se přenáší od nejvyšší krásy řadou určených stadií dolů po stupnici jsoucna. Rozumově určený počet andělů přenesl božský zákon na zemi. Na tomto světě je existence lidského těla založena na číselné harmonii a na napodobení hvězd a andělů. Mezi částmi lidského těla existuje harmonie, bez níž by tělo nemohlo existovat, a stvořil ji ten, kdo má klíč k této harmonii.<sup>4</sup> Údy zvířat, k nimž dále sestupuje tvořivý impuls, jeví očividnou číselnou rovnost, neboť jsou uspořádány rovnoměrně po obou stranách těla. Rostliny rostou podle určitého časového rytmu, který je určen vlastnostmi semen. Země, nejnižší z prvků, je přesně číselně určena, vyvážena a uspořádána, neboť podivuhodně postupuje od čísla jedna k číslu čtyři: od počátečního bodu k délce, šířce a výšce. Vzhledem ke svým třem rozměrům — délce, šířce a výšce — země má rovnost; čtyři její vlastnosti vytvářejí úměrnost, neboť délka se má k výchozímu bodu jako šířka k délce a jako výška k šířce. Rovněž kulovitý tvar Země svědčí o tom, že vyšla z dokonalého zdroje, jenž pochází od otce všech forem. Voda, stejně jako země, směřuje k jednotě a je dokonce krásnější, protože části vody se navzájem více shodují a množství podobnosti je proto větší. A ze stejných formálních důvodů je vzduch a klenba nebeská ještě krásnější.<sup>5</sup>

Sv. Augustin používá harmonie čísel také k tomu, aby vysvětlil zákon putování duše k Bohu. Ptá se, jak má lidská duše, toužící spočinout v rozjímání o božské kráse, dospět nazpátek k jedinému duchu, od něhož se oddělila při svém tělesném zrodu? Vždyť nejvyšším dobrem je μονας (monas) neboli duch, na nějž se nevztahuje rozdělení, vlastní pohlaví a nesouladu, prohlašuje Augustin: a neřest je δυας (dyas),

*Číslo jako princip  
duchovního vývoje*

<sup>1</sup> Augustinus, De libero arbitrio, kn. II; Svoboda, cit. dílo, str. 94.

<sup>2</sup> Augustinus, De ordine, kn. II; Svoboda, str. 28.

<sup>3</sup> Augustinus, De musica, kn. VI, 56; Svoboda, str. 86—87.

<sup>4</sup> Augustinus, O boží obci, kn. XXII, kap. 27, str. 676—677.

<sup>5</sup> Augustinus, De musica, kn. VI; Svoboda, cit. dílo, str. 87—88.

nepřekonatelná dvojnost nebo neschopnost podrobit se síle jednoho. Návrat k Bohu se může uskutečnit poznáváním formální podstaty věcí viděných a slyšených, dokud se nakonec nedosáhne formy samé, to jest čisté spirituálnosti. Duchovní rozum, nejlepší část a vůdce duše, touží po nadmyslové oblasti jako po jediné oblasti, která je s ním spřízněna. Rozum nachází spřízněné podstaty tak, že postupně vyvozuje stále abstraktnější měřitelné stránky objektů, dokud se nespojí s Jasnou a Čistou Mírou. „Když se rozum obrátil k oblasti zraku, totiž k zemi a k nebesům, poznal, že právě krása ve světě těší zrak; v kráse jsou tvary, ve tvarech míry, v mírách čísla.“ Rozum zjišťuje, že všechna umění a všechny vědy jsou určeny číslem a že i on sám, rozum, je číslem, jímž se všechny věci měří, nebo spíše že to, za čím směřuje, je číslo.<sup>1</sup> Až se duše bude řídit uměním, až se sama stane harmonickou a krásnou, pak se teprve odváží uvažovat o Bohu. Tehdy duše objeví krásu, jejímž napodobením se všechny věci stávají krásnými a ve srovnání s níž jsou všechny věci ošklivé.<sup>2</sup> Sv. Augustin tedy učí, že zduchovnět sám sebe znamená získat určitou formu. Cesta ke spasení a k pravdě vede k řádu a číslu. A řád a číslo jsou základní rysy krásy.

*Matematika jako  
estetické měřítko*

Formální princip krásy, totiž mnohost v Jediném, určuje podle Augustinova názoru nejkrásnější geometrický obrazec. Říká, že rovnostranný trojúhelník je krásnější než nerovnostranný, protože nerovnostranný trojúhelník obsahuje méně rovnosti. Avšak trojúhelník spojuje ve všeobecné rovnosti strany a úhly, zatímco u čtverce rovnost spojuje stejné části: tj. strany se stranami a úhly s úhly. Ve čtverci je tedy větší rovnost než v trojúhelníku, a proto je třeba dát mu z estetického hlediska přednost. Avšak i čtverec je pokažen nepravidelností, neboť jeho strany se liší od úhlů a přímky spojující střed s úhly se nerovnájí přímkám spojujícím střed se středem stran. Z toho vyplývá, že kruh, který má největší stupeň rovnosti, převyšuje krásou ostatní geometrické obrazce.<sup>3</sup>

V Augustinových poznámkách o estetických vztazích architektonických prvků také převládá geometrický duch. Vidíme, že mu chybí ta citová jemnost a přímý vztah k jevu krásy, jež nalzáme u Cicerona, když spontánně obdivuje nádheru svého mozaikového portika a kolonády, nebo v jeho náročných požadavcích na štukaturu stropu. U sv. Augustina máme téměř dojem, že ten, kdo umí počítat a měřit, je už znalcem architektury. Posuďte jeho teorii oken, dveří a oblouků: „Každá zbytečná nesouměrnost jednotlivých částí vyrobených věcí člověka zaráží. Neuspokojuje nás na příklad, má-li dům jedny dveře ze strany a jiné téměř uprostřed, ale ne přesně uprostřed. Naopak nás uspokojuje, je-li okno uprostřed stěny a po jednom oknu na každé straně ve stejné vzdálenosti od středu.“ V tom se jeví, jak říká sv.

<sup>1</sup> Augustinus, De ordine, kn. II; Svoboda, cit. dílo, str. 27—28.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Augustinus, De quantitate animae; Svoboda, cit. dílo, str. 59—60.

Augustin, pozoruhodná rozumnost — *ratio* — v architektuře.<sup>1</sup> Jinde popisuje stavitele, který vysvětluje krásu dokonalé vyváženosti stejných oblouků takto: „Líbí se to, protože je to krásné, a je to krásné, protože jednotlivé části jsou podobné a jsou určitým poutem spojeny v jeden harmonický celek.“<sup>2</sup>

Ve svých teoriích o výmluvnosti a hudbě sv. Augustin někdy dává průchod svému citovému vztahu k smyslovému vnějšku estetického jevu a tak poněkud ustupuje od výlučného použití matematického měřítká. To bylo nepochybně zčásti důsledkem větší osobní zkušenosti v této oblasti. Jako mladý muž byl sám učitelem řečnictví, odborníkem v poezii, a svou letorou byl umělcem slova. Často se řídil bezprostřední intuicí při výběru krásných slov a rytmů. Říká, že slovo „Artaxerxes“ zraňuje sluch, slovo „Euryalus“ jej uklidňuje.<sup>3</sup> Téhož sluchového kritéria používá, dává-li přednost jednomu verši před druhým. A dokonce hovoří o výhodách, které má v některých případech kritérium bezprostřední zkušenosti. „Lidé, kteří mají bystrý rozum a živý temperament, mohou snadněji získat výmluvnost, čtou-li a poslouchají-li vynikající řečníky, než když se řídí nějakými pravidly.“<sup>4</sup>

Tento ústupek, jímž Augustin uznává roli citu a vnímání v estetické zkušenosti, je však, i pokud jde o oblast hudebního umění, v jeho teorii mnohonásobně převážen matematickými rozbory různých typů rytmu a jejich relativní hodnoty. Augustin definuje vokální a instrumentální hudbu jako vědu o správné modulaci. Racionálním pohybům, které je možno vyjádřit nejprostšími matematickými vztahy, dává přednost před iracionálními. Poměr jedna ku jedné pokládá za nejlepší ze všech. Avšak „počítatelné“ vztahy, v nichž je menší z obou čísel beze zbytku obsaženo ve větším, na př. 2:4, a ta čísla, která jsou dělitelná stejným číslem, pokládá za ideální.<sup>5</sup> Nakonec se Augustinova výzva ke zkušenosti utápí v opojné manipulaci s aritmetickými vztahy, jako na příklad v následujícím důkazu, že první čtyři čísla tvoří nejkrásnější hudební řady. Poměr 1:2:3 obsahuje první číslo ze všech, dále první číslo, které je organickým celkem, protože má počátek, střed a konec, totiž číslo 3, a první číslo, které je aritmetickou druhou mocninou — číslo 4 (v tom smyslu, že k jeho vyjádření je zapotřebí čtyř členů). A součet těchto prvních čtyř čísel je 10, a to je základ celé početní soustavy.<sup>6</sup> Vidíme tedy, že Augustinova manipulace s čísly je někdy spíše fantastická než racionální. Může se pak stát, že matematický vztah neobjasňuje estetický princip, ale hříčky iracionálního symbolismu, například když se křtitelnice dělá osmihránná, aby označovala osm částí obrozeného člověka: čtyři strany symbolizují

*Ale nechybí ani cit*

<sup>1</sup> Augustinus, De ordine, kn. II; Svoboda, str. 25.

<sup>2</sup> Augustinus, De vera religione; Svoboda, str. 107.

<sup>3</sup> Augustinus, De dialectica; Svoboda, str. 57.

<sup>4</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. II; On Christian Doctrine, kn. IV, kap. 3.

<sup>5</sup> Augustinus, De musica; Svoboda, str. 67.

<sup>6</sup> Tamtéž, Svoboda, str. 70.



čtyři letory člověka, tři strany představují jeho tři duchovní části, duši, srdce a rozum, a jedna stran a symbolizuje jeho část nově zrozenou skrze Krista. Také číslo sedm leckdy přestává být součástí ideálního uspořádání a stává se magickou formulí: existuje sedm věků, sedm ctností, sedm hlavních hříchů, sedm proseb v Otčenáši, sedm planet, sedm tónů ve stupnici.

Četné případy přehánění a komolení základního principu harmonie a symetrie neoslábují význam tohoto principu samotného. Pro estetický ideál krásy a řádu nemá konec konců význam jeho přehnané využívání v souvislosti s mystickými čísly, nýbrž příklady symetrie, které básníci a filosofové promítají jednou do přírody jako celku, jindy do miniaturních odrazů kosmické harmonie v přírodních jevech a uměle vyrobených předmětech. Svět se stává božskou básní.<sup>1</sup> Nebo se Bůh stává stavitелеm, který není závislý na stavebním materiálu, jako stavitel pozemský. Nebo jindy se Bůh stává třeba sochařem: „Jestliže harmonie a správné proporce prozrazují Feidiovo dílo, i když není podepsáno, oč více to platí o světě, mistrovském díle nejvyššího sochaře!“<sup>2</sup> Celý vesmír, nebe i země, se vykládá jako dvojí hierarchie. Podle Dionysia Areopagity je všechno na nebi i na zemi vyváжено a harmonicky odstupňováno. „Dokonalosti, řády a stupně“ nebes jsou serafíni, cherubíni, trůny, državy, ctnosti, vlády, knížectví, archandělé a andělé. Odtud žebřík nepřetržitě klesá přes různé stupně jsoucna až k zemi.<sup>3</sup> Ve františkánské poezii se obráží toto schéma: bratr Jan z Verny „byl jednou v noci tak povznesen a tak uchvácen Bohem, že uzřel v něm, v tvůrci, všechny věci stvořené na nebi i na zemi a všechny jejich přednosti a stupně i jejich rozmanité řády. A tu jasně pochopil, jak je každá stvořená věc spojena se svým stvořitelem...“<sup>4</sup> Toto schéma je základem Dantovy *Božské komedie*:

„...Ty všechny věci mají  
řád vzájemný a to je forma ona,  
jíž vesmír je podoben Bohu v ráji.“<sup>5</sup>

Tatáž dvojité hierarchie je základem výzdoby stropů a kleneb, na příklad ve florentském baptiseriu a v Brizijské kapli v Orvietu.

Ladné, rozčleněné uspořádání mystického vesmíru má protějšek ve skladbě středověké poezie, hudby a architektury. Dantova *Božská komedie* má tři části, 34 zpěvy v Pekle a 33 zpěvy v každé z dalších dvou částí, 9 kruhů v Pekle, 9 stupňů v Očistci a 10 nebi v Ráji. Sv. Ambrož (340—397) doplnil metrickým hymnem žalmy a chvalozpěvy, z nichž předtím pozůstával celý hudební doprovod bohoslužby; prvek míry

<sup>1</sup> Augustinus, O boží obci, kn. XI, kap. 18, str. 567—568.

<sup>2</sup> Athanasius, Oratio contra gentes, kap. 35; J. P. Migne, Patrologiae cursus completus, series graeca, XXV, 69. Cituje Borinski, cit. dílo, str. 69.

<sup>3</sup> Pseudo-Dionysius, De coelesti hierarchia; de ecclesiastica hierarchia.

<sup>4</sup> I Fioretti di San Francesco, III.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, Božská komedie, Praha 1958, Ráj, I, 103—105, str. 378.

a rytmu byl tedy povýšen na řídicí princip zároveň s melodií. Schéma průčelí středověké katedrály se vyznačovalo důslednou, ne-li dokonce absolutní jednotností: orientace na západ, tympanum, na němž byl zobrazen Kristus u Posledního soudu, na jedné straně blahoslavení, kteří byli protiváhou stejného počtu zatracenců na druhé straně, dvanáct apoštolů, jejichž protějškem bylo dvanáct proroků a čtyři evangelisté, umístění proti čtyřem hlavním prorokům. Ačkoli v dílech středověkých umělců je hojnost rozmanitosti a bezprostřednosti, nade vším vládne idea symetrie a rovnováhy. Středověký duch rád hledal shodu a podobnosti, harmonii, mohutné i jemné akordy, které převádějí celý svět, přírodní tělesa i díla lidských rukou v napodobeniny božské jednoty. Sv. Augustin zvláště doporučoval zkoumat zázračné poměry a vztahy v lidském těle a na základě východisek svého náboženského mysticismu předjal vývoj, který pak skutečně splnily naturalistické snahy Leonarda a Michelangela.<sup>1</sup> Avšak Augustin ještě nedospěl k závěru, že harmonie v přírodním světě je důsledkem přirozených příčin, řád, který všude pozoroval, byl v jeho pojetí odrazem mystického zdroje. Byl přesvědčen, že tři principy — míra, číslo a váha, jindy definované jako způsob, forma a řád — na nichž je založeno jsoucnost a krása, odpovídají třem osobám svaté Trojice.<sup>2</sup> Dokonale nakreslený kruh, jamby a oktávy, úměrně vyvážené sochy a symetrická okna — v tom všem viděl sv. Augustin napodobení božské formy, ze všech forem nejkrásnější.<sup>3</sup>

Jak vidíme, hlavní Augustinův závěr spočívá v tom, že v universu existuje určitý postupný řád, neboť Bůh miluje řád a je jeho tvůrcem. Všechny věci jsou stvořeny podle míry, a jsou proto v harmonii s Jedním. Jak může tato teorie vysvětlit nesporné fakty ošklivosti? Augustin je připraven odrazit tuto námitku, jež útočí na jeho vidinu kosmické krásy. Říká, že absolutní ošklivost neexistuje. Existují však předměty, které v porovnání k jiným, úplněji uspořádaným a symetrickým, postrádají formu. Ošklivost je jen relativní nedokonalost. Avšak vzájemnou uzpůsobenost a harmonii věcí nemohou vnímat duše, které k tomu nejsou naladěny. Správně naladěné duše musí: a) spatřovat všechny věci v jejich souvislostech, b) trpělivě odhalovat důmyslné skloubení jednotlivých částí těch tvorů, kteří se na první pohled zdají odpudiví, a c) oceňovat roli, kterou hraje kontrast a gradace v projevu harmonie. Ad a) Nic nemůžeme zkoumat izolovaně, neboť věci byly stvořeny tak, abychom je viděli pohromadě s jinými, a jen tehdy můžeme pochopit, jaké opravdu jsou, pozorujeme-li je v souvislosti s jejich přirozeným okolím. Například hřích, je-li potrestán, stává se součástí krásy, kterou se vyznačuje spravedlnost. Osoby, které si stěžují na nedokonalost celého vesmíru, zapůsobí-li na ně nějaký jednotlivý předmět nepříznivým dojmem, přirovnává Augustin k člověku, který se dívá na jediný

*Ošklivost je  
nezdařená  
estetická reakce*

<sup>1</sup> K. Borinski, cit. dílo, str. 59—60.

<sup>2</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. III, str. 145; kn. XI, kap. XI.

<sup>3</sup> Augustinus, De ordine, I, 18; II, 2; Svoboda, str. 21 a n.

kámen mozaiky a obviňuje umělce z neschopnosti, namísto aby si uvědomil, jak tento kámen zapadá do celého obrazu. Augustin uvádí další přirovnání na podporu svého názoru: „Zdá se nám, že mnohé věci ve vesmíru jsou zmatené, ale stejně bychom nepochopili krásu domu, kdybychom stáli jako socha někde v koutě. Právě tak ani jednotlivý voják nechápe uspořádání celé armády a jedna slabika v básni, kdyby byla nadána životem a citem, nemohla by pochopit krásu celé básně, krásu, kterou sama pomohla vytvořit.“ Ad b) Augustin se snaží podpořit svůj důkaz o estetické dokonalosti světa tím, že upozorňuje na důmyslná ústrojí objevená v tělech takových nepatrných a nicotných tvorů, jako je blecha. Ad c) Avšak jeho nejvýznamnější a nejrozvinutější argument se opírá o zjištění, že harmonie se zdůrazňuje kontrastem. Antiteze v řeči je příjemná a kohoutí zápasy zábavné, a právě tak i krása věcí je výsledkem rozdílu a rozmanitosti. Básníci rádi používají vulgárních a barbarských výrazů, aby „okořenili“ své básně. Souzvuk krásné hudby se stává ještě krásnější, je-li složen z různých hlasů, a v dobré divadelní hře musí být šašci a zločinci, aby hrdinové mohli lépe projevit své vlastnosti.<sup>1</sup> Již Plotinos řekl: „Odstraňte podlé charaktery a účinnost dramatu je ta tam; tyto postavy jsou jeho nedílnou součástí.“ Augustin tedy umísťuje ošklivost převážně do nezkušeného oka pozorovatele, a nikoli do povahy věcí. Pokud je pro něj ošklivost objektivní jev, chápe ji jako menší stupeň krásy.

Vnitřní shoda mezi  
subjektem a  
objektem

Má-li být zážitek krásy dovršen, musí určitým proporcím, které tvoří krásu objektu, odpovídat podobné proporce v subjektu. Náležitý poměr musí spojovat pozorovatele krásy s pozorovaným předmětem, stejně jako části pozorovaných předmětů navzájem. Shoda mezi podnětem a reakcí způsobuje, že počitek je citlivému pozorovateli příjemný. Ve svém nejranějším pojednání *O krásném a vhodném* si Augustin položil otázku, proč nás vábí krása, proč krása a láska, jak už poznamenal Platón v *Symposiu*, jsou souvztažné pojmy. Po prozkoumání se ukazuje, že krásná stránka, která nás vábí, je úplnost nebo jednota toho, co vidíme nebo slyšíme. Duše ráda přijímá vjemy, které jsou s ní ve shodě, a odmítá vjemy nevhodné a škodlivé. Přitažlivost mezi smysly a objektem je výsledkem vnitřní shody nebo vzájemného přízpůsobení těchto dvou prvků. A pokud se lidské smysly podrobují svému vládci, rozumu, jsou to celky a jsou přízpůsobeny celkům. A proto Augustin označuje zrak a sluch, smysly, které nám zprostředkují vnímání v rozumnější a úplnější formě než nižší smysly, jako „vyšší“, „estetické“ smysly. Člověk může ohmatávat a chutnat věci pouze částečně, avšak v úplné formě a významu může vnímat okolí především zrakem a za druhé sluchem. Smyslové kvality (sensibilia) chuťové, hmatové a čichové označujeme za rozumné pouze z hlediska jejich užitečnosti, tj. jsou-li rozumným léčebným prostředkem. Takové zkušenosti nemají vnitřní rozumnost. Líbosti, které nám skýtá zrak a

<sup>1</sup> Augustinus, *De ordine*; Svoboda, str. 20—21.

sluch, jsou zčásti také libostmi vyplývajícími ze správného poměru — z onoho zlatého středu mezi dvěma krajnostmi — jenž způsobuje, že podnět vyhovuje smyslovému orgánu jak co do kvantity nebo stupně, tak i co do kvality nebo druhu. Vyhýbáme se na příklad přílišné temnotě stejně jako příliš ostrému světlu a také zvukům, které jsou příliš silné nebo příliš slabé.<sup>1</sup> Tato shoda mezi subjektem a objektem, podmíněná „jednotí“ podnětu, je usnadněna symetrií viděného předmětu a rytmem slyšeného zvuku, neboť existuje určitá vyrovnanost, kterou na nás přenáší výrazný rytmus recitované nebo zpívané básně, a pohled na symetricky řešené průčelí domu v nás budí pocit rovnováhy. Rozum prozařuje skrze smysly a jeví se ve shodě částí, v souzvuku, v symetrickém rozvržení budovy, v rytmech poezie a hudby. Augustin nazývá estetickou formu viděných objektů „krása“ a slyšených „líbeznost“.<sup>2</sup>

Ve všeobecných rysech je teorie krásy Tomáše Aquinského velmi blízká teorii sv. Augustina. Říká se, že sv. Tomáš má ke sv. Augustinovi takový vztah jako Aristoteles k Platónovi. To znamená, že jak v Řecku, tak i ve středověku pozdější myslitel pojednával o dobru a kráse ve vztahu k člověku, a nikoli o kráse a dobru v abstraktním smyslu, a že pozdější myslitelé byli shovívavější k lidské žízni po zábavě a k úloze umění jako prostředku k ukojení této žízně.<sup>3</sup> Je pravda, že čím byl sv. Augustin starší, tím se stával asketičtější. Avšak podobně jako Aristoteles, který při vši své konstruktivnosti a sklonu k analýze nestanovil snad ani jediný estetický pojem, jenž by nebyl už obsažen v Platónových dialozích, i sv. Tomáš založil svou důsledněji vypracovanou estetickou soustavu i snášenlivější stanovisko na názorech a teoriích vypracovaných už předtím, dříve či později, sv. Augustinem. Krása, říká sv. Tomáš, je to, co byvši spatřeno, se líbí (*quod visum placet*).<sup>4</sup> To, co se líbí, spojuje sv. Tomáš se zrakem prostřednictvím správné proporce. Z toho ihned vyplývá ztotožnění krásy s formou, což je Augustinova základní estetická téze. Krása naplňuje smysly člověka něčím uspořádaným a pouze spořádané smysly, zrak a sluch, si mohou osvojit řád a míru. Krása se liší od dobra tím, že k estetické zkušenosti stačí pouze nazírání, kdežto k praktickému užítku člověka, včetně dobra, musí být uspokojena potřeba. Sv. Tomáš se odvolává na Aristotelovu klasifikaci druhů příčin a říká, že krása je skutečně formální příčina.<sup>5</sup> Nejen sv. Augustin a sv. Tomáš, dva největší filosofové, které zrodila ve středověku křesťanská církev, ale po

*Tomáš Aquinský  
opakuje Augusti-  
novy myšlenky*

<sup>1</sup> Augustinus, De ordine, II, 30—33, Svoboda, str. 25, 92; De libero arbitrio, II, 16—19, Svoboda, str. 92.

<sup>2</sup> Augustinus, De ordine, cit. dílo; Svoboda, str. 25, 92.

<sup>3</sup> Viz Mortimer J. Adler, Art and Prudence, Longmans, Green, 1937, str. 80: „V díle sv. Tomáše najdeme trhlínu, která mohla vzniknout v křesťanství na základě rozdílu mezi Platónem a Aristotelem.“ Celá tato kniha je cenným výkladem tomistické estetiky.

<sup>4</sup> Tomáš Akvinský, Summa theologiae, část I, otázka 27, 1.

<sup>5</sup> Tamtéž, část I, otázka 5, 4.

nich i všichni další učitelé a kazatelé kladou při vysvětlování krásy formu na první místo.<sup>1</sup>

Sv. Tomáš vyslovuje názor, že akt poznání je usnadňován přítomností řádu, jímž je krása. Sv. Augustin se domnívá, že akt tvoření je usnadňován rytmickým pohybem, který charakterizuje umělce při práci, neboť umělci používají při své práci čísel jako základních principů. Používají rukou a nástrojů ve shodě s čísly, která nosí v duši. Jejich vnitřní rozum stále počítá s nebeskými čísly, a to je jejich kritérium. Všechny části jejich těla se pohybují podle čísel, tj. rytmicky. Když pohyb nemá jiný cíl než libost, vzniká tanec. Avšak všichni umělci, ať už je jejich umění umístěno v prostoru nebo v čase, usilují o „dobrou formu“ práce i hotového díla. „Nad umělcovým duchem je věčné číslo, které spočívá v moudrosti.“<sup>2</sup> Mnohý hudebník má instinktivní sklon k rytmickým pohybům a zpěvu. Řídí se — jako slavík — zákony čísla, přirozeným napodobováním a zvykem, a nikoli jasným matematickým chápáním.

Zátivá forma;  
zvládnuté vyzařování

Forma tedy zůstává prvním charakteristickým rysem krásy a její převahu nijak podstatně neohrožuje existence omezených oblastí oškliivosti. Z téhož božího zdroje vyplývá, spolupracuje s energií formy a nakonec s ní i splývá druhý estetický princip: světlo nebo skvělost. Sv. Augustin hovoří o kráse jako o skvělosti řádu nebo pravdy; Albert Veliký ji definuje jako skvělost formy, která září na úměrně rozčleněných částech hmoty,<sup>3</sup> a sv. Tomáš označuje záření za třetí vlastnost krásy po úplnosti a správných proporcích nebo souzvuku.<sup>4</sup> Skvělost krásy znamená v pojetí sv. Tomáše, „že *forma* nějaké věci, ať už uměleckého díla nebo přírodního jevu, vyzařuje ... takovým způsobem, že se rozumu jeví její dokonalost a řád v celé plnosti a bohatství.“ Slova, která znamenají světlo — *claritas, splendor, resplendentia, fulgor, lux, lumen, illumino, lucidus, illustro* — jsou téměř stejně běžná ve středověkých teologických spisech jako slova, která označují formu.

Pojetí krásy jakožto lesku lze nejjednodušeji vysvětlit libostí jasných barev nebo třpytu. A tento očividný význam je až do samého konce součástí filosofického významu. Sám sv. Tomáš jej někdy vykládá takto: „Lesk: jasně zbarvené objekty se pokládají za krásné.“<sup>5</sup> Ve všeobecně přijaté definici krásy se úměrnost částí obvykle doplňovala „příjemnou barvou“. Je nasnadě hledat konkrétní příklad této estetické skvělosti ve zlatě a azurové modři mozaik a barevných ilustrací rukopisů, právě tak jako v logickém rozvržení katedrál a ve struktuře chrámových zpěvů hledáme objasnění smyslu estetické formy. Avšak za tím vším se skrývá něco víc. Kouzlo jasné barvy a třpyt zlata pouze povrchně symbolizují celou moc skvělosti. Abychom mohli

<sup>1</sup> Viz např. zpěv sv. Františka: Kristus — náš pán.

<sup>2</sup> Augustinus, *De libero arbitrio*, II; Svoboda, str. 93—94.

<sup>3</sup> Albert Veliký, *Opusculum de pulchro et bono*.

<sup>4</sup> Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*.

<sup>5</sup> Tamtéž, část I, otázka 39, 8.

pochopit tuto moc, je třeba vědět, že mystikové viděli ve smyslovém světle a za ním ještě světlo nepostižitelné, zářivější než slunce, a v tomto světle další světlo, „Živoucí světlo samo“, při jehož spatření mizí smutek a bolest.<sup>1</sup> Musíme si také uvědomit, že pojetí Boha jakožto tohoto živoucího světla bylo už zatíženo složitým náboženským a filosofickým historickým vývojem, než dospělo k Augustinovi a Bonaventurovi, Eriugenovi a sv. Františkovi. Idea Boha jako světla pochází už od semitského *Béla*, egyptského *Ra* a íránského *Ahuramazdy*, kteří ztělesňovali jednak slunce a hvězdy a jednak blahodárné působení světla, které dává život a poznání — „všeobecnou štědrost slunce“. Platón přirovnává slunce k nejvyšší ideji dobra. Slunce je otcem plodnosti a vidění ve světě dění, a idea dobra je zase zdrojem jsoučna a pravdy v království rozumu. Na sv. Augustina působil vliv íránského učení, které ztotožňovalo fyzikální světlo přímo se zdrojem jsoučna a dobra, i vliv platónské teorie zvláště v té podobě, v níž k němu došla prostřednictvím Plotinovým, kde se jasně rozlišuje mezi duchovním a fyzickým světlem. Na rozdíl od Plotinovy teorie o soustředných kružicích jsoučna se zdrojem světla ve středu a temnotou na vnějším okraji vysvětloval sv. Augustin stvoření světla jako výsledek činnosti svaté Trojice, avšak v obou případech zdroj světla oplývá světlem.

V Pseudo-Dionysiově *Nebeské hierarchii* je pozoruhodný úryvek, kde si autor klade otázku, proč autoři Písma svatého přirovnávali svaté věci raději k ohni než k čemukoli jinému. Jako příklad uvádí ohnivá kola a ohnivě bytosti u Ezechiela, ohnivě řeky a ohnivě trůny. Dále zkoumá „smyslový oheň“, aby zjistil, proč je nejoblíbenějším symbolem božství. Poznává, že oheň je ve všem a může proniknout vším, aniž ztratil své vlastnosti. Tvrzení, že oheň je ve všech věcech, zřejmě znamená, že všechno může být osvětleno nebo spáleno. Avšak tato schopnost hořet je obvykle skryta. Podobně Bůh je všude, je však neviditelný. Pak následuje lyrická oslava síly a velikosti ohně, jejímž výsledkem je patrně závěr, že oheň — podobně jako Bůh — může přemoci všechny ostatní věci, sám však stojí nad všemi vlivy a potřebami.<sup>2</sup> Ortodoxnější církevní autoři často vykládali první dvě osoby Trojice jako dvě záře a dva protikladné, avšak stejnorodé zdroje nebo jako dvě světla v jednom, která nelze rozdělit, právě tak jako nelze oddělit slunce od jeho paprsků. Kdyby někdo dokázal oddělit Syna od Otce, což je ve skutečnosti nemožné, ztotožnil by skvělost Trojice s druhou osobou. Neboť druhá osoba je božství, které se projevuje navenek, proudí ze svého pramene a rozděluje a přiděluje místa a stupně. Kristus je nutným vyzařováním Boha, je slovesem v nebeské gramatice; a v tomto vycházení jednoty ze sebe samé se projevuje její vyzařování a činnost utvářecí. „Já jsem ta nejvyšší a plamenná síla,

<sup>1</sup> Sv. Hildegarda; cituje Charles Singer, *Studies in the History and Method of Science*, Oxford 1917, str. 55.

<sup>2</sup> Pseudo-Dionysius, *De coelesti hierarchia*, kap. XV, část II; J. P. Migne, cit. dílo, series graeca, sv. 3, 328—329.

kteřá vysílá všechny jiskry života. Smrt nemá ve mně místa, přesto však ji rozsévám, pročez jsem zahalen moudrostí jako křídly. Jsem tou živou a ohnivou podstatou božské substance, která září v kráse polí. Třpytím se ve vodě, hořím ve slunci, v měsíci a ve hvězdách,<sup>1</sup> pravila sv. Hildegarda. V posledním zpěvu *Ráje* shrnul Dante pojetí Trojice jakožto trojitého světla do nesmrtelného obrazu. Vznešené světlo se mu zjevilo v podobě tří kruhů:

V podstatu světla vznešeného vzhlédna,  
jasnou a hlubokou, já spatřil kruhy  
tři barev tří, jichž míra byla jedna.  
A jako přejímá jas duha z duhy,  
tak třetí ohněm zdál se v onom jase,  
jež prvý jemu dodával i druhý.<sup>2</sup>

Trojediný stvořitel světa, pojímaný jako světlo, se neomezujė pouze na to, aby oslňoval a okouzloval ty, jež tvoří. Ale činí tak. Sv. Augustin přiznává, že jeho slabé a rozechvělé smysly byly ochromeny boží září. Avšak Bůh jakožto světlo určuje metafysické umístění a zařazení různých druhů živých bytostí, a odhaluje pravdu. Záře není jen pouhý smyslový výron, nýbrž tvárná a rozdělující energie. *Forma est lumen purum* (forma je čisté světlo).<sup>3</sup> Světlo a forma se ztotožňují proto, že světlo je nejjemnější a nejvyšší substance, nejdokonalejší prvek, a forma je cíl, k němuž směřuje každý předmět. V systému forem jedna forma převyšuje druhou, při čemž každý nižší druh se snaží přisvojit si podobu a povahu nejbližšího vyššího druhu, až nakonec dospějí ke koruně všeho, k Bohu, jenž je formou forem, a stejně i země, voda, vzduch, oheň tvoří hierarchii, která směřuje výš k čisté duchovní podstatě v Empyreu. V každém z těchto prvků, na příklad ve vodě, mají vrchní, jasnější vrstvy vyšší hodnotu, neboť čím je nějaká věc ohnivější, jasnější a světlejší, tím je i ušlechtlejší. Andělé v křesťanském učení zaujali místo hvězd v dřívějších náboženstvích; obojí jsou nebeské ohně a čisté rozumové mysli a obojí jsou nositeli božského vyzářování, a mají jen méně jasu než rozumné světlo samotného božského slova.

Jasnost

Třetí estetickou funkci, která se rovněž pojí k funkci estetické *formy*, vytváří středověká skvělost. Zpočátku nám bylo řečeno, že světlo okouzluje smysly; později, že jako vyzářující energie stvořitelova formuje, uspořádává a vytváří vesmír živých bytostí. Avšak nadto ještě světlo usnadňuje poznání, dokonce mnohem víc než shoda. Augustin říká, že pravda našeho poznání závisí na tom, jak slunce ozařuje naši duši. Jasnost krásného je „vlastnost věcí, která způsobuje,

<sup>1</sup> Ch. Singer, cit. dílo, str. 33.

<sup>2</sup> Dante Alighieri, Božská komedie, Ráj, XXXIII, 115—120, str. 553.

<sup>3</sup> Celý problém filosofického světa smyslu je zpracován v knize Ch. Bacumkera, Witelo, Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts. Vorträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Münster 1908, sv. III, sešit 2, str. 351.

že objektivní prvky jejich krásy — řád, harmonie, úměrnost — stávají se jasnými a budí v rozumu snadné a plné nazírání.<sup>1</sup> Libosti poznání vyplývají nejenom ze vztahů jednotlivých částí uvnitř objektu, ale i z jejich jasnosti. Povaha objektu svou jasností jaksi vychází na půl cesty vstříc poznávajícímu a odívá celou zkušenost nadobyčejnou dokonalostí, která byvši spatřena vyvolává libost. Když sv. Tomáš definuje krásu, zdůrazňuje, jak se zdá, bezprostřednost jejího vnímání. Zde není třeba nic analyzovat, není třeba něco pracně dokazovat. Stačí vidět. „Jasnost,“ jak bylo dobře řečeno, „je pro krásu totéž, čím je důkaz pro pravdu.“<sup>2</sup> Světlo krásy by bylo možno nazvat radioaktivitou prvku formy, neboť shoda formy v objektu a subjektu poznání je, jak jsme již viděli, podmínkou estetického poznání. Avšak „jasnost“, říká Duns Scotus, „je určité vyzařování,“ a dodává „nad světlem a barvou, sebeodhalení. Proto mluvíme o jasném světle nebo jasné pravdě nebo jasném pochopení, tj. o zřejmém světle, pravdě nebo pochopení, a čím jsou zřejmější, tím jsou dokonalejší.“<sup>3</sup>

Světlo jako faktor, který urychluje poznání a pomáhá mu, není pouhým duchovním činitelem. Je to nejjemnější z hmotných prvků — oheň. Fyzikální teorie příjemného poznání podporuje metafysickou teorii vyzařování zřejmé pravdy. Sv. Basilios už dříve prohlásil, že příčina, proč obdivujeme prostou krásu slunce nebo zlata nebo večernice, spočívá v tom, že tyto předměty jsou uzpůsobeny pro náš zrak. Neboť naše oči jsou prostoupeny světelnou látkou, ohněm, který podle zásady přitažlivosti mezi podobnými prvky se přátelsky sdružuje s ohni v přírodě. Protože oči jsou nejušlechtlejší ze všech smyslových orgánů a oheň nejčistší a nejjemnější z hmotných prvků vesmíru, je plně objasněna libost, která vzniká při vnímání zářících předmětů. Avšak světlo nebo oheň je také prostředím, v němž racionální vztahy snadno proklouznou dveřmi smyslů k rozumu. Bylo řečeno, že Kristus je Světlo světa i Logos, který vládne světem, a tak i každý akt, jenž spočívá na pojmu světla, spočívá zároveň na základnějším stupni ideje rozumného vztahu.

*Hmotná stránka  
světla*

Důležitost a složitost středověké koncepce světla uvidíme nejlépe na příkladu. Když Dante vysvětluje povahu národního jazyka, z něhož chce vytvořit literární jazyk Itálie, uvádí čtyři charakteristické znaky ideálního lidového jazyka.<sup>4</sup> Za první znak pokládá osvětlenost. A když takto označil první požadavek, přechází k vysvětlení, co znamená epiteton „osvětlený“. Říká, že být osvětlený znamená zářit, šířit světlo kolem sebe a být sám světlý. Dále tvrdí, že lidé lze pokládat za osvětlené tehdy, když zaujímajíce vysoká postavení, ozařují jiné svou

<sup>1</sup> Maurice de Wulf, *Philosophy and Civilization in the Middle Ages*, Princeton 1922, str. 28. (Nové vyd. New York 1953.)

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 29.

<sup>3</sup> Duns Scotus, *Opus oxoniense*, vyd. M. F. Garcia. *Commentaria oxoniensia ad IV libros Magistri sententiarum*.

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquio* (1304—1307), I, XVII.



spravedlivostí a jasností. Neboť když získali osvícenost správnou kázní, osvětlují jiné tím způsobem, že na ně tuto správnou kázeň přenášejí. Dante pak aplikuje tyto myšlenky na národní jazyk a dokazuje, že když jazyk získá osvícenost očistou a vlastní znamenitostí, zahrne ctí a slávou všechny, kdo ho užívají. Dante říká, že „sladkost této slávy“ mu dává zapomenout i na hořkost jeho vyhnanství. Skvělost jazyka tedy vidí ve znamenitosti a krásné formě a pak ve vlivu těchto předností na lidi, jimž dává sladkost, čest a slávu.

*Žebřík krásy*

Středověcí myslitelé pokládají za dva hlavní znaky krásy formu a světlo, spojené v ideji aktivně utvářející formy. Kdekoli se vyskytují tyto dva znaky, tam se objevuje krása. Avšak síla jejich přítomnosti je velmi rozmanitá; a třebaže osvícený jazyk nebo symetrické průčelí budovy skýtají estetickou libost, čistá krása se objevuje blíže ke svému zdroji. „Nebe je krásné. Avšak neviditelné tvoření je ještě krásnější.“ Nad krásou budov a řeči, vln a horských vrcholů se pne nehmotná krása, která je dostupná jen intelektuální části člověka. Bůh je „jedinečná a nefalšovaná krása“.<sup>1</sup> Chce-li člověk poznat nejjasnější projev krásy, musí se zřítí půvabů přírody a umění pro věčnou moudrost. Jak tedy má člověk přejít od slabé, nedokonalé krásy ke kráse dokonalé a nesporné? Může toho dosáhnout vystupováním po stupních žebříku krásy, který vede člověka od pouhých smyslových dojmů k rozumu a božské blaženosti. Augustin nazývá stupně žebříku krásy různě, avšak jejich význam je zřejmý. Nazývá je oduševnění těla, smysl, umění, ctnost, klid, pronikavost, pozorování. Jindy je zase nazývá takto: z těla, skrze tělo, okolo těla, k duši, v duši, k Bohu, u Boha. Mohou být označeny i takto: krásné z jiného, krásné skrze jiné, okolo jiného, krásné u krásného, v krásném, ke kráse a u krásy.<sup>2</sup> V každém případě nejnižší stupeň znamená krásu téměř nezformovaného vnějšího fyzického podnětu; postup vpřed vede pozorovatele ke krásám jednotnějším, duchovnějším a vnitřním, k vyvrcholení, v němž krása znamená spojení s jednotou Boha a splynutí s jeho formou.

*Estetika a náboženství*

Zdá se tedy, že dělicí čára mezi estetikou a náboženstvím mizí a že názor uměleckých kritiků, kteří tvrdí, že ve středověku neexistovala estetika, se znovu potvrzuje. Avšak takový závěr by byl správný jen tehdy, kdyby dosažení nejvyššího stupně žebříku znamenalo vyloučení nejnižšího. Není však pravda, že naše povinnost vystupovat k vidění Boha — alespoň podle názoru některých středověkých myslitelů — vylučuje uspokojení ze smyslových počátků, ale dokonce vznikla teorie, která spojovala v jedno krajnosti nejvyššího a nejnižšího typu krásy. Křesťanská teologie podepřela svou vahou tehdy již existující obecnou tendenci k symbolismu a tak dodala racionálnosti a životaschopnosti uměleckému směru, který byl jedním z nejpozoruhodněj-

<sup>1</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. I, str. 542; sv. Augustinus, Soliloquia, kn. I, část 14.

<sup>2</sup> Augustinus, De quantitate animae, 70—79; Svoboda, str. 63.

ších a nejcharakterističtějších rysů poezie a architektury středověku. Teologie tak přizpůsobila svou přísnost tomu, co je „z těla, skrze tělo a okolo těla“, a dokázala, že mezi pojmy „v těle“ a „v duši, k Bohu a u Boha“ existuje vztah pozitivní přitažlivosti, a nikoli negativního odpuzování. Jde jen o to, pochopit různé prvky, které způsobily zmírnění asketismu ve prospěch pozitivního používání smyslových orgánů.

Prvním z těchto prvků je křesťanská doktrína o božském stvoření světa. Bůh způsobil, že jeho výtvořiny se mu podobají. I když dnes nebudeme zdůrazňovat nutnost analogie mezi následkem a příčinou, můžeme pochopit středověkou představu o podobnosti mezi stvořeným a stvořitelem z jistých zřejmých faktů. Živočich nebo rostlina rodí živočicha nebo rostlinu téhož druhu, oheň rodí oheň a pohyb vyvolává pohyb.<sup>1</sup> Pro středověké lidi byly stvořené věci obrazy nebo náznaky Boha, a je-li Bůh krásný, tedy všechny jeho výtvořiny jsou tak či onak krásné. Avšak křesťanské učení o stvoření udržuje přesnou rovnováhu mezi panteistickou představou o splynutí všech věcí s Bohem, založenou na názoru, že všechno se podobá Bohu, a teorií o vznešené povznesenosti a odloučenosti boží od všeho konečného. Všechny věci se mu podobají, a proto musí být krásné, avšak mohou to být jen odrazy Boha v přísně omezeném stupni. A proto, jak jsme již viděli, všechny věci sice usilují o jednotu ve svém napodobení absolutní jednoty boží, ale mohou pouze dosáhnout harmonie, neboť se skládají z různých částí a není jim dána ona naprostá nedělitelnost, která může charakterizovat Boha. Věci také nemohou být pravdivými odrazy Boha, nýbrž někdy jen jeho nejasnými „stíny“, protože jsou příliš obtíženy hrubou hmotou, než aby byly s to jasně a zřetelně obrazy jeho podoby. Forma se často nesrovnává s cílem umění, protože hmota je hluchá a netečná.<sup>2</sup> Proto se o uměle vytvořené krásy hovoří jako o obrazné krásy, o stínu nebo o náznaku. Tyto výrazy chtějí definovat ty formy jevů, které jsou uprostřed mezi úplnou podobností a naprostou odlišností.

Druhý prvek, který se podílí na obnově smyslové krásy pod ochranou křesťanské teologie, je přeměna ideje o prosté podobnosti mezi stvořeným světem a stvořitelem v představu o vnějším obalu a vnitřní pravdě. Místo zrcadly, obrazy Boha, mohou být věci oponami, clonami nebo hávy božství. Vnější obal se může věci samé dotýkat blíže než její vnější obdoba, než její oddělená napodobenina. Tento výklad vztahu mezi krásou boží a krásou smyslovou pohlcuje jisté již existující rozumové postupy, které využívaly též myšlenky o vnitřně vnějším vzájemném vztahu, a přijímá jejich zabarvení. Např. raně alexandrijští církevní Otcové ve své typologii zachránili pro křesťanství výroky proroků a mudrců Starého zákona tím způsobem, že pečlivě

*Shoda a rozdíl  
mezi stvořitelem  
a stvořeným*

*Stvořené jako  
skořápka pravdy*

<sup>1</sup> E. Gilson, *The Spirit of Mediaeval Philosophy*, London 1936, str. 95. (Původně: *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris 1932.)

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *Božská komedie, Ráj, I*, str. 379.

porovnali podobnosti v literatuře obou Zákonů. Dospěli k názoru, že židovské učení je nedokonalým vnějším předchůdcem vnitřního křesťanského naplnění. Avšak třebaže byla slova Mojžíšova a proroků tak říkajíc jen slupkou slov Kristových, byly to svaté slupky, nepříliš vzdálené od pravd království lásky. Alegorizace klasických mýtů — přejímání klasických forem pro křesťanské ideje — byla zvyklost, závislá na témž výkladu vztahu mezi křesťanstvím a tím, co bylo mimo křesťanství. Na nové tělo se oblékal klasický plášť, např. anděl byl malován v podobě klasické bohyně vítězství, postav Amora a Psyche se používalo jako typů pro zobrazení boží lásky a lidské duše, Orfeus byl stejně jako Mojžíš typem nebo nedokonalým symbolem Krista.

#### Symbol

Samo slovo „symbol“ přešlo do služeb křesťanské a umělecké teorie z dřívějšího doslovného užívání, kdy znamenalo znak nebo poznávací znamení. Apoštolské kredo bylo vnějším znakem vnitřní víry a bylo nazváno symbolem křesťanů. Symbol se tedy stal viditelným znakem i odznakem neviditelného vnitřního zaměření duše. Idea závoje nebo roušky pak snadno našla výraz ve slově „symbol“ a smyslově vyjádřený symbol počal označovat něco, co není srdci božské moudrosti víc vzdáleno než vnější strana předmětu od vnitřní nebo závoj od toho, co je za ním.

#### Množství významů

Třetím prvkem přizpůsobení smyslového vnějšku vnitřní pravdě je propracování smyslového obalu a jeho naplnění mnoha různými významy, z nichž všechny jsou „pravdivé“ pro daný předmět. Kliment Alexandrijský již ve druhém století rozlišoval čtyři možné významy literárního díla: doslovný, morální, analogický a mystický. A ve třináctém století žádá Dante, aby se jeho *Božská komedie* vykládala přesně podle týchž čtyř významů. „Aby bylo jasné to, co má být řečeno, je třeba si uvědomit, že význam této práce (*Božské komedie*) není jednoduchý, ale naopak, že může být spíše nazvána πολυσημος (polysēmos), tj. mnohovýznamná. První význam vyplývá z doslovného znění; druhý význam vyjadřují ty předměty, které tato slova symbolizují. První se nazývá doslovný, druhý — alegorický nebo morální nebo anagogický. Abychom lépe porozuměli tomuto způsobu výkladu, můžeme jej aplikovat na tyto verše: „Když Izraelští vyšli z Egypta, rod Jákobův od národa cizího jazyka, Juda byl jejich svatyní a Izrael jejich říší.“ Všimáme-li si slovního znění, dovídáme se o odchodu Izraelitů z Egypta v době Mojžíšově; pojmáme-li tyto verše alegoricky, najdeme v nich naše vykoupení, dokonané skrze Krista; hledáme-li v nich mravní smysl, vyjadřují nám odvrácení duše od hoře a bída hříchů ke stavu milosti; zamyslíme-li se nad jejich anagogickým významem, budeme je chápat jako vysvobození požehnané duše, která z otroctví pozemské zkaženosti spěje ke svobodě věčného blaženství.“<sup>1</sup> Avšak významy nemusí být pokaždé čtyři. Smysl božských

<sup>1</sup> A. H. Gilbert, *Literary Criticism*, cit. dílo, str. 202. (Dante Alighieri, *Epistola decima*, dopis Cangrandovi della Scala.)

projevů je rozmanitý a nekonečný, říká Eriugena, vždyť v jediném pavím peru vidíme tak podivuhodnou a krásnou rozmanitost barev. Významů tedy může být mnoho, a nejen to, ale vnější jev, který nám připadá prostý, je často nejbohatší na skryté významy. V předmluvě ke svému výkladu Písňe o Marii říká Hugo od sv. Viktora, že nejhorší překážkou při výkladu Písma svatého je to, že zdánlivě nejjednodušší výroky jsou ve skutečnosti významově nejbohatší. Kde se doslovný text nezdá nijak obtížný, jako na příklad v Písniích o Marii, tam si můžeme být jisti, že je v něm obsažena idea, která je téměř nepostižitelná pro pozemský rozum.<sup>1</sup>

A tak všechno, s čím se smysly středověkého člověka setkaly, ať v živé knize přírody nebo v psané knize — v bibli anebo na obrazech či sochách zdobících chrámy, stalo se

*Převrácená  
substanciálnost  
ducha a těla*

samou alegorií  
Ježíše Krista, syna Marie,  
... pouhým božstvím.

Ač se výklady různily a chytří světští lidé se už vysmívali symbolickému jazyku, přesto se obyčejné jevy, vnímané smysly a city, většinou staly jen slovy napsanými na vodu, výplody fantazie, pomíjivými preludy. Představitivost, která uchovává v zadní komůrce mozku skladiště smyslových dojmů, se podobá vodě, řekl Izaak ze Stelly (zemřel 1169).<sup>2</sup> Předpokládalo se, že věci viděné a slyšené, i ty, s nimiž se denně setkáváme, si vypůjčují veškerou svou podstatu, ať už je jakákoli, z neviditelného a neslyšitelného zdroje a že jsou navzdory obecnému názoru křehčí a pomíjivější než jejich neskonale vznešený vzor. Středověký člověk tedy provedl zázračný převrat. Smyslový svět přeměnil ve svět příznaků a ideálu přiřkl pevnost.

Sv. František upjal svůj nadšený pohled na přírodu a zvířata a i v nich našel vepsán zákon zbožnosti. V potůčcích plynula svatá Trojice a ve lvu, býku a orlu dýchala evangelia. Při výzdobě chrámů se používalo květin a ovocných stromů, které měly představovat plody dobrých skutků. Hlemýždi symbolizovali zmrtvýchvstání Ježíše Krista, holubice byla symbolem Ducha svatého, motýli, jeřábi, pávi, mloci, labutě, ořechy, růže, macešky, sedmikrásky, měsíčky — to všechno mělo posvátný, mystický význam. Průzračná iluzornost, kterou specificky zaměřený středověký symbolismus přisuzoval světu živých tvorů, byla zřejmě úrodnou půdou pro lidskou obrazotvornost. Středověké myšlení přejalo dřívější orientální zálibu v různých obludách — netvorech se čtyřmi hlavami, dvouhlavých orlech, ženách-poloptácích, ženách-polorybách, kentaurech, ptáku nohovi a jedno-

<sup>1</sup> J. P. Migne, cit. dílo, series latina, sv. 175, str. 414.

<sup>2</sup> M. W. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, University Illinois Studies in Language and Literature, Urbana, sv. XII, č. 2—3, str. 207.

ročcích — které chudý svět faktů nemohl poskytnout. I dvanáct drahokamů Apokalypsy přidalo svůj lesk k těm drahokamům, které se dobývaly ze země nebo z dna oceánu.

Kráska, která přísně vzato patří pouze Bohu, neboť je jeho jménem, se tedy snesla s nebe na zem po kosmickém lanu symbolismu. O představivosti se někdy říkalo, že to je loďka, která proplouvá mezi nebeskými a pozemskými sférami.<sup>1</sup> Podstata krásy sice zůstávala duchovní, kráska se však prodírala svým vnějším smyslovým obalem navenek a do jisté míry jej posvěcovala. Svět barev, zvuků a forem si vysloužil znovu přízeň teologické estetiky, neboť mohl pomoci při prosazování, vykládání a oživení náboženského učení. Nebo přesněji: božskému jménu bylo dovoleno vznášet se na půl cesty mezi čistým duchem a hrubou hmotou v symbolickém náznaku. Vždyť sami kněží, kteří rozjímali o těchto otázkách, vždy pocítovali rozdvojení. Na jedné straně jim jejich kněžské svědomí říkalo, že existuje cosi, co se přelévá „ze studnice opravdové krásy“ do „vnější formy všech věcí“, a že se ve všem jeví svědectví o Bohu: ve „střídání dne a noci... v koloběhu let... v opadávaní a růstu listů na stromech, v bezmezné síle semen, v krásě světla, v rozmanitosti barev, zvuků, chutí a vůní“.<sup>2</sup> A na druhé straně si uvědomovali, že podle jejich náboženské teorie vnější tělesná oči vidí mramor a zlato; vnitřní duchovní oko vidí moudrost a spravedlnost.<sup>3</sup> Je to „vnitřní“ duchovní kráska, již se skví dcera královská. Sv. Augustin si uvědomoval — a nepochybně soudil podle vlastní zkušenosti — že tomu, kdo spěje za pravdou po cestě, kterou mu ukazuje symbol, může se stát, že sejde z cesty právě za tímto symbolem. „Běda těm, kteří místo tebe milují tvé obrazy a zbloudí mezi tvými stopami.“<sup>4</sup> Člověk může být zlákan kouzlem nějaké bytosti, místo aby „upjal svůj zájem k něčemu jinému“, co tato bytost symbolizuje. Neboť kráska věcí je možno do krajnosti postihnout dvěma způsoby: jako obraz nebo symbol.<sup>5</sup> Ten, kdo obdivuje svět jako symbol boha, má bystré oko; prodlévá-li však pouze u krásy obrazu samého, pak má zakalený zrak a podobá se netopýru nebo sově, kteří vidí nejlépe ve stínu a žijí v temnotách. Naším vzorem má být sladký pěvec Izraele a jeho vztah k hudbě. David byl člověk vyškolený ve zpěvech a nesmírně miloval hudební harmonii „nikoli pro všední rozkoš, nýbrž z věřícího srdce, a sloužil jí svému Bohu, který je pravým Bohem, zobrazuje tak mysticky velkou věc. Důmyslný a dobře uspořádaný souzvuk rozmanitých tónů představuje totiž jednotu dobře uspořádané obce, vzešlou ze svorné různosti.“<sup>6</sup> Nezneuctívají nás symboly, nýbrž láska k symbolům.

<sup>1</sup> Např. Synesius; viz M. W. Bundy, cit. dílo, str. 149.

<sup>2</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. III, str. 363—364.

<sup>3</sup> Kniha žalmů, 45.

<sup>4</sup> Augustinus, De libero arbitrio, kap. XVI, 43.

<sup>5</sup> Bonaventura, Commentarii in quattuor libros sententiarum Petri Lombardi; vyd. Quaracchi, Opera omnia (1882—1902), srovn. sv. I—IV; cit. místo: sv. I, str. 72.

<sup>6</sup> Augustinus, O boží obci, sv. II, kn. XVII, kap. 14, str. 253—254.

Hrozbou náboženství nejsou smysly samy, ani jejich správné používání, nýbrž nadměrné okouzlení smyslovými vjemy.

I když církevní kazatelé sebepevněji trvali na tom, že symboly musí ukazovat určitým směrem, jakmile bylo smyslovým vjemům dáno místo v božím království, bylo nevyhnutelné, že poznenáhlu dojdou ocenění samy pro sebe. Stopy tohoto návratu k čistému estetismu můžeme pozorovat už od samého počátku středověku. Sv. Augustin byl vlivem své povahy vnímavý vůči světlu, „královně barev“, a měl rád líbezná písň. Stěží udržuje svou pozornost u krásy Starého dnů, protože je okouzlen barvami a hudbou. Bystře si všímá hry barev na vodní hladině, když hledí přes hory na Casciogo, a protože si pamatuje, jak se jeho city samy rozezpívaly, když se jich v době jeho obrácení na víru dotkla melodie a rytmus, je shovívavý k vnějším formám hudby.<sup>1</sup> Nepřekvapuje proto, že sv. Augustin zápasí s problémem hodnoty smyslového okouzlení a snaží se je rozumově obhájit. „Cím je to — ptám se — že když někdo hovoří o svatých a spravedlivých lidech, jejichž života a slov křesťanská církev používá k tomu, aby spasila ty, kteří k ní přicházejí zatíženi všemožnými pověrami, a ukazujíc jim, jak mají napodobit tyto dobré lidi, činí z nich údy svého vlastního těla . . . táži se znovu, čím je to, že říká-li někdo toto, nezalíbí se svému posluchači tak, jako když tentýž smysl vyjádří úryvkem z Písňe písni, kde se o církvi, jež je velebena v podobě krásné ženy, hovoří takto: ‚Tvoje bělostné zuby — stádo ostříhaných ovcí vystupujících z koupele; všechny mají po dvou jehňátkách a žádná mezi nimi není neplodná.‘ Dozví se posluchač z tohoto úryvku víc, než když slyší tutěž rasylenku vyjádřenu nejprostším jazykem, bez pomoci tohoto obrazu? I já, ačkoli nevím proč, pociťuji větší uspokojení z úvah o svatých mužích, když si je představím jako zuby církve, které odtrhávají lidi od jejich chyb a přivádějí je do lůna církve, přičemž zároveň všechnu jejich hrubost zmírňují právě tak, jako kdyby je rozžvýkali a rozmělňili zuby. Rovněž je s největším uspokojením poznávám v obrazu ostříhaných beránků, kteří odkládají s rounem břímě tohoto světa, vycházejíce z koupele, tj. po pokřtění, a všichni s sebou nesou jehňátka, tj. dvojí příkazy lásky, a žádný z nich není neplodný, neboť všichni nesou tyto plody. Proč však mi působí větší uspokojení, když si je představuji v této podobě, než kdyby žádné takové podobenství nebylo odvozeno ze svatých knih, třebaže podstata věci by byla tatáž, to je jiná otázka a lze ji velmi těžko zodpovědět. Nikdo však nepochybuje o tom, že v některých případech je příjemnější získat poznání prostřednictvím obrazů, a dále že to, k čemu dospějeme obtížnější cestou, nám vždy poskytuje větší uspokojení.“<sup>2</sup> Na tomto místě, stejně jako na mnoha jiných, podává Augustin bystrou obhajobu povrchové libosti. Záhady Písma svatého, říká, zahánějí nudu; a tím, že naši chápavosti

*Augustinova  
rozumová obrana  
krásy*

<sup>1</sup> Augustinus, Vyznání, kniha X, hlava XXXIII, str. 352.

<sup>2</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. II, str. 537; Augustinus, De doctrine christiana, II:VI, 7.

kladou překážky, vynucují si naši úctu.<sup>1</sup> Tato myšlenka se udržela po mnoho století, až konečně ji abbé Dubos v 18. století pojal do základů své pozoruhodné estetické teorie. Na jiném místě, pojednávajícím o témž problému, Augustin vysvětluje totéž poněkud jemněji. Proč, ptá se, nás dojmají více alegorie a obrazy než prostá slova? Podává vysvětlení, které připomíná Platónovu teorii o původu umění: že živé bytosti mají rády pohyb.<sup>2</sup> Naše myšlení se musí pohybovat od záhady k odpovědi, od obrazu, který působí na naši představivost, k duchovní pravdě, a takový duševní postup nám sám skýtá libost. Jako pochodeň hoří jasněji, když se pohybuje, tak i naše city planou radostněji, je-li naše myšlení aktivní.

#### *Vzdálené symboly*

To, co sv. Augustin jen nadhodil, Pseudo-Dionysius rozvinul v promyšlenou teorii. Zabývá se problémem hodnoty vzdálených symbolů, jako je na příklad používání obrazu červa pro vyjádření přirozenosti Krista. Máme dojem, praví, že takové zobrazení toho, co je nám svaté, hraničí s bláhovostí a zhoubou. Avšak toto odsuzování nepodobných a nepřiměřených symbolů svatých věcí, symbolů, jako je lev, panther, leopard a rozzuřený medvěd, je neuvážené. Zamysleme-li se nad tím, seznáme, že údiv nad nevhodností takových symbolů podněcuje náš rozum k rozluštění tajemství jejich smyslu víc, než jak tomu je u průhlednějších a zdánlivě vhodnějších symbolů, jako je slovo, podstata, světlo. Žádné symboly nejsou ani zdaleka přesnými obrazy. A proto je vhodnější používat takových symbolů, které tuto nepodobnost zdůrazňují, než funkci symbolu zlehčovat a užívat přirovnání, která se blíží shodě.<sup>3</sup>

#### *Čas a krása*

Sv. Augustin našel důmyslné způsoby, jak hájit hudební formy i rétorické prostředky. I když hudba není rozumová a členitá jako srozumitelná lidská řeč, přesto je v jejích jednotlivých částech lahodnost, říká Augustin. Hudební *umění* není spjato s časem; avšak hudba jako *jev* probíhá v čase a závisí na tom, zda dovedeme zároveň zachytit minulé, přítomné i budoucí. Proto je hudba, jak praví starý řecký mýtus, dcerou Jupitera a bohyně paměti Mnemoryne.<sup>4</sup> Jako dítě Jupiterovo hudba nepotřebuje ospravedlnění před náboženstvím, neboť je díky svému původu spojena s čísly, lze ji měřit a je podobná jednotě. Ale „kromě toho věci, které mizejí a znovu se objevují, mají jistou dočasnou krásu, takže žádná z věcí, které umírají nebo přestávají být tím, čím byly, nesnižuje a nenarušuje formu, vnější jev a řád veškerého stvoření ve vesmíru; proto také dobře sestavená řeč je zajisté krásná, i když se v ní slabiky a zvuky míhají, jako by se rodily a hned umíraly“.<sup>5</sup> Po-

<sup>1</sup> Augustinus, *Ad Consentium contra mendacium*; Svoboda, str. 166.

<sup>2</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. I; Augustinus, *Epistola* 55, kap. XI, 21.

<sup>3</sup> Pseudo-Dionysius, *De coelesti hierarchia*, kap. II; J. P. Migne, cit. dílo, series graeca, sv. 3.

<sup>4</sup> Augustinus, *De ordine*, II, 41; Svoboda, str. 27.

<sup>5</sup> Ph. Schaff a H. Wace, cit. dílo, 1. řada, sv. I, str. 353. (Augustinus, *De Genesi contra Manichaeos*.)

míjivost hudby, opakuje sv. Augustin, není ošklivá. I báseň je svým způsobem krásná, třebaže nemůžeme vyslovit dvě slabiky najednou a její půvab spočívá v přechodu od slabiky k slabice.

Všimli jsme si už, jak sv. Augustin v mládí hájil básnickou fikci a divadelní hry a upozorňoval na estetický záměr, který je v nich obsažen. Pravda, napsal ve svém raném spise, se podobá Proteovi — je mnohotvará.<sup>1</sup> Filosofie nesmí opovrhovat poezií, protože básně mohou vyjadřovat pravdu pod rouškou obrazů.<sup>2</sup> Existovali však jiní myslitelé a jiné koncepce, které zdůrazňují rozpor mezi symbolickým zobrazováním Boha a prodléváním u vnější stránky věcí. Upozornili jsme už, že slovo „symbol“ znamenalo roušku, clonu nebo závoj. Pojem závoje tíhl k tomu, stát se nezávislou estetickou kategorií, místo aby přesně plnil svůj úkol, vytvářet vnější obal křesťanské moudrosti. Nebylo jisté, že závoj je vždy jen spolehlivou rouškou, mohl se stát prostě vstupem nebo vnějším přístupem; mohl svést na scestí to, co je uvnitř. Autoři neustále kolísali mezi těmito dvěma koncepcemi. Nakonec v renesančním myšlení se závoj stal estetickou vlastností-rafinovaností (*delicatesse*) — a některé náznaky, které tuto změnu připravovaly, můžeme najít ve vztahu mystiků k tomuto závoji, k symbolu. Hugo od sv. Viktora říká, že vnější a viditelný znak, který zahaluje ideu a skrývá ji před mystikovým rozumem, podněcuje jeho aktivitu a svou přítomností probouzí jeho spící duši. Duše, zburcovaná ze spánku, do něhož byla ponořena, upírá svůj zrak na tento průsvitný závoj, který pravda prosvětluje, a snaží se ji vnímat svobodněji, v celé její kráse a lesku.<sup>3</sup>

Ať se tedy křesťanské myšlení ve středověku sebeusilovněji snažilo odsoudit krásný jev jako něco, co patří světu, tělu a ďáblu, nezdolná síla lidskosti nedopustila, aby krása byla úplně potlačena. Církev se snažila působit na masy lidí a jejím nástrojem bylo řečnictví, doplněné hudbou a vyšperkované řečnickými obraty. Církev však nepoužívala réterských způsobů a lahodné hudby jen k tomu, aby přivábila nevzdělanou masu k vnímání božské pravdy, vždyť hlas církve vycházel z úst kněží, kteří sami na sobě pocítovali kouzlo smyslů. Aby uspokojili své emocionální potřeby a uspěli v praktické činnosti, pojímali vábení smyslů takovým způsobem, který je před náboženstvím omlouval a ospravedlňoval. A tak se stalo, že volání smyslů, podporované prostou lidskostí biskupů a mystiků, čas od času našlo volný průchod. A tehdy se lidé začali zajímat o obraz a symbol pro ně samé a pro jejich vlastní povahu.

To, co platí o celé oblasti smyslových jevů, platí i o umění. Středověk nehledal estetiku v teorii umění o nic víc než v teorii divadelní hry nebo napodobení. Poezie a malířství v našem smyslu byly málo ceněny; mnohem důležitější byla výroba zbraní a stavba katedrál a hradů. Slovo „umění“ ve svém jednoduchém smyslu nemělo ve středověku

*Závoj se někdy  
pokouší hrát  
nezávislou úlohu*

*Ve středověku  
neexistovalo  
„krásné umění“*

<sup>1</sup> *Contra Academicos*, III, I, 13; Svoboda, str. 20.

<sup>2</sup> *Tamtéž*, III, 1, 7; Svoboda, cit. dílo.

<sup>3</sup> Hugonin, *Essai sur la Fondation de l'Ecole de Saint-Victor de Paris*; viz J. P. Migne, cit. dílo, series latina, sv. 175, str. 70.



nic společného s estetikou. Obecný pojem umění, platný pro to období, byl ten, který Kleantes cituje z Quintiliana: „Umění je metodická zdatnost.“ Nebo přesněji: „Umění je schopnost pracovat určitým způsobem, tj. podle určitého řádu.“<sup>1</sup> V encyklopedii Martiana Capella se stanoví sedm svobodných umění: gramatika, rétorika, dialektika, hudba, aritmetika, geometrie a astronomie. Není tu ani zmínka o poezii nebo malířství a poezie se skutečně někdy pokládala za doplněk logiky nebo rétoriky. Holanďtí mistři pěvci si sami říkali rétoři, protože poezie byla jen „druhořadou“ rétorikou, a jelikož Aristoteles prohlásil, že lidé nemohou logicky myslet, aniž používají obrazotvornosti, byla poezie někdy označována jako úvod k logice.<sup>2</sup> Malíři byli často zařazováni mezi sedláře, protože sedla se tehdy zdobila malbou, a dochovala se zpráva o dvorním malíři Eduarda II., který byl odměněn za to, že tančil na stole, čemuž se král od srdce zasmál — a to sdostatek jasně naznačuje, co bylo malířovým hlavním úkolem.<sup>3</sup>

*Avšak nízká umění se blížila úrovni krásných umění*

Estetické vlastnosti se tehdy nespojovaly s uměním a umění nebylo označováno za „krásné“ v dnešním slova smyslu. Nicméně odborná zručnost, která byla podle středověkých názorů uměním, vedla ke kráse jinou cestou. Kdykoli byl nějaký materiál ztvárněn rukou zkušeného a rozumného pracovníka, ať již obuvníka nebo sochaře, stal se krásným. Zvuky, které nemají míru nebo rytmus a nebudí v posluchači představu o jednotě ideálního číselného řádu, nejsou „krásné“, nemají krásu. Umění rétorické a hudební zpracovává surový hlasový a instrumentální materiál ve figury a takty a tak slouží estetickým cílům. Architektura, ač je stejně nízké umění jako sochařství a malířství, slouží estetickému cíli tehdy, jsou-li oblouky, dveře a okna symetricky uspořádány.

Mechanická nebo nízká umění jsou taková umění, která potřebují pro svou práci hrubou hmotnou základnu. Je-li něco při zpracování opomenuto, něco takového, co je možno ukázat a cítit, pak forma utrpěla porážku ve své snaze přeměnit a ovládnout hmotu, a práce, vynaložená na toto umění, se nehodí pro svobodné lidi. „Mechanická umění dostala své jméno podle slova *moechor* (spáchat cizoložství),“ píše sv. Antonín Florentinský, „protože lidský rozum je v nich vlastně znásilněn, neboť byl stvořen především k pochopení duchovních věcí a v těchto mechanických uměních se zabývá hmotnými věcmi (*factibilia*). Existuje sedm druhů takových umění: zpracování vlny, stavebnictví, mořeplavectví, zemědělství, lov, lékařství a divadlo. . .“<sup>4</sup> Hugo od sv. Viktora uvádí tentýž výklad slova „mechanický“ v souvislosti s uměním. Lidé, kteří se zabývají tímto uměním, říká, si musí vypůjčovat látku od přírody, zatímco představitelé svobodných umění se právem nazývají „svobodní“, buď proto, že potřebují svobodu rozumu

<sup>1</sup> K. Borinski, cit. dílo, str. 30.

<sup>2</sup> K. Borinski, cit. dílo, str. 33.

<sup>3</sup> G. G. Coulton, *Art and the Reformation*, Oxford 1925, str. 74.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 83—84.

pro své myšlení, nebo proto, že tímto uměním se zabývají obvykle šlechtici.<sup>1</sup>

Mechanická umění někdy nazývali poetickými uměními, protože se týkala vytváření nějaké hmotné věci, jako je dům, lavice nebo jídlo, a tato umění se rozlišovala od teoretických a praktických umění, o nichž pojednával Aristoteles. V takové klasifikaci se malířství stává formou poezie, protože obraz je vyrobený předmět, který je po vytvoření možno vnímat smysly. Sv. Augustin přiřadil praktická umění, jejichž cílem je činnost a nikoli vytvoření nějakého předmětu, k poetickým uměním a obě nazval mechanická umění, protože nepůsobila a netvořila v oblasti ducha. Avšak krása může zasáhnout i pod úroveň „svobody“ v umění a dodat půvabu všem výtvorům a činnostem, v nichž se projevuje energie tvůrčí síly. Augustin, podobně jako Plotinos, učil, že umělcovo umění je součástí nadrozumové oblasti a je ušlechtilější než umělcův výtvor. A shodně s Aristotelem Augustin říká, že umělec tvoří podle formy, kterou nosí v duši. Nový křesťanský prvek spočívá v tom, že „formu“ a „umění“ vykládá jako boží dary, a o umělcích tvrdí, že se podobají Bohu tím, co vidí a tvoří. Umění tvůrce spočívá v určitém duševním stavu, v ovládnutí čísel, která jako dirigent orchestru udávají takt, jímž se řídí práce na obrazech a pohyb svalů. Umělec vidí uvnitř věcí světlo, které tam vložil Bůh, a účinky tohoto světla přenáší na dřevo, kámen nebo strunu nebo na napjatou kůži. Světlo a číslo, s nimiž umělec pracuje, jsou jeho nesmrtelnou součástí. A umělcův záměr, přestože uvádí do pohybu umělcovy údy a mění tvar dřeva a kamene, je sám nehybný a stojí mimo proud času. Bůh je umělec celé přírody a člověk-umělec kráčí v jeho stopách, když bedlivě sleduje vzor, který do jeho nitra vložila věčná moudrost; je však omezován svými hmotnými prostředky, kdežto všemohoucí Bůh nikoli. Na rozdíl od Boha-stvořitele tedy umělec tvoří tělesnou věc z tělesné věci podle ideje, která je v jeho duši, Bůh však tvoří formu z formy.

Středověká estetika neviděla v uměleckých dílech vzory krásy, z nichž by bylo možno odvodit obecnou definici krásy. Právě naopak. Všeobecné vlastnosti krásy byly určeny už dříve, a umění v celku nebo ve svých jednotlivých projevech vykazovalo vlastnosti, které je opravňovaly k tomu, aby bylo označeno za krásné. Některé z tehdejších básnických, mechanických nebo „cizoložných“ umění — sochařství, architektura, malířství, atd. — se velmi těsně přibližují naší dnešní představě o „krásných“ uměních a náš způsob myšlení jim přiznává spřízněnost s krásou; avšak ve středověku tomu tak nebylo. Protože „svobodné“ druhy umění byly duchovněji a více podléhaly číslům a řádu, byly bližší estetickému ideálu. Existovala však třetí skupina umění, která se ještě více přibližovala k cíli krásy. Byla to teologická umění, která se týkala nadpřirozených schopností člověka. Ty druhy umění, které vnášely uspořádání do prvků, které člověk sdílí s Bohem,

*Umění jako tvorba*

*Krásu se může přenášet na umění, avšak není v něm uložena*

<sup>1</sup> Tamtéž.

byly ze všech nejvíce prosyceny světlem a formou, neboť byly nejbliže zdroji. „A lidská duše, která je obdařena ušlechtilostí nejvyšší schopností, tj. rozumu, podílí se na povaze boží v podobě věčného rozumu. Neboť lidská duše dosahuje ve své nejvyšší schopnosti takové ušlechtilosti a je tak dokonale oproštěna od vši hmoty, že do ní božské světlo proudí jako do anděla, a proto filosofové nazvali člověka božským živočichem.“<sup>1</sup> Podle této koncepce libost a rozkoš, ozdoba a užitečnost způsobují, že věci nejsou krásné. Sv. Bernardin ze Sieny zastával takový názor: „Tvůrci ozdob hřeší, když vynalézají zbytečné a podivné věci; a proto sv. Chrysostomos řekl, že „musíme odříznout mnohé z umění obuvníků a tkalců. . .“<sup>2</sup> Na adresu těch, kteří provozují složitou církevní hudbu, sv. Bernardin cituje z kanonického práva: „Takový kněz-zpěvák pohoršuje Boha svou mravností, když baví lidi svým hlasem.“<sup>2</sup> Sv. Augustin určil základní rozdíl mezi užitečnými a nutnými druhy umění a zbytečným uměním.

Estetická hodnota každého umění je tedy podle mínění středověkých teoretiků otázkou poměru. Existuje umění, které je měřítkem pro všechny druhy umění, právě tak jako existuje nejvyšší krása, která propůjčuje estetickou dokonalost jednotlivým druhům krásy. Nejvyšším uměním je umění kontemplace, v němž duše vidí Boha jen ve vnitřním zrcadle duše. V této plotinovské koncepci jednoty zrcadleného a zrcadlícího, jíž se dosahuje soustředěním ducha na jeho základní funkci, je stanoven ideál umění pro obuvníka stejně jako pro hudebníka. Jejich výtvořiny musí ve své početnosti odrážet prostou jednotu požehnané kontemplace, jejich užitečnost musí napodobit její dokonalou nesebeckost a spolehnouti na božskou velkomyslnost, jejich poskvrnění fyzickým prostředím musí ustoupit přetvoření hmoty a tmy ve formu a světlo. Každé umění si může vypůjčit od nejvyššího umění část jeho působivosti a nakolik to učiní, natolik se stává uměním, které poskytuje libost, radost nebo blaženost, duševní pohodu a soběstačné blaho. Tehdy se múzy umění spojují v jedno s křesťanskými ctnostmi.

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Convivio*, III, II, 14; přel. Jackson, Oxford 1909, str. 131.

<sup>2</sup> G. G. Coulton, cit. dílo, str. 85.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- M. J. Adler, *Art and Prudence*, New York 1937.  
B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, kap. VII.  
M. W. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, *University Illinois Studies in Language and Literature*, sv. XII, č. 2—3.  
L. Callahan, *A Theory of Aesthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas*, Washington 1927.  
G. G. Coulton, vyd. a přel., *Life in the Middle Ages*, Cambridge 1928.  
C. A. Dinsmore, *Aids to the Study of Dante*, Boston 1903.  
Etienne Gilson, *The Spirit of Mediaeval Philosophy*, London 1936.  
C. H. Grandgent, *Dante*, New York 1916.  
W. P. Ker, *The Dark Ages*, New York 1904.  
Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, New York 1930.  
G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. I, kn. III, I. a II. kap.  
Karel Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1933.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. III.  
Maurice de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, přel. Messenger, London 1925.

## VI. KAPITOLA

### RENESEANCE (1300—1600)

*Zrodila renesance  
něco nového?*

Těm, kteří pohlížejí na dějiny jako na drama a vidí v nich jen samá jasná světla a temné stíny, jeví se renesance jako skvělý návrat lidstva k estetickému myšlení, jež asketický středověk potlačoval. Petrarco, „prvního moderního člověka“, vyzdvihují jako světlohoše na rozdíl od sv. Augustina, „typického představitele středověku“, který stál na prahu doby temna. Představují si Petrarco, jak sbírá medaile a mince v rozvalinách Říma, hořekuje nad zánikem starobylé klasické krásy a v uchvácení píše Homérovy verše, které ještě nedovedl přeložit; představují si Brunelleschiho, jak obkresluje kdejakou dosažitelnou architektonickou podrobnost ve snaze obnovit „starý dobrý styl“ prosté, půvabně vyvážené stavby, Giotta, který maluje ovce pod širým nebem, místo aby slepě plnil církevní předpisy, a s tímto oživeným cítěním pro umění ztraceného zlatého věku a kouzlo přírodních forem působících bezprostředně na smysly srovnávají Řehořovo záměrné ničení pohanských chrámů a paláců, odpornou zálibu egyptských poustevníků ve špíně a Boethiovo pojetí Múz jako krutých a šalebných Sírén.

*Zrcadlo*

Badatel v dějinách estetiky může až po jistou mez podpořit tento umělý protiklad mezi renesancí a středověkem tím, že na obratném výběru příkladů zaznamenává změnu v používání určitých metafor, oblíbených v obou těchto epochách, ale obrážející odlišný vztah ke kráse. Pro středověkého člověka byla příroda zrcadlem, zrcadla byly i sochy v kostelích a kresby v rukopisech a encyklopedie vědění byla nazvána *speculum*. Ale k čemu sloužila tato zrcadla? Co obrážela? Obrážela dokonalost, obsaženou v nekonečné bytosti boží. Příroda — živoucí kniha a bible — psaná kniha byly obě pokládány za „pravdivá mystická zrcadla nejvyšší moudrosti“. Ale jakého smyslu nabývá

metafora o zrcadle, když jí užije moderní člověk? V době Medicejských, Maxmiliána II. a Alžběty Anglické se psané slovo už nepokládá za tajuplný nástin tajemství božích, nýbrž za zrcadlo nastavené všednímu životu a přírodě. Nepoužívá se ho už tak často k objasnění vztahu mezi přirozeným a nadpřirozeným nebo viditelným a neviditelným světem, ale spíše k tomu, aby se vysvětlila funkce nějakého světského umění, malířství — nebo poezie. Pozornost se přesunuje od otázky, jakým způsobem slovo boží proniká do předmětu, v němž se obráží, k myšlence, že malířství a poezie jsou „živoucím zobrazením věcí“. Když Alberti pojednává o technické stránce malířovy práce, táže se: Co jiného lze říci o malířství, než že je to zrcadlo nastavené originálu, jako každé jiné umění?<sup>1</sup> Leonardo často používá této analogie zcela praktickým způsobem: „Chceš-li viděti, je-li tvoje malba shodná s věcmi v přírodě, vezmi zrcadlo. . . Vidíš, že rovinné zrcadlo ukazuje velmi plasticky a cbráz také je podává plasticky. Malba má jen jeden povrch, zrcadlo též. I zrcadlo i obraz podávají podobu věcí oděnou stínem a světlem; a jeví se vzdálený za zrcadlem i za rovinou obrazu. A když je ti známo, že zrcadlo co do obrysu i co do stínů ti podává věci jakoby vyloupenuté a když máš mezi svými barvami stíny i tóny mocnější, nežli jsou v zrcadle, tu jistě, sestavíš-li je správně vzájemně, tvoje malba se bude zdáti věcí přirozenou, viděnou ve velkém zrcadle.“<sup>2</sup> A dále: „Z toho plyne, že ty, malíři, budeš dělati svoje malby podobné obrazům, jevícím se v zrcadle a viděným jedním okem.“<sup>3</sup>

Na jiném místě Leonardo přirovnává k zrcadlu spíše malířův rozum než obraz. Ale i v tomto případě má zrcadlo obrážet přírodu a nikoli nadpřirozeno. „Malířův rozum musí být podoben zrcadlu, které vždy přejímá barvu předmětu, jež obráží, a pojme tolik obrazů, kolik je předmětů, které před ním stojí. Proto pomni, ó malíři, že nemůžeš dosáhnout svého cíle, pokud se nestaneš všestranným mistrem v napodobení všelikých rozmanitostí přírodních tvarů.“<sup>4</sup> A dále: Malíř „především. . . musí zachovat svou mysl tak jasnou, jako je plocha zrcadla, která se rozehrává tolika různými barvami, kolik jich mají předměty, jež se v ní obrážejí“.<sup>5</sup> A konečně: „Malíř. . . má pozorovati, co vidá, a má sám s sebou hovořivati, vybíraje nejznamenitější ze všech druhů věcí, jež se tolika barvami zbarví, kolik jich je na věci, jež se před ně staví. A bude-li malíř tak činiti, bude se zdáti, že sám je druhou přírodou.“<sup>6</sup> I u Dürera nalézáme toto přirovnání: „Nechť každá forma, na

<sup>1</sup> S. Behn, Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph, Strassburg 1911, str. 13; A. Janitschek, Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, Wien 1877, str. 93.

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci, Úvahy o malířství, Praha 1941, str. 177. (Původně: Trattato della pittura, Paris 1651.)

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 177—178.

<sup>4</sup> Leonardo da Vinci, Thoughts on Art and Life, přel. Baring, Boston 1906, str. 102, par. 47.

<sup>5</sup> The Notebooks of Leonardo da Vinci, sestavil a přel. Edward McCurdy, 2 sv., New York 1938, sv. 2, str. 278.

<sup>6</sup> Leonardo da Vinci, Úvahy o malířství, str. 14.

niž padne váš pohled, utkví v něm tak jako v zrcadle.<sup>1</sup> V témž duchu vede George Puttenham ve svém díle *Umění anglické poezie* (The Arte of English Poesie, 1589) obsáhlou polemiku proti tomu, aby se „nevyládalo v nepříznivém smyslu“ slovo „fantastický“ nebo „obrazotvorný“, jde-li o básníka. Tvůrčí mozek je jako zrcadlo, tvrdí Puttenham, a zrcadla bývají vyrobena z různých druhů skla podle své kvality. Zrcadlo čili obrazotvornost pravého básníka je „prosvíceno nejjasnějšími paprsky poznání, pravdivosti a náležité úměrnosti věcí... tento druh fantazie... je nesmírně užitečný pro zdraví a pro správný úsudek člověka“. Pro toto „neobyčejně jasné sklo či zrcadlo“, které v sobě básníci nosí, staví je Puttenham na roveň nikoli lehkomyšlníkům, „jak se stalo módou mezi šlechtici a knížaty“, nýbrž těm, kteří jsou „způsobili zastávat nejdůležitější úřady, jak občanské, tak i vojenské“.<sup>2</sup>

Příklon k světskosti může osvětlit také změna v použití metafory o závoji. Pro myšlení středověkého člověka je skutečné jsoucno skryto pod závojem nebo symbolem a toto skutečné jsoucno je okultní a spirituální. Olympiodorus (na sklonku 6. století) přirovnává obrazotvornost k závoji zastírajícímu pravdu. Závoj fantazie překáží pravdivému chápání a je vlastně hávem pro utkvělou touhu. Proto také mluvíme o vlajícím rouchu fantazie. Nymfa Kalypsó, která očarovala Odysseovy druhy, byla zosobněním svůdné fantazie; máme-li proniknout pohledem tento závoj, musíme se opít o střízlivý rozum, právě tak jako Odysseus musel užít protijedu z kouzelné byliny.<sup>3</sup> Ani Gilbert Holandský (zemřel roku 1172) nedůvěřuje závoji fantazie.<sup>4</sup> Středověcí básníci nazývali alegorickou poezii, fiktivní výtvar představivosti, závojem, který halí pravdu. Dante přirovnává průhlednost své alegorie k průsvitnému závoji.<sup>5</sup> Boccaccio, jehož myšlení se pohybuje ještě v rámci středověku, užívá všeobecné metafory o závoji nebo pochvě ve svém *Rodopisu bohů* čtyřicetkrát k označení té vlastnosti básnické formy, která zatemňuje smysl.<sup>6</sup> Této typicky středověké představy o závoji užívají ovšem mysticky založení spisovatelé nejen v době následující bezprostředně po středověku, nýbrž i nadále. Peter Sterry píše, že Boha vidíme závojem stvořeného světa nejasně, „jako slunce jitřní mlhou“. A v devatenáctém století píše Shelley o pestrobarevném závoji života.

Srovnajme s tímto názorem na „závoj“ stanovisko Giordana Bruna

<sup>1</sup> The Literary Remains of Albrecht Dürer, vyd. Conway, Cambridge 1889, str. 177.

<sup>2</sup> Elizabethan Critical Essays, vyd. Gregory Smith, 2 sv., Oxford 1904, díl 2, str. 19.

<sup>3</sup> Olympiodorus, In Platonis Phaedonem Commentaria, vyd. Norvin, Leipzig 1913, str. 34, 35, 38; cituje Bundy, The Theory of the Imagination in Classical and Medieval Thought, University Illinois Studies in Language and Literature, sv. XII, str. 144.

<sup>4</sup> Abbas Gillebertus, In cantica sermo, XLV; cituje Bundy, cit. dílo, str. 210.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, Božská komedie, Očistec, VIII, verš 20, 21.

<sup>6</sup> Ch. Osgood, Boccaccio on Poetry, Princeton 1930; viz rejstřík, heslo „poezie, závoj fantazie“, str. 211; výklad této otázky v pozn. 8, str. 157.

(1548—1600), pravého syna renesance. Giordano Bruno, který se sám nazývá Excubitor, burcovatel spících myslí, volá: „Ejhle, zde je člověk, který proletěl vzduchem, prorazil nebesa, dospěl ke hvězdám, překročil hranice světa. Klíč jeho neúnavné zvědavosti otevřel všem smyslům a všem silám rozumu ty truhlice pravdy, které vůbec mohou být lidmi otevřeny. Strhl přírodě její roušky a závoje.“<sup>1</sup> A dále: „Nolanus... osvobodil ducha a poznání lidské, jež byly dosud zavřeny v uzoučkém vězení bouřlivé doby, odkud bylo jen málo skulinami viděti nesmírně vzdálené hvězdy. Měly přistřížená křídla, aby nemohly létat, roztrhnout závoj mraků, uzřít, co to tam nahoře opravdu je...“<sup>2</sup> Jinými slovy, onu „pravdivost věcí“, která byla pro středověkého člověka „ozdobena krásnými závoji“ čarovné hudby a bájí, vidí moderní člověk přímo a dotýká se jí pomocí rozumu a vědy.

Výroky tohoto druhu sice svědčí o obratu k svobodě a volnému povětří, jímž se postupně měnil názor lidí na život a umění, avšak tento pohyb se v nich jeví příliš náhle. Přechod od mysticismu a církevní autority k přírodě a k rozumu nenastal znenadání. Chystala se ještě další změna, uvědomělejší a rozhodnější obrat: Malířství a básnictví se povzneslo z kategorie opovrhovaných řemesel mezi svobodná povolání. Tuto změnu dokládá Albertiho (1404—1472) esej o malířství, který — jak autor prohlašuje — byl napsán proto, aby povznesl toto umění z nízkého stavu řemesla do postavení obhájce a představitele současného myšlení.<sup>3</sup> Názor Michelangelova otce a strýců, kteří pokládali za pohanu, že mladistvý člen rodiny raději maluje, než aby se věnoval obvyklé literární dráze, je typický pro stanovisko, které v té době už zanikalo. Na sklonku života napsal Michelangelo svému bratru, knězi Leonardovi, aby mu nepsal na dopisy adresu *Michelangelo scultore*, protože tímto označením ho zařazuje mezi majitele řemeslnických dílen. Od té doby už Michelangelo nepřijímal objednávky pod tímto titulem a dával si říkat prostě Michelagniuolo Buonarroti.<sup>4</sup>

*Od řemesla  
k svobodnému  
povolání*

Ale třebaže se postupně, jak sama renesance dozrávala, upevňoval nový názor na básnické, malířské a sochařské umění — která byla zařazena mezi svobodná umění — a vzrůstala důvěra v lidské schopnosti i víra v pozorování přírody, přece nenastal ve čtrnáctém století v estetice žádný náhlý zvrát, který by se vyznačoval vojenskou rázností a přesností. Lze spíše říci, že renesance až do konce kolísala mezi dvěma světy, jedním, který nebyl ještě mrtev, ale zanikal, a druhý, jemuž nechybělo síl, aby se zrodil, byl však dosud v zárodečném stavu. Ve skutečnosti jedním z hlavních rysů celého tohoto období byla složitost a úplnost jeho cílů, skutečnost, že se nevzdávalo starých forem, ani když

*Plnost a složitost  
renesance*

<sup>1</sup> E. A. Singer, Giordano Bruno; v University Lectures, University of Philadelphia, Philadelphia 1914—1915, str. 437.

<sup>2</sup> Giordano Bruno, Dialogy, Večeře na Popeleční středě, Praha 1956, str. 56.

<sup>3</sup> A. Janitschek, cit. dílo, str. 29.

<sup>4</sup> Michelangelo, vyd. a přel. R. W. Carden, London 1913, str. 234, dopis z 2. května 1548.



vytvářelo nové. A tak třebaže kněží, kteří střežili teologický ideál boží moudrosti a krásy, sváděli občas urputný boj s přívrženci nové vědy a nového umění, přece středověká zbožnost žila dále nejen v postavách reformátorů a kazatelů, jako byl Savonarola, nýbrž i v nové generaci básníků a malířů jako Petrarca, Boccaccio, Alberti a Dürer. Bible neztrácela autoritu, ani když prestiž klasických autorit vzrůstala. Dokonce i výroky sv. Augustina posloužily jako argumenty novým humanistům, kteří pokládali za svou povinnost hájit své básnické a malířské umění proti těm, kteří nastoupili po sv. Augustinovi jako ochránci náboženství a morálky, a Petrarca napsal zpověď sv. Augustinovi, svému už mrtvému duchovnímu rádci, kterého si sám zvolil a živě si ho představoval.<sup>1</sup> Jedna ze základních námitek proti poezii zněla, že je to snůška lži. Sv. Augustin obhajoval básnické „lži“ a divadelní iluze na základě uznané konvence. Tvrdil, že má-li být herec skutečným hercem, musí být fiktivní postavou.<sup>2</sup> Boccaccio opakuje tuto obhajobu a praví, že básníci nejsou lháři, protože nemají v úmyslu někoho klamat. Jejich volné zpracování historické látky nikomu neškodí, je to všeobecně uznávaná metoda básnického tvůrčího procesu.<sup>3</sup> Boccaccio rovněž opakuje Augustinovu obhajobu řečnické metamorfózy v Písmu a horlivých výzev v církevním řečnictví.<sup>4</sup> Obrazné nebo alegorické vyjadřování je poutavější, neboť to, co je „nesnadné a spleťité“, podněcuje duševní úsilí<sup>5</sup> a bystří mysl učencovu a nutí ho pátrat po skryté pravdě.<sup>6</sup> „Horoucí řeč“ poezie má schopnost „burcovat netečné, vzněcovat otupělé. . . a krotit zlotřilé lidi,“<sup>7</sup> stejně jako výmluvnost kazatelova má podle sv. Augustina za úkol dojímat a vzrušovat posluchače.<sup>8</sup>

*Umění se povznáší tím, že projevuje své božské poslání*

Avšak odkazy na církevní Otce a opakování jejich výroků v dílech nových obhájců umění nemají takový význam jako tehdy všeobecně rozšířený názor, že poezie je ušlechtilá, protože je jakýmsi druhem teologie, nebo že teologie je druh poezie, nebo také že poezie vychází „z nader božích“.<sup>9</sup> Světský člověk si pochopitelně mohl vypůjčit argumenty svatých Otců a důmyslně je upravit tak, aby vyhovovaly světským cílům, což byla přesně táž metoda, které sv. Augustin učil církevní Otce: „vyzrát na nepřátele“<sup>10</sup>, obrat je o jejich literární poklady a těmi pak potírat tytéž nepřátele, to jest kacíře. Avšak souvislost mezi Petrarcou a Boccacciem a dlouhou řadou italských a anglických kritiků, kteří jimi byli inspirováni, a středověkými obhájci náboženských učen nespočívala ve skutečnosti v psaném slově, nýbrž v duchovní náplni. Petrarca napsal svému bratru Gherardovi: „Poezie roz-

<sup>1</sup> J. H. Robinson a H. W. Rolfe, Petrarch, New York 1898, str. 93.

<sup>2</sup> Viz V. kap. této knihy, str. 113, pozn. 1.

<sup>3</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XVI, 13, str. 62–63.

<sup>4</sup> Tamtéž, XIV, 9, str. 49–50.

<sup>5</sup> Tamtéž, XIV, 12, str. 61–62.

<sup>6</sup> Tamtéž, XIV, 9, str. 51.

<sup>7</sup> Tamtéž, XIV, 7, str. 39–40.

<sup>8</sup> Viz V. kap. této knihy, str. 114.

<sup>9</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XIV, 7, str. 41.

<sup>10</sup> Viz V. kap. této knihy, str. 135, pozn. 2.

hodně není v rozporu s teologií. . . Dalo by se tedy říci, že teologie je ve skutečnosti poezie, poezie, která se zabývá Bohem. Říká-li se jednou o Kristu, že je lev, jindy že je jehně, jindy zase červ, je to něco jiného než poezie? A takových věcí najdeš v Písmu tisíce, tolik, že se ani nepokusím je vyjmenovat. A věru, co jsou podobenství našeho Spasitele v evangeliu, ne-li slova, jejichž znění se liší od jejich smyslu, totiž alegorie, abychom užili odborného termínu? Alegorie je vskutku podstatou a základem vši poezie.<sup>1</sup> Petrarca dále dokazuje, že žalmy jsou básnická díla, že církevní Otcové sdílejí tento názor a že dokonce Otcové sami básnické formy užívali. „A proto, drahý bratře, nepohlížej úkosem na způsob psaní, který, jak vidíš, schvalovali svatí mužové, jež Kristus miloval. Posuzuj pouze základní smysl slov, a je-li ten zdravý a pravdivý, přijímej jej ochotně, bez ohledu na vnější formu. Chválit pokrm, je-li předkládán na hliněných miskách, ale pohrdat jím, leží-li na zlatém talíři, to se příliš podobá bláznovství nebo pokrytectví.“<sup>2</sup> Někomu snad připadá, že tento citát není vhodně volen, protože se obracel k členu církevního řádu, na něhož přirozeně mohly zapůsobit jen takové argumenty, které zdůrazňují mravní a náboženský charakter poezie. Bylo by však možno vyjmenovat celou řadu dalších autorů, počínaje Boccacciem, kteří všichni líčí poezii jako sestru teologie, zahrnují mezi její díla i bibli a tvrdí, že je to příjemná cesta k dosažení morálních cílů. Úkolem poezie je „upoutat myšlenky člověka k božským věcem“.<sup>3</sup> Zatracovat poezii znamená zatracovat metodu, které používal Kristus, a podstatu Starého zákona; poezie je užitečná, protože „odděluje ušlechtilé duše od těch, které jsou zachváceny mravní chorobou“.<sup>4</sup> Parnas nás přivádí k pravdě, píše Tasso, tak jako med, jímž je potřen okraj šálku, přiměje dítě, aby vypilo zdravý lék.<sup>5</sup> Sir Philip Sidney (1554—1586), který přenesl do Anglie italský způsob obrany poezie a vytyčil vzor pro mnohé další „obrany“, nazývá poezii „rozkoší, která plodí ctnost“ a „sladkým lékem“.<sup>6</sup>

Renesance tedy rozhodně neskoncovala se středověkým systémem hodnot, který stavěl nejvýše službu Bohu, a krásná umění dovedla povznést jen jedinou cestou, totiž tím, že z nich rovněž učinila nástroje k službě boží a účastníky jeho moudrosti. Někdy se říká, že hlavní rys renesanční estetiky nespočíval v uznání významu umění, nýbrž v tom, že spojila umění s krásou. Avšak svazek umění a krásy musel nejdříve projít stadiem, kdy se skvěl leskem vypůjčeným z tváře boží. Myslitelé rané renesance stejně jako středověcí duchovní byli přesvědčeni, že

<sup>1</sup> J. H. Robinson a H. W. Rolfe, cit. dílo, str. 261—262.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 264—265.

<sup>3</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XIV, 6, str. 39.

<sup>4</sup> Tamtéž, XIV, 16, str. 78.

<sup>5</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 3. Český překlad: *Osvobozený Jerusalems*, Praha 1890, str. 6. Tento argument je přímo nebo nepřímo převzat od Lucretia, *O přírodě*, I, 936 a n.

<sup>6</sup> *Sidney's Apologie for Poetrie*, vyd. Collins, Oxford 1907, str. 26—27. (Původně: *An Apologie for Poetrie*, London 1595; v sebraných spisech Sidneyho vyšla pak další verze: *Defence of Poesy*, 1598.)

nejvyšší dokonalost je emanací boží, a umění se mohlo osvobodit jen zdůrazněním vlastností, které mohly přiblížit technické prostředky umění ke zdrojům dobra. To platí o raných malířích stejně jako o těch, kdo psali o poesii. Podle Albertiho a Leonarda musí být malíř svého druhu knězem<sup>1</sup> a všeobecně se soudilo, že zbožnost a ctnost jsou nezbytnými předpoklady pro budoucího malíře. O malířství samém se tvrdilo, že je božské, a studium malířského umění i pozorné zkoumání uměleckých děl mělo vést lidi k lásce k Bohu.<sup>2</sup> Leonardo opakuje výrok Dantův: „Lze říci, že v umění jsme vnuky božími.“<sup>3</sup> Alberti obhajuje malířství tvrzením, že „představovalo objekty, které lidstvo uctívá, a tím nesmírně napomáhalo zbožnosti“.<sup>4</sup>

*Nový světský duch však vyžaduje také rozumové poznání*

Světský duch nepronikl tedy do renesance ani nijak náhle, ani nebyl důsledkem všeobecného popření božského cíle umění. Jeho nástup se uskutečnil spíše díky tomu, že vymoženosti vědy a klasické učenosti, které tehdy nabývaly pro umělce stále většího významu, začaly pozvolna zasahovat do náboženského myšlení. Básník i malíř jasně chápal, že musí obhájit své postavení mezi představiteli svobodných povolání tím, že si osvojí rozsáhlé a podrobné znalosti a že budou stavět na odív sílu, jež spočívá v metodě, a obratnost, která zná svou cestu, což byla Quintilianova všeobecná koncepce umění.<sup>5</sup> Aby si vydobyli vážnost, chtěli získat jak intelektuální, tak i mravní ctnosti. Malířství „je hudba a melodie, kterou může pochopit pouze rozum“, prohlásil Michelangelo.<sup>6</sup> Měla-li se povznést důstojnost básníka nebo malíře, musel si osvojit různé obory vědění, a to jak všeobecné vzdělání filosofa, tak i důkladnou zručnost v odborných úkolech řemeslníka. K povýšení si měl dopomoci jednak tím, že bude počítán mezi učence, jednak tím, že bude ctěn jako člověk, jenž překonal velké nesnáze. Názor, že velké úsilí mívá znamenité výsledky, nevznikl až v renesanci. Sv. Augustin vysvětloval hodnotu nesrozumitelných biblických podobností libostí, kterou nám působí překonávání překážek.<sup>7</sup> A táž myšlenka se vyskytuje už dříve u klasických autorů. Dnes bychom nejspíš usuzovali právě opačně a dospěli k závěru, že těžká práce má hodnotu jen tehdy, je-li vynaložena na něco, o čem předem víme, že to stojí za námahu. V renesanci se však stalo axiomem, že velké pracovní úsilí má hodnotu jako takové. „Oceňovat umění znamená oceňovat překonávání obtíží; obraz uchvacuje diváky svým očividně důvtipným provedením.“<sup>8</sup> Zde se práce na dílo vynaložená a nezbytné vědecké zna-

*Práce: výsledky pracovního úsilí poskytují libost*

<sup>1</sup> J. Wolff, Leonardo da Vinci als Ästhetiker, Jena 1901, str. 142.

<sup>2</sup> The Notebooks of Leonardo da Vinci, díl II, str. 229.

<sup>3</sup> Tamtéž, díl II, str. 228.

<sup>4</sup> L. B. Alberti, O malbě — O soše, Praha 1947, str. 49—50. (Původně: Della pittura libri tre, 1436; předtím latinsky De pictura, De statua, naps. po r. 1464.)

<sup>5</sup> Viz V. kap. této knihy, str. 136.

<sup>6</sup> F. de Hollanda, Dialogues, sur la peinture, où il est question de Michel-Ange et de Vittoria Colonna. V knize Art en Portugal, Paris 1846, str. 16.

<sup>7</sup> Viz V. kap. této knihy, str. 133—134.

<sup>8</sup> L. Castelvetro, Poetica d'Aristotele, 1570, str. 350; cituje Charlton, Castelvetro's Theory of Poetry, Manchester 1913, str. 28.

losti staly přímo definicí umění. „Takové je umělecké dílo, na jehož vytvoření vynaloží umělec mnoho úsilí a nesmírné vypětí svého génia; neumělecké pak je to, při jehož vymyšlení umělec nevyužívá schopností svého génia, takže tuto neumělost může pozorovat i prostý člověk.“<sup>1</sup> Táž chvála práce se vyskytuje i ve výrociích výtvarníků. Například Michelangelo prý říkal, že umění velkého malíře se projevuje v tom, že jeho obavy z nezdaru se rovnají jeho znalostem. Nevědomost „ostatních se projevuje v tom, s jak drzou opovázlivostí ukazují své neohrabané výtvoř.“<sup>2</sup> Při častých polemikách o tom, které umění — malířství či sochařství, nebo malířství či poezie — je největší, hraje důležitou roli argument, který poukazuje na obtížnost jednoho či druhého oboru. Alberti ho například používá, když vyzdvihuje malířství nad poezii.<sup>3</sup> Největší je génius malíře, neboť se projevuje nejobtížnějšími prostředky.

Od umělců, kteří mají být hodni své nově získané společenské vážnosti a pověsti, se vyžadují nejrůznější složité vědomosti od filosofického pochopení kosmických zákonů, zákonů morálky a zákonů pohybu až po zběhlost v takových odborných otázkách, jako je kreslířské umění, řečnické ozdoby a metrum. Projevuje se jistá tendence obdivovat hlavně okázalé projevy vnitřní moudrosti a svízelnou práci. Ačkoli na příklad Boccaccio zdůrazňuje alegorický charakter poezie („Poezie zahaluje pravdu krásným a vhodným rouchem smyšlenky“), přece razí smyšlenou etymologii slova *poezie*, jen aby dokázal, že v podstatě znamená „řeč, která je znamenitě vybroušena“, *exquisita locutio*.<sup>4</sup> Přese všechnu svou zbožnost náleží Boccaccio už k novému věku tím, že věnuje větší pozornost ozdobnému proplétání slov a půvabnému zpracování zápletky. Avšak libost, volně vystavená na odiv, není hlavním výsledkem sekularizace zájmů. Jen několik smělych kacířů renesančního období oddělovalo vědecké pochopení objektivního řádu od technické schopnosti zobrazit tento objekt vhodnými prostředky. Vcelku se udržuje paralelismus mezi pravdivým, rozumově zvládnutým filosofickým obsahem a obratným a půvabným zpracováním tohoto obsahu. Toto zachovávání paralelního řádu znalostí, z nichž jedna se týká obsahu a druhá formy, je mnohem rozumovější a uvědomělejší stanovisko vůči umění než středověké uctívání symbolu, který byl ceněn jen proto, že naznačoval mystické spojení s Bohem. Toto stanovisko však vede k novoklasickým snahám sedmnáctého a osmnáctého století vykládat umění jako výraz rozumu, a nikoli k dnešnímu pojetí umění jakožto výrazu krásy.

Básníkův a malířův vzestup od postavení prostého řemeslníka, pouhého vypravěče nebo zahálčivého žvanila na úroveň teologa a filosofa se tedy uskutečnil především díky jeho literárním a odborným znalos-

*Umělcova duševní výzbroj*

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> F. de Hollanda, cit dílo, str. 70—71.

<sup>3</sup> S. Behn, cit. dílo, str. 60.

<sup>4</sup> Ch. Osgood, cit dílo, XIV, 7, str. 39—40, 42.

tem. Jeho vzdělání muselo být důkladné a všeobecné. Skutečný básník musí znát gramatiku, řečnictví a přinejmenším základy ostatních tradičních umění, jak duchovních, tak i přírodních, praví Boccaccio. Kromě toho musí mít přesnou a hojnou slovní zásobu, musí se vyznat v archeologických památkách a ovládat historii a zeměpis.<sup>1</sup> A Du Bellay (1524—1560) oslovuje budoucího básníka jako „člověka, který je vzdělán ve všech náležitých uměních a vědách, hlavně v přírodních vědách a v matematice, je zběhlý v nejrůznějších dobrých autorech řeckých i latinských a nejsou mu tajny ani ‚mravy‘ a ‚povinnosti‘ lidského života“.<sup>2</sup> A skutečně, u prvních italských obhájců básnického umění (na příklad u Scaligera a Minturna)<sup>3</sup> bylo běžným zvykem vyžadovat důkladnou erudici jako nezbytnou podmínku tvůrčí literární práce. Castelvetro, který v mnoha důležitých otázkách s oblibou odpořoval ustáleným názorům obhájců poezie, jeví se v otázce všeobecného vzdělání méně kacířský než jinde. Trvá ovšem na tom, že poezii, jejímž cílem je poskytovat libost, je nutno odlišovat od vědy, která směřuje k pravdě.<sup>4</sup> Nesouhlasí však s Platónovým názorem, že zdrojem poezie je božské šílenství.<sup>5</sup> Neboť poezie se uskutečňuje vědomým úsilím a houbenatým studiem, a nikoli iracionální genialitou.<sup>6</sup> Nechce ani připustit, že Platón sám přisoudil tak neracionální zdroj.<sup>7</sup>

Nalézáme také časté zmínky o důkladnosti a rozpětí vzdělání malířova. Tento umělec musí být „dobrý člověk, velmi zběhlý v hodnotné literatuře. Musí znát geometrii, musí znát poezii a řečnictví, z nichž může načerpat mnoho námětů.“<sup>8</sup> „Malířství vyžaduje... ucelené a důkladné vzdělání, pečlivé, systematické“ a svědomité.<sup>9</sup> Malíř je tak cenným členem společnosti, že péče o jeho výchovu by měla, aspoň podle Dürerova názoru, začít už od narození. Hned od počátku je třeba ho vést k vzdělání — dbát o to, aby se horlivě učil a aby ho práce neomrzela. Musí umět číst, psát a mluvit latinsky. Dürer naznačuje, že malířovy studie v raném dětství mohou být tak obtížné, že ohrozí jeho zdraví. Nastane-li proto u dítěte nebezpečí melanchole, musí být „rozptylováno veselou hudbou, aby se mu rozproudila krev“.<sup>10</sup>

Umělcovo poslání je tedy tak vznešené a náročné, že základnou jeho práce nemůže být nic menšího než univerzální znalosti. Obvykle není

*Umělec  
jako filosof  
a kritik*

<sup>1</sup> Tamtéž, XIV, 7, str. 40.

<sup>2</sup> J. Du Bellay, *La Défense et l'Illustration de la Langue Française*, Paris 1903 (původně 1549), str. 31.

<sup>3</sup> J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York 1908, str. 43.

<sup>4</sup> L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, str. 29, 586; cituje Charlton, cit. dílo, str. 22, pozn. 1 a 2.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 67, 511; cituje Charlton, cit. dílo, str. 22, pozn. 2 a 3.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 67; Charlton, str. 22, pozn. 3.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 65; Charlton, str. 20—21, pozn. 1.

<sup>8</sup> A. Janitschek, cit. dílo, str. 143, 145.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 25—26.

<sup>10</sup> Cit. T. S. Moore, *Albrecht Dürer*, New York 1905, str. 328.

pokládán za bytost citovou nebo geniální na rozdíl od člověka vědeckého zaměření. Titul, o nějž usiluje, není „zobrazitel“, nýbrž filosof, to jest milovník moudrosti a vykladač forem a příčin věcí. Když Boccaccio obhajuje poezii, vyvrací nařčení, že básníci se jen opičí po filosofech, a tvrdí, že by „měli být počítáni přímo mezi filosofy“.<sup>1</sup> Cožpak ti blázni, kteří snižují poezii, nevědí, že Vergilius byl filosof, že to byl básník, z něhož „prýští čistá míza filosofie“?<sup>2</sup> Kritici pečlivě zdůrazňují, že filosofie a poezie se ubírají rozličnými cestami; první cestou sylogismu a prosté prózy, druhá cestou kontemplanace a ozdobných závoju zdání. Kromě toho „úkolem filosofa je diskutovat v přednáškové síni, kdežto básník pěje v osamění“.<sup>3</sup> Avšak tyto rozdíly, byť sebezávažnější, neodstraňují základní společný předpoklad, totiž že básníkům stejně jako filosofům jsou známy skryté zdroje věcí. „Nikdy by mne nenapadlo omezit studium *moudrosti* pouze na filosofy,“<sup>4</sup> píše Ben Jonson (1573?—1637), který shrnuje rostoucí kritické stanovisko; vždyť ten, kdo dovede úspěšně moudrost předstírat, je moudrý. Malířství je filosofie, jak prohlašuje Leonardo, neboť se zabývá pronikavými úvahami o pohybu a formě. Výraznost a rozmanitost pohybu a *pravdivost* všech přírodních jevů — „moří a polí, stromů, zvířat, rostlin a květin“, jsou předmětem jeho zájmu. „A to je opravdové poznání.“<sup>5</sup> Jestliže poezie pojednává o morální filosofii, malířství se zabývá filosofii přírody; jestliže poezie popisuje duševní pochody, malířství zase ukazuje, co vytváří mysl tělesnými pohyby.<sup>6</sup> Jelikož umělec nejen ustavičně sleduje svým zrakem přírodu, ale také „hluboce uvažuje ve svém nitru o všem, co viděl“,<sup>7</sup> vyplyne nakonec z celé jeho osobnosti kritický pohled na přírodu, a nikoliv její fotografie. „Malíř nutně musí sloučit svou duši přímo s duší přírody a stát se prostředníkem mezi přírodou a uměním, vykládat uměním příčiny přírodních jevů, které jsou nevyhnutelnými důsledky jejich zákonů.“<sup>8</sup>

Pod vytoženým titulem filosofa ukazuje renesanční umělec svůj podvojný charakter: středověkou úctu k teologii a k rozsáhlé světské moudrosti, která se zabývá úvahami o skrytých příčinách věcí, a zároveň novodobou úctu k speciálním vědomostem. Úkoly, které má nový filosoficky vzdělaný malíř nebo básník jakožto soupeř nejvyššího umělce, Boha, nejsou nijak přesně odděleny od jeho funkcí jakožto znalce matematiky, perspektivy a filosofie. Metoda, která má umělcům odhalit tajemství boží, spočívá v bedlivém pozorování ryb, pohybu lidí postá-

*Důležitost učení*

<sup>1</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XIV, 17, str. 79.

<sup>2</sup> Tamtéž, XIV, 10, str. 52; XIV, 17, str. 79.

<sup>3</sup> Tamtéž, XIV, 17, str. 79.

<sup>4</sup> J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 sv., Oxford 1908—1909, sv. I, str. 28.

<sup>5</sup> Leonardo da Vinci, *Literary Works*, 2 sv., vyd. J. P. Richter, London 1883, § 652.

<sup>6</sup> *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, sv. II, str. 228.

<sup>7</sup> Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, str. 14.

<sup>8</sup> Leonardo da Vinci, *Thoughts on Art and Life*, cit. dílo, § 38.

vajících ve skupinách na nárožích ulic a posunků hluchoněmých, v pitvání mrtvol, vyměřování proporcí koní, v pozorování předmětů skrze závoje na různou vzdálenost, ale zároveň také v tom, že komentují Aristotelovu nebo Horatiovu *Poetiku* a dokazují, že každá zde stanovená pravda je doložena v díle Vergiliově nebo Homérově; učí se charakterizovat různé typy podle klasických vzorů jako Lucretie, Cato, Achilles a Odysseus, nebo nalézají „fabule“ v klasických mýtech. Úžasné pracovní úsilí, jehož cílem bylo osvobodit malířství, sochařství a básnictví a povznést je tak, aby byla hodna svobodných občanů, bylo tedy nesmírně mnohostranné. Nutilo osvětlené malíře, aby dokonalostí svých děl soupeřili s Bohem a zároveň aby zdokonalovali práci rukou a očí, aby dopodrobna poznali klasická pravidla a pak ve svých dílech předváděli výsledky tohoto všestranného vzdělání.

*Umění je o jeden  
stupeň výš než  
příroda*

Studium přírody u renesančního umělce a používání symbolismu u středověkého řemeslníka tedy nepředstavuje opačná stanoviska. Ve skutečnosti umělec hledí dosáhnout moudrosti vášnivým zaujetím pro zbarvení a tvar jednotlivých předmětů v přírodě a neúnavným cvičením v kresbě. Avšak umělcova ctížádost se neomezuje jen na přesné kopírování. Nedomnívá se, že příroda, kterou napodobuje, je snůška nezávislých jsoucn, ani že její vlastnosti se vyčerpávají vnější podobou. Je pravda, že některé výroky vynikajících Italů zdánlivě svědčí o tom, že jejich umění nemělo vyšší cíl než pouhé kopírování. „Ta malba zasluhuje více chvály, která se shoduje s věcí zpodobovanou. Takovéto srovnávání arci nevyhoví těm malířům, kteří chtějí přizpůsobovati věci přírody.“<sup>1</sup> Anebo: „Žádný malíř nemá nikdy napodobovati způsob jiného malíře, protože bude zván vnukem, a ne synem přírody; protože spíše máme choditi pro radu k přírodě, když nám věci přirozených dává hojnost, nežli k mistrům, kteří se z ní učili.“<sup>2</sup> Táž chvála svobody na rozdíl od otrocké poslušnosti vůči pravidlům a příkazům mistrů je ještě pádněji vyjádřena v tomto citátu: „Ten, kdo může jít k prameni, nebude pít z vědra.“<sup>3</sup> Leonardo také prohlašuje, že malířské umění předčí umění básnické, protože je bližší přírodě. Malířství pokládá za „pravdivější“ nežli poezii, která používá jako materiálu znaků, a nikoli přímých obrazů.<sup>4</sup> Také Dürer říká, že „umění je pevně zakotveno v přírodě a kdokolivěk je dovede z ní vyčíst, je jeho pánem. . . čím úže je tvé dílo spjato s životem, tím lépe se bude vyjímat, a tak tomu po pravdě jest“.<sup>5</sup>

Takové ojedinělé výroky a Vasariho „spíše mnohomluvné než tvůrčí“ popisy iluzionistických jevů v italském malířství, jako například Giottovy mouchy, brýlí na nose Ghirlandaiova biskupa, Pollaiuolovy křepelky, Filippova hadího hnízda a Bonsignoriho psa, by

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, str. 178.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 21.

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, *Thoughts on Art and Life*, str. 110, § 60.

<sup>4</sup> *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, sv. II, str. 227 a n.

<sup>5</sup> *The Literary Remains of Albrecht Dürer*, str. 247.

mohly čtenáře na chvíli přesvědčit, že renesanční naturalismus byl slepé napodobování a že spekulativní filosofie s ním neměla mnoho společného. Ale nebylo tomu tak. Cílem všeho toho vypětí duševních sil, od cvičení paměti až po rozjímání o božském řádu, bylo vytvořit a správně vyložit napodobení předmětu existujícího v přírodě. Čím hlouběji naturalisté přemýšleli, tím více spojovali svůj umělecký ideál s přesně vymezeným ideálem bytostné formy a harmonického rozvržení. Příroda jim není sbírkou předloh ke kopírování, nýbrž souhrnem zákonů nebo skrytou podstatou, „kterou je nutno vyčíst“.

Cvičení smyslů v přesném pozorování bylo tedy pro renesanční malíře pouze počátkem umělecké metody. Než pohyb lidské paže nebo barva rybí ploutve vstoupily do malířova poznání, byly podrobeny matematickému nebo anatomickému zkoumání. Ze spojení zvláštních oborů poznání — perspektivy, anatomie a psychologie — aplikovaných na smyslová data má vyrůst ucelená filosofická teorie o přístupu k přírodě, která umělci umožní vytvářet druhou přírodu a tak následovat příkladu božího a podílet se na jeho dokonalosti.

Není divu, že se v patnáctém a šestnáctém století vyžadovalo od matematiky, aby podpořila pravdivost malířské tvorby, uvážíme-li, jakou roli hrála při reorganizaci věd. Slova, která pronesl Dürer, když poprvé spatřil pojednání o proporcích lidského těla od Jacopa de'Barbari, symbolizují zájem malířů o matematické traktování námětů i naděje, jež do něho vkládali: „Ukázal mi postavy muže a ženy, které nakreslil podle kánonu proporcí, a já si nyní více cením toho, co mi objasnil. . . než kdyby mi dal uzříti nové království. Kdybych jej měl (jeho kánon), dal bych jej vytisknout na jeho počest.“<sup>1</sup> Ve skutečnosti ho Dürer uctil jednak tím, že podnikl cestu do Itálie, aby se podrobně seznámil s novou vědou o proporcích, dále tím, že si vzal za úkol hlásat a rozšiřovat toto nové učení podle svých možností v celém světě, ale především v Německu, kde, jak soudil, umělcům scházel vědecký základ, a konečně tím, že sepsal pojednání *O proporcích*. V této studii sestavil stupnici šesti set proporcí. Pojednával také o proporcích koní a budov a o matematické vědě o perspektivě.

Knihu o povaze perspektivy napsal už před Dürerem Alberti. V roce 1509 vyšlo dílo Luky Pacioliho *De divina proportione*, v němž autor anticipoval zákon zlatého řezu, který experimentálně dokázal Zeising v polovině devatenáctého století. Jiný velmi vlivný traktát o proporcích napsaný v této době pochází od Piera della Francesca. Ve svazku umění s matematikou se v Itálii slučovala nová víra v měření a v mechaniku s mystickým pythagoreismem. Federigo Zuccaro (1530—1609) uváděl výšku postav, udávanou poměrem mezi délkou hlavy a těla, v souvislost s druhem důstojnosti a božství: výšku rovnající se sedmi délkám hlavy předpisoval pro Kybelu a Sybily, výšku odpovídající osmi délkám hlavy pro Junonu a Madonu, devíti délkám

*Úloha matematiky*

<sup>1</sup> Brit. Mus. MS; sv. II, 43; cituje Conway, *Literary Remains*.



pro Dianu. Lomazzo prazvláštne směšoval teorii proporcí se starobylým učením o letorách a nebeských vlivech. Tvrdil, že Rafael má schema proporcí inspirované Venuší, kdežto Michelangelovo schéma je inspirováno Saturnem.<sup>1</sup> Leonardo přisuzuje perspektivě čelné místo mezi znalostmi, bez nichž se malíř neobejde, nemá-li plout „bez komidla, bez kompasu“. „Vždy má býti malířství výkonné založeno na dobré teorii, pro kterou perspektiva je vodítkem a branou.“<sup>2</sup> Pokoušel se také přizpůsobit proporce v malířství k hudebním mírám.

Anatomická pitva byla také laboratorní pomůckou umělců, kteří se snažili přeměnit surový přírodní materiál svého povolání ve vědu. Rafael i Dürer používali skalpelu a Michelangelo dovedl své výzkumy tak daleko, že pojal úmysl sepsat učené pojednání o anatomickém základu lidských pohybů. Leonardova práce v anatomii se zachovala ve formě mnoha důležitých kreseb, jimiž podstatně přispěl k rozvoji anatomie jako vědy. Jeho skicáře můžeme někdy nalézt mezi vědeckými pomůckami lékařských škol. V Michelangelových názorech neexistoval žádný svár mezi vědeckým empirismem a úctou ke klasikům. Dovedl rozpitvat mrtvolu pitevním nožem jako kterýkoli student medicíny. Avšak křehká stavba, kterou takto ohmatával a pozoroval, byla mu zároveň vzorem symetrie a rozměrů stavby budované architektem. A o této vlastnosti lidského těla se Michelangelo poučil u Vitruvia. „Je tudíž zcela jisté, že architektonické prvky mají odpovídat témuž pravidlu jako údy lidského těla,“ napsal kardinálu Rodolfu Piovi z Carpi. „Ten, kdo nezvládl nebo neovládá rozměry lidské postavy a obzvláště její anatomii, nemůže to nikdy pochopit.“<sup>3</sup> Ale nade vším anatomickým zájmem i úctou ke klasické tradici převládal u Michelangela základní smysl pro lidskou důstojnost. Jako člen platónské Akademie Lorenza dei Medici byl ve spojení se skupinou lidí s téměř neomezenou autoritou a učeností. V duchu této filosofické a kultivované společnosti spojoval Michelangelo úctu k božským věcem se živým smyslem pro ušlechtilost a schopnosti člověka. Michelangelovým přítelem v Akademii byl vzdělaný a rytířský Pico della Mirandola, který složil vzletný proslov na oslavu důstojnosti a velikosti člověka — člověka, jenž se podobá Bohu, je středem a spojujícím článkem světa a vykladačem přírody. Michelangelo se s ním shodoval v názoru, že tento nejvyšší výtvar božího vesmíru je nejušlechtilejším námětem pro malíře. „Nejušlechtilejší a nejskvělejší je takové malířské dílo, které zobrazuje nejušlechtilejší námět. . . a kdo už je takový barbar, aby nepochopil, že noha člověka je ušlechtilejší než jeho obuv, jeho kůže ušlechtilejší než ovčí srst, kterou je oděn.“<sup>4</sup>

Takové zobrazení, které je z hlediska matematiky a anatomie správné a přesné, musí se stát trvalým majetkem ducha a součástí duševních

<sup>1</sup> J. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, str. 398.

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci, Úvahy o malířství, str. 21.

<sup>3</sup> Michelangelo, vyd. Carden, str. 315.

<sup>4</sup> F. de Hollanda, cit. dílo, str. 69—70.

zvyklostí a úvah. Kdybychom to měli vyjádřit v pojmech mozkové anatomie tehdejší doby, řekli bychom, že dojmy získané smysly a spojené se zdravým rozumem musí být uloženy v přední komůrce mozku, nad níž vládne paměť. Leonardo radí adeptu malířství, aby ve volných chvílích pilně prohlížel svou sbírku črt, aby si je vštěpoval v paměť a hodnotil je. Za zimních večerů je tedy třeba „všechny kresby nahých těl, které jste udělal v létě, shromáždit, vybrat z nich ty, kde jsou nejlépe vystiženy údy a těla, a cvičit se podle nich a naučit se jim nazpaměť“.<sup>1</sup> Leonardo zde tedy doporučuje, aby se tyto kresby staly duchovním majetkem umělce. „Malíř se musí v duchu ustavičně obírat tvary významných předmětů, s nimiž se setkal, vštípit si je v paměť, klasifikovat je a vyvozovat z nich pravidla, přičemž musí brát zřetel na místo a okolnosti, na světla a stíny.“<sup>2</sup>

Naturalismus renesančních malířů, jejich snaha poznat dokonale předmět, který pozorovali, se tedy rozšířila a prohloubila až k tvorbě intelektuálních výkonů. Svěží nadšení, jímž zahrnovali přírodu jako zdroj umění, nebylo naivní. Jejich malby byly samy jakýmsi výkladem přírody, podobně jako překlady Platóna a Aristotela, vydávané tehdejšími humanisty, byly vlastně výklady svých velikých originálů. Když Michelangelo prohlašuje, že vlámské malířství lze stěží nazvat skutečným uměním, uvádí jako jeden z důvodů tohoto tvrzení, že vlámská malířství se snaží dokonale vystihnout vnější podobu luk, mostů, řek, tkanin atd., ale bez ohledu na „rozum nebo umění“.<sup>3</sup> To, oč on sám usiluje, je rozumové nejen proto, že vychází z anatomie, ale také proto, že se snaží dosáhnout dokonalosti napodobením téhož postupu, jehož používal Bůh, když tvořil svět.

Studujeme-li raně renesanční teorii básnictví, abychom se dopátrali jejího filosofického významu, dospíváme k podobnému obrazu. Povšechně se soudilo, že malířské umění je filosofií pohybu nebo fyzické přírody, a literární umění že je filosofií mravnosti. Jednou z kratochvílí tehdejší doby byl spor o to, které z těchto dvou umění je záslušnější. Ale byť malíř sebevíce zdůrazňoval větší univerzálnost svého díla a užší sepětí s přírodou a básník zase vyšší stupeň racionálnosti, přece se uznávalo, že jejich umění původně vznikla jako navzájem se doplňující způsoby zrcadlení přírody a teprve potom se rozešla. „Malířství je němá poezie, poezie je mluvící obraz.“ V Boccacciově *Obraně poezie*, prvním významném díle tohoto druhu, které bylo v mnoha ohledech vzorem většině podobných spisů, napsaných v následujících dvou letech, pojednává autor o svém umění jako o všeobecném napodobení přírody a tím přivádí poezii velmi blízko k tomu cíli, o nějž usilovalo malířství. „Tento výraz (napodobení přírody) by měl vzbudit menší námitky (než napodobení filosofů), jelikož básník se snaží ze všech sil vyjádřit ušlechtilým veršem buď projevy přírody samé, nebo její věčnou a ne-

*Lidská důstojnost*

*Poezie jako  
napodobování*

<sup>1</sup> The Notebooks of Leonardo da Vinci, sv. II, str. 260.

<sup>2</sup> Leonardo da Vinci, *Thoughts on Art and Life*, str. 115—116, § 68.

<sup>3</sup> F. de Hollanda, cit. dílo, str. 15—16.

měnnou činnost . . . tvary, zvyky, hovory a skutky všech živých bytostí, dráhy nebes a hvězd, ničivou sílu větru, hučení a praskot plamenů, burácení vln, vysoká horstva a stinné jeskyně i řeky plynoucí mezi břehy . . . a vylíčit je tak živě, že se bude zdát, jako by tyto věci opravdu existovaly . . . v psané básni.“<sup>1</sup> Tento široký výklad toho, co má básně napodobovat, převládal v kritice až do poloviny šestnáctého století, kdy se začal projevovat vliv Aristotelovy *Poetiky*, která byla tehdy přeložena do italštiny.<sup>2</sup> Od této doby italští kritici, počínaje Castelvitem, ustavičně zápolili s přesným vymezením a definováním Aristotelova výroku: Poezie je napodobení činů, vášní a povahy člověka. Šlo jim o tento problém: Jak se podle této definice odlišuje poezie od historie, která je nepochybně vylíčením lidského chování, nebo od morální filosofie, která rovněž vyjadřuje slovy a tudíž napodobuje tentýž námět, anebo od malířství, jež v historickém žánru nesporně napodobuje lidské činy, vášně a povahy.

Starověcí mistři  
jsou „zřídlem“  
literárních proudů

Renesanční literární kritikové měli rovněž své zřídlo lidských charakterů, činů a vášní, k němuž se uchýlovali při hledání vzorů pro napodobivou literaturu a které bylo analogické přírodě, zdroji, jež doporučoval Leonardo malířům.<sup>3</sup> Nově přeložená díla klasických básníků, především Vergilia, jim byla studnicí mravních obrazů. Soudí-li někdo, že tato metoda nezahrnuje přímé pozorování lidských činů, je třeba připomenout, že postavy Aenea a Didony byly pro Minturna a Vidu tak životné a svěží, že si to dnes dovedeme stěží představit. V roce 1527 prohlašuje Vida, že nešťastní jsou ti

nerozvážní, kteří přespříliš si důvěřují . . .  
kteří velké vzory uzнат nechtějí  
a nežli cestou starých, svou vlastní chodí raději.

A dále pak prorokuje:

Zkáza jeho děl předejde jeho vlastní zkázu.  
Svou přežije památku, jež bude trouchnivět,  
už za jeho života přestane o jeho dílech vědět svět;  
sláva jeho je kratší života,  
dříve než člověka špatného autora pohltní nicota.

Charaktery a události vykreslené v *Aeneidě*, to byla příroda viděná tak jasným a pronikavým pohledem, který si renesanční člověk, zmámený obdivem k nově objevené starověké klasice, netroufal ani srovnávat se svým vlastním necvičeným zrakem. Když humanisté chtěli pozorovat, jak život postupuje ve své původní dokonalosti, nespolehli se na

<sup>1</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XIV, 17, str. 79—80.

<sup>2</sup> G. Vida, *De arte poetica*, 3 sv., Roma 1527, kn. III. Viz též Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, str. 13.

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, *Thoughts on Art and Life*, str. 110.

vlastní schopnost vybrat si něco z toho, co se odehrávalo kolem nich, a raději se pohroužili do četby klasiků, kteří „věděli co a jak“.

Ale podobně jako zmínky malířů o vztahu jejich umění k přírodě vyjadřují na první pohled zdánlivě naivnější názor, než o jakém svědčí jejich obsažnější a promyšlenější výroky, tak i literární napodobení činů, chování a mravů lidí, o němž hovoří básníci, znamená často cosi mnohem uspořádanějšího a metodicky vyrovnanějšího, než tato formulace sama o sobě naznačuje. *Poetika* Aristotelova a *Poetika* Horatiova se staly nástroji literatury právě tak, jako vědy o anatomii, perspektivě a proporcích zase pomáhaly velkým italským malířům zpracovávat hrubé údaje zraku v přesně vymezené formy. Obě tato umění však ustavičně kolísala ve výkladu slova „napodobení“.<sup>1</sup> Od básníků se vyžadovalo, aby byli „pravdiví“, a často se jim doporučovalo, aby líčili skutečné historické události nebo používali jevištních efektů, což měl být nejlepší způsob, jak zajistit zdání přírodní pravdy. Na příklad Castelvetro doporučoval, aby se na jevišti používalo veršů, protože při přednesu poezie lze snadněji než v obyčejném prozaickém hovoru zvýšit hlas a tak podnítit emoční stav diváků.<sup>2</sup>

Technické vědomosti o básnickém umění, načerpané z Aristotela a Horatia, změnily básníky a kritiky v „morální filosofy“. Avšak slovo filosofie vyjadřovalo víc než jen odborné znalosti. Básník měl být učitelem ctnosti a měl nabádat k občanské poctivosti. Věřilo se, že čtení básnických děl vede k počestnosti, neboť jsou plna vybraných a nezkalených pobídek a naučení, dojemných a podnětných příkladů ctnosti, podobizen chrabrých reků, cudných hrdínek, věrných druhů a spravedlivých vládců.

Nejobsažnější definice vykládala umění buď jako zdokonalení přírody, nebo jako soupeření s tvůrčí činností boží. Pro tradiční směr myšlení bylo napodobení podstatou všeho umění. Prosté napodobení bylo rozšířeno v napodobení přírody a to zase v napodobení umění božího. Básník je druhým bohem, prohlásil Scaliger směle, neboť on dovede vytvořit to, co má být.<sup>3</sup> Předpokládalo se, že příroda je skryta za tím nebo pod tím, co se viditelně jeví. Cennino Cennini praví: „Pro malířství musíme být nadáni jak představitostí, tak i zručností, abychom mohli odhalit neviditelné věci, skryté pod nejasnými přírodními jevy, a zachytit je rukou, ukázat zraku to, co předtím zdánlivě neexistovalo.“<sup>4</sup> Avšak hledání tohoto tajného zákona nebo metody bylo naplněno náboženským významem. Bylo to hledání božích tvůrčích postupů, o nichž se předpokládalo, že jsou dokonalé. Dürer napsal, že lidé ztratili stopu božské krásy vinou Adamova pádu, stejně jako ztratili své původní ctnosti. „Stvořitel vymodeloval lidi jednou provždy takové,

*Morálka umění a jeho metafyzický význam*

<sup>1</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 37 a n.

<sup>2</sup> L. Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele*, cit. dílo, str. 30.

<sup>3</sup> J. C. Scaliger, *Poetics libri septem*, Lyon 1561, kn. I, kap. I. Cituje F. M. Padelford, *The Great Critics*, vyd. Smith a Parks, New York 1932, str. 113.

<sup>4</sup> C. Cennini, *Libro dell'arte*, přel. Herringham, London 1899, str. 4.

jací musí být, a já se domnívám, že dokonalá forma a krása je obsažena v úhrnu všech lidí.“ Umělec musí nalézt stopy této ztracené dokonalé formy.<sup>1</sup>

Požadavek pravdivého zobrazení dovedený do důsledku tedy znamená požadavek *krásného* zobrazení. Neboť napodobení tvůrčích metod božích musí obrážet něco z krásy těchto metod. Dürer (1471 až 1528) hlásá velmi důrazně, že stopy božské krásy v přírodě lze sice velmi nesnadno nalézt, že však je úkolem každého dobrého člověka, aby přiložil ruku k tomuto dobrému dílu. Doznává: „Co je krása, nevím.“ „Nevím, co je nejvyšším měřítkem pravé krásy a nedovedu ji ani správně popsat.“<sup>2</sup> „Nežije... na celém světě člověk, který by mohl s konečnou platností posoudit, jaká lidská postava je dokonalá; to ví pouze Bůh.“<sup>3</sup> Dodává však, že snad v tom pomůže matematika. Za zkoušku to stojí. „Nejsme-li nyní s to dosáhnout plně dokonalosti, máme vůbec zanechat učení? Rozhodně ne, kyne-li naděje, že tímto způsobem (matematicky) vypátráme část krásy, která nám byla dána, a tím se značně přiblížíme k vrcholnému cíli.“<sup>4</sup> Krása jako umění je podle Dürerova názoru „pevně stanovená v přírodě“ a příroda v Bohu. Proto umělec musí zkoumat Boha pomocí vědy i pozorování, neboť jen díky takové pokoře — jejímž důsledkem je napodobování — bude člověku jednou dáno, aby nakreslil krásnou postavu. „Ten, kdo ji dovede vyrvat přírodě, bude ji mít.“<sup>5</sup> Michelangelo někdy pohlížel na umění jako na odstraňování vnějších vrstev, které skrývají vnitřní krásnou formu.<sup>6</sup> Jeho sochařská práce byla uměním, jak odstraňovat nebo odesávat z kamenného kvádru všechno, co zakrývá krásný tvar, který je uvnitř. V takových myšlenkových směrech, které jsou zřejmě důsledky náboženského názoru, znamenala „dokonalost“ uměleckého díla zároveň objevení ideálního řádu či podstaty vložené z boží milosti do existujícího pořádku, a proto se umělec prohlašuje za následovníka nebo hledače, a nikoli především za tvůrce a vynálezce. Pokud se tedy krása pokládá jen za skrytou přírodu, je napodobení přírody nejen cestou ke kráse, ale zároveň i k pravdivosti a k vystižení života a tím, že malíři zpracovávají to, co je dáno, hledají ideál.

Alberti většinou odděluje napodobení přírody od krásy, ale tu a tam poukazuje na jejich vzájemné spojení. Učil, že cesta ke kráse vede přes poznání přírody, ale protože je nutné bedlivě a přesně pozorovat přírodní jevy, musíme si z nich vybírat takové, které „zavedou divákova ducha daleko za předmět, na který se dívá“.<sup>7</sup> Malíř se tedy musí učit od přírody, ale to mu nijak nebrání, aby zobrazoval dokonalé věci. Neboť krása je sice sama bez pohybu, přitom však prolíná veškerou

<sup>1</sup> The Literary Remains of Albrecht Dürer, cit. dílo, str. 166.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 179, 244—245.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 179.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 245.

<sup>5</sup> H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1926, str. 369.

<sup>6</sup> Michelangelo, vyd. Carden, str. 251.

<sup>7</sup> L. B. Alberti, O malbě — O soše, cit. dílo, str. 77.

přírodu. Podle Albertiho názoru je napodobení přírody totožné s napodobením Zdroje, oné jediné původní jednoty a krásy, z níž příroda vzniká.

Autoři, kteří psali o teorii básnictví, zakládali svá kritická hodnocení na stejně neurčitým filosofickým názoru na vztah umění a krásy. Jednou variantou na téma umění jakožto napodobení vnitřní pravdy a zároveň vytváření krásy je obraz ideálního básníka, který podává Sir Philip Sidney. Básník „kráčí ruku v ruce s přírodou“, ale „ve skutečnosti dává vyrůstat jiné přírodě“.<sup>1</sup> Sidney dokazuje, že celá soustava svobodných umění má jediný námět, přírodu, a té se podrobuje. Jedině básník je schopen dosáhnout dále a výše než všechna díla přírody, neboť nebeský tvůrce jej učinil rovněž tvůrcem. „Příroda nikdy neodívá zemi do tak bohatého hávu jako mnozí básníci, nezdobí ji tak půvabnými řekami, stromy obsypanými ovocem, sladkovonnými květy a vůbec vším, co může tu neskonale milovanou zemi ještě více zkrášlit.“<sup>2</sup> Básník stvořil ideálního milence Theagina, ideálního přítele Pylada, ideálního vojáka Orlanda, ideálního knížete Cyra. „Bystrý důvtip“ básníka nám dává poznat, co je to dokonalost. Básník je původcem skladby, umění, které vládne nade všemi ostatními, neboť to, co astronomové, dějepisci a morální filosofové předkládají v neplodných a navzájem nespojených podrobnostech nebo v „mnohomluvných popisech“ a „holých pravidlech“, líčí nám básník v dokonalém obraze, který dovede uchvátit, proniknout a zaujmout ducha víc než filosofie a je bohatší na dokonalé vzory než historie „se svými holými fakty“. Ovládá svým perem všechno od Dantova Nebe po Dantovo Peklo a vytváří přírodu nad přírodou. A není to žádný vzdušný zámek, třebaže prostředkem k jeho vybudování je „napodobení nebo smyšlenka“, neboť ideální charakter vytvořené básníkem plodí další sobě podobné. Básník „přivádí na svět Cyra, aby vytvořil mnoho Cyrů“.<sup>3</sup> Mravní cíl poezie podle této koncepce neznamena odluku poezie od reality, nýbrž rozmnožování kvanta mravní skutečnosti. Dokonalost uměleckého díla spočívá v tom, že s pomocí boží dodává existujícím přírodním jevům novou moc a slávu.

Umělcova invence se nenápadně přenesla od hledání toho, co už existuje, třebaže v skrytu, k vybírání, tvoření či formování myšlenkového obrazu pouze vlastní lidskou silou. Dürer a Fracastoro (1483 až 1553) zdůrazňují neosobně chápanou sílu umění, která vytváří krásné formy. Dürer praví, že kouzelná moc umění není dílem člověka, nýbrž samotného umění.<sup>4</sup> Fracastoro říká, že umění a nikoli Bůh inspiruje extazi génia. „Nikoli Bůh, nýbrž hudba sama, plná jakéhosi velikého úchvatného zázraku je příčinou, že tep se rozbuší ve stejném rytmu, jakoby zachvácen divokým šílenstvím, zbavuje člověka sebevlády a povznáší

*Sidney: básník  
zlepšuje to, co je*

*Umění už není  
kosmická energie,  
ale lidská síla*

<sup>1</sup> Sidney's Apology for Poetrie, cit. dílo, str. 8.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 9.

<sup>4</sup> The Literary Remains of Albrecht Dürer, str. 247.

k extázi.<sup>1</sup> O básnících, jak dále poznamenává Fracastoro, se říká, že jsou božští, protože jsou stíženi tímto božským šílenstvím. Fracastoro však trvá na tom, že umění se postupně vyvinulo z lidských počátků. V tomto období se hranice mezi lidským přínosem a božským příspěvkem k vytvoření génia lehce setřela a posunula.

Příčina vzniku krásy se hledala spíše v lidské volbě než v božím daru. Giotto zahájil novou éru v dějinách malířství nejenom tím, že chodil do přírody, místo aby se slepě držel ateliérových zvyklostí, ale také tím, že si přinášel do přírody svou lidskou schopnost rozhodovat. Vybíral si z přírody „nejskvělejší stránky jejích nejlepších a nejpůsobivějších rysů“. Svoboda lidské vůle se tu nejeví jako mravní postulát, nýbrž jako nutná základna pro umělecké dílo. Dávej dobrý pozor, aby sis zvolil nejlepší části z mnoha krásných tváří — stalo se všeobecným heslem.

*Prohlubuje se význam harmonie*

Vybírat si však znamená řešit situaci tou schopností, která charakterizuje člověka jako člověka. Ale vybrat si nejskvělejší a nejkrásnější rys z nesčetných možností, které příroda nabízí, to bylo pro teoretiky umění pouze prvním krokem k zlidštění uměleckého výtvoru. Z toho, co si umělec vybral, začal teprve vytvářet harmonii. Víme, že harmonie byla po všechny věky, kdy existovala filosofie umění, obecně přijatým synonymem pro krásu nebo pro umělcův cíl. Avšak pouze obecný termín zůstával stále týž. Jak si vzpomínáme, ve středověku znamenala harmonie nejvyšší stupeň přiblížení člověka k božské jedinečnosti. Svět stvoření, odsouzený svou povahou hned od počátku k rozmanitosti, dosahuje harmonie, stává se „dobře spořádanou obcí“, chórem souhlasných hlasů pouze díky úsilí přiblížit se co nejvíce prosté jednotě boží. I v dnešní době je harmonie estetický pojem. Dnes však už není královnou věd teologie, nýbrž psychologie, a proto se estetická harmonie někdy definuje jako harmonie impulsů, synesthesie. Naším úkolem je však zjistit, co znamenala člověkem stvořená harmonie dobrého obrazu nebo básně pro Albertiho, Dürera nebo Leonarda. A jim harmonie znamenala dokonalý soulad jednotlivých částí uměleckého díla mezi sebou navzájem i s celkem. Důvtip a obratnost člověka, jeho vynalézavost a důmysl měly propůjčit vybraným přírodním prvkům hloubkou a dokonalou organizací. K vystižení tohoto dokonalého sepětí se užívalo nejrůznějších výrazů a termínů: poměr, proporce, jemnost slohu, vzájemná shoda, kompozice. Matematický kánon byl jedním z prostředků, jichž se užívalo k tomu, aby se z muže, ženy, dítěte, z koně, z budovy nebo sochy vytvořil ladný celek. Avšak pravidla a poučky i důmyslná schémata, která se skládala ze stovek přesně vyměřených analogických linií a ploch, dodávaly dílu jenom to, co může dát kvalitativní vztah organické úplnosti. „Použití a funkce“ každé části byly pečlivě promyšleny tak, aby celé dílo charakterizoval jediný

<sup>1</sup> Girolamo Fracastoro, *Naugerius, sive de poetica dialogus* (1555), angl. překlad Kelso, *University Illinois Studies in Language and Literature*, Urbana 1924, sv. IX, č. 3, str. 65.

emocionální efekt. Zobrazujete-li mrtvého člověka, musí být zřejmé, že je „mrtvý jako špalek“, a „živý zase musí kypět životem“.<sup>1</sup> Alberti se zmiňuje o nadšeně obdivovaném „historickém obraze“, který namaloval Parrhasios. Na zobrazené mrtvole „všechno vypadá vpadlé a zvadlé“, ale nejen na mrtvole; i nosiči pohřebního baldachýnu „se zdají, že hořekují a že všemi údy se namáhají“.<sup>2</sup> Požadavek správnosti a vzájemného souladu nepřipouštěl žádnou nepřiměřenost, jako na příklad aby „postava plná svěžesti“ měla „vyzáblou ruku“, nebo zase aby byl statný člověk umístěn do maličkého domku, „jako kdyby byl vecpán do skříně“.<sup>3</sup> Jednotlivé články si tedy musí navzájem odpovídat nejen v matematickém poměru, v rozměrech a uspořádání, ale i v barvě, funkci, důstojnosti a „ve všem ostatním, co by mohlo přispět ke kráse a harmonii“.<sup>4</sup> Harmonie je něco, co se šíří. Harmonie znamená také široký rozhled, který obsáhne všechny stránky díla. Předpokládá hluboký rozbor, který zajistí uspořádání všech částí úplného celku. „Součástí obrazu jsou těla, části těla jsou údy, části údů jsou povrchy.“<sup>5</sup> Na každém povrchu musí „líbezná světla přecházet do jemných stínů“, což je stejně nezbytný požadavek jako ten, aby všechna těla odpovídala dané činnosti.<sup>6</sup>

Harmonie, vyplývající z výběru, který člověk provádí v přírodě, a z uspořádání jednotlivých částí v celek, vtěluje se v renesančním umění do sestavení plánu díla jako do svého ideálu. Plán, toto umění, které je počátkem a zdrojem architektury, sochařství a malířství, se podobá oblouku. Když Vasari charakterizoval toto umění, spočívající na ideálu harmonie, dával za příklad Michelangela. Plán vychází ze zkušenosti a do zkušenosti se zase vrací, neboť rozum jej kuje tříděním mnoha specifických zkušeností, z nichž vytváří jediný dokonalý vzor. „Plán je totéž co forma či idea předmětů v přírodě a je nanejvýš podivuhodný tím, co v sobě zahrnuje, neboť nejen v tělech lidí a zvířat, ale také v rostlinách, v stavbách, v sochařství i v malířství stanoví plán poměr celku k jednotlivým částem i poměry jednotlivých částí k sobě navzájem a k celku. . . Na základě tohoto poznání vzniká určitá koncepce a záměr.“<sup>7</sup> A pak se tento pravzor nebo model, harmonický a jedinečný, přetváří tužkou nebo uhlem ve viditelnou skutečnost.

Plán je věda — je to abstrakce nebo uspořádání věcí nalezených v přírodě. Je to také síla, jež pomáhá člověku tvořit nové formy, v nichž jsou ztělesněny přesné a příjemné vztahy nalezené v přírodě. Díky působivému plánu může člověk vybudovat „půvabnou a úhlednou budovu namísto šeredné, špatně řešené barabizny“. Kdyby však byl

*Plán:  
racionalizované  
vystižení  
harmonie*

<sup>1</sup> L. B. Alberti, O malbě — O soše, str. 69—70.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 69.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 70.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 68.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 67—68.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 70.

<sup>7</sup> G. Vasari, On Technique, přel. Maclehorse, vyd. G. B. Brown, London 1907, str. 205, kap. 1, § 74. (Of Painting.)



stavitelem renesanční žák Vitruviův, tato půvabná a úhledná budova by odvozovala své rozměry z přirozených proporcí lidského těla. Je to postup od lidského těla k umělcovu mozku, který vypracuje základní poměry, od rozumového rozvržení k celkové metodě a zručnosti (umění), od umění k ruce, od ruky pak k štípaní, hlazení, opracování a skládání kamenných kvádrů, z nichž bude postaven palác.

Avšak velká síla tohoto umění sestavit plán někdy svedla umělce, jehož sebevědomí stále vzrůstalo, k tomu, aby se nezastavil u proporci lidského těla. Výběr a uspořádání se staly nezávislými na přirozeném zdroji. Třebaže Michelangelo zakládal svou uměleckou dovednost na pitvách lidského těla, „dělal své postavy devětkrát, desetkrát, dokonce až dvanáctkrát delší než hlavy a to jen z toho důvodu, že sestavováním různých částí chtěl dosáhnout půvabu, který nelze najít v přírodní formě; říkal, že umělec musí mít nástroj k poměřování nikoli v rukou, nýbrž v očích, neboť ruka pouze provádí práci, kdežto oko usuzuje.“<sup>1</sup> Tato výzva záměrně měnit a komolit přírodu, aby se dosáhlo většího půvabu, směřuje od jednoho člověka k druhému, nikoli od člověka k Bohu, ba ani od člověka k přírodě.

Umění plánu mělo sklon bohatě se rozrůstat a rozbujet, což objasňuje Dürerův seznam „rozmanitých pojmů“. Dürer prosazoval jako vzor kánon ideální postavy, podobný Albertiho kánonu, ale ve třetí ze svých *Čtyř knih o lidských proporcích* poučuje mladého německého umělce, jak volně modulovat základní tóninu. Záleží na vůli člověka, praví Dürer, aby se odchýlil od zlatého středu směrem k „velkému, dlouhému, malému, statnému, širokému, tlustému, hubenému, tenkému, mladému, starému, tučnému, vyzáblému, hezkému, ošklivému, tvrdému, měkkému atd.“<sup>2</sup> a toho může dosáhnout uměleckou zručností a metodou. Moudrý umělec má mnoho želízek v ohni, ale mezi nimi je jen jedno nejlepší. Má mít připraveny vzory pro lidi různých charakterů a letor. „Tělesnými proporcemi lze ukázat u všech druhů lidí, který z nich má ohnivou, který vodovou a který zemitou letoru, neboť síla umění... zvládne každé dílo.“<sup>3</sup> Ačkoli je oslněn novým italským systémem, který redukuje veškerou složitost přírodních faktů na vědu, Dürer přece nikdy nezapomíná, že umění se pevně opírá o přírodu a že příroda se nikdy neopakuje. Kánon platil stále. Ale vedle toho se udržovaly i opačné názory na kritéria krásy. „Krása je v lidech tak rozličně sestavena a náš úsudek o ní je tak nejistý, že bychom snad mohli najít dva lidi stejně krásné a příjemné na pohled a přitom by se jeden druhému vůbec nepodobal ani proporcemi, ani typem krásy, ani žádnou jednotlivou částí.“<sup>4</sup> Umění plánu, které se sneslo s nebes na zemi, se vydalo na plavbu po širých, nedohledných mořích.

<sup>1</sup> J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 sv., New York 1925, sv. 1, str. 204—205.

<sup>2</sup> *The Literary Remains of Albrecht Dürer*, str. 241.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 248.

<sup>4</sup> Tamtéž.

Ustavičný postup k lidské svobodě, který uskutečňuje básnické umění výběrem, zavrhováním a syntetizujícím nadšením, charakterizoval Fracastoro takto: Básník nejprve „počal modulovat zvuky, vybíral libozvučné a zavrhoval nelibozvučné nebo je co nejvíce zastíral, s nadšením se zabýval metaforami, věnoval pozornost zvučnosti a plynulosti verše, krátce řečeno všem krásám jazyka. Pak přistoupil k úvahám o stopách a metru, začal tvořit verše a hloubat, jaký výraz se nejlépe hodí pro určitou myšlenku. Vyhledával si co možná jen krásné a vynikající náměty a snažil se jim přisoudit jen krásné a obdivuhodné vlastnosti. Když jim takové vlastnosti chyběly, hleděl je vytvořit pomocí metafor, hledal odchylky a příměry, nechtěl opomenout žádný prostředek, jímž lze dosáhnout dokonalosti řeči, uspořádání slov, přechodů, figur a jiných ozdob, jichž se dnes v obecném jazyce neuzívá. Jakmile spojil všechny krásy jazyka a námětu a vyslovil je, pocítil, že se mu do duše vkrádá nádherná, téměř božská harmonie, již se nic nemůže vyrovnat. A pak si uvědomil, že se jaksi odpoutal sám od sebe. Nemohl se ovládnout a začal blouznit jako lidé, kteří se účastní mystérií Bakcha a Kybele, když zadují trubky a duní bubny.“<sup>1</sup>

*Básnické nadšení*

V dialogu *Naugerius*, v němž se Fracastoro pokouší napodobit mnohostrannost a napětí sokratovských dialogů, posuzují se nejrůznější cíle básnickovy tvorby a ve chvíli, kdy je vysloven Aristotelův názor, že cílem poezie je napodobit všeobecné a nikoli zvláštní, hudba, která doprovází rozhovor, umlká a posluchači projevují souhlas hlasitými výkřiky. Toto Aristotelovo „všeobecné“ převádí Fracastoro důvtipně v Platónovu ideu krásna: v jedinečnou a absolutní podstatu. „Básník je jako malíř, který nehodlá zpodobit určitého člověka takového, jaký je i se všemi chybami, nýbrž po hlubokém uvážení všeobecné a svrchovaně krásné ideje svého stvořitele zobrazuje věci takové, jaké by měly být.“<sup>2</sup> Avšak Fracastorovo „jaké by měly být“ nemizí v nedohlednu a neztrácí se v duchovních vidinách, ale je objasňováno na Vergiliových básnických příměrech. Pro obyčejného člověka by stačilo říci: „Nebo tam, kde je háj.“ Ale Vergilius, který zřejmě hloubal o nejvyšší ideji, má tolik vtipu, že vypodobí les ve vší kráse:

*Fracastoro:  
posílení přírody*

*Příroda je podně-  
tem k tvoření a  
nikoli předmětem  
napodobení*

Či tam, kde háj  
ztemnělý hustým listovým dubů se koupe  
v posvátném stínu.

Básník je zběhlý ve vědách a může jim učit. Když však hovoří o zemědělství, mořeplavectví nebo filosofii, podává nám tuto látku „živou, zdokonalenou a zkrášlenou“, nikoli „v surovém stavu“ a „holou“. Například: „Jestliže některý filosof, který užívá nezkrášlené řeči, vykládá o tom, že nějaká mysl proniká vesmírem, zamiloval bych

<sup>1</sup> Girolamo Fracastoro, cit. dílo, angl. překlad, str. 65.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 60.

si tuto myšlenku, protože to je myšlenka ušlechtilá. Kdyby mi však tentýž filosof sdělil touž myšlenku básnickou formou, řekl by:

Především věz, že nebe, země, mořské vlny,  
hejna hvězd i bledé oko luny  
jsou naplněny duší po okraj,  
rozumem jasným, jehož síla  
se v každé části rozpustila  
a oživila celý kraj.

A když mi tedy, jak říkám, popíše touž věc tímto způsobem, nebudu ji jen milovat, ale zmocní se mne úžas a já pocítím, že do mé duše vstoupilo cosi božského.<sup>1</sup> Fracastoro, typicky renesanční ve svém úsilí zmocnit se různých nesourodých a nedokonale promyšlených ideálů, pokládá za možné vyložit básnickovy ozdobné doplňky jednou jako rozvinutí původního obsahu, jindy jako řečnické obraty.

Fracastorova teorie literatury tedy poskytuje jisté svědectví o rostoucím humanismu. Tento humanismus předpokládá, že umělcův ideál, dokonalý obraz či „předběžná koncepce“ práce, kterou chce umělec vykonat, může se v zájmu krásy odchýlit od přírody. Jakmile si básník uvědomí vlastní sílu, dostává se na cestu, která ho nutí nahrazovat přírodu lidským rozumem a ctností a zbožností lidskou libostí. Postupně se pozornost stále více zaměřuje k zkrášlování závoje, k vyvažování větných period a k zavádění nezvyklých obrazů, ke květnatému slohu, k točitému sloupům a zvlněnému povrchu, k hravým a působivým vnějším efektům — k baroku. Nakonec odvážní duchové prohlašovali, že jediná věc, kterou je záhodno brát v úvahu při oceňování uměleckého díla, je libost, kterou poskytuje. Jeho pravdivost, jeho schopnost ponaučovat a vyvažovat vlastní důvtipností působivost přírody, to všechno bylo odsunuto do pozadí, aby podtrhlo jediný osamocený účel uměleckého díla — libost.

#### *Problém libosti*

Avšak význam libosti uváděl do rozpaků renesanční kritiky téměř stejně jako význam pojmu harmonie. Čí libost má platit jako měřítko? A proč má být libost kritériem krásy? To jsou otázky, na které rozvážnější kritikové usilovně hledali odpověď. Odpovědi byly neurčité; jednou vyhlašovali za nejlepší měřítko vkus většiny lidí, jindy tvrdili, že jen malíř sám se může spolehlivě řídit vlastním pocitem libosti a jím posuzovat hodnotu uměleckého díla, jindy upřímně doznávali, že libost je právě tak záhadná jako krása. Jedině malíř je schopen posuzovat obrazy, tvrdil Dürer. Dodával však: „Ale každý *může* dávat radu.“ I hlupáci mohou náhodou říci něco užitečného.<sup>2</sup> A Leonardo pravil s ještě větší pokorou: „Jistě nemá odmítnouti malíř, když maluje a kreslí, úsudek kohokoliv, poněvadž víme, že člověk, třebaže malířem

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 60.

<sup>2</sup> The Literary Remains of Albrecht Dürer, str. 180.

není, zná práce jen tvary člověka.“<sup>1</sup> A Alberti usoudil, že umění se dostává na scesti, přestane-li směřovat k libosti všech lidí, a nikoli tehdy, když odvrhne tradici.

Aristotelova teorie o tom, že existuje vzájemný poměr mezi vnímáním a objektem vnímání, byla v této době znovu oživena, aby vysvětlila, jaký je vztah mezi krásou a libostí. Proporcionálnost může vytvořit krásu nejen v rámci samého díla, ale může příjemně upoutat diváka k tomu, co vidí. Dürer se domníval, že je třeba odmítnout libost jakožto estetické měřítko a nahradit ji zlatým středem. Avšak tento ideál zlatého středu může být přeměněn ve vztah subjektu a objektu, právě tak jako může znamenat pouhý požadavek, aby se umělec vystríhal nadměrnosti nebo nedostatečnosti.

Víme, že tímto způsobem chápal ideál úměrnosti na začátku sedmnáctého století Descartes (1596—1650). Tvrdil stejně jako Dürer, že kritérium krásy je proměnlivé a že se má určovat prakticky podle všeobecné libosti. Avšak pro filosofa s matematickým zaměřením má tato proměnlivost určitou konstantu. Všeobecně řečeno, praví Descartes, neznámá krásá nebo příjemnost nic jiného než vztah našeho úsudku k nějakému předmětu.<sup>2</sup> Dále se pro bližší vysvětlení odvolává na své *Kompendium o hudbě*, kde objasňuje, proč je jeden zvuk příjemnější než druhý. Říká, že rozkoš „vyžaduje určitý vzájemný poměr objektu a smyslu... Mezi objekty smyslového vnímání není rozumu nejprjemnější ten, který smysly vnímají nejsnáze, ani ten, který naopak vnímají nejobtížněji, nýbrž ten, který není vnímán tak snadno, aby přirozená touha, jež pudí smysly k jejich příslušným objektům, byla plně ukojena, ale naproti tomu zase ne tak obtížně, aby se smysly unavily.“<sup>3</sup> Harmonie krásy zde neznámá vzájemný vztah linií nebo hmot nebo článků, nýbrž vztah mezi podnětem a odezvou.<sup>4</sup>

*Krásá jako podnět  
smyslového vnímání*

Ačkoli nedošlo k žádnému příkrému odvratu od středověké filosofie ani v tradičních estetických názorech renesance, ani ve filosofických úvahách jednotlivých umělců nebo kritiků, přece zcela nepozorovatelně a poněkud, tu krůček a tam krůček, vstupuje do estetiky nový duch; jeho zásluhou se krásá formy chápe stále více jako krásá, kterou může poskytnout těžce vydobyté vědecké poznání, krásá světla se stává vyznamenáním nebo „vrcholnou chválou“, kterou umění může udělit vynikajícím lidem, a krásá symbolu jemnou ozdobou a příjemnou harmonií vnějšího obalu. Tuto změnu pomáhá uskutečňovat

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, str. 19.

<sup>2</sup> R. Descartes, *Oeuvres*, vyd. Adam a Tannery, II sv., Paris 1902, sv. I, str. 132—134.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. 10, str. 92; angl. překlad London 1653, str. 3.

<sup>4</sup> Viz Robert Bridges, *Testament of Beauty*:

mysl je spjata s tím, čím zabývá se,  
jak žízeň s vínem vzácným, které člověk pije  
nevěda, zda jeho rozkoš v touze samé  
či v chuti hroznů, jež ji tiší, tkví.

*Zesvětštění přináší  
racionalismus a  
individualismus*

a urychlovat téměř nábožná oddanost autoritám znovu objevených klasiků, Platóna, Aristotela, Horatia a Vergilia.

Intelektuální a pohanská autorita, byť sebeimpozantnější, mívá přece jen jiný účinek na rozum člověka než náboženská autorita. Neboť jakmile si člověk najde vztah k tomu, co vykonal také jen člověk, je diskuse vždy možná. Důvody byly tedy cele přijímány z Platóna a Aristotela, ale z téhož arzenálu se zároveň čerpal zvyk rozumově uvažovat. Sám Platón poskytuje nejlepší příklad sebeničivé síly, kterou může vytvořit rozumová autorita. Obrany poezie, které byly psány po stovkách a zčásti se opíraly o Platóna, ukázaly se — k mírnému ohromení badatelů — jako protiplatónské. I když se metafysická teorie krásy, jež ospravedlňovala smyslné fikce a světské básnictví, odvozovala především z dialogů, přesto Platón zůstával stále „nepřítelem básníků“. Vyhnal kmen napodobitelů, byť i ověnčený květy, ze svého ideálního státu. Tento paradox, to byl poslední spleťitý problém, který trápil a dráždil ony „obránce“ poezie. Platón se stal jejich „milovaným nepřítelem“. Sidneyho neochvějná nezávislost v řešení této obtížné otázky je projevem nezávislosti celé skupiny a vzdoru, který nebyl nijak ojedinělý. Byla typická pro toto období, jež podřizovalo úsudku člověka všechny autority bez ohledu na to, jak byly oblíbeny nebo ceněny. „Chce-li Platón,“ říká Sidney, „znečistit zřídlo, z něhož vyvěraly jeho jasné bystřiny, musíme nebojácně prozkoumat důvody, které ho k tomu vedly.“<sup>1</sup> Dospěl k závěru, že Platón zavrhoval zneužívání poezie a nikoli její podstatu a že i toto odsuzování je nutno chápat v souvislosti s Platónovými spisy vcelku. Proč by měla X. kniha *Ústavy* zvrátit smysl dialogů *Faidros* a *Symposion*?

*Klasikové nevyhovují modernímu duchu*

Toto potírání Platóna pomocí materiálu z Platóna je jen jedním příkladem neodvislého stanoviska vůči klasikům, které se v renesanci projevovalo stále jasněji. A přece náznak, že se v teorii estetiky událo cosi nového a že rozhodné oživení klasické učenosti je toho příčinou, je i tentokrát částečně klamný. Neboť Boccaccio vykládal podle svých potřeb Platóna jako apologeta poezie ještě předtím, než Marsilio Ficino (1433—1499) přenesl svými překlady Platónových děl Platónovy hlavní ideje do Lorenzovy platónské Akademie. A kořeny Boccacciových myšlenek míří přímo k Augustinovi a Lactantiovi. Na námitku proti poezii, převzatou od církevních Otců, že totiž Platón sám vyhnal básníky ze své ideální republiky, odpovídá Boccaccio, že byli vyhnáni „jen ti básníci, kteří psali špatné věci“. „Nemohu si představit, že by byl vyhnán Homér.“<sup>2</sup> Avšak známky vzdoru vůči náboženským a dokonce i klasickým autoritám se v šestnáctém století vyskytovaly stále častěji. Petr Ramus (1515—1572) úspěšně obhajoval v roce 1536 na pařížské universitě tezi, že „Aristotelovy výroky jsou

<sup>1</sup> Ph. Sidney, cit. dílo, str. 44.

<sup>2</sup> Ch. Osgood, cit. dílo, XIV, 19, str. 89.

všechny do jednoho falešné, pusté výmysly“.<sup>1</sup> Ramus ovšem zastupoval menšinu, jeho díla byla královským mandátem zakázána a byl několikrát vypovězen. Přesto však měl stoupence a jeho odbojný tón nalézal ohlas, který v budoucnosti neumlkal, naopak ozýval se stále hlasitěji. Rozkol v řadách Aristotelových přívrženců byl v oněch dobách významným projevem protestantismu. Už 19. září 1512 psal Giovanni Pico v duchu hlubší, moderní nezávislosti literárnímu kritiku Bembovi: „Jsem přesvědčen, že jsme větší, než byli antičtí umělci.“ A jeho další slova parafrázuje profesor Bullock takto: „Kdyby oni byli větší než my, jak bychom mohli doufat, že dokážeme kráčet v jejich šlépějích? Jsme-li my větší (jak Pico věří), neznamená to, že budeme směšně přešlapovat, budeme-li chtít zkrátit svůj krok na délku jejich stop? Řečnický sloh by se měl měnit zároveň s dobou.“<sup>2</sup> V roce 1543 se Ortenso Landi vysmíval italskému poklonkovaní tomu „hnusnému zvířeti Aristotelovi“.<sup>3</sup>

Ono „smělé přezkoumání“, jemuž podrobil Sidney svého drahého nepřítele Platóna, Ramus „mistra těch, kteří vědí“, a Pico autoritu klasiků všeobecně, zaměřovali lidé renesanční doby dále na různé zvláštní problémy týkající se poezie, umění a obrazotvornosti. Ačkoli se tradiční myšlení oné doby postaralo o celou soustavu rozumových definic o tom, co je cílem, nástrojem, podstatou, vzorem a látkou umění a hlásalo, že ospravedlněním umění je jeho morální účel a nadpozemský původ, přece existovala řada úchylek, které slibovaly novou orientaci, třebaže dosud ještě vzdálenou.

Radikální odpor proti mravnímu cíli poezie vyjadřuje jadrně Castelvetro: „Co záleží na tom, jaký má báseň počátek, střed nebo konec, poskytuje-li libost“?<sup>4</sup> Bernardo Tasso (1493—1569) doznává: „Vynaložil jsem velké úsilí na to, abych poskytl lidem libost, a domnívám se, že je velmi důležité a zároveň i velmi nesnadné tohoto cíle dosáhnout, neboť víme ze zkušenosti, že mnozí básníci nás sice důkladně poučují a prokazují nám mnohé dobrodiní, ale skýtají nám jen velmi malé potěšení.“<sup>5</sup> Castelvetrovo tvrzení, že libost, a nikoli poučení nebo ctnost je cílem poezie, je nejradikálnější tvrzení, které nalézáme v teoriích básnictví oné doby, a ukazuje, jak pronikavě neortodoxní je celá jeho teorie. Básník nesmí směřovat svůj úkol s úkolem filosofie, přírodních věd nebo satiry, neboť od něho se vyžaduje pouze, aby „oblažoval a osvěžoval mysl nevdělaného davu a prostých lidí“.<sup>6</sup> Nechť básník přenechá hledání skryté pravdy filosofům a vědcům, kteří jsou na hony vzdálení poezie. Jeho poslušnost pravidlům umění

*Castelvetro: Libost  
a novotářství jsou  
cílem poezie*

<sup>1</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 137.

<sup>2</sup> Bullock, The Precept of Plagiarism in the Cinquecento, Modern Philology, sv. XXV, č. 3, únor 1928.

<sup>3</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 164.

<sup>4</sup> L. Castelvetro, Poetica d'Aristotele, cit. dílo, str. 185. Cituje Saintsbury, History of Criticism, sv. 2, str. 87.

<sup>5</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 55.

<sup>6</sup> L. Castelvetro, cit. dílo, str. 29; cituje Charlton, cit. dílo, str. 60.

a všechny případné chyby mu budou odpuštěny, jen vyhoví-li obecnému požadavku libosti. Castelvetro překrucuje Aristotelovo učení a vkládá do něho svou vlastní teorii; také znění Platónových spisů bylo často pozměňováno tak, aby odpovídalo renesančnímu výkladu. Platón nehodlal vážně vyhnat básníky, říkalo se, a právě tak ani Aristoteles netvrdil vážně, že očista duše soucitem a strachem je cílem poezie.<sup>1</sup> Obliby u davu dosáhne básník tím, že uvede do svého díla zázračné prvky, a také obratností, s jakou překoná obtíže. Castelvetro zdůrazňuje výlučněji než většina jeho současníků, že cílem umění je libost, a stejně rozhodně prosazuje novátorství v básnickové práci. Básník nemá napodobit antické mistry, protože v takovém případě by nic nového nevynalezl. Vynalézavost nespočívá v objevování něčeho skrytého v přírodě nebo v klasických dílech, nýbrž v tom, co si básník sám vytvoří. Castelvetro trvá nesmlouvavě na tom, aby básník byl pokládán za tvůrce a stvořitele. Malíř napodobuje, ale básník „vytváří něco zcela původního, naprosto odlišného ode všeho, co bylo do té chvíle vykonáno“.<sup>2</sup>

*Dürer o géniu*

Na svobodný buřičský tón spisů „neobyčejně bystrého Castelvetra“ se často poukazovalo. Méně často se poukazovalo na výroky, které ještě dříve v témž století pronesl Dürer a jimiž zdůrazňoval nevysvětlitelnost a nevyčerpatelnost umělcova génia. Ačkoli Dürer planul touhou vyzbrojit německé malíře italskou vědou a italskými vzory, byl si přece vědom, že sebedůkladnější a sebelepší výchova nemůže nahradit přírodu. Vyrvalé cvičení ruky a zběhlost v umění měřit mají cenu jen pro toho, kdo má „přirozené nadání“. „Přirozené nadání“ u malíře znamená představivost kypící obrazy, plodnost tak bohatou a spontánní, že i kdyby žil stovky let, mohl by každý den vytvořit podobu, jakou předtím ještě nikdo nikdy neviděl, ba ani si nedovedl představit. Bůh zajisté udílí některým lidem veliké dary! Tento nádherný dar se může nejlépe projevit v malém hrubém náčrtku. Je-li génius v plném rozletu, může za půl dne vykonat víc než jiný za celý rok. Tak nadaný umělec není závislý na své době. Jeho dílo často nemá obdoby po celá předchozí i následující staletí.

*Poezie jako čistá  
smýšlenka*

Dürera nikdy ani nenapadlo oddělovat lidského génia od božského nadšení nebo od vzdělání a studia. Ona kypící, svévolná fantazie je podle jeho názoru vždy poplatná Bohu a studiu přírody a matematiky. Nicméně v literárních kritikách tehdejší doby se projevovala tendence přesně vymezit hranice mezi poezií a přírodou a mezi poezií a klasickými vzory. Někteří kritikové prohlašovali, že podstatou poezie je čistá smýšlenka. Tento výklad odporoval tradičnímu učení, že poezie je napodobení všeobecného, to znamená, že tvůrčí génius básníka se zabývá zobrazováním platónských idejí, vzorů dokonalého blaha a hrdinských občanských ctností, které jsou uloženy v nebi. Takový

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 275; cituje Charlton, cit. dílo, str. 66.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 68; cituje Charlton, cit. dílo, str. 35.

výklad napodobení jako kopírování, i když znamenalo proniknutí do skrytého zákona božího nebo do Aristotelova všeobecná, dodával básníkovi práci do jisté míry slavnostní ráz a zároveň ji spoutával. Racionální rozbor významu slova „napodobení“, který uspíšila intelektuální síla renesanční literární kritiky, vyústil konečně v názor, že „napodobení“ je představitivost nebo fantazie v moderním smyslu. Na příklad na samém počátku patnáctého století vysvětluje Lionardo Bruni, že poezie nám nedává žádné morální dojmy, protože si uvědomujeme, že to je „smyšlenka“.<sup>1</sup> Asi v polovině století Battista Guarini hlásá, že tragické nebo pohoršlivé prvky poezie nás nepobuřují tak jako ve „skutečném životě“, protože v poezii posuzujeme pouze to, zda se autorovi podařilo či nepodařilo správně skloubit postavy a děje. „Kritizujeme umělce, a nikoli moralistu,“ praví.<sup>2</sup> A jak daleko je od Sidneyova prohlášení — které je odezvou výroku Minturnova „*Numquam ne fallit, qui omnia confingit*“<sup>3</sup> — že „básník nic netvrdí, a proto nikdy nelže“, k názoru, že básník nic netvrdí, a proto také nikdy nevyslovuje žádný morální soud? Pallavicino (1607—1667) si klade otázku, zda je rozumné předpokládat, že dychtivý dav lidí, kteří se zřikají spánku, jen aby mohli zhlédnout milostné výjevy na jevišti, opravdu doslova věří všemu, co vidí a slyší. Domnívají se, že postava Štěstěny je opravdová žena a že kameny se skutečně mění v koně?<sup>4</sup> Poezie existuje pouze pro jeden jediný cíl, praví Pallavicino, totiž proto, aby naplnila naše duše svěžímí a nádhernými vidinami. I když tyto úchvatné vidiny nevedou k vědecké pravdě, lidstvo zahrnuje jejich tvůrce větší chválou než mistry všech ostatních umění. Žádné knihy si lidé tolik neváží jako knihy básní. O žádném jiném intelektuálním typu se neříká, že je božský.<sup>5</sup>

Úchytky od tradiční kritiky šly ještě dále. V prohlášení nezávislosti umělecké kritiky udeřili spekulativní filosofové na britkou notu. *Vzpouza o kritice* Giordano Bruno, apoštol svobody myšlení ve vědě a náboženství, věřil také ve svobodu básnického výrazu. Pravil: „Existuje tolik druhů básníků, kolik je lidských citů. Hloupí pedanti uznávají jen dva druhy básníků: ty, kteří nosí vavřík nebo myrtu; kromě nich však jsou ještě básníci bílého vína, kteří nosí vinný list, bakchanálští básníci, kteří se zdobí břečťanem, pěvci zákona a oběti, kteří nosí olivu, opěvatele zemědělství, jež se věncí topolovým a jilmovým listím a obilím, a pak je tu ještě veselá domácká chasa, která se přidržuje věnce uvitého ze salátu, uzemek a pepřenek.“<sup>6</sup> Omezení ztročovatelé génia měřili básnickou dokonalost podle toho, zda odpovídá „pravidlům“. „Buď

<sup>1</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 10.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta*, Venezia 1559, str. 68.

<sup>4</sup> *Antologia Storica della Critica Letteraria Italiana*, vyd. Andreoli, sv. 1, str. 263.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 263—264.

<sup>6</sup> Giordano Bruno, *De' gl'heroici furori*, 1585; angl. přel.: *A Discourse of Poets*, *Library of the World's Best Literature*, sv. 5, str. 2617.



ujištěn, bratře, že tito lidé nejsou o nic lepší než zvířata.“<sup>1</sup> Poezie se nerodí podle pravidel, ale pravidla se tvoří podle poezie. Praví básníci se neposuzují podle intelektuálního lokte, nýbrž podle toho, jak zpívají. Aristotelova pravidla jsou dobrá leda pro opice a kritikové, kteří trvají na tom, že báseň musí mít tolik a tolik takových a onakých metafor a invokací, že musí mít jednotu děje a nesmí mít prolog či epilog, „nejsou o nic lepší než červi“, „kteří nevědí, jak něco dobře udělat, a jsou na světě jenom proto, aby rozhodali a pokáleli úsilí a práci druhých“.<sup>2</sup> Vzpouira Francesca Patrizziho proti Aristotelově zákoníku byla méně plamenná, ale systematictější. V díle *Della poetica* (1586) prohlásil, že Aristotelovy kritické zásady mají příliš omezenou základnu a jsou zmatené a nejasné. Navrhoval za ně náhradu, kterou založil na celém vývoji literatury až do své doby.<sup>3</sup>

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, kap. VII.  
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York 1940.  
Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig 1924, str. 23—38.  
G. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. II, kn. IV.  
*Elizabethan Critical Essays*, 2 sv., vyd. Gregory Smith, Oxford 1904.  
J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York 1899.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. IV.  
K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin 1900.

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 2616.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> J. E. Spingarn, cit. dílo, str. 165—166.

## VII. KAPITOLA

### SEDMNÁCTÉ STOLETÍ A NEOKLASICISMUS AŽ DO ROKU 1750

Vládu rozumu, která v sedmnáctém století vzkvétala ve Francii a v osmnáctém století pokračovala ještě ve Francii a v Anglii, charakterizuje ve filosofii Descartes (1596—1650). Descartes se divil, že filosofie tak dlouho neplodně skomírala proto, že zanedbávala matematickou metodu myšlení, a rozhodl se, že sám nebude pokládat za pravdivou žádnou ideu, která nebude působit na jeho rozum s touž zřejmostí, jakou nalézal v bezprostředním poznání své vlastní existence, nebo kterou nebude možno odvodit z axiomat nebo základních tvrzení přísně logickými soudy.<sup>1</sup> V oblasti kritiky a tvůrčí umělecké práce je vzorným představitelem tohoto věku Corneille (1609—1684), první z tvůrčích dramatiků, který se stal mučedníkem ideálu strohých pravidel, a jelikož vzal na sebe tento kříž dobrovolně, posloužil všem básníkům jako příklad hrdinství.<sup>2</sup> Ve třech kritických předmluvách, „O funkci a částech dramatické básně“, „O tragédii“ a „O třech jednotách“, se pokoušel dokázat, že jen přísné dodržování Aristotelových pravidel může divadlo povznést a dodat mu náležité formy, elegance a řádu. Těsný vztah mezi Descartovým ideálem jasného a přesného myšlení a ideálem řádu, ucelenosti a sepětí v umění, jež se jeví v dílech spisovatelů, jako je Corneille, Racine a Boileau, nezůstal bez povšimnutí: „Literatura sedmnáctého století uskutečňovala do všech podrobností karteziánskou estetiku, z níž Descartes nenapsal

*Rozum ve filosofii,  
pravidla v umění*

<sup>1</sup> R. Descartes, Rozprava o metodě, Praha 1947, str. 24—25. (Původně: Discours de la méthode, 1637; Oeuvres, sv. VI.)

<sup>2</sup> Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, 2 sv., Leipzig 1914, sv. 2, str. 163.

ani slovo.“<sup>1</sup> Formulace vědecké metody v umění s odvoláním na Aristotelovo učení se zpracovávaly v Itálii už déle než sto let. K charakteristickým jevům renesance v Itálii patřily obrany poezie a vzájemné soupeření básnictví, malířství a sochařství, a plenění Aristotelových, Horatiových, Platónových a Vitruviových spisů, v nichž se hledaly koncepce, vzory, argumenty. Francouzští kritikové překonali italské chladnou jasností myšlenek, analytickou přesností a promyšlenou metodou, avšak v širších obrysech bylo jejich myšlení stejné a obráželo společný původ.

Je pravda, že rozvoj filosofie sedmnáctého století postupoval souběžně s rozvojem neoklasicismu v umění. Avšak filosofové se vcelku obraceli proti aristotelovskému duchu, z něhož umění čerpalo svou novou inspiraci. Z řeckých filosofů dávali přednost Demokritovi před Aristotelem nebo Platónem. Aplikovali rozum na politiku, psychologii, optiku, fyziku, na všeobecnou metodu i na metafysiku a toto úsilí je sblížovalo s Koperníkem a Galileem, s Keplerem a Newtonem. Celkem lze říci, že francouzští dramatikové a kritikové vytvořili pro svou dobu a pro svou zemi nový racionalistický směr v umění bez přispění filosofie, dokonce navzdory blahosklonnému postoji filosofů. Filosofové, zaměstnaní studiem a zkoumáním nové matematické metody, nesledovali s pochopením změny, které se rozvíjely v literárním a uměleckém světě. Nadto měli dosud před očima volné nepravidelné umělecké formy dřívější epochy, a protože většinou nedokázali přiměřeně pozměnit své tradiční názory na zhoubné vlastnosti fantazie, dokonce zdůrazňovali rozdíl mezi oblastmi filosofie a umění. Čím více se filosofie upevňovala a uspořádávala na základě nové vědecké metody, čím lépe se jí dařilo převádět podle Hobbesova učení všechno na hmotu a pohyb nebo vykládat spolu se Spinozou duševní pochody automaticky a mechanicky, tím ostřeji odsuzovala svévolnost a barvitost obrazného myšlení. Filosofii bychom mohli v tomto ohledu přirovnat k ženě, která se chce zalichotit milenci tím, že pomlouvá svou sokyni, neboť filosofie se ucházela o přízeň matematiky znevažujícími poznámkami o poezii a fantazii. Vztahy mezi královstvím filosofického rozumu a říší fantazie se začaly definovat celou řadou protikladů: jediné proti mnohému, jisté proti kolísavému a nestálému, přímé zrcadlo přírody proti křivému, objektivní řád a pravda proti výrazu osobní nálady a náhodných okolností. Velcí filosofové této epochy, Descartes, Spinoza, Leibniz, Bacon, Locke a Pascal, byli rozumní lidé s praktickými zájmy a někteří z nich měli vynikající vědecké nadání, avšak jejich znamenitě ukázněné myšlení bylo stále ve střehu proti pošetilému a rozkladnému nadšení a příjemným osobním představám. Locke (1632—1704) projevuje snad ze všech největší nevraživost, když hovoří o výtvorech vtípu a fantazie. „Doznávám,“ píše, „že v rozhovorech, v nichž hledáme spíše zábavu a potěšení než poučení a mravní

<sup>1</sup> Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris 1882, str. III. Celá kniha je rozpracováním této teze.

zdokonalení... může být květnaté vyjadřování... sotva pokládáno za chybné. Ale máme-li mluvit přímo, musíme přesto připustit, že kromě přesného vyjadřování a jasnosti veškeré řečnické umění a všechno umělé a obrazné užívání slov, které výřečnost vynalezla, nemají jiný cíl, než nenápadně šířit nesprávné ideje a podněcovat vášně; tím svádějí na scestí úsudek, a proto jsou to vyslovené bludy.<sup>1</sup> Fantazii přirovnával Locke k rekvizitáři dvorního divadla, který využívá všech „barev, dekorací a kostýmů“, aby polapil neopatrné lidi a odvedl je od pravdy. Výmluvnost přirovnává ke krásce na trůně, o jejíchž půvabech si všichni muži rádi dělají klamné představy. Leibnizovo (1646—1716) vzdělání a jeho vkus ho uzpůsobily k širším zájmům, ale v dopisech, kde hovoří zcela upřímně, se přesto jeví jako představitel filosofického racionalismu: „Jsem opravdu rád, že Dryden dostal tisíc liber šterlinků za svého Vergilia, přál bych si však, aby Halley dostal čtyřikrát a Newton desetkrát tolik.“<sup>2</sup> Jinými slovy, hodnota poezie je vůči vědě v poměru asi 1:7. V dalším dopise vyjadřuje svůj názor na relativní hodnoty stejně jasně: „Je mi líto, že Holbeinovy malby ve Whitehallu byly zničeny ohněm. Přesto však mám konec konců podobný pocit jako ruský car, který mi řekl, že víc obdivoval některé pěkné stroje než všechny ty krásné obrazy, které mu ukázali v královském paláci.“<sup>3</sup>

Typická filosofická povýšenost vůči výtvorům fantazie mizela v takových případech a na takových místech, kde bychom to nejméně očekávali, na příklad když Hobbes, zapřísáhlý materialista, oceňuje poezii a fantazii. Celkem vzato však filosofové oceňovali tvořivou obrazotvornost a její díla jen tehdy, byla-li vykládána v souvislosti s rozumem. Umělečtí kritikové oné doby měli větší pochopení pro filosofii než filosofové pro umění. A právě z tohoto důvodu jsou estetické úryvky v Baconově, Descartově, Hobbesově a Leibnizově díle přes všechnu neurčitost a dvojznačnost obzvláště zajímavé.

Francis Bacon (1561—1626) rozděluje intelektuální oblast na tři části a každou z nich spojuje s určitou duševní schopností: dějiny s pamětí, básnictví s obrazotvorností a filosofii s rozumem.<sup>4</sup> Když pojednává o oblasti poezie, zdálo by se na první pohled, že plně uznává nezávislost básnickovy fantazie i hloubku jeho invence. „Po bedlivém prozkoumání této otázky mohli bychom z poezie vyvodit pevný důkaz, že lidský duch může dosáhnout dokonalejšího řádu a krásnější rozmanitosti, než jakou nalézáme kdekoliv v přírodě... Z toho lze právem usoudit, že poezie se do jisté míry podílí na božské přirozenosti, neboť

*Dvojznačnost  
představitivosti  
u Bacona*

<sup>1</sup> Locke's Philosophical Works, vyd. St. John, 2 sv., London 1913, sv. 2, str. 112. An Essay Concerning Human Understanding (původně London 1690), kn. 3, kap. 10, § 34.

<sup>2</sup> G. W. Leibniz, Die Philosophischen Schriften, vyd. C. J. Gerhardt, 7 sv., Berlin 1875—1890, sv. 3, str. 222.

<sup>3</sup> G. W. Leibniz, cit. dílo, str. 223.

<sup>4</sup> The Works of Francis Bacon, vyd. R. L. Ellis, J. Spedding a D. D. Heath, 15 sv., London 1857—1859, sv. 8, str. 407.

zušlechťuje mysl a povznáší ji do výšin, přizpůsobuje jevy věcí tužbám mysli a neohýbá ji a nesnižuje (jako rozum a historie) k povaze věcí.<sup>1</sup> Avšak od této úvahy, v níž přiznává, že básníci dovedou vybudovat divukrásný svět, přistupuje Bacon k hodnocení vědy a filosofie a staví je rozhodně výše. Práví: „Ale zdržujeme se už příliš dlouho v divadle (sídle poezie), přejděme nyní do paláce rozumu; tam však musíme přistupovat a vcházet s větší úctou a pozorností.“<sup>2</sup> Na počátku další části díla, kde pojednává o vědě a filosofii, nazývá poezii „snem vědy“ a neříká sice, že je božská, ale že „by se mohlo zdát, jako by měla v sobě cosi božského“. A prohlašuje přímo, že jeho další téma je závažnější a reálnější: „Nyní však je na čase, abych procitl, vznesl se nad zemi a proploval čistým povětřím Filosofie a Vědy.“<sup>3</sup> Při vyjmenování rozumových schopností Bacon dále staví v jedné kapitole představivost na roveň paměti a rozumu,<sup>4</sup> ale jindy zase ponechává jen paměť a rozum, a představivost odsunuje do postavení posla, který zprostředkuje mezi oběma druhými schopnostmi.<sup>5</sup> Podvakerát také říká, že oborem představivosti jsou spíše kratochvíle nebo hříčky rozumu nežli práce a povinnosti.<sup>6</sup> Tento názor však není předchůdcem pozdější definice umění jako hry. Baconovo typické stanovisko ke hře představivosti je mírně povýšená shovívavost. Řečnické ozdoby a poklady výmluvnosti jsou v jeho očích pouhé pošetilosti. Ve svém eseji *O kráse* tvrdí Bacon, že neobvyklost proporcí je nutným znakem krásy, a vysmívá se Dürerovu bláhovému úsilí redukovat krásu na matematický vztah. Avšak podle příkazů Domu Šalomounova v *Nové Atlantidě* je záliba v neobvyklosti a vůbec ve všem ozdobném nebo okázalém přísně zakázána „pod ztrátou cti a pod pokutou“.<sup>7</sup> Ze tří druhů básnictví — epického, dramatického a alegorického — je podle jeho mínění nejlepší alegorické, které slouží náboženství a používá symbolů a alegorií. Bacon tedy patří do nové doby, ovládané vědou. Pokud hodnotí poezii kladně, děje se to v duchu minulého století, v němž umění nebylo oslavováno proto, že svobodně tvoří krásné formy, nýbrž proto, že poutavě vyjadřuje vědecké pravdy nebo mravní ideály.

*Descartes: Krása  
je rovnoměrný  
podnět*

Descartes se sice pokoušel definovat krásu, napsal pojednání o hudbě a nejednou se vyjádřil s uznáním o důstojnosti nebo kráse toho či onoho literárního slohu, avšak zajímavé estetické úvahy v jeho spisech hrají jen podružnou úlohu a vnášejí spíše zmatek do ucelené soustavy jeho racionalistické filosofie, než aby nějak podstatně přispěly k teorii estetiky. Ve své *Rozpravě o metodě* hovoří o nedostížné síle a kráse výmluvnosti a o úchvatné jemnosti a půvabu poezie. Přesto, podobně jako Bacon, procitá z tohoto snivého okouzlení a vstupuje „s větší

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 440—441.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 469.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 470.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 407.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. 9, str. 61.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 62; sv. 10, str. 404.

<sup>7</sup> F. Bacon, *Nová Atlantis*, Praha 1952, str. 51. (Works, cit. dílo, sv. V, str. 409.)

úctou a pozorností“ do paláce matematiky a nové filosofie, která má být založena na vzorné matematické jasnosti a zřejmosti.<sup>1</sup> V několika dopisech vyjadřuje obdiv k síle, čistotě a harmonii v literárním slohu Jeana Louise Balzaca. Jednou dokonce tvrdí, že „skutečně závažné výroky se najdou spíše v dílech básníků než filosofů“. A je tomu tak proto, že básníci píší „s nadšením, stržení silou obrazotvornosti“.<sup>2</sup> V této souvislosti vypráví, jak se mu zdálo, že si měl vybrat mezi slovníkem — symbolem encyklopedie věd — a sbírkou básnických děl. Vybral si básně. U básníků, říká, nacházíme přes jisté bláhovosti vážnost a citlivost a větší schopnost rozdmýchávat v lidech jiskry moudrosti, než jakou vidíme u filosofů.<sup>3</sup> Ale byť ve chvílích oddechu sebeupřímněji uznával půvab a zápalnou sílu umění, jeho trvalý obdiv patřil logicky zdůvodněným vědeckým dedukcím. Descartovy estetické názory, které nacházíme v jeho korespondenci, v *Kompendiu o hudbě* a v *Pojednání o vášních*, se oklikou přes individuální psychologii a podráždění nervů nakonec vracejí k matematickému a logickému ideálu. V odpovědi páteru Mersennovi, který ho žádal o definici krásy, napsal Descartes v roce 1630, že krása je více méně totéž jako větší záliba v jednom zvuku než v jiném. Obojí je závislé na proměnlivém individuálním úsudku. Totéž, co jednoho zláká k tanci, druhého rozpiáče, neboť estetická záliba závisí z velké části na nahodilé asociaci. Jestliže někdo náhodou slychal skočnou pouze ve chvílích žalu, spojí se mu její rytmus a melodie s bolestnou emocí.<sup>4</sup> V tomto dopise i v jiné korespondenci se Descartes často vrací k myšlenkám vyjádřeným v *Kompendiu o hudbě* (*Compendium musicae*) z roku 1618 a z toho, jak se jimi obírá a rozvádí je, zřejmě vysvětluje, že jsou blízké jeho zájmům a odpovídají jeho zralému přesvědčení. V *Kompendiu* spojuje krásu s příjemností a příjemnost vykládá jako spřízněnost nebo přizpůsobení podnětu reakci.

Lidský hlas je nejpříjemnější ze všech zvuků, „protože se dovede nejvíce přizpůsobit naší náladě“,<sup>5</sup> a ze všech lidských hlasů je nejmilejší hlas přítele. Hudební rytmus zase všeobecně směřuje k tomu, aby vzbudil v duši podobnou náladu nebo vášně, jaká je obsažena v hudbě: Pomalý rytmus budí mírné a malátné city jako sklíčenost nebo smutek, kdežto křepký a rychlý rytmus budí čilé a bujaré city jako radost a hněv. Každý daný projev estetického podnětu má tedy snahu vzbudit odpovídající projev v duši. Descartes zde užívá přírodního zákona „podobné tíhne k podobnému“, aby zhruba vysvětlil účinky hudby a zálibu v určitých tónech.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> R. Descartes, *Rozprava o metodě*, Praha 1947, str. 12.

<sup>2</sup> R. Descartes, *Oeuvres*, vyd. Adam a Tannery, 11 sv., Paris 1902, sv. 10, str. 217.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 182—184.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. 1, str. 132—134.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. 10, str. 90, *Renatus Des-Cartes Excellent Compendium of Music*, přel. ctihodná osobnost, London 1653, str. 1. (*Compendium musicae* vyšlo posmrtně v Utrechtu 1650.)

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. 10, str. 91—92; str. 2—3.

Avšak tento neurčitý empedoklovský zákon posunuje Descartes k ideálu zlatého průměru. Potěšení budí takový pocit nebo stav, interval nebo rytmus, který nenudí ani neunavuje.<sup>1</sup> Extrémy, jichž je třeba se v estetické zkušenosti vystříhat, jsou jednak zmatené, spleťtité figury, příliš strojené a únavné, jednak přílišná jednotvárnost a nesplněná touha. Burácení hromu nebo prudký sluneční jas působí nelibě, protože jsou neúměrně silné pro smyslový orgán, který je přijímá. „Matka v astrolabiu“ působí nepříjemně, protože je to příliš „spleťtité obrazec“ pro přirozenou schopnost zraku.<sup>2</sup> Abychom lépe pochopili tuto estetickou ideu, obrátíme se k Descartově pojednání o duševních vášních a k jeho pokynům, jak řídit činnost rozumu, a zde shledáme, že dobré jsou pouze ty vášně a city, které vedou k prospěchu, zachovávají zdraví, chrání před nebezpečím a cvičí, aniž namáhají.<sup>3</sup> Fysiologie tedy vysvětluje to, co matematika analyzuje a dokazuje. Descartovy výroky, v nichž doporučuje jednoduché hudební intervaly, kvinty a duodecimy a dvoudobý nebo třídobý takt a navrhuje vumělkovaný kontrapunkt a akrostichy v retrográdních verších, souvisejí s jeho teorií fyziologických procesů. Estetická zkušenost začíná počítkem, počitek způsobuje nervové podráždění; zachová-li toto podráždění určitou míru a má-li takové složení, jímž se upevňuje organismus jako celek, je příjemné a blahodárné. Protože mírná námaha je nervům vždy prospěšná, je užitečné pozorovat bolestné city na jevišti, i když utrpení, které předvádí herec, může zkrušit i diváka. Podívaná nám neublíží a vzrušení samo nám poskytuje libost.

Dokazatelnost je rozhodující pro krásu

Avšak konec konců krása určitých poměrů a proporcí v hudbě spočívá podle Descarta v tom, že jsou lépe dokazatelné v matematickém smyslu. Descartes sice říká, že člověk, který je nejpřístupnější vášním těla i duše, může v životě okusit největších rozkoší,<sup>4</sup> ale nade všechno zdraví i uspokojení ze splněné touhy si přece jen cení intelektuálního požitku vyplývajícího z duševní činnosti a z volného svazku duchovní stránky člověka s netělesným principem. Descartes nakonec zachází s obrazotvorností prostě jako se služkou rozumu. A vypočítávání rozměrů, jež tvoří podstatu *Kompendia*, se týká většinou aritmetických poměrů a nikoli poměru mezi zvukem a smyslem. Descartes rozhodně zamítá úlohu sluchu při hodnocení hudby a naproti tomu plně důvěřuje jejím spolehlivým demonstračním vlastnostem.<sup>5</sup> Říká, že argumenty hudebníků, kteří popírají proporce souzvuků, jsou tak nesmyslné, že si nezaslouží odpovědi. Je to něco podobného, tvrdí Descartes, jako kdyby někdo popíral soustavu matematických vztahů v architektuře s odůvodněním, že lidské oko nedovede zachytit jejich

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. 10, str. 3, 92.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. 10, str. 2, 91.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. 11, str. 383.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. 11, str. 488; *Les Passions de l'Áme*, článek CCXII.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. 1, str. 227—228.

přesnost ani z jedné tisíciny.<sup>1</sup> Diagramy v *Kompendiu*, jimiž Descartes graficky znázorňuje řád a souvislost tónů a intervalů, jsou sotva něčím víc než ilustrací jeho racionalistického ideálu pro veškeré poznání. Descartes učil, že všechny předměty, které studujeme, je třeba rozložit na nejjednodušší prvky, a ideje, k nimž takto dospějeme, musíme sestavit podle rostoucí složitosti, aby rozum mohl naprosto bezpečně postupovat od jedné zřejmé pravdy k druhé. Neměli bychom se proto zabývat ničím, co poskytuje méně jistoty než aritmetika a geometrie.<sup>2</sup>

V téže době, kdy Descartes protestoval proti záhadnému charakteru fug, horlil Hobbes (1588—1679) proti „ctížádostivé nejasnosti poezie, která se snaží vyjádřit víc, než co lze dokonale pochopit,“ a proti veršům, o nichž někteří tvrdí, že jsou hluboké, on však prohlašuje, že „nemají o nic větší cenu než hádanky“.<sup>3</sup> Descartova kniha o hudbě, napsaná na základě Zarinovy teorie, je vcelku podřadná příručka bez zvláštních původních myšlenek. Hobbes však napsal dvě literární kritická díla: odpověď na Davenantovu předmluvu ke *Gondibertovi* a předmluvu ke svému překladu Homéra a obě tyto práce mu získaly pověst, že jeho „estetika je veskrze logická a důsledná, první svého druhu v anglické literatuře“.<sup>4</sup>

Hobbes byl skutečně první Angličan, který se utkal intelektuálními zbraněmi s koncepcí tvůrčí fantazie. Vyjádřil nespokojenost s běžnou a tradiční teorií vášní a citů a prohlásil, že on bude prvním, kdo v této věci promluví rozumné slovo. Stěžuje si, že když lidé hovoří o duševních pochodech, příliš mnoho mluví, ale vůbec nic nevysvětlí. „Jiní vykládají, že smysly přijímají *specie* věcí a dodávají je rozumu, rozum pak zase dodává je dále obrazivosti, obrazivost paměti, paměť uvažujícímu rozumu, jako se dodávané zboží podává, procházejíc rukama mnohých, od člověka k člověku — mnoho slov, ale žádné zdravé jádro poučení.“<sup>5</sup> Hobbesovo logické myšlení se bouřilo proti tomu, aby se duševní život líčil jako hra, při níž si malí obchodníci, ukrytí v mozku, vyměňují zboží. Jeho vlastní výklad fantazie se jen zpola oprošťuje od alegorie a tradice, avšak jeho snaha pojmut básníckovo „zuřivé blouďení“ do uspořádané soustavy mechanické filosofie je smělý a zajímavý pokus spojit a smířit zdánlivě neslučitelné věci.

Při svém úsilí zavést pořádek do psychologického chaosu se Hobbes opíral o předpoklad, na němž se zakládá celá jeho filosofie, to jest že ve skutečnosti neexistuje nic než hmota a pohyb a že veškerá filosofie z ideálního hlediska není nic jiného než sčítání a odčítání. Počitek je

*Hobbes: Rozum je hmota v pohybu*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 286.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 362—366.

<sup>3</sup> J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit. dílo, sv. 2, str. 63. (Answer to the Preface to *Gondibert*.)

<sup>4</sup> J. E. Spingarn, *Jacobean and Caroline Criticism*, *Cambridge History of English Literature*, New York 1911, sv. 7, kap. 2, str. 302.

<sup>5</sup> T. Hobbes, *Leviathan neboli o podstatě, zřízení a moci státu církevního a občanského*, Praha 1941, díl I, kap. II, str. 67.



pohyb přijímaný zvenčí, vytváření obrazu z počítku je protikladný pohyb neboli pohyb směřující navenek. Paměť je skladiště, kde se uchovává to, co z těchto pohybů zbylo. Když se paměť mísí s novými dojmy, připojuje se staré k novému. Ztráta životnosti, která se jeví v slábnoucím rozmachu původního pohybu, mění obrazy v příklady duševního úpadku: v trpné, bledé a hasnoucí vibrace. Pohyby v našem nitru lze sčítat, odčítat, násobit a dělit. Romanopisec, herec nebo dramatik „skládá obraz své bytosti s obrazem činů jiného muže, např. když se domnívá, že je Herakles nebo Alexander“.<sup>1</sup> Nic nového v rozumu nevzniká, nevzniknou-li působením nějakého vnějšího podnětu nové vibrace, „leda bychom chtěli nazývat novým to, co je složeno ze starých (vibrací), jako například chiméra, zlatý vrch apod.“<sup>2</sup> Sny vznikají ze smíšených pohybů uvnitř organismu. Trvalý pohyb nebo silný původní dojem se může stát převládajícím a ovládajícím pohybem nebo vášní. Pohyby probíhají „v řadách“ a tak skládají souvislé myšlení nebo představování.

Jak je však možné, že s tak mechanickým názorem na operace rozumu dokázal Hobbes vytvořit konstruktivní a originální dílo o povaze básnickovy fantazie? Jedna odpověď zní, že zdůraznil úlohu fantazie spíše tím způsobem, že jí postupně přisoudil funkce, které jsou pro jeho základní mechanickou teorii stěžejní a obrážejí tradiční alegorické pojetí duševních schopností, ale nevypracoval takovou teorii rozumu, z níž by skutečně vyplývalo plné uznání tvůrčí představivosti. V různých případech Hobbes zahrnoval do oblasti představivosti hybnou sílu vášní, organizující schopnost úsudku a filosofie a vrozenou povznesenost a dynamičnost nadané povahy.

*Fantazie je však účelná, quasiracionální, přehledná*

Fantazie jako tvůrce myšlenkových obrazů pracuje tehdy dobře, směřuje-li k nějakému jasně pojatému cíli, praví Hobbes. V tomto smyslu zahrnuje fantazie vášně a touhu, která nutí rozum k činnosti a nedopouští, aby zevšedněl a otupěl. Duševní dynamika se tedy z hlediska fantazie stává částí duševní architektiky. Veškerá hbitost a stálost duševního pohybu vyplývá z vášnivého úsilí zaměřeného na vytčený cíl. Fantazie může také zahrnovat citlivější přístup k dané činnosti. Člověk s mohutnou fantazií vidí podobnosti i tam, kde nikdo jiný nenalézá žádnou zajímavou souvislost, a jeho myšlenky se řadí rychle a hbitě a zároveň pronikavě. „Odtud pocházejí půvabné příměry, metafory a jiné ozdoby, jimiž básníci a řečníci dovedou různé věci vyjádřit tak, aby vzbudily libost či nelibost, aby se ukázaly v příznivém či nepříznivém světle ostatním lidem.“<sup>3</sup>

Fantazie může také zahrnout úsudek, to jest může rozumově rozlišovat předměty. Hobbes někdy trvá na tom, aby se fantazie, která objevuje podobnosti, oddělovala od úsudku odhalujícího rozdíly,

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 63.

<sup>2</sup> The English Works of Thomas Hobbes, vyd. Molesworth, 11 sv., London 1839—1845, sv. 1, str. 400. (Elements of Philosophy, IV, XXV.)

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. 4, str. 55. (Human Nature.)

jinde však ho jeho snaha obdařit uměleckého genia všemi duševními funkcemi vede k tomu, aby od tohoto rozlišení ustoupil.

Jako většina tehdejších autorů, kteří se zabývali zkoumáním duševních schopností, i Hobbes občas uvažuje o tom, jakou důležitost je třeba přisuzovat úsudku, jenž se nyní pokládal za zvláštní schopnost, ve srovnání s důležitostí tvůrčí fantazie. „V dobré básni, ať *epické* nebo *dramatické*, jakož i v *znělkách* a *epigramech* se vyjadřuje i dobrý úsudek i fantazie, ale fantazie musí být více, neboť se takové literární plody líbí neobyčejností a výstředností. Nikdy by je však neměl hyzdít nedostatek soudnosti.“<sup>1</sup> Vznešenost básníkovy spočívá v jeho fantazii. Právě tuto fantazii miluje většina čtenářů poezie a nazývá ji extáze. Jinými slovy řečeno, za normálních podmínek je zdravý úsudek lepší než představitost. Poezie se však nemůže tomuto obecnému měřítku plně podříditi. Nadšení je poutavou a přitažlivou vlastností poezie.

V složitém a sugestivním úryvku dokazuje Hobbes, že básníkovy fantazie je architektonická a filosofická. Tvrdí, že v těch případech — příznivých pro básníka — kde filosofie už zavedla řád a systém do zkušenostních dat, nalézá fantazie už připravenou podstatu, kterou by jinak musela teprve zpracovávat, a stačí, aby se jen „rychle přehoupla“ přes tento materiál a už se může dát do zpěvu a do tance. Kde však filosofie dosud nesplnila svůj úkol, jako je tomu v případě morální filosofie, musí fantazie sama uspořádat i upravovat, musí si najít jak látku, tak i výraz a nesmí opomenout ani zkrášlení a půvabnou formu.<sup>2</sup> To je vysoké ocenění rozsahu básnické schopnosti. Zdálo by se, že tato koncepce je na hony vzdálena názoru, který pokládá obrazotvornost za pouhý stroj na uchování nebo umocnění dřívějších dojmů. Znamená, že fantazie dovede nejen planout a létat, ale i uvažovat a klasifikovat. Avšak i v tomto vrcholném bodě Hobbesových estetických úvah je méně citlivosti, než se zdá. Filosofie, o níž hovoří a po níž touží, je matematický výpočet. Ve skutečnosti se nedomnívá, že poezie může plnit vznešené poslání filosofie. Říká vlastně toto: jelikož filosofie dosud zaostává a mechanický výklad ještě neobsáhl celou oblast jsoucna, může poezie působit jako východisko z nouze. Ona filosofie, která do jisté míry upravila poezii cestu ke zpěvu a tanci, to jsou fyzikální vědy, astronomie a mechanika. Morální filosofie, která podle Hobbese neexistuje, a poezie ji musí zastupovat, je mechanika vášní a citů. Kromě toho definice poezie jakožto morální filosofie a malířství jako fyzikální filosofie byla v umělecké kritice už dávno běžná.

To, co nám tedy Hobbes konec konců zanechal, je pozoruhodný příklad protichůdných myšlenkových proudů. Klasická psychologická tradice se u něho proplétá s novou mechanickou vědou. Pro Hobbese bylo všechno hmota a pohyb, ať už v lidském rozumu nebo jinde. Ve svém sporu s Descartem razí názor, že rozum závisí na idejích, ideje

*Hobbesova  
estetická psycholo-  
gie mezi dvěma  
světy*

<sup>1</sup> T. Hobbes, *Leviathan*, díl I, kap. VIII, str. 110.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. 4, str. 449—450. (*Answer to the Preface to Gondibert.*)

na představivosti a „představivost, jak se domnívám, na pohybu tělesných orgánů. Z toho vyplývá, že myšlení není nic jiného než pohyby v určitých částech organického těla.“<sup>1</sup> Hbitost a pronikavost fantazie při hledání námětu pro poezii je projevem řídkosti a čilosti životního ducha. Vidíme, že obdivuhodná jednota, kterou Hobbes přisuzuje rozumu a která ho zdánlivě řadí k moderním filosofům, je vykoupena za cenu nekompromisního materialismu. Fantazie může zahrnout paměť, cit, úsudek i vášně proto, že to jsou všechno soustavy pohybů, probíhající v lidském těle.

Těch několik vlídných slov, s nimiž se filosofové sedmnáctého století obraceli k umění, lze pokládat spíše za výjimku než za pravidlo. Povětšinou bylo umění obklopeno chladným, nepříznivým filosofickým ovzduším. Ti, kdo měli být filosofickými interprety umění, byli plně zaujati pokrokem vědy. Mělo-li tedy umění držet krok s dobou v této epoše vědy a pokroku, muselo se protloukat samo. Filosofie mu poskytovala jen nepatrnou přímou pomoc. „Skutečná hodnota poezie,“ napsal Rapin v roce 1673, „je tak málo známa, že téměř nikdo o ní nemá správný názor.“<sup>2</sup> O tento správný názor se pokoušelo ve Francii na sta kritiků, kteří rozpracovávali postřehy dřívějších italských kritiků. Většinou posuzovali poezii takovým způsobem, aby jí co nejdříve zajistili vítězství nad novou vědeckou filosofií. Ale dosáhli toho pozoruhodným pojetím. Podobně jako Tomáš Akvinský, který shledal, že může být dobrým křesťanem, a přesto použít Aristotelovy pohanské filosofie ke svému racionálnímu schématu křesťanského učení, také tito kritici čerpali ze všech intelektuálních rozpaků jak z Aristotela, tak i z nové mechanické vědy a dosáhli znamenitých výsledků. Žádný tehdejší filosof z povolání, vyjma Leibnize, si ani neuvědomil, že takové spojení různých vlivů je vůbec možné. Hobbes a Bacon, ačkoli brány rozumu otevřeli poslu obrazotvornosti, přece nechápali, že Aristoteles, od něhož básníci tak rádi čerpali zásady svého umění, poskytuje lepší základ pro teorii fantazie než Demokritos a že ho lze stejně snadno spojovat s moderní exaktní vědou. Ben Jonson (1573?—1637) vyslovil názor — který jistě každý musel uznat — že v období tak rychlého vzestupu přírodních věd by bylo podivné, kdyby aspoň část těchto nových poznatků nezapůsobila na vytváření básnické formy. A to se skutečně stalo. Aristotelovská tradice byla zpracována a uzpůsobena tak, aby odpovídala myšlenkovému rámci Newtonova věku. Badatelé nepouštěli ze zřetele Aristotelovu logiku, ale zároveň věnovali zvláštní pozornost jeho učení o pohybu; Aristotelově teorii o účinné příčinnosti se přisuzovala stejná závažnost jako jeho teorii o formálních a účelových příčinách. V Du Bellayově seznamu předmětů, které má studovat nastávající básník, jsou na čelném místě uvedeny přírodní vědy a ma-

<sup>1</sup> The Philosophical Works of Descartes, přel. E. S. Haldanová a G. R. T. Ross, 2 sv., Cambridge 1911—1912, sv. 2, str. 65.

<sup>2</sup> R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, 1674; angl. vyd. *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, přel. Rymer, London 1694, I, str. 10.

tematika. Rozumový základ neoklasické teorie umění vytvářely tedy nejrůznější směry. Po vzoru Descartově napsal Boileau (1636—1711) Rozpravu o metodě, určenou básníkům, která uspokojovala nový kar-teziánský smysl pro jasnost, její obsah byl však odvozen z Aristotela. Le Bossu (1631—1680) napsal podobně jako Hobbes pojednání o me-chanice a dynamice vášní, jež spojoval s účinky poezie, jeho obsah však pře-jal od Aristotela.

Hobbes mluví řečí, která byla pro filosofy smělá a nová, když tvrdí, že obrazotvornost a rozum musejí spolupracovat na vytvoření heroic-kých básní. „Pokud lidská fantazie kráčela ve stopách pravé filosofie, potud vydávala překrásné plody, které byly ku prospěchu lidstva. Kde však tento vliv (filosofie) chybí. . . tam musí stavitel — fantazie sám převzít úlohu filosofa. . . musí být nejen básníkem a rozmisťovat a spo-jovat, ale musí být zároveň i filosofem, aby si opatřil a upravil svou látku.“<sup>1</sup> Ale i když byla představa filosofujícího básníka či malíře pře-vratná ve filosofii, v kritice už byla zcela běžná. Jeden z výroků Le Bossua zní téměř jako doklad Hobbesova požadavku, aby básník filosoficky organizoval svůj materiál, pokud mu jej ještě nezpracovala vlastní filosofie: Poezie je analogická s teologií, s vědou o božských vě-cích, neboť organizuje lidské mravní jednání podle rodů a druhů, čímž člověku usnadňuje jejich pochopení, právě tak jako teologie organizuje podle rodů a druhů božské osoby a jejich skutky.<sup>2</sup> A Hob-besovo obecné prohlášení, že poezii se její dílo daří, kráčí-li fantazie ve stopách filosofie, má svůj protějšek — jichž by bylo možno uvést celou řadu — ve výroku Henryho Reynoldse, že básníci a filosofové patří k sobě jako „ti, kdož jsou nebo by měli být profesory téže vědy“,<sup>3</sup> ačkoli jedni píší veršem a druzí prózou.

Žádné obecné příbuzenství mezi poezií a filosofií však nestačilo kritikům, krajanům Descartovým. Noví teoretici umění vyžadovali přesnější formy, přísnější kritéria, potírali sklon morálky vznášet se ve výšinách. Při pátrání po základních vlastnostech hmoty vyloučil Descartes postupně všechny vlastnosti pro člověka zajímavé: barvu, vůni i chuť, až mu nakonec zůstal jen onen pověstný kus vosku, holé vyjádření čísla a poměru.<sup>4</sup> Podobná snaha se jevila i u kritiků. Chtěli se stát novými obhájci racionálního řádu v tajuplných sférách fantazie. Poezie se tedy sešněrovala a utáhla, vyžadovala přísná pravidla a po-čestnost, zpevnila a zúžila jednotu času a místa a osvojila si prostý jazyk prózy a praktického myšlení. Literární kritici se houfně rozepi-sovali o vandalském barbarství dřívějších spisovatelů, o jejich nedo-statečné vybroušenosti a jemnosti, o jejich lhostejnosti k vědě a me-todě. Návody, jak přimět rozum k tomu, aby si „pevně vykračoval po

<sup>1</sup> T. Hobbes, cit. dílo, sv. 4, str. 449—450.

<sup>2</sup> R. Le Bossu, *Traité du poème épique* (1675), Paris 1708, str. 7.

<sup>3</sup> J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit. dílo, sv. 1, str. 153.

<sup>4</sup> R. Descartes, *Oeuvres*, cit. dílo, sv. 7, str. 30—34.

tomto světě“ a osvojil si „pravdivé poznání věcí takových, jaké jsou“, různé předpisy a systémy zákonů vkusného a racionálního malování a básnění byly tehdy oblíbeným typem pojednání. Dogmata byla vybroušena a přesně zaznamenána tak, aby se každý inteligentní člověk mohl naučit myslet, tvořit a malovat podle knih. Uznávalo se, že génia musí dát člověku příroda. Ale ten, kdo se spoléhá pouze na vrozené nadání a nepodřídí se příkazům rozumu a pravidlům, daleko nedojde. Umění musí zdokonalovat přírodu. „Váš génius a šťastná hvězda vás může povznést vysoko,“ píše Vauquelin de la Fresnaye v roce 1594. „S jejich pomocí byste mohl napsat díla, která udiví budoucí generace. Chcete-li však, aby vaše dílo bylo dokonalé, musíte si osvojit všechna pravidla umění. A nejen to, tato pravidla nemůžete jenom ledajak posbírat, musíte je soustavně studovat.“<sup>1</sup> Celá řada kritiků zdůrazňovala důležitost správné metody, ale teprve Boileau (1636 až 1711) vyložil její pravidla. Boileau přizpůsobil poezii jasné a přesné karteziánské ideji snad dříve než kdokoli jiný. Předpokládalo se mylně, píše Boileau, že jho rozumu překáží veršování. Naopak, tato kontrola rozumu nejenže poezii neškodí, ale činí ji božskou.

Miluj rozum; a vše, cokoli napíšeš,  
ať jeho krásu odráží a sílu, světlo též.<sup>2</sup>

Hudebnost verše a krása slov nejsou tak důležité jako jasná myšlenka:

Je-li tvá myšlenka jasná, či zmatená je-li,  
je i tvůj výraz perfektní anebo pošpatnělý.  
Co pochopili jsme, to vyjádříme lehce  
a slova plynou nám, ať se jim chce či nechce.<sup>3</sup>

Ještě v roce 1746 hledá Batteux jasnou a zřetelnou myšlenku, na níž je umění založeno, a touží „vyjasnit to, co je mlhavé, a stanovit pravdivé předpisy“.<sup>4</sup>

Kodifikace zákona poezie začala v Anglii o sto let později; vidíme, že Pope opakuje Boileauovu teorii ve svém *Eseji o kritice*. Velký básník Vergilius, píše Pope, se jistou dobu domníval, že se může obejít bez pravidel a vzorů a že se může obracet pro inspiraci přímo k přírodě. Ale brzy zmoudřel a pak se řídil při psaní tak přísnou metodou a tak přesně vymezenými pravidly, jako kdyby je vypracoval systematický rozum samotného Aristotela.<sup>5</sup> O Boileauově „Básnickém umění“ a pravidlech v něm obsažených se vyjádřil francouzský kritik Rapin

<sup>1</sup> Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique français* (1605), vyd. Pellissier, Paris 1885, kn. 2, řádky 435—443.

<sup>2</sup> N. Boileau, *L'Art Poétique*, (původně 1674) vyd. Smith, Cambridge University Press 1898, Zpěv první, verš 37—39.

<sup>3</sup> Tamtéž, verš 151—155.

<sup>4</sup> Ch. Batteux, *Principes de la Littérature*, 5 sv., Paris 1764, sv. I, str. XVIII, 4.

<sup>5</sup> A. Pope, *An Essay on Criticism*, (1711) část 1, řádky 130—139.

jako o „nástroji génia“.<sup>1</sup> Génius měl tedy svůj nástroj, stejně jako filosofie měla své *Novum Organum*.

Hledání všeobecného racionálního programu postupovalo téměř současně a takřka stejným způsobem i v malířství. Nově založená Francouzská akademie prohlásila, že jejím úkolem je nalézt pravidla malířství, která by byla prostá, neomylná a vzájemně se doplňovala. Dřívější malíři a teoretikové se přespriliš spoléhali na pozorování a zvyk a příliš málo na teorii. „Měli svou vědu spíše v prstech než v hlavě.“ De Piles, „kníže mezi kritiky francouzského malířství“, se tak horlivě věnoval přesnému rozlišování jednotlivých prvků malby — kompozice, barvy, kresby a výrazu — a určování, do jaké míry v nich vynikli různí slavní malíři, že dokonce sestavil tabulku, kde matematicky vyjádřil výsledky, jichž každý malíř v těchto oblastech dosáhl. Pro De Pilese jakožto pravého učenice sedmnáctého století bylo charakteristické, že použil k hodnocení uměleckého mistrovství čísla a přitom zároveň zdůrazňoval význam klasických vzorů pro sochařství.

„Poskytovat libost způsobem, který odpovídá pravidlům,“ to bylo tehdy ideálem umění. Pravidla byla sestavena podle pořadí, jednotlivé části se propočítávaly a porovnávaly. Prvním a hlavním pravidlem poezie bylo: stanovit si mravní cíl, jehož chceme dosáhnout. „Připomeňme si, čemu jsme se naučili od Horatia, totiž že se většině lidí nemůžeme zalíbit, nevložíme-li do svého díla mravní cíl.“<sup>2</sup> Ještě dříve, než si básník zvolil námět nebo fabuli svého díla, určil si cíl, kterého chtěl dosáhnout, „neboť pouze tento cíl usměrňuje celé dílo a všechny jeho části“.<sup>3</sup> Vynikající básník, který uvažuje o tom, jak svou poezií ovlivnit chování a mravy lidí, musí být dobrý člověk. Tento předpoklad, že básník musí mít dobrý charakter, kdysi spojoval renesančního kritika poezie se středověkým mystikem a nyní je zase pojátkem mezi neoklasickým tvůrcem básnických pravidel a jeho renesančními předchůdci na poli kritiky. „Jelikož Múzy se neusídlí v duši, která není dobrá, svatá a ctnostná, musíte mít laskavou povahu a nikoli zlou, odpudivou nebo nevrlou; budete-li však prodchnuti ušlechtilým duchem, nepřipustíte, aby do vaší mysli vstoupilo cokoli, co není nadlidské a božské. Musíte mít samé povznesené, velké a krásné myšlenky, které se neplazí při zemi.“<sup>4</sup> Tak píše Ronsard (1524—1585). Ovzduší bázně boží a úcty k dobru má všechno obklopovat a řídit. Po tomto důtklivém požadavku ctnosti následuje další výslovné pravidlo, zcela pochopitelné a dokonale tradiční, které ukládá básníku nebo malíři, aby si vyhledal vhodnou báji nebo tezi jako námět zamýšleného díla. Tomu se říká „invence“, ale neznamená to něco, co si básník sám vy-

*Mravní cíl má  
základní význam*

<sup>1</sup> R. Rapin, cit. dílo, XVIII, str. 26.

<sup>2</sup> P. Corneille, *De l'Utilité et des Parties du Poème Dramatique*, 1660, angl. překl. v *European Theories of the Drama*, vyd. B. H. Clark, Cincinnati 1918, str. 140.

<sup>3</sup> R. Le Bossu, cit. dílo, str. 37—43.

<sup>4</sup> *Oeuvres complètes de Ronsard*, 2 sv., Paris 1914, Bibliothèque de la Pléiade, sv. 2, str. 998.

tvůřil, nýbrž vhodný literární pramen, který objevil při svém učeném bádání v klasických autorech. A ježto i malířství užívalo v tomto období literárních pramenů, byla výchozí metoda pro obě umění táz. Malíř musí pro svůj obraz nejprve najít námět a pak jeho základní smysl přizpůsobit určitému úkolu, cíli, který si pro tuto práci vytkl. „Volba námětu je tehdy dobrá,“ praví Chapelain (1595—1674), „je-li ve shodě s cílem díla.“<sup>1</sup> Chapelain uvádí příklad. „Volba námětu básně o Adonisovi byla vhodná pro nový typ mírové básně, neboť děj se odehrává v době míru, je spíše prostý než bohatý na zápletky, je pln lásky a je okořeněn líbezným prostředím mírového života a jemnou solí vtípných nápadů.“ Invence, hlavní předpoklad tvorby, znamená nejen prostou volbu námětu, ale zároveň i uspořádání, úpravu a rozvržení tohoto námětu: básník jej musí nově zpracovat tak, aby odpovídal náladě a události, a třebaže je to námět starý, aby byl v jistém smyslu nový a původní. Táz zásada platí i pro malířství. Malíř si může zvolit jako námět třeba únos Evropy, avšak tento výjev pak musí zasadit do prostředí francouzského královského dvora, aby jej přizpůsobil době, v níž má být obraz vystavován. „Malířova invence nespočívá v objevení námětu, nýbrž ve schopnosti zpracovat jej v obrazotvornosti takovou formou, která co nejlépe odpovídá malířovu umění, i když je to námět vypůjčený od básníků, dějepisců nebo z lidové tradice. . . Musí jej celý jaksi přetavit a znovu ztvárnit vlastní představivostí.“<sup>2</sup>

„Invence“ a její zdroje

Invence, hlavní součást nebo prvek neoklasické básně či obrazu, tedy zahrnovala hlubokou úctu k antickým vzorům a jejich využití jako literárních námětů, dále rozvržení této látky podle místa, času a prostředí a konečně kompozici v užším smyslu, libivé formální uspořádání díla. „Mezi jednotlivými prvky tohoto umění by měly být námět a rozvržení na prvním místě, neboť jsou vlastně prvními výtvo-ry rozumu; a rozvržení básně je totéž, co nazýváme u obrazu kompozice. Jen velcí malíři jsou schopni dát svým náčrtkům velkolepé rozvržení, jaké vidíme u Rafaela, u Julia Romana a u Poussina, a jen velcí básníci jsou schopni zpracovat ve svých básních velké náměty.“<sup>3</sup>

Změněný výraz termínu invence a jeho ovlivnění Itálií vynikne ještě zřetelněji, když tento plán, převzatý z antických pramenů a přeformovaný, je ztotožněn s pravděpodobností neboli napodobením přírody. Vybrat si to právě z antické pokladnice sochařských děl a příběhů je totéž jako zvolit si moudře z nejkrásnějších děl přírody, a oba tyto postupy jsou nejpřednější a nejdůležitější součástí umělecké metody, která se řídí pravidly umělecké tvorby. A právě v téže době prohlašovali zakladatelé moderní filosofie, že umělcova tvůrčí obrazotvornost komolí přírodu. Obrazotvornost, jak říká Bacon, „překračuje meze

<sup>1</sup> La Préface de Chapelain à l'Adonis, ve Festschrift Heinrich Norf, Halle 1905, str. 36.

<sup>2</sup> J. Reynolds, The Literary Works, 2 sv., London 1886, sv. 2, str. 307. (Notes on the Art of Painting, pozn. XII, odst. 109.)

<sup>3</sup> R. Rapin, cit. dílo, XIX, str. 26—27.

dané přírodou, libovolně spojuje věci, které by se v přírodě nikdy nemohly stát“, a tak „věci nenáležitě spojuje a rozděluje“.<sup>1</sup> Zatímco Bacon hlásal tento názor, tvrdil Boileau: „Krásné je pouze to, co je pravdivé.“<sup>2</sup> A brzy nato nabádal Pope básníky:

Především přírodu sleduj a vytvářej si své mínění  
dle přesných měřítek jejích, která se nemění.  
Příroda neomylná je a božsky moudrá zas,  
ona je jediný neměnný universální jas.<sup>3</sup>

Pravidla básnického umění, hlavní zásady tvůrčí metody jsou, jak říká, „vždy táž příroda, ale příroda metodicky zpracovaná“.<sup>4</sup> Francouz Rapin vyslovil téměř totéž už dříve: „Tvrdím, že prozkoumáme-li dobře tato pravidla, uvidíme, že jejich cílem je uvést do umělecké metody přírodu, sledovat ji krok za krokem a nedopustit, aby nám unikl její sebenepatrnější jev. Pouze dodržováním těchto pravidel lze zachovat ve smyšlenkách pravděpodobnost, která je duší poezie.“<sup>5</sup> Ještě než nastal věk rozumu, napsal Taille v předmluvě ke své tragédii *Saul* (1572): „Závěrem prohlašuji, že jsem si zde nevybájl příběhy o šílenství Athamantově, o Herkulovi a Rolandovi, ale že jsem sepsal události, které mi diktovala pravda sama a které nesou na čele pečeť pravdivosti.“<sup>6</sup> Důležitost pravdy pro básníka se znovu a znovu zdůrazňuje v různých výrociích, jako například: „Poklady poezie nemohou být využity lépe než k okrášení pravdy.“<sup>7</sup> „Skutečný umělec neutíká od přírody, jako kdyby se jí bál, ani se nevzdaluje života a zpodobení pravdy.“<sup>8</sup> „Básník musí usilovat o pravděpodobnost.“<sup>9</sup>

Avšak požadavek pravdivého zachycení přírody, který zdůrazňují obránci poezie stejně fanaticky jako vědci—filosofové, je třeba správně chápat. Jako pravidla umělecké tvorby, ani pravděpodobnost nelze získat „jenom ledajak“. Vyložíme-li význam básnické pravděpodobnosti, vysvitne úzké spojení básnické teorie a filosofie ještě zřetelněji. Filosofové podřídili svůj rozum povaze věcí proto, aby pronikli k tomu, co se porůznu nazývalo „formy“, „zákony“ nebo „podstaty“ věcí. Filosofové nezajímali smyslový svět různých barev a tvarů, jak se povrchně jeví na první pohled našemu zraku, nýbrž vnitřní řídicí příčiny, které se skrývají za těmito nahodilými jevy a vysvětlují jejich

*Hluboký význam „pravdy“ v pojmu pravděpodobnost*

<sup>1</sup> F. Bacon, *The Works*, sv. 8, str. 407—408, 439.

<sup>2</sup> N. Boileau, *Épîtres*, IX.

<sup>3</sup> A. Pope, *An Essay on Criticism*, část I, verše 68—72.

<sup>4</sup> Tamtéž, verš 89.

<sup>5</sup> R. Rapin, cit. dílo, XII, str. 17—18.

<sup>6</sup> J. de la Taille, *Saul*, Paris 1598, str. 5.

<sup>7</sup> J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit. dílo, sv. I, str. 186. (Sir William Alexander, „Anacrisis“.)

<sup>8</sup> Tamtéž, sv. I, str. 23. Ben Jonson, *Preface to the Alchemist*. (Český překlad: *Alchymista*, Praha 1956, prolog. V českém znění je poněkud pozměněn smysl. — Pozn. editora.)

<sup>9</sup> R. Le Bossu, cit. dílo, str. 11.



řád a souvislost. A proto ani básníci a malíři neviděli pravdivý obraz přírody ve skutečných lidech a činech, v nichž se nevyzpytatelně mísí dobro a zlo, nýbrž v charakterových typech a v oproštěných, logicky skloubených příbězích, které si podobně jako sylogismy vynucovaly souhlas rozumu a vedly k ctnostným činům. Novoaristotelovští kritici, kteří opírali svou autoritu i spisy o Aristotelovo tvrzení, že dobrý básník nenapodobí věci takové, jaké jsou, nýbrž takové, jaké by měly být, nabádali básníky, aby zobrazovali mravní řád přírody, ty příčiny, které bystré oko rozumu odhaluje za viditelným seskupením věcí. Například Chapelain, ačkoli kacířsky vyzdvihoval epickou báseň nad dramatickou, sdílí běžný názor na vztah poezie a dějin a jasně jej vysvětluje. Z četby dějin, praví Chapelain, se nepoučím, že dobří lidé bývají odměněni a zlí potrestáni, neboť tam vládne nad lidskými osudy náhoda a štěstí. Avšak v poezii (která je stejně vznešenou vědou jako filosofie) mravní spravedlnost vždycky postihne každého po zásluze. Po mravní stránce nezískám nic, když si přečtu, co vykonal Caesar nebo Pompeius. Naproti tomu „z četby poezie, na příhodách, které zažil Odysseus a Polyfémos poznám, co je rozumné a co se stává zpravidla všem lidem, kteří jednají jako oni.“ Nepoučím se pouze o zbožnosti Aeneově a hněvu Achillově, nýbrž „o zbožnosti vůbec a o jejích důsledcích, o hněvu a o tom, co hněv způsobuje, takže poznám dokonale jejich podstatu“. Klasičtí autoři, kteří pochopili, že mravního naučení mohou dosáhnout jen tehdy, pozmění-li události tak, aby vyhovovaly jejich záměru, „vypudili pravdu ze svého Parnasu“ a přidržovali se lepší a prospěšnější „pravděpodobnosti“. Můžeme-li věřit tomu, co si lidé povídají, nebyl Homérův Achilles a Vergiliův Aeneas ve skutečnosti o nic lepší než všichni ostatní lidé, ale básníci, kteří dobře znali své poslání, „nám zobrazili pod jejich jmény“ muže, kteří jednali tak, jak se na muže sluší.<sup>1</sup>

Z dnešního hlediska bychom sotva usoudili, že nahrazením konkrétní individuální postavy Aenea zobecněním zbožnosti, nebo Achillovy postavy ztělesněním hněvu, může nějaká báseň získat na emocionálním účinku. Dnes by nám připadalo, že schematizování charakteru, upravování, oklešťování a umravňování děje olupuje obsah příběhu o rozmanitost, plnost a konkrétnost, bez nichž dílo nemůže být zajímavé ani půvabné. Avšak neoklasičtí teoretikové chápali rozumovou typizaci dějů a charakterů jinak. Věřili, že když přesně podle obecné poučky přizpůsobí básnické prostředky citovému záměru, budou s to zasáhnout zdroje citu s vědeckou úsporností a předvídavostí. Pravděpodobnost neboli vylíčení věcí „tak, jak by měly být“ předkládá divákovi jenom to, „s čím lze snadno souhlasit“. A tak je „představivost polapena do zajetí a dává se vést básníkovým záměrem“. Dějinám se tak snadno neuvěří, přestože to skutečně je „holá pravda“. Neboť „holá pravda“ si vynucuje víru tyransky, nikoli vlastní přesvědčivostí a rozumností, nýbrž na základě libovolného tvrzení dějepisce.

<sup>1</sup> La Préface de Chapelain à l'Adonis, cit. dílo, str. 38.

Totéž učení o univerzálnosti přírody se objevuje v návodech pro malíře. Úkolem malíře je vyhledávat nejkrásnější formy z nevyčerpatelného pokladu přírody. „Malovat podrobnosti neznamena malovat přírodu, nýbrž pouze okolnosti. Když si umělec v představivosti vytvořil obraz dokonalé krásy nebo abstraktní ideu forem, lze o něm říci, že může být vpuštěn do velikého poradního sboru přírody.“<sup>1</sup> Avšak zobecňovat přímo z přírody, to jest z „neočekávané a ošemetné rozmanitosti skutečných forem“, je příliš obtížné. Umělec má využívat souhrnu sil všech svých předchůdců, to znamená, že musí studovat antiku a tak dospět k přírodě prostřednictvím umění.

V seznamu pravidel pro umělce vyplývají z těchto základních příkazů o správné volbě námětu, o správném vztahu k přírodě a o správném mravním zaměření ještě další pravidla, zásady, které mají očistit postup k danému cíli od nerozumného vlivu představivosti. Je nutno dosáhnout účinku, který působí hojivě na lidská srdce. Umělec nesmí ponechat ve svém díle nic, co by porušilo sled událostí v příběhu nebo nebylo v souladu s uspořádáním jednotlivých částí obrazu, nic hrubého nebo vulgárního ve slovech nebo verších, neboť jak říká Corneille, obecenstvo musí odcházet z divadla — nebo dočítat básně či odvracet se od obrazu — s myslí uklidněnou a nezatíženou pochybnostmi. Bystré posuzování všech prostředků s ohledem na tento cíl je součástí umělcovy kázně. Barvy na obraze musí být „sladěné“. Budí-li dojem, že se samovolně navzájem spojují, zapůsobí tento harmonický vztah příznivě na barevné vnímání diváka. Působivá forma a velkolepé podání se doporučují proto, aby zajistily patřičný účinek na diváka: je to libost, která „přináší zisk“. Je to med na koláčích, v nichž jsou zapečeny desky s desaterem. Aristotelovo učení o organické jednotě dobré básně (dokonalému uměleckému dílu nelze nic dodat ani odejmout) začíná tento vznětlivější a učenější věk vykládat méně volně a svobodomyšlně. Je-li nezbytné, aby děj byl úplný, nesmí se k němu také nic nadbytečného přidávat, neboť bylo-li už výsledku dosaženo, posluchač si nic víc nepřeje a všechno další ho nudí. Proto také, říká Corneille, musí být radost milenců, kteří se po mnohých útrapách opět sešli, naznačena zcela krátce. Zachování jednoty času a místa není už jenom doporučením, jako tomu bylo za Aristotela, nýbrž příkazem, přesně v duchu doby, ovládané racionalistickou vědou. „Jevišťe, na němž se (drama) odehrává, je pouze jediné místo, a proto by bylo nepřírozené představovat si, že je to míst několik,“<sup>2</sup> praví Dryden. Cílem všech nových předpisů o slovech, která se hodí pro verše, o přesném rytmu a správných metaforách, je uspokojit sluch a zrak posluchače a povznést jeho ducha, neboť tímto způsobem se skryté komnaty lidské duše snáze otvírají a ochotněji přijímají věčné mravní pravdy.

<sup>1</sup> J. Reynolds, cit. dílo, sv. 2, str. 300. (Notes on the Art of Painting, pozn. III, verš 51.)

<sup>2</sup> J. Dryden, Critical and Miscellaneous Prose Works, vyd. E. Malone, 4 sv., London 1800, sv. 1, část 2, str. 48.

Charakteristickou úvahu o správném přizpůsobení prostředků k předem jasně promyšleným emocionálním účinkům vidíme u Le Bossua: „Epické vyprávění... musí být také dojemné a hluboce vzrušující, aby uchvátilo čtenářovu mysl, aby ho zneklidnilo, rozradostnilo, nebo zase naplnilo hrůzou, aby mu dalo znovu procítit dramatickosti všech vyličených událostí, přestože ví, že jsou smyšlené a vybájené...“

Vášně jsou tedy pro velké básně nezbytné, všechny city však nejsou nutné ani vhodné pro všechny básně. Pro komedii se hodí veselí a příjemné překvapení, kdežto tragédie má budit hrůzu a soucit. Epická báseň má být jaksi uprostřed mezi nimi a obsahovat všechny tyto city, jak vidíme u *Aeneidy*, kde ve čtvrté knize převládá smutek a v páté hry a kratochvíle. Nejvhodnější cit pro tento druh básně je obdiv. Ten je v nejmenším rozporu s city, obsaženými v obou ostatních typech básní. Obdivujeme s radostí ty věci, které nás příjemně překvapí, a s hrůzou ty, které nás děsí a skličují.

Kromě obdivu, který všeobecně odlišuje epickou báseň od dramatické, má každá epická báseň ještě vlastní cit, jenž ji rozlišuje od jiných epických básní a vytváří zvláštní a individuální rozdíl mezi těmito básnickými díly stejného druhu. Tyto zvláštní city se shodují s charakterem hrdiny. V *Iliadě* převládá hněv a hrůza proto, že Achilles je choleric a „nejstrašlivější ze všech lidí“. *Aeneis* je celá prodchnuta něžnými a jemnými city, protože to odpovídá Aeneově povaze... Zbývá nám říci o citech ještě dvě věci: za prvé, jak zapůsobit na posluchače, aby jim uvěřil, za druhé, jak přimět posluchače, aby je sám cítil. V prvním případě jde o to, vzbudit v posluchači příznivé rozpoložení, druhého cíle dosáhneme, vyvarujeme-li se směšování několika neslučitelných citů.“<sup>1</sup>

Le Bossu pak pokračuje v rozvíjení své úvahy a vysvětluje, jak uplatnit tento správný přístup, aby se dosáhlo žádoucí reakce posluchačů. Chcete-li přenést nějaký předmět z dosavadního místa na jiné, přistoupíte nejdříve k němu a tak říkajíc uznáte pasivně jeho nynější umístění. Totéž platí o jednání s posluchačstvem. Musíte začít tím, že je přijmete takové, jaké je — z citového hlediska. Je-li klidné, i vy musíte být zpočátku klidní. Jedině tak jím můžete pohnout někam jinam. „Představte si člověka, který odpočívá a je klidný. Vy v něm chcete rozhovorem, který byl k tomuto cíli vymyšlen, vzbudit hněv. Musíte tedy zpočátku hovořit klidně, čímž vytvoříte pouto mezi sebou a posluchačem. Později, až půjde takřka ruku v ruce s vámi, bude vás do zajista následovat k těm citům, k nimž ho postupně přivedete.“<sup>2</sup>

Další psychologický zákon o ovládnutí emocí káže udržovat je v čistém stavu. Na duši působí silně jen takový dojem, který je oproštěn od rušivých prvků. Nikdy nerozštěpujte nesourodé emoce. Chcete-li přenést duši posluchače od vzrušení ke klidu — násilně přerušit její

<sup>1</sup> R. Le Bossu, cit. dílo, str. 346—349.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 349.

činnost, na příklad ohromením — můžete toho dosáhnout tak, že si osvojíte zákony „pohybu krve a životních duchů“.

Tak kritikové zkoumali, jak to zařídít, aby se dosáhlo kýžených výsledků. Věda byla na tomto místě nade vše důležitá, neboť máš-li vzněcovat a ovládat cit zobrazováním citu,

tvůj velký úkol zbývá vyslovit:  
vylíčit lásku a cit odhalit.

Hlavní úkol nebo cíl uměleckého díla, „to první v myšlenkách a to poslední v provedení“, byl pak podroben pečlivému rozboru. Při zkoumání citů z hlediska výsledků, jichž mělo být dosaženo správným slučováním a izolováním duševních prvků, spojovali kritici vlastní literární zájmy a věrné dodržování aristotelských zákonů se soudobými poznatky o lidských vášních. V tomto učení se splétá několik proudů. Všechny však měly jeden společný charakteristický rys, totiž připodobňování duševních procesů tělesným procesům. Tyto viditelné a měřitelné procesy mohou být mechanické nebo chemické. Převládal však požadavek, aby i nejasné a zdánlivě bludné a hravé duševní jevy byly podřízeny takovým výpočtům a kontrole, které dávají do rukou mořeplavce kompas a které převádějí dráhy nebeských těles na dokazatelné matematické poučky.

Spinoza (1632—1677) představuje krajně mechanistickou tendenci. Prohlásil, že jeho cílem je popsat duševní emoce tak objektivně, jako kdyby to byly čáry, plochy nebo tělesa.<sup>1</sup> Spinoza soudil, že Descartova teorie vášní může vést k iracionálním důsledkům. Avšak i Descartes a Hobbes chtěli popsat vášně a činy duše pouze jako obzvlášť jemný hodinový stroj. Jejich psychologie pojednávala jen o vztahu mezi klidem a pohybem, neklidem a rovnováhou, vnějšími dojmy a vnitřním úsilím, o stoupání a klesání energie, o hlubokých nebo povrchních rýhách v mozku, o plynných a tekutých částicích, o kanálcích a vlákních.

Ačkoli se filosofové holedbali naprostou moderností svého zkoumání duševních jevů, jejich teorie nebyly zdaleka tak moderní, jak se domnívali. Cítili, že existuje jistá souvislost mezi Harveyovým objevem krevního oběhu a jejich teorií o sebezáchově duševního napětí. Avšak Spinozovy a Hobbesovy názory byly založeny na tradičním aristotelském pojetí, ačkoli Aristotelovu autoritu neuznávali. Pro literární kritiky, jimž vládl duch „krásna“, bylo snazší přijímat zároveň myšlenky Aristotelovy i Harveyovy než pro vědce, kteří se řídili přísnějšími zákony geometrie. Avšak Aristoteles dospěl ve svém rozboru duševních funkcí konec konců až k pohybům a dojmům a k napětí mezi teplem a chladem. Když tedy Le Bossu popsal působení poezie takový-

*Nová i tradiční  
dynamika libosti*

<sup>1</sup> B. Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (původně posmrtně v: *Opera posthume edita*, vyd. J. Jelles a J. Rieuwertsz, Amsterdam 1677), část III, Úvod. Srovn. B. Spinoza, *Spisy filosofické I: Rozprava o rozumu a Etika*, Praha 1925.

mi výrazy jako zadržení, postup a přerušení, nebyl v rozporu ani s vědeckými názory sedmnáctého století, ani s velkým příkladem Aristotelovým. A téměř nepřetržitá tradice pojí Ciceronovo učení, že sama rychlost přemýšlení činí myšlenku přitažlivou, s Dubosovou teorií z osmnáctého století, jež učí, že pravým důvodem, proč milujeme krásu, je pud, který nás nutí být v neustálém pohybu, abychom se vyvarovali nudy. Když se „důvtip“ a „fantazie“ v tomto novém osvíceném věku vykládaly jako projevy básnické „extáze“ a básnická „extáze“ se odvozovala od destilace, šumění a víření, od přemíry rozmanitých obrazů, které se zrcadlí ve vnitřním zrcadle duše, byl to názor vybudovaný v podstatě na Aristotelově popisu typického působení černé žluči na melancholickou letoru. Není pochyby, že filosofové přísněji vědeckého zaměření chtěli odstranit tyto chemické analogie kvasných procesů z popisu duševních pochodů. Spisovatelé však nebyli tak vybíraví. Věděli od celé řady řeckých, římských a italských autorit, že úkolem poezie není jen poučovat a vzbuzovat libost, ale také *dojímat* čtenáře. Říkali si, že má-li génius vzbudit *pohnutí* u jiných lidí, musí být sám v *pohybu* a musí svým uměleckým nástrojem vytvářet náležitě a pravděpodobně pohyby. Byly pak vítány teorie pohybu z obou táborů — z Galileova i Aristotelova. Je-li obrazotvornost „živá“, můžeme říci, že tu jde o vlastnost fyzické energie, že to je „vanutí“ nesmírně jemného vánku nebo rychlý pohyb částic duše, řídkých a pohyblivých. Vtip pak je podoben plameni, úsudek nechť je „chladný a těžký“. Pokud lze pojmů označujících fyzické pohyby použít k vysvětlení účinků a příčin umění, potud je možno celou tuto otázku podřídit kontrole rozumu.

*Leibniz: vědecký obraz světa je jen zpola pravdivý*

Co kritici poezie a malířství jen neurčitě chápali, ale zato prakticky využívali — totiž že je možné řídit se Aristotelovou autoritou a přece dosáhnout vědeckých výsledků — to pochopil Leibniz rozumově. V tom se rozcházel s ostatními filozofy své doby. Uznával účelové příčiny právě tak jako účinné a materiální příčiny, kdežto tehdejší filosofická móda neuznávala „účel“ a označovala jej za výmysl rozumu. Leibniz podobně jako Hobbes zařadil do jediné stupnice nejružnější funkce, zvláště obrazotvornost a jasné myšlení. Hobbes však sestavil svou stupnici na základě předpokladu, že čím vyšší je funkce, tím složitější mechanismus vyžaduje. Leibniz, který oděl rouchem sedmnáctého století Aristotelovu myšlenku, že forma je pouze realizovaná hmota — že cíl je prostě vysvětlení mechanického základu věci — napsal: „Přírodu musíme vždy vysvětlovat matematicky a mechanicky za předpokladu, že budeme stále pamětlivi toho, že principy zákonů mechaniky a síly nezávisí výhradně na matematickém výpočtu, ale že mají jisté metafyzické příčiny.“<sup>1</sup> Podle Leibnize tedy metafyzickými příčinami básnických nebo duševních hnutí nejsou

<sup>1</sup> G. W. Leibniz, Discourse on Metaphysics, Correspondence with Arnauld, and Monadology, přel. Montgomery, Chicago 1927, str. 135—136.

pouze podněty, které jim předcházejí, ani tlak dovnitř či navenek, ani kypící duch. Hlavní metafysické příčiny spočívají v dobrých účelech nebo v harmonickém řádu, který rozvíjí smysl těchto hnutí. Leibniz hovoří typickým neoklasicistickým způsobem o pohnutlivé síle poezie a hudby. Říká, že mají „neuvěřitelnou sílu pohnout člověka“. Jimi může být člověk „dohnán k šílenství . . . zkonejšěn, vzrušen, pohnut k smíchu, k slzám, k jakémukoli citu“<sup>1</sup>. Jaký je tedy podle Leibnizova názoru estetický význam tak účinných uměleckých prostředků? Abychom zodpověděli tuto otázku, musíme se od daného uměleckého jevu rozhlédnout na obě strany a promluvit dvojím různým jazykem. Mechanické vysvětlení nás dovede k matematickému základu hudby. Odhalení nejvyšší metafysické příčiny nás dovede k intuitivnímu poznání harmonie Bohem stvořeného vesmíru. „Hudba, v základu matematická, je ve svém projevu intuitivní.“<sup>2</sup> Intuitivní projev hudební harmonie je jasným symbolem božího plánu, nejlepšího možného plánu pro tento svět, boží prozřetelnosti, která stvořila svět, v němž se slučuje nejvyšší možná rozmanitost s největším možným řádem. Toto, praví Leibniz, není jen nejasná metafora. Jedna věc vysvětluje druhou nebo je jí symbolizována, je-li mezi nimi tak stálý a pravidelný vztah, jaký existuje mezi původním plánem architekta a dokončenou stavbou.<sup>3</sup> I když tedy matematický výraz a živá forma, smyslový obraz a rozumový svět, příroda a svět milosti jsou nesouměřitelné, neboť mezi nimi nemůže být stanoven žádný přesný matematický vztah, přece tu existují „zjistitelné praktické ekvivalenty“. „Máloco je lidským smyslům tak příjemné jako harmonie v hudbě, ale skutečně neexistuje nic příjemnějšího nad obdivuhodnou harmonii přírody, jejímž pouhým náznakem a nepatrným důkazem je hudba.“<sup>4</sup> Malířství a hudba, píše dále Leibniz, jsou zlomky dokonalého řádu, úměrnosti a harmonie stvořené Bohem. „Veškerá krása je emanací jeho světla.“<sup>5</sup>

Leibniz rozlišuje čtyři stupně poznání.<sup>6</sup> 1. Nejasné a temné poznání, složené z „drobných vjemů“, jako je například neurčitá změť snů nebo nerozlišené, ale přece vnímané údery jednotlivých vln, které se tříští o břeh; 2. Jasně, ale zmatené poznání, v němž některé jevy, jako na příklad barvy jsou vnímány, ale nejsou rozumově určeny; 3. Zřetelné poznání, které umožňuje vytvořit definici nebo vědecké vysvětlení; 4. Přímé neboli intuitivní poznání, při němž jsou všechny znaky předmětů zevrubně známy a lze je obsáhnout jediným celkovým pohledem. Estetické poznání bývá většinou na druhém stupni. Cítíme

*Vkus a rozum  
nejsou totožné ani  
oddělené*

<sup>1</sup> G. W. Leibniz, Opera Omnia, 6 sv., Genève 1768, sv. 6, str. 306.

<sup>2</sup> J. Baruzi, Leibniz, avec de Nombreux Textes Inédits, Paris 1900, str. 102—103.

<sup>3</sup> G. W. Leibniz, Discourse on Metaphysics, str. 212.. (Původně: Discours de métaphysique, 1686.)

<sup>4</sup> G. W. Leibniz, Philosophische Werke, přel. Buchenau, vyd. Cassirer, 4 sv., Leipzig 1906, díl 2, str. 132.

<sup>5</sup> G. W. Leibniz, Oeuvres, vyd. Jacques, 2 sv., Paris 1842, díl II. str. 3. (Předmluva ke knize Theodicea.)

<sup>6</sup> G. W. Leibniz, Discourse on Metaphysics, kap. 24, str. 41.

něco, „nevíme co“, a to v nás vzbudí sympatie. „Vkus na rozdíl od porozumění pozůstává ze zmatených počátků, které si nemůžeme náležitě vysvětlit. Je to něco podobného pudu.“<sup>1</sup> „Člověk vždy nepozná, v čem spočívá půvab nějaké věci, či k jakému druhu dokonalosti v našem nitru vede, a to proto, že ji vnímáme spíše duší než rozumem.“<sup>2</sup> V úvahách, jako je tato, odhaluje Leibniz svou spřízněnost se Shaftesburym a Hutchesonem v Anglii, kteří přisuzovali smysl pro krásu jakémusi neurčitému duševnímu sklonu a nikoli rozumu a zdravému úsudku, a se švýcarskými literárními kritiky Bodmerem a Breitingerem, kteří soustřeďovali pozornost na estetický význam primitivní poezie. Avšak Leibnizův „vkus“ není instinkt ani sympatie, jimž by se měl ponechat volný průchod. Je nutno jej utvářet na základě vzorů, které už rozum a tradice uznaly za správné. Pro Leibnize byly nižší a méně jasné vjemy vždy naplněny vlastním rozumovým obsahem, takže vkus se může zpočátku jevit jako *je ne sais quoi*, vrcholí však mravním naučením nebo rozumovým důkazem. Hudební nebo malířské dílo nelze nikdy oddělit od rozumového impulsu, který je zrodil a který táhne k tomu, přenést je za hranice pouhého vnějšího zdání a dodat mu metafysický význam a zřetelné poměry a proporce. Proto ty části Leibnizova díla, v nichž učí, že požitek z hudby je nevědomé počítání nebo že vkus je pud, či že poezie existuje proto, aby dávala příklady prozíravosti, nelze chápat bez souvislosti s jinými jeho názory. Leibniz ustavičně pozměňuje a odstiňuje prostou abstraktní myšlenku tím, že navrhuje, aby byla kontrolována jinými hledisky celého problému. Hlásí se k racionalismu svým učením, že matematika vysvětluje cit a že krása je výsledek vzájemných úměrností; filosofii instinktů dává za pravdu tvrzením, že úplnému rozumovému pochopení krásy předcházejí neurčité předtuchy libosti, a také tím, že rozumové chápání konec konců ústí do intuitivního vidění. S mysticismem se shoduje svou vírou v tajemné soucítění, které neviditelně přitahuje k sobě navzájem různé části vesmíru, a dále přesvědčením, že zrcadlo každé individuální duše obráží „veliký celek“; s moralisty souhlasí v názoru, že umění poskytuje zbožná ponaučení a že by se ho mělo využít k ještě větší podpoře bohabojnosti a nábožnosti mezi lidmi. Projevuje však porozumění i pro opačné učení o samoúčelné libosti v umění: „Pozorovat krásné věci je příjemné samo o sobě a... Rafaelův obraz dojíhá diváka, který si jej prohlíží osvíceným zrakem, ačkoliv mu z toho nekyne žádný užitek.“<sup>3</sup>

*Znamení vzpoury*

Zdá se, že Leibniz je svou schopností syntézy nejpokročilejším myslitelem své epochy. V jeho díle jsou nepochybně zárodky myšlenky, která v roce 1750 učinila z Baumgartena oficiálního zakladatele estetiky.

<sup>1</sup> Cituje E. Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg 1902, str. 459. (Z vydání C. I. Gerhardta, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, 7 sv., Berlin 1875—1890, sv. III, str. 430 a n.)

<sup>2</sup> Cituje E. Cassirer, cit. dílo, str. 462. (Z *Opera Philosophica*, vyd. J. E. Erdmann, Berlin 1840.)

<sup>3</sup> Cituje E. Cassirer, cit. dílo, str. 467.

U něho najdeme ideje, které ovlivnily Shaftesburyho, zakladatele empirické školy britské estetiky v následujícím století. Soudilo se dokonce, že byl v některých bodech i předchůdcem Kanta. Je však otázka, kde se objevuje pokrokovější myšlenka, zda u myslitelů jako je Leibniz, který vidí všechny stránky problému, ale žádnou nerozvine do krajních závěrů, nebo spíše u lidí s užším rozhledem, ale smělejších kacířů, kteří se upnou na jedinou stránku dotud opomíjené pravdy, a z té pak vyzískají co nejvíce. Dva z literárních kritiků sedmnáctého století — Španěl Juan de la Cueva (asi 1650—asi 1708) a Francouz Ogier se vzbouřili proti uctívání Aristotelovy autority a proti strnulému souboru pravidel, jež měla ovládat básnickou skladbu. Oba dokazovali, že odlišné podmínky a zvyky, které panují v různých dobách a u různých národů, vyžadují odlišný způsob vyjádření. „Vkus národů se liší jak ve věcech týkajících se těla, tak i v těch, které působí na rozum. . . například. . . Španělé si představují a obdivují zcela odlišný typ krásy, než jaký velebíme my ve Francii, a přejí si, aby jejich milenky měly zcela jinou postavu a rysy tváře, než jaké my vyžadujeme u svých, a tento rozdíl je tak značný, že někteří tamější muži mohou vidět největší krásu právě v těch rysech, jež my bychom pokládali za všední. A právě tak není pochyby o tom, že lidé různých národů mají zcela různé záliby a naprosto odlišná pojetí krásy i u duchovních věcí, jako je poezie.“<sup>1</sup> Ogier se pouští do podrobností a dokazuje, že Aristotelovo pravidlo o jednotě času, podle něhož se poslové vždy objevují na scéně jako na zavalanou, působí na moderním jevišti násilně. Říká, že Řekové se řídili podle jednotných vzorů proto, že jejich divadlo bylo náboženské a tudíž konservativní, a dále proto, že lidový vkus jen povolna zvyká změnám a řečtí spisovatelé tragédií soutěžili o ceny.<sup>2</sup>

Najde se v tomto století filosof, který dá tomuto kacířskému cítění promyšlenější formu? Je s podivem, že porozumění pro tento důraz na historický výklad symbolické formy najdeme u Spinozy, u toho filosofického geometra. Spinoza lnul ke geometrickému ideálu ještě důsledněji než Descartes a o kráse se zmínil jen tehdy, když ji uvedl v seznamu náhodných věcí, jimž přisuzujeme hodnotu proto, že po nich toužíme.<sup>3</sup> A nezabýval se žádným uměním, dokonce ani matematickým uměním — hudbou; jedinou výjimkou je jeho pozoruhodná úvaha o bibli jako literárním díle,<sup>4</sup> v níž porůznu uvedl zásady, které aplikoval na všechnu literaturu. A byly to zásady velmi závažné, avšak vyslovené formou, která nebyla dostupná chápání tehdejší doby, a proto nenašly odezvu. Spinoza tvrdí, že úcta k Písmu svatému a věrnost k náboženství neutrpí, ale naopak se zvýší, zkoumáme-li je z hlediska

*Spinozův pronikavý historický postřeh*

<sup>1</sup> European Theories of the Drama, vyd. Clark, Cincinnati 1918, str. 121. Předmluva k „Tyre and Sidon“.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 120—122.

<sup>3</sup> B. Spinoza, Etika, cit. dílo, část I, dodatek.

<sup>4</sup> B. Spinoza, Tractatus Theologico-Politicus, 1670. (Český překlad: Traktát theologicko-politický, Praha 1922.)



svobodného myšlení.<sup>1</sup> Posuzujeme-li bibli z hlediska svobodného myšlení, dospějeme k názoru, že její rozmanité části a symboly jsou výtvo-ry lidské představivosti, zabarvené přirozenou odvahou autorů a ná-rodními a dobovými zvyklostmi ve vyjadřování a chování. Kdyby byl prorok od přírody optimista, psal by o vítězství, kdyby byl venkovan, užíval by přirovnání o kravách a býcích, kdyby byl vojákem, užíval by vojenských obrazů, aby okořenil svá slova.<sup>2</sup> Obrazotvornost používá jazyka formou naprosto odlišného od matematických úvah, ačkoli její obrazy a symboly jsou nositeli pravdy. Avšak pravda této obrazné řeči může být odhalena jen na základě důvěrné znalosti historických a in-dividuálních podmínek, za kterých dílo vzniklo. Chce-li někdo na příklad vědět, co znamená podobenství o kole u proroka Ezechiela, nesmí hloubat a priori o skryté moudrosti obsažené ve všech kolech, ale musí vypátrat, co pravděpodobně znamenalo kolo pro Ezechiela vzhledem k jeho vzdělání a zkušenostem. Spinoza tedy vytyčil tak ostrou hranici mezi rozumem a obrazotvorností jako nikdo jiný v sedm-náctém století. Mimochodem však poukázal i na způsob, jak zacházet s pestrobarevným závojem utkaným fantazií, aniž bychom jej pokři-vili domněnkou, že je mystickým poselstvím, nebo zničili tím, že bychom naň aplikovali nevhodné měřítko matematiky.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, kap. VIII.  
G. N. Clark, *The Seventeenth Century*, Oxford 1929.  
*English Critical Essays, 16th-18th Centuries* (World's Classics, Oxford, Univ. Press).  
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.  
Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris 1882.  
I. Langdon, *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, New Heaven 1924.  
Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Studies of the Warburg Institute, I. sv.), London 1939.  
J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 sv., Oxford 1908—1909.  
Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, London 1934.  
G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. II, kn. V, kap. I—IV.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. V.

<sup>1</sup> Plný titul tohoto díla zní: Traktát theologicko-politický o několika rozpravách v nichž se dokazuje, že netoliko lze dáti svobodu myšlení filosofickému, aniž se tím nějak ublíží zbožnosti a pokoji veřejnému, nýbrž že potlačí-li se tato svoboda, ohro-žen jest i veřejný pokoj a zbožnost sama. (Viz cit. dílo, str. 15.)

<sup>2</sup> Tamtéž, hlava II (O prorocích).

## VIII. KAPITOLA

### BRITSKÁ ŠKOLA 18. STOLETÍ

V dějinách estetiky se na okamžik objevil záblesk ironie, když právě John Locke (1632—1710), který ze všech filosofů 17. století nejvíce opovrhoval poezií, podnítil úplně nový estetický směr. Když David Hume prohlásil, že všichni kritikové umění po Aristotelovi mnoho mluvili, ale málo řekli, protože se jim nepodařilo usměrnit svůj vkus nebo cit filosofickou přesností, chtěl tímto pochvalným výrazem „filosofická přesnost“<sup>1</sup> označit učení o asociaci idejí, které se pojí s Lockovou „novou metodou idejí“. Lockova nová metoda spočívala v tom, že za východisko kteréhokoli vědeckého zkoumání nepokládala obecnou rozumovou pravdu, nýbrž zvláštní psychologickou událost. Pro Lockovy stoupence pojem „vysvětlit“ znamenal — mimo jiné — nalézt historický zdroj každého procesu ve smyslovém vnímání. Touto Lockovou metodou se řídil Addison (1672—1719), když psal svých jednáct významných článků pro časopis *Spectator* o „Slastech představitosti“.<sup>2</sup> A přesto snad si ironie dějin koneckonců nezahrála ani tak se samotným Lockem jako se zmíněnou „přesností filosofie“, neboť ačkoli by bylo nesprávné zlehčovat Lockův vliv na Addisona, Hutchesona, Kamese, Huma a Burka, přece je jisté, že estetické systémy, které vyrostly z jejich rukou, jevíly sklon vracet se po krátkém nezávislém putování na prošlapanou cestu racionalismu 17. století a neoklasického vkusu. A možná, že by se dalo dokonce tvrdit, že estetické

*Britská estetika  
založená na  
Lockově učení*

<sup>1</sup> D. Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, vyd. Green a Grose, 2 sv., London 1898, sv. II, str. 19; české vyd. str. 175. Původní vyd. r. 1741—1742. Citát je z díla: *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Část II. svazku vyšla česky pod názvem *Zkoumání o zásadách mravnosti a zkoumání o rozumu lidském*, Praha 1899. Ale i v překladu jsou vypouštěna některá místa zde citovaná, a proto musíme většinou odkazovat na anglický originál. (Pozn. editora.)

<sup>2</sup> *The Works of Addison*, 3 sv., New York 1854, sv. II, čís. 411—422.

krédo nové školy „vnitřního smyslu“, inspirované Lockem, se nikdy vážně neodchýlilo od kréda racionalistů. Jsou-li, jak často tvrdí radikální empirikové, smysly různotvárné a rozum jeden, smysly individuální a konkrétní, ale rozum všeobecný a typický, smysly induktivní, ale rozum deduktivní, pak bychom očekávali, že na sensualistické základně vyrostle teorie protikladná racionalismu, s tendencí k realismu a zdůrazňující specifické obměny v individuálním a národním vkusu. Avšak i když vezmeme v úvahu všechny nejrůznější projevy i nepochybné známky vzpoury proti „pravidlům“, jimiž se vyznačovala nová britská škola, musíme přiznat, že příbuznost „vkusu“ s vnitřním vnímáním, citem, vášní nebo intuicí je bližší Boileauovým neoklasickým pravidlům než Ogierově relativitě času a prostoru. Tito autoři pracovali s novým mechanismem — s lidskou povahou — avšak jejich výsledky se překvapivě málo liší od výsledků, které odpovídají Descartovu racionalismu. Proč nemá radikální začátek také radikální konec? Částečně to bylo proto, že praktický vliv francouzského vkusu, který vyšel z Boileauova věku, převládal ve Velké Británii přinejmenším ještě v celé první polovině 18. století. Anglický překlad Vitruvia obsahoval plány šlechtických domů: Palladio, Inigo Jones a Christopher Wren byli velkými autoritami v architektuře; Popova škola neomezeně vládla v poezii až do šedesátých let, kdy na její styl zaútočili literární kritici Joseph Warton a Edward Jounge; Sir Joshua Reynolds, komentátor Du Fresnoyovy knihy *Malířské umění*, byl prvním prezidentem Královské akademie.

*Avšak francouzský směr opouští rozum zadním vchodem*

*Přívabná rozumnost ve všech druzích umění*

Skutečná umělecká praxe dodržovala v tomto období ještě přísněji zákony správného vkusu a jevila větší soudržnost a přizpůsobivost než ve většině jiných století. Uměleckou atmosféru tohoto období velmi dobře popsal Laurence Binyon. „Přes všechny otřesy, skryté pod povrchem, představuje 18. století při pohledu nazpátek obraz doby, jejíž cíle a záliby byly dokonale skloubeny... Interiér z 18. století nás dodnes okouzluje, tak dokonale byl proniknut ovzduším své doby. Každý předmět v pokoji i místnost sama se vyznačuje plánovitostí, proporcionálností a ukončeností, stejným úsilím o řád, eleganci a půvab. Nade vším vládne rozumnost. Všechno těžké nebo výstřední by tu bilo do očí. To platí jak o architektuře, tak o nábytku i o drobných uměních. A přejdeme-li k intimnějším projevům, k poezii a k malířství, vidíme, že obě tato umění se navzájem doplňují a podporují. Žádné období tak odvážně neprosazovalo svůj vkus. Ani sebevětšímu géniovi neprominulo výstřednosti nebo nevázanost. Dr. Johnsona nezastrašil ani Shakespeare, ani Milton; každý se musel podřídit soudu rozumu. Vláda rozumnosti znovu zplodila podobnou systematickosti a soudržnosti, jakou se vyznačovalo středověké myšlení.“<sup>1</sup>

*Hume označuje svůj empirismus*

Ať už tedy byl mechanismus estetického myšlení jakýkoli, jeho *obsah*

<sup>1</sup> L. Binyon, *English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts*, 1918, v „Proceedings of the British Academy“, sv. VIII, str. 391.

byl částečně převzat z tradice. Na každou filosofii, bez ohledu na to, zda je „přesná“ nebo zda ji příliv čerstvé krve nutí vyhledávat nové cesty, nutně působí zvyklosti kulturního prostředí. Dokonce i David Hume (1711—1776) měl v mnoha směrech konvenční názory. Prohlásil sice v duchu nového empirismu, že i největší génius, zklame-li ho příroda, „odhodí lyru a nedoufá, že mu pravidla umění umožní dosáhnout té božské harmonie, která musí vyplynout pouze z inspirace“<sup>1</sup>, a dále, že měřítko vkusu vyplývá z přírodního založení, přesto však věřil, stejně jako klasičtí spisovatelé víc než dvě století před ním, v aristotelovskou jednotu času, místa a děje. Odlišnost jeho názoru spočívala především v tom, že působení aristotelovské jednoty vysvětloval nově. „Pouto nebo spojení“, které dává tragédii jednotu, není podle Humova názoru rozumová nutnost, nýbrž asociace idejí. Asociace idejí, vzniklá na základě příčiny a následku, vysvětluje jednotu dramatického děje; volná asociace na základě podobnosti vysvětluje jednotu takového díla, jako jsou Ovidiovy *Proměny*, které potřebovalo pouze jednu podmínku, totiž fantastickou proměnu způsobenou bohy, aby se její části navzájem spojily; a historici, epičtí básníci a autoři tragédií používají asociace podle soumeznosti.<sup>2</sup> Hume měl smělejší myšlenky než většina filosofů v jeho době a v jeho vlasti. Popíral, že první místo v tragédii patří ději, jak určovala aristotelovská pravidla tragédie,<sup>4</sup> doporučoval spojení romantických směrů s klasickými<sup>3</sup> a tvrdil, že rozdíl mezi historií a poezií spočívá spíše ve stupni než v druhu.<sup>5</sup> A přece jeho záliba pro Vergília a Racina<sup>6</sup> a pro krásný a jednoduchý sloh<sup>7</sup> i okolnost, že uznával do značné míry klasická měřítká, jasně dokazuje, že Lockově škole šlo spíše o to, rozbít neoklasický rozum na kusy a zjistit, z čeho se skládá a jak pracuje, než uvádět v pochybnost jeho hodnotu. Když zkoumáme estetická pojednání britské školy tohoto období, pozorujeme znovu a znovu, že to, co se jevílo jako omezená empirická funkce, vnímání nebo cit, se postupně rozšiřovalo nebo podle potřeby přizpůsobovalo tak, aby zahrnovalo buď matematický zákon, nebo shodu s vládnoucím mravním ideálem, nebo abstraktní ideu.

Toto volné a široké pojetí estetického „vnitřního smyslu“ zčásti ovlivnil lord Shaftesbury (1671—1713). Shaftesbury patřil k novému směru a na základě vlivu, kterým působil na Francise Hutchesona (1694—1746), prvního výrazného hlasatele tohoto směru, bychom ho mohli dokonce nazvat jeho původcem. Avšak přestože Shaftesbury první použil termínu „mysl“ na zkušenost hodnot, byl odpůrcem

*Shaftesburyho „mysl“ odráží více Plotinovy než Lockovy názory*

<sup>1</sup> D. Hume, *Essays*, cit. dílo, sv. I, str. 197. (The Epicurean.)

<sup>2</sup> D. Hume, *Zkoumání*, cit. dílo, str. 186—187.

<sup>3</sup> D. Hume v: *The Critical Review*, 7. dubna 1759, str. 331.

<sup>4</sup> D. Hume, *Letters*, vyd. J. Y. T. Grieg, 2 sv., Oxford 1932, sv. I., str. 253, § 135, 2. července 1757.

<sup>5</sup> D. Hume, *Essays*, cit. dílo, sv. II, str. 17—23.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, str. 241. (Of Simplicity and Refinement in Writing.)

<sup>7</sup> Tamtéž, *passim*.

Lockova učení. Používal slova „mysl“ k vyjádření bezprostřednosti a jistoty projevů našeho svědomí a našeho vkusu. Tato snaha zajistit význam a vážnost našemu pochopení pro krásu a dobro dokazováním, že tato schopnost je vrozenou součástí našeho bytí, byla vůdčí myšlenkou celého tohoto období dějin estetiky. Rozum nemůže existovat bez zraku a sluchu, jimiž rozlišuje<sup>1</sup>, prohlásil Shaftesbury. Avšak ve filosofii sympatizoval především s Plotinem a Markem Aureliem a smysl pro harmonii v jeho pojetí zahrnoval duchovní spřízněnost s vesmírnou harmonií a s „vnitřními čísly“ ušlechtilého života. Shaftesburyho vnitřní smysl připomíná Leibnizovu sympatii: je to magické pouto, které předurčuje vhodně naladěnou duši k souhlasné vibraci s božskou harmonií.

V období, kdy novoplatonik Shaftesbury pocítil tak mohutné průkopnické nadšení, že prohlásil: „Má-li se u lidí probudit zájem nebo má-li být nějaké bádání zaměřeno tím směrem (ke správnému vkusu), pak to musím být jenom já, kdo přiloží ruku k dílu a pomůže povznést ducha,“<sup>2</sup> a odvrátil se od prohnitého učení „fysiologa“ Locka, a kdy nadaný architekt Vanbrugh nedosáhl uznání svých schopností jen proto, že přezíral Augustova pravidla — v takovém období nepřekvapuje, jestliže rozum i morálka se tak či onak spojí s estetickou funkcí, i když v oblasti zrakového vnímání byla vytvořena nová koncepce.

Addison začíná se zkušenostním faktem, který je nejbližší skutečnému počítku, od „primárních libostí představitosti“, které vznikají, když skutečně něco vidíme. Prohlašuje, že zrak je nejdokonalejší a nejlahodnější z našich smyslů a že primární libosti představitosti vznikají z viditelných a právě přítomných předmětů, a druhotné z viditelných předmětů nepřítomných, avšak obsažených v paměti. Ptá se: jaký druh věcí je příjemné vidět? A odpovídá: „Veškerá naše libost při pohledu na vnější objekty má tři zdroje. . . Co je velké. . . Co je nové. . . Co je krásné v bytostech našeho druhu. . . i všeobecně.“<sup>3</sup> Jako příklady velkého, rozsáhlého nebo obrovitého uvádí ohromnou neobdělanou poušť, obrovské masivy hor, vysoké skály, hluboké propasti a širé vodní prostory. Jako příklady nového uvádí překvapující prvky v proměnlivém divadle přírody a zmetky přírody, jako jsou různé nestvůry. Za krásu pokládá především krásu příslušníků našeho vlastního rodu a druhu a za druhé veselost a rozmanitost barev, symetrii a úměrnost částí, uspořádání a rozmístění těles a správné spojení a součinnost toho všeho.

Zpočátku se zdá, že to je prosté vypočítávání základních estetických zkušeností. Avšak Addison nás hned upozorňuje, že sice vyjmenoval

<sup>1</sup> A. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vyd. J. M. Robertson, 2 sv., London 1900, sv. I, část 3, oddíl 3, str. 216. (Původně London 1711, pak 1714 a další vyd.)

<sup>2</sup> A. Shaftesbury, *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, vyd. Rand, New York 1900, str. 468—469.

<sup>3</sup> *The Works of Addison*, 3 sv., New York 1854, sv. II, str. 138. („The Spectator“, č. 412.)

*Rozšíření pojmu  
smyslu u Addiso-  
na: velké, nové,  
krásné*

*Krásu jako boží  
prozíravost oproti  
naší lhostejnosti*

fysické, vnější zdroje libosti a snad vzbudil dojem, že pokládá libosti představitosti za přímé vztahy mezi těmito objekty, které není třeba dále analyzovat, ale ve skutečnosti že tomu tak není. Zdroje libosti nejsou k nám ve vnějším vztahu, jak se původně zdálo, nýbrž výlučně v nás. A nadto se ukazuje, že význam těchto libostí je záhadnější, než se dalo podle krátkého popisného počátku předpokládat. Addison říká: „Možná, že v žádném kusu hmoty není více skutečné krásy nebo ošklivosti než v jiném, protože snad jsme mohli být stvořeni tak, aby to, co se nám nyní zdá ošklivé, nám připadalo příjemné.“<sup>1</sup> To, co se nám skutečně líbí na velkém, ohromném nebo obrovském, je „touha být naplněn nějakým předmětem, nebo pojmout něco, co je pro naše schopnosti příliš veliké“. Poznává — a tato slova nesčetněkrát opakují myslitelé té doby — že naše libost ze vznešeného nebo velkého je v podstatě obava z nějakého omezení naší svobody.<sup>2</sup> Nové nebo neobvyklé se nám pak líbí hlavně proto, že uspokojuje naši zvědavost. A pocit krásy není pouhým intuitivním vnímáním příjemného jevu, nýbrž je to společenský pud druhu. Addison s pozoruhodnou skromností tvrdí, že při zkoumání libostí představitosti může pouze vyjmenovat to, co se osvědčilo jako příjemné, protože „nezná ani povahu ideje, ani podstatu lidské duše“.<sup>3</sup> Co však uvádí? Vyjmenovává různé příjemné pocity a jejich předpokládané příčiny, které jsou buď úzce nebo volně spojeny s poznáním krásy. Jak může být podle Addisona jevová forma zkušenosti vzdálena od svého skutečného významu, to vyplývá z jednoho poučného úryvku. Addison v něm říká, že ideje, které v nás vznikají, jsou tak odlišné ode všeho, co existuje v objektech samých, že „naše duše jsou v daném okamžiku radostně zmateny a ztápějí se v příjemném preludu, takže bloukáme sem a tam jako očarovaný hrdina románu“.<sup>4</sup> Tehdy se ukazuje, že to, co poznáváme určitě a rozumově, není jevová zkušenost, nýbrž božské záměry v člověku. Účelové příčiny, říká Addison, „jsou jasněji a otevřeněji přístupny našemu pozorování. Nejvyšší tvůrce našeho bytí. . . nás stvořil tak, že nás přirozeně okouzlují velké, nové a krásné v bytostech nám podobných, neboť i jeho podstata je veliká a neohraničená, jeho výtvořiny jsou nové a podněcují v nás zvědavost a jeho cílem je, abychom naplnili svět, který stvořil. . . A konečně nás uzpůsobil k tomu, abychom obdivovali krásu světa, takže se nemůžeme na jeho dílo dívat chladně nebo lhostejně.“<sup>5</sup>

Když Addison pojednává o „druhotných“ libostech představitosti, tj. libostech, které získáváme „ze sochařství, malířství, literatury a hudby“, a o tom, jaký vliv má požitek z umění na naši lásku k přírodě, navazuje na Lockovu psychologii a obrací se k „té činnosti myslí,

*Libosti představitosti jsou morální, rozumové a náboženské*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 139.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. II, str. 140.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. II, str. 141.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. II, str. 140—141.

kteřá porovnává. . . ideje“.<sup>1</sup> Umělecké dílo se nám líbí tím více, čím větší shodu s přírodou v něm nalézáme, a přírodou se kocháme tím více, čím větší podobnost shledáváme mezi ní a uměním. Sochy a portréty se nám líbí jako umělecké napodobení i tehdy, když originál je „nepřijemný nebo všední nebo nicotný. . . a to proto, že náš rozum je srovnává“.<sup>2</sup> Proces uvažování a srovnávání je rovněž základem libosti, kterou získáváme z tragédie nebo z jevů strašných nebo politováníhodných. Naše nadšení nevzniká z popisu toho, co je strašné, nýbrž z uvažování o této skutečnosti. „Nemálo nás blaží pomyslení, že nám nehrozí nebezpečí“<sup>3</sup> od toho předmětu, na který se díváme. Úhrnem tedy můžeme říci, že libosti představivosti jsou sice pro Addisona co do původu smyslové, ale svým dosahem mají morální, rozumový a náboženský ráz. Vnímáme-li krásu, znamená to, že se nám líbí pocit velikosti, že se nám líbí změna, že máme rádi své příbuzné a bližní a rádi porovnáváme. A děláme rádi tyto věci proto, že boží vůle nás vede k tomu, abychom obdivovali Boha i jeho díla.

Rozšíření pojmu „smysl“ u Shaftesburyho, jeho platonismus

Shaftesbury dospívá přímější cestou k podobnému rozšíření smyslu pro krásu v pochopení pro předurčenou harmonii. Ačkoli vnitřní smysl je podle jeho názoru spojen s „určitou snadností zrakového vnímání“, které reaguje na „krásu skladby, jednotu rozvržení, pravdivost postav a správné napodobení přírody“<sup>4</sup>, je funkcí zrakové zkušenosti, aby nás vedla za jevy k jejich morálnímu protějšku a k božské příčině. Autor musí „mít stále před očima model nebo vzor té přírodní krásy, která dodává přitažlivé kouzlo každé činnosti. Nemá-li od přírody zrak a sluch pro tato vnitřní čísla, pak sotva bude s to posoudit. . . ty vnější proporce symetrie a skladby, které tvoří prokázaně hodnotný kus práce. . . Smysl pro vnitřní čísla, znalost společenských ctností a jejich praktické používání, znalost a záliba v mravních ctnostech jsou nezbytné vlastnosti zasloužilého umělce, který je hoden přízně Múz. Umění a ctnosti jsou tedy navzájem spřáteleny a věda o umění a věda o ctnosti se do jisté míry spojují v jednu“.<sup>5</sup> Ačkoli Shaftesbury vyzýval své čtenáře k tomu, aby v sobě rozvíjeli zájem o poklady klasického umění, ještě naléhavěji je vybízel, aby „nezanedbávali zahrady a háje ve svém nitru“.<sup>6</sup> Radil mladému muži, s nímž si dopisoval, aby studoval „tu velikou a mistrovskou ruku, která stvořila všechny věci a vystavuje na odív veliké mistrovské dílo přírody, tento svět nebo vesmír“.<sup>7</sup> V jeho díle *Rada autorovi* (1710) se objevuje tatáž nadpřirozená idea. „I když je jeho (umělce) cílem, aby se zalíbil světu, přesto musí být v jistém smyslu nad ním a musí upnout svůj zrak k té doko-

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 145.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 148.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. II, str. 149.

<sup>4</sup> A. Shaftesbury, *Characteristics*, sv. I, pojednání III, část 2, oddíl 2, str. 158.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, pojednání III, část 3, oddíl 3, str. 216—217.

<sup>6</sup> A. Shaftesbury, *Life*, cit. dílo, str. 179.

<sup>7</sup> A. Shaftesbury, *Several Letters Written by a Noble Lord to a Young Man at the University, London 1716*, V. dopis, str. 30.

nalé kráse, ke kráse přírody a k dokonalosti čísel, jejichž důsledky ostatní lidé... cítí... avšak nechápou jejich příčinu.“<sup>1</sup> Právě k této neznámé příčině by chtěl Shaftesbury dovést stupeň po stupni nové pokolení anglických znalců umění (*virtuosi*) — ušlechtilé muže a světoobčany, jejichž výchovu pokládal za svou hlavní povinnost. Tvrdí, že znalec umění vystupuje po estetickém žebříku forem. Nejprve se musí naučit milovat nejnižší řád nebo stupeň krásy, „mrtvé formy... které mají určitý tvar a vytvořil je buď člověk nebo příroda... Dále druhý stupeň — formy, které samy vytvářejí formy... mají rozum a mohou jednat a působit... Zde... je dvojitá krása... (potom) onen třetí druh krásy... (který) vytváří nejen to, co nazýváme prostými formami, nýbrž takové formy, které zase dále tvoří formy... (Toto) je hlavní pramen a zdroj veškeré krásy — architektury, hudby a všeho, co vytvořil člověk,“ i těch „líbezných dětí lidského ducha“, „pojmu a principů krásného, spravedlivého a čestného a ostatních podobných idejí“.<sup>2</sup> Tyto názory jsou zřejmým zpracováním Platónova *Symposia*.

Smysl pro krásu u Shaftesburyho má tedy málo společného se skutečnými smysly a je to spíše všezahrnující funkce. Nabádá nás, abychom při estetickém zážitku přecházeli od následku k příčině, od vnějšího k vnitřnímu a od části k celku. Považujeme-li některou izolovanou část světa za ošklivou, musíme se vždy zeptat podle příkladu Marca Aurelia: „A jak to zapadá do větší části?“<sup>3</sup>

Shaftesburyho žák Francis Hutcheson zdůrazňuje vhodnost termínu „smysl“ pro estetickou zkušenost. Vnímání krásy a harmonie, říká, se právem nazývá smyslem, protože neobsahuje rozumový prvek, úvahu o principech a příčinách.<sup>4</sup> Nemá také nic společného s touhou, protože touha je „radost, která vzniká ze sebelásky“ při očekávání nějaké výhody.<sup>5</sup> Skutečná krása je vnímání, které v nás probouzejí příjemné formální vztahy, zvláště jednotnost v rozmanitosti. Tato krásná úměrnost se vyskytuje v nejrůznějších geometrických obrazcích a u živočichů, ale také v hypotézách, v metafysických axiomatech a v obecných pravdách. Hutcheson prohlašuje, že objevil důležitý matematický zákon, který určuje existenci krásy ve všech těchto případech. Tento zákon nazývá složitým vzájemným vztahem mezi jednotností a rozmanitostí. „Při téměř stupni jednoty těles závisí krása na stupni jejich rozmanitosti.“<sup>6</sup> Na příklad v geometrických obrazcích (trojúhelnících, čtvercích, pětiúhelnících, šestiúhelnících), jejichž jednotnost spočívá v rovnosti stran, krása vzrůstá až do určitých mezí s růstem počtu stran, tj. s prvkem rozmanitosti. Hutcheson pak přechází k opačnému případu a tvrdí, že ty obrazce, v nichž neexistuje jednota

*Hutchesonův  
složitý vzájemný  
vztah*

<sup>1</sup> A. Shaftesbury, *Characteristics*, sv. I, pojednání III, část 3, oddíl 3, str. 214.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, pojednání V, část 3, oddíl 2, str. 132—135.

<sup>3</sup> A. Shaftesbury, *Life*, cit. dílo, str. 59.

<sup>4</sup> F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725, díl I, § 13, str. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž, díl I, § 15, str. 11.

<sup>6</sup> Tamtéž, díl II, § 3, str. 15.



nebo shoda mezi jejich částmi, jsou hrubé. Jednotnost částí se jeví v takových pravidelných tělesech, jako je válec, hranol, čtyřboký jehlan a obelisk. Jako příklad krásné poučky, jejíž krása je založena na takovém složitém vzájemném vztahu, uvádí Hutcheson čtyřicátou sedmou z Euklidovy První knihy Elementů, z filosofických pravd Newtonův gravitační zákon a teorii lidských práv, „odkud je možné vyvodit většinu morálních závazků“.<sup>1</sup>

Právo nazývat vnímání tohoto matematického vzájemného vztahu „smyslem“ odůvodňuje Hutcheson tím, že krásu cítíme, ale nechápe me její důvody. Richard Price (1723—1791) později vyjádřil svůj souhlas s Hutchesonem, pokud jde o zákon o správném vyvážení jednoty a rozmanitosti, avšak nesouhlasil s ním v tom, že je umístěn ve vnitřním smyslu. Měřitelný vzájemný poměr, prohlašoval Price, existuje v objektu, ať si jej člověk uvědomuje či nikoli. A je to právě rozum, který v lidské mysli odpovídá krásné rovnováze v předmětu.<sup>2</sup> Vedle původní nebo absolutní krásy, která se podle Hutchesonova názoru projevuje v jednotnosti a rozmanitosti, existuje relativní nebo poměrná krása. Relativní krása vzniká z libosti, kterou pociťujeme při vnímání jednotnosti mezi kopií a originálem a tehdy, když nástroj přesně odpovídá svému účelu. Hutcheson říká, že napodobení „je krásné i v tom případě, když originál vůbec není krásný, takže i stařecká sešlost na portrétu, nejdivočejší skály nebo hory budou oplývat krásou, jsou-li na obraze krajiny výstižně zachyceny“.<sup>3</sup>

Berkeley:  
„Putování vnitřního  
smyslu“

Platónský dialog byl v tomto období vhodnou literární formou k zobrazení sporu mezi přívrženci „vnitřního smyslu“ a „rozumového pochopení“. George Berkeley, biskup z Cloyne (1685—1753), využil pružnosti a dramatické síly dialogu a postavil Alciphrona, „nepatrného filosofa“, přívržence estetického smyslu, z něhož vzniká ono „je ne sais quoi“, proti Euphranorovi, platonikovi, který hájí estetický rozum. Alciphron říká, že krása je „prchavé okouzlení“, které pociťujeme — a to je vše. Avšak jakou vlastnost takto pociťujeme? ptá se Alciphron. Symetrii a úměrnost, protože ta se líbí oku — zní odpověď. Je však krása pouhou symetrií a úměrností, nebo je to symetrie a úměrnost ve vztahu k danému předmětu? Spor se vyvíjí tak, aby vyšlo najevo, že symetrie a úměrnost znamená něco jiného u koně, něco jiného u židle, a opět něco jiného u oděvu. Rozum a mysl pak pomalu vstupují do onoho „je ne sais quoi“, protože proporce a vztahy musí být tak přizpůsobeny, aby celek byl ve svém druhu dokonalý, a „věc je dokonalá tehdy, když odpovídá cíli, pro něž byla udělána“.<sup>4</sup> Okouzlení tedy konec konců nesměruje k smyslu, nýbrž prostřednictvím zraku k rozumu. Krásu postrádáme tam, kde chybí účelnost a zdravý rozum,

<sup>1</sup> F. Hutcheson, cit. dílo, díl III, § 2, 4, 5, str. 2730.

<sup>2</sup> R. Price, Review of the Principal Questions and Difficulties in Morals, London 1758, str. 105.

<sup>3</sup> F. Hutcheson, cit. dílo, díl IV, § 1, str. 35—36.

<sup>4</sup> The Works of George Berkeley, vyd. A. C. Fraser, 4 sv., Oxford 1901, sv. II, str. 133. (Alciphron, dialog III, 8. Původně London 1732.)

například v sešněrovaných, naškrobených a obručemi vyztužených šatech módně vyšňožené ženy, nebo v zastaralém, podkasaném a skládaném hávu a objemné paruce soudce. Význam rozumu se v dialogu sleduje ještě dále až k jeho zdroji — k velkému tvůrci a stvořiteli všeho existujícího. „Neboť bez myšlení nemůže být žádný cíl nebo plán, a bez cíle nemůže být žádné praktické použití, a bez použití nejsou příslušné nebo vhodné proporce, z nichž vyplývá krása;“<sup>1</sup> a tak bez božské prozřetelnosti, která podporuje všechno rozumné ve světě, nemohou existovat první zdroje krásy. To, co nalézáme na několika stránkách Berkeleyho dialogu, mohli bychom nazvat „putování vnitřního smyslu“, který však nepřechází jako Bunyanův poutník od tělesné úzkosti k radostem nebeského Jeruzalému, nýbrž od smyslové jednoduchosti k rozumové a morální všeobsáhlosti.

Lord Kames, Henry Home (1696—1782) jako věrný stoupenec školy vnitřního smyslu začíná tím, že navrhuje škálu různých libostí, odvozených z duševních procesů, přičemž ty libosti, které vznikají z fyzických smyslů, umísťuje nejnižší, neboť je pokládá za hrubé a vedoucí rychle k přesycenosti, libosti, které vznikají z rozumu, označuje jako jemné a klade je nejvýše a ty, které vznikají z vnitřního vnímání, umísťuje doprostřed.<sup>2</sup> Říká, že zrak je spojen s krásou, sluch s harmonií nebo s tím, co je příjemné. Avšak podobně jako většina příslušníků této školy i Kames nás vede s velkou důkladností a jemností za smysly, k realizaci božského účelu, který je obsažen ve funkci těchto smyslů. Naše záliba v řádu, jednotnosti a pravidelnosti je prospěšný dar, protože přispívá k pohotovosti našeho chápání;<sup>3</sup> záliba pro změnu, rozmanitost a pohyb nám byla dána proto, aby nás přiměla k pracovitosti;<sup>4</sup> pocit radosti z nového je v nás proto, abychom se uměli bděle vyhýbat nebezpečí;<sup>5</sup> naše záliba pro tragédii v nás rozvíjí dobré společenské city, zvláště soucit.<sup>6</sup> Kames říká, že v estetických otázkách musíme chápat mechanismus citů a musíme znát orgány, jejichž prostřednictvím působí. A právě v tom poznáváme pravého stoupence Lockova. Podobně jako Locke, i Kames by rád vybudoval svůj systém na datech získaných zkušeností.

U Huma je metafora obsažená v užívání slova „mysl“ zřejmější. Jasně říká, že v psychologických zdrojích poezie není nic nadpřirozeného. „(Básníkův) zápal se nezažihá z nebes. Jeho původ je pozemský.“<sup>7</sup> Abychom objevili duševní příčiny umění, je třeba zkoumat podstatu a strukturu lidské povahy. Hume, podobně jako jiní filosofové,

*Kamesova hierarchie duševních libostí*

*Hume: emoce a cit jsou cesty, po nichž k nám přichází krása*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 138. (Dialog III, 10.)

<sup>2</sup> H. Home, Elements of Criticism (původně London 1762), vyd. Mills, New York 1833, Úvod, str. 11—13.

<sup>3</sup> Tamtéž, část VII, kap. 3, str. 105.

<sup>4</sup> Tamtéž, část VII, kap. 4, str. 127.

<sup>5</sup> Tamtéž, část VII, kap. 6.

<sup>6</sup> Tamtéž, část VII, kap. 15, str. 213.

<sup>7</sup> D. Hume, Essays, sv. I, str. 177. (The Rise and Progress of the Arts and Sciences.)

se zmiňuje o „nějakém smyslu, který jedná bez uvažování“<sup>1</sup> a o „nějakém vnitřním smyslu nebo citu“<sup>2</sup>, který určuje hodnotu věcí. Hume si však jen málo všimá dat, získaných bezprostředně zrakem nebo sluchem, jako podstatné součásti vkusu. Zajímá ho spíše cit, vášeň nebo libost, kterou obsahují. „Krása a hodnota spočívají v příjemném pocitu.“<sup>3</sup> Smysly jsou celkem vzato pouhé pasivní průchody. Hume ztotožňuje krásu s libostí a libost se základním zdrojem našeho aktivního bytí. „Libost a bolest . . . nejsou jen nutnými průvodci krásy a oškliivosti, ale tvoří samy jejich pravou podstatu.“<sup>4</sup> Jinde zase označuje krásu za cit nebo vášeň vlastní lidské povaze, která způsobuje, že se člověk těší z „půvabu správně členěné sochy nebo ze souměrnosti ušlechtilého sloupu“.<sup>5</sup> Hume si uvědomuje těsné spojení mezi symetrií, úměrností a rozumem a ihned dodává, že dáváme-li přednost úměrně členěným sochám, neznamená to ještě, že při této volbě používáme rozumu. Jinými slovy, v převážné části svého díla jasně říká, že náš vkus závisí na přirozené emocionální stránce našeho živočišného organismu. Uvádí dokonce přímé porovnání mezi rozumem a vkusem a staví je do ostrého protikladu: „Onen (rozum) nás obeznamuje s pravdou a nepravdou; tento (vkus) budí cit krásy a ohyzdnosti, neřesti a ctnosti. Rozum objevuje předměty, jak se skutečně v přírodě vyskytují, nepřidává ani neubírá; vkus má mohutnost tvořivou a tím, že pozlacuje nebo potřísňuje veškeré přírodní předměty barvami dodanými vnitřním citem, tvoří jaksi na novo. Rozum, jsa chladný a lhostejný, není pohnutkou k činnosti . . . vkus naproti tomu působí libost nebo nelibost a tím zakládá blaho nebo strast, a proto se stává pohnutkou k činnosti . . .“<sup>6</sup> Hume ukazuje rozdíl mezi rozumem a vkusem na konkrétním příkladě: „Matematik, který při čtení Vergilia nemá jiné potěšení než to, že zkoumá Aeneovy cesty podle mapy, může dokonale rozumět smyslu každého latinského slova . . . ; a může mít tedy jasnou představu o celé básni. Bude mít dokonce jasnější představu o celé básni než ti, kteří tak přesně nezkoumali zeměpisné údaje básně. Zná tedy všechno, co je v básni obsaženo: avšak nezná její krásu; protože její krásu, přesně řečeno, nespočívá v básni samé, nýbrž v čtenářově citu nebo vkusu. A chybí-li člověku takový jemný smysl, který umožňuje zakoušet tento pocit, pak nepozná krásu, i kdyby měl veškeré vědění a poznání anděla.“<sup>7</sup> „Měřítka onoho (tj. rozumu), jsou založena na podstatě věcí, je věčné a neměnné . . . Měřítka tohoto —“<sup>8</sup> zde bychom očekávali, že bude protiklad dovršen. Je-li první

<sup>1</sup> D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, (původně London 1739—1740, 3 sv.), vyd. Selby-Bigge, Oxford 1888, str. 612.

<sup>2</sup> D. Hume, *Zkoumání o zásadách mravnosti*, cit. dílo, str. 5.

<sup>3</sup> D. Hume, *Essays*, sv. I, str. 217. (*The Sceptic*.)

<sup>4</sup> D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, str. 299.

<sup>5</sup> D. Hume, *Essays*, sv. I, str. 212. (*The Platonist*.)

<sup>6</sup> D. Hume, *Zkoumání o zásadách mravnosti*, cit. dílo, str. 133—134, upravený překlad.

<sup>7</sup> D. Hume, *Essays*, sv. I, str. 218. (*The Sceptic*.)

<sup>8</sup> D. Hume, *Zkoumání o zásadách mravnosti*, cit. dílo, str. 134.

měřítka jednotné a objektivní, druhé, které Hume nazývá „slepým“, by snad mělo být natolik rozmanité, nakolik je subjektivní. Ale není tomu tak, dokonce i skeptik Hume předpokládá, že měřítko vkusu určil Bůh, jenž uspořádal různé řády a formy existence a každému předmětu dal jeho zvláštní povahu.

Přese všechnu svou slepotu je tedy vkus schopnost s určitým uspořádáním, které můžeme prozkoumat a naučit se mu. Hume říká, že „některé způsoby krásy... dobývají si přízně a souhlasu našeho na první pohled... U mnohých však druhů krásy, zvláště u krásných umění, musí se mnoho rozumovati, má-li se dostaviti náležitý cit, a pochybenou zálibu lze mnohdy napravití důvody a úvahou.“<sup>1</sup> Tyto druhy krásy tedy vyžadují součinnost našich rozumových schopností. Musíme „upravit cestu“ správnému citu. Toto tvrzení, že správnému vkusu se můžeme naučit, je charakteristické pro celou anglickou školu. Vnitřní smysl se může zformovat, vždyť i činnost vnějších smyslů se může zlepšit cvičením a výchovou. Tu však vyvstává otázka: Jestliže se „oko“ vycvičí tak, že lépe rozlišuje barvy a přesněji odhaduje vzdálenosti, neznamená to, že se pojem oka rozšiřuje a začíná se spojovat s rozumem, který používá oka jako nástroje? Přesně vzato, lze tvrdit, že je to oko, které se zdokonaluje? Ale buď jak buď, pro britské empiriky tento vnitřní smysl je schopen výchovy. Shaftesbury cítil, že je jeho svatou povinností, aby vštípl svým spoluobčanům lepší vkus. „Jak víte, všechny moje plány jsou založeny na morálních emblémech a spojeny s otázkami starověkých římských a řeckých dějin, filosofie a ctností. Současní malíři mají pro tyto věci málo pochopení. Má-li se u lidí vzbudit zájem a má-li se zkoumání zaměřit tímto směrem, je na mně samotném, abych přiložil ruku k dílu a povznesl ducha... Mé povinnosti, jak vidíte, se úplně zaměřují na povznesení úrovně umění a na zdokonalení ctností dnešních lidí i budoucího pokolení.“<sup>2</sup>

*Vkus je možno  
zkoumat a  
vychovat*

Do vnitřního smyslu se tedy zahrnovaly, nebo se do něho ze zapuzeného rozumu vplížily, tyto rozumové prvky: a) zaměření nebo náklonnost pro rozumový objekt, jako je matematický vztah nebo dokonalá úměrnost prvků; b) schopnost výchovy rozumu ke zdůvodňování a diskusím; c) všeobecná pružnost pojmu vnitřního smyslu, která umožňuje zahrnout do něho i schopnost soudit. Toto poslední rozšíření původní koncepce vnitřního smyslu dobře vyjadřuje jistý výrok Gerardův. Gerard říká, že souzení musí splynout s vnitřními smysly, aby vznikl dobrý vkus. Dobrý vkus zahrnuje „rychlé a přesné vnímání věcí, takových, jaké skutečně jsou... (porovnání a zhodnocení) vjemů a výrazů smyslů samotných (a) konečný výrok o celku“. Gerard prohlásil, že souzení je vždy podstatnou složkou skutečného vkusu, ale vzájemný vztah mezi funkcemi souzení a smyslů se mění od

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>2</sup> A. Shaftesbury, *Life*, cit. dílo, str. 468—469.

jednotlivce k jednotlivci. „Jeden člověk *cítí*, co se mu líbí nebo nelíbí; jiný člověk *ví*, co má uspokojovat nebo odpuzovat.“<sup>1</sup> Uvádí ze starověkých myslitelů Aristotela a ze současníků Le Bossua jako kritiky, kteří spíše věděli, než cítili, co je z estetického hlediska správné.<sup>2</sup>

*Krásu je přemožený chaos*

Pro tyto myslitele existuje ještě další způsob, jak rozumový prvek proniká do estetického citění. Kames hovoří o naší zálibě v řádu a vzájemném spojení, čímž patrně chápe neurčitou schopnost ovlivňovat řetěz obrazů a dovést je k logické souvislosti. Říká, že nemůžeme porušit automatický, nepřetržitý řetěz myšlenek, že však můžeme vybírat, „přiklonit se k jedné myšlence a zavrhnout jiné, buď vůlí nebo vlivem okamžité nálady“.<sup>3</sup> Když takto ovládáme nebo řídíme přirozený proud představ v naší mysli, říká Kames, potvrzujeme tím tvrzení, že „příroda nás vytvořila tak, abychom měli zálibu v řádu a vzájemném spojení“.<sup>4</sup> Myšlenka ponechaná sama o sobě vytváří pouhou následnost, myšlenka řízená tímto sklonem vytváří kromě následnosti ještě něco vyššího, totiž řád. O tom svědčí to, s jakou „láskou“ postupujeme v dějinách od příčiny k následkům v časové posloupnosti a v přírodovědě od následků k příčině, to znamená od zvláštního k obecnému. Nejpozoruhodnější věta, kterou Kames v této souvislosti vyslovuje, je jeho zmínka o „veselosti“, „obveselení“, k němuž dochází analytickým postupem. Máme rádi velikost a povznesenost, říká Kames. Líbí se nám nejvíce tehdy, jsou-li v harmonii s přírodním děním. „Proto na nás tak působí jedinečná krása dýmu, stoupajícího do výše za klidného rána.“<sup>5</sup>

*Krásu a ctnost*

Tento sklon k řádu a vzájemnému spojení Kames zřejmě zkoumá jako bezprostřední původní cit lidské povahy. Avšak onen řád, stojící výše než následnost, projevuje se spíše v té části duševního mechanismu, která se nazývá asociace idejí, než v té části, která se pokládá za hlavní výzbroj smyslů nebo vášní. Jistě si připomeneme, že Hume také ukázal, jak všechno to, co neoklasický rozum zahrnuje pod pojem „jednoty děje“, může být uskutečněno mechanismem asociace idejí. Toto poslední přizpůsobení smyslové formy k rozumovosti probíhá v nejasné střední oblasti mezi vnitřními smysly a „stálým proudem idejí“. Britští empirikové začali odporem proti rozumu a pak ponáhlu a různými způsoby připustili, aby smyslová forma znovu pohltila rozum, aby převzala jeho funkce a vztyčila jeho vlajku.

Bylo třeba jen málo rozšířit původní pojetí „vnitřního smyslu“, aby zahrnulo sklon k dobru. Stačilo, aby se Shaftesbury a Berkeley obrátili na svého učitele Platóna, a hned našli ctnost a krásu v nerozlučném spojení. Avšak nejen Platónův vliv, nýbrž i všeobecná ideová atmosféra vedla k tomu, že tito myslitelé nerozlišovali jasně mezi morálními

<sup>1</sup> A. Gerard, *Essay on Taste*, London 1756, díl II, str. 85, 92.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> H. Home, *Elements of Criticism*, New York 1833, kap. I, str. 20.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 22.

<sup>5</sup> H. Home, cit. dílo, str. 22—23.

a estetickými hodnotami. Krása a vyrovnanost charakteru se hodnotily výš než krása a souměrnost hmotných objektů; avšak to i ono byly druhy téhož rodu a dalo se předpokládat, že ten, kdo se vyzná v jednom, je znalcem i v druhém. „Vkus v krásném umění jde ruku v ruce s mravním citem, s nímž je ve skutečnosti téměř spojen,“<sup>1</sup> praví Kames. Uvažování o krásných uměních podle rozumových zásad, pokračuje dále, „může zdokonalit srdce stejně jako rozum“.<sup>2</sup> „Zpříjemňuje a harmonicky působí na povahu a je silným protijedem proti nezkrotným vášním... Pýcha a závist, dvě odporné vášně, nemají v lidské povaze obávanějšího nepřítel, než je jemný a vytříbený vkus... S plnou odpovědností tvrdím, že žádné zaměstnání nepřipoutává člověka k jeho povinnosti víc než rozvíjení vkusu v krásných uměních: správné pochopení toho, co je krásné, harmonické, elegantní a ozdobné v literatuře nebo v malířství, v architektuře nebo v zahradnictví, je dobrou přípravou ke stejně správné představě o týchž vlastnostech v charakteru a chování člověka.“<sup>3</sup> A na jiném místě ve formě epigramu Kames říká, že láska k umění odvrací mladého člověka od hazardních her, člověka středního věku od ctizádnosti a starce od lakoty.<sup>4</sup> Avšak snad žádný autor nezdůrazňoval tolik vnitřní vztah mezi krásou dostupnou vnějším smyslům a krásou zahrad a hájů v našem nitru jako Shaftesbury. Řekl: „Pociťuj dobro, a všechny věci se ti budou zdát krásné a dobré.“<sup>5</sup>

Hobbes a Mandeville učili, že člověk je přirozeně sobecký a že všechny vyšší a ušlechtlejší podněty jeho povahy jsou druhotné a jsou založeny spíše na zvyku než na přirozenosti. Hobbesovo učení bylo tak důkladné a logické, že vznést proti němu námitky v oblasti filosofie bylo zpočátku obtížné. Avšak Shaftesbury a jeho stoupenci namítali, že původní sestava lidských vášní je složitější, než připouštěl Hobbes, a že „mravní smysl“, který člověka podněcuje ke shovívavému a dobročinnému jednání, a „vnitřní smysl“, který ho přitahuje k harmonii zvuku a kráse formy, patří k vrozeným duševním vlastnostem. Shaftesbury se ve své korespondenci zmiňuje o Hobbesových zhoubných názorech, prohlašuje však, že Hobbes vyplýval všechnu zlobu na svou „povahu a na nízké, otrocké názory na způsob vlády“. Shaftesbury obvinil Locka, že zasadil rozhodující ránu racionalismu, neboť Locke prý prohlásil řád a ctnost za uměle vytvořené prvky „bez základů v naší mysli“. Podle Shaftesburyho domnění Locke hlásá, že pouhý zvyk a katechismus nás učí veškeré naší morálce. Kdybychom náhodou ztratili katechismus se všemi neodůvodněnými despotickými pravidly, mohlo by se správné stát nesprávným a krása ošklivostí, protože v přírodě není nic, co by zajišťovalo trvalou vnitřní

*Umění hodnotit je pro Shaftesburyho stejně důležité jako dýchání*

<sup>1</sup> Tamtéž, Předmluva, str. 13.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 15.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> H. Home, Elements of Criticism, 3 sv., London 1795, sv. I, str. 10.

<sup>5</sup> A. Shaftesbury, Letters to a Young Man, dopis VI, str. 32.

povahu těchto vlastností. Shaftesbury se vysmívá této teorii o „zkušenosti“ a sarkasticky se ptá, zda kdyby lidstvo ztratilo katechismus, který určuje význam „ideje ženy“ (a toho, co u žen hledáme), „přestali bychom to chápat... a lidský rod by zanikl samou střízlivostí“.<sup>1</sup>

*Smích je příznakem  
sympatie, nikoli  
egoismu*

Jeho následovník Hutcheson podává skvělý příklad téhož zdůrazňování hodnoty, a to svou teorií smíchu, která je namířena proti teorii Hobbesově: „Staré představy,“ píše Hutcheson, „o přirozených náklonnostech a ušlechtilých instinktech... o slušnosti a čestnosti, jsou z naší knihy morálních pravidel téměř vyloučeny; v žádných přednáškách o nich nikdy nepadne ani zmínka ze strachu před vrozenými idejemi; ve všem se hledá nějaký zájem a nějaké sobecké stanovisko: i smích musí být potěšení, tryskající z téhož zdroje.“<sup>2</sup> Hutcheson pak uvádí příklady, kdy náš smích rozhodně není poskvrněn ani zlomyslností, ani nadutostí: parodie, burleskní narážky. Můžeme se bavit karikaturou Homérova „deus ex machina“ v Butlerově díle *Hudibras*, aniž bychom pocítovali nějakou vnitřní „převahu“ nad Homérem nebo nad Butlerem. Toto spojení smyslu pro směšnost se sympatií a dobrotivostí bylo typické pro novou školu, která se snažila dokázat nejen, že estetické cvičení je bezprostřední a nezávislé na provlechl, ale také že člověk je ušlechtilý živočich a nikoli sobecké zvíře.

*Politika a umění*

Zdůrazňovalo se též, že mravní důsledky estetické zkušenosti jsou „vepsány velkými písmeny“ ve společnosti a ve státě. Když Addison prohlásil, že krása širého obzoru je „obrazem svobody“,<sup>3</sup> vyjádřil tak myšlenkové spojení, které bylo lidem tehdejší doby velmi drahé. „Lid se může nemálo zasloužit“ o věc umění, napsal Shaftesbury. Jaká vláda, takový vkus. „Nic není tak prospěšné pokroku... tak úzce spřízněné se svobodným uměním jako svobodná vláda... která lidu... dovoluje svobodně posuzovat... tvorbu... lidí, jak v umění, tak i ve vědě.“<sup>4</sup>

Shaftesbury se nespokojil tím, že povšechně a všeobecně uváděl v souvislost politickou situaci národa s jeho uměním, ale nadto ještě se zápallem evangelisty aplikoval tuto teorii na politické poměry v Anglii v době, kdy žil. Protože psal v době války mezi Francií a Španělskem pod velením Marlborougha, prohlásil: „Dožijeme-li se míru, který bude alespoň do jisté míry odpovídat šlechtnému duchu, s nímž byla tato válka ve jménu naší i evropské svobody započata a vedena... pak růst poznání, píle a rozumu v naší vlasti... povznese Anglii na hlavní středisko umění...“ Shaftesbury se domnívá, že našel ospravedlnění svého optimismu v nedávných historických událostech: Vkus anglických posluchačů v hudbě byl v úpadkovém období restaurace nízký, „když však se duch národa stal svobodnějším... v mžiku

<sup>1</sup> A. Shaftesbury, *Life*, cit. dílo, str. 404. (Letter to Michael Ainsworth, 3. června 1709.)

<sup>2</sup> F. Hutcheson, *Reflexions upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*, Glasgow 1750, str. 6. (To Hibernicus.)

<sup>3</sup> Viz *Spectator*, č. 412.

<sup>4</sup> A. Shaftesbury, *Second Characters*, vyd. Rand, Cambridge 1914, str. 22—23.

jsme předhonili své sousedy Francouze, předstihli jsme je nadáním a vypěstovali jsme si hudební sluch a vkus, jež patří k nejlepším na celém světě“.<sup>1</sup>

Lockův vliv na tuto skupinu myslitelů podnítil nejenom snahu zakládat zážitek krásy na smyslu, jehož původ a historický vývoj by bylo možné vědecky zkoumat, ale vedle toho i ztotožnit samu krásu s citem. To, co Locke učil o druhotných kvalitách objektů, o jejich barvě, sladkosti, vůni, bylo přenášeno na vlastnosti předmětů třetího řádu, na kouzlo a skvělost, tj. na estetické vlastnosti. Není-li sladkost nebo hořkost v soustu, které pojídáme, nýbrž v našich smyslech, pak je možné, že ani velikost a harmonie není v objektech, nýbrž v našem vnímání. Hlavním kritikem lockovské složky v estetice 18. století byl Thomas Reid, skotský filosof zdravého rozumu (1710—1796). Reid říká, že rozum a myšlení nám umožňují rozlišovat v našich vnějších smyslech mezi tím, co vnímáme v nitru, a vnější příčinou tohoto vnímání. Tak bychom měli postupovat, vnímáme-li krásu. Avšak současní filosofové, říká Reid, „rozkládají všechny naše vjemy na pouhé pocity nebo počítky vnímajícího člověka, jimž nic neodpovídá ve vnějším objektu“. Kritizuje dále nepřesnost myšlení, které k takovému subjektivismu vede: „Nemá (subjektivismus) pevný základ, aplikujeme-li jej na druhotné vlastnosti tělesa; a z týchž důvodů je zřejmé, že nemá pevný základ ani tehdy, jde-li o krásu objektů nebo o ty kvality, které vnímáme dobrým vkusem.“<sup>2</sup> Je pravda, připouští Reid, že pokud jde o barvu nebo sladkost, je někdy obtížné přesně pochopit, co ve vnějším tělese vyvolává daný počitek, a totéž platí o kráse. Ale jsou-li některé příčiny našeho vnímání nejasné, nemůžeme z toho ještě vyvozovat, že vnější příčina neexistuje. Příslušníci školy „zdravého rozumu“ tedy oddělovali estetický objekt od estetického subjektu a tvrdili, že Locke se v této otázce mýlil.

Avšak nejznámější myslitelé té doby tvrdili, že krása je alespoň zčásti atributem samého cití. Huma obviňovali, že dodal konečný nátěr tomuto mylnému názoru, který přeměňuje reálné, objektivně existující předměty i samu pravdu ve „výkon vnímající stránky naší povahy“.<sup>3</sup> Avšak lze stěžít osočit lidi tak bystré, jako byl Hutcheson a Hume, že sbírali pravdy, ať už rozumové nebo estetické, a jednoduše je přenášeli z vnější oblasti do vnitřní. I Hutcheson, který prohlásil, že krása není ničím jiným než ideou myslí a že si nemůže představit, jak by bylo možno o nějakých objektech tvrdit, že jsou krásné, kdyby neexistovala mysl, nadaná schopností vnímat tuto vlastnost, měl přesto sklon chápat krásu jako vztah mezi vnímajícím subjektem a vnímaným objektem. U Huma je řešení této otázky složitější. Existují dva výroky, jimiž krásu vkládá do osobnosti: je „jisté, že krása a ošklivost

*Reid: Je-li krása  
cit, něco způsobuje,  
že ji cítíme*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 20. (A Letter Concerning Design.)

<sup>2</sup> T. Reid, Enquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sens, London 1764, str. 516.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 526.



mnohem více než sladkost a hořkost nejsou vlastnostmi objektů, nýbrž plně patří k smyslům, ať už vnitřním nebo vnějším“.<sup>1</sup> A dále: „Kdybych se neobával, že budu působit příliš filosoficky, připomněl bych čtenáři slavnou teorii, která se dnes pokládá za plně dokázanou, že *chuť, barva a všechny ostatní smyslové kvality nejsou v tělesech, nýbrž pouze ve smyslech*. Totéž platí o kráse a ošklivosti.“<sup>2</sup> Avšak v obou případech Hume varuje před závěrem, že toto umístění krásy do mysli snižuje její hodnotu nebo ji zbavuje pevného reálného základu. Toto umístění kvalit, říká, neubírá nic na jejich reálnosti; „a nemusí se ani nijak nemile dotknout kritiků... Kdyby barvy spočívaly pouze v oku, byli by barvíři a malíři méně ctěni a váženi?“<sup>3</sup> Avšak Humův problém se začíná komplikovat, když dozná, že sice kvality spočívají v rozumu, ale některé kvality v objektech „jsou přírodou uzpůsobeny tak, aby probouzely určité pocity“.<sup>4</sup> Slovo „uzpůsobeny“ je dosti nejasné a podněcuje otázku, jak vlastně mechanismy estetické zkušenosti fungují. Zdá se, jako by tu působilo jakési kouzlo sympatie. A skutečně, čteme-li mezi řádky a hledáme-li základní principy této školy, zjišťujeme často, že konečným principem je aplikace tajemného přitahování podobného k podobnému. Pro Addisona, Huma a Burka je základní estetickou zkušeností přirozené přitahování, které pociťujeme ke kráse našeho vlastního *druhu*. Tato krása je vřelejší a mocnější, říká Addison, než krása, kterou nalézáme ve formě nebo barvě uměleckých děl. Co však je krása druhu, ne-li tajemná emoce, která stmeluje určitou třídu bytostí? Hume sleduje tuto emoci nazpět k podobnosti. Říká, že všechny věci v přírodě mají přirozenou náklonnost k věcem, které se jim podobají. Staré empedoklovské kouzlo je poslední nedefinovatelný princip, který spojuje organismus vnímajícího subjektu s vnímanou „událostí“, nebo zřejmou „příčinou“, nebo průvodní okolností ve vnějším světě.

*Kouzlo sympatie*

*Burke: smysl krásy jako společenský instinkt*

Edmund Burke (1729—1797) byl radikálnějším odpůrcem rozumu než většina příslušníků jeho skupiny, neboť redukoval celý estetický proces na vášně, a otevřeně hlásal, že krása „se točí kolem“ společenského instinktu lidstva. Jako málokterí z jeho současníků jasně říkal, že kdyby estetická funkce vyžadovala bezprostřední působnost, bylo by nutné svěřit tuto úlohu instinktu, naprosto nezávislému na rozumu. „Krása,“ píše Burke, „nepotřebuje pomoci našeho uvažování; netýká se dokonce ani naší vůle; jev krásy v nás podněcuje určitý stupeň lásky, stejně jako dotek ledu nebo ohně v nás budí ideu horka nebo chladu.“<sup>5</sup> Burke si uvědomuje, že všichni myslitelé, kteří tvrdili, že krása spočívá v řádu a úměrnosti, se ve skutečnosti opírali o rozum a nikoli o bezprostřední vnímání. „Každá idea řádu... (je) výplodem

<sup>1</sup> D. Hume, *Essays*, sv. I, str. 273.

<sup>2</sup> Tamtéž sv. I, str. 218. (*The Sceptic*.)

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 273.

<sup>5</sup> E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1823, (původně 1757), část III, díl 2, str. 127.

rozumu, a nikoli prvotní příčinou, působící na smysly a představivost.“<sup>1</sup> Burke, jenž dospěl k názoru, že vznešenost se týká našeho instinktu sebezáchovy v bolesti nebo v nebezpečí, pokládal mírnější a jemnější estetickou kvalitu za výsledek našeho vrozeného společenského smyslu. „Tvrším, že krása je společenská kvalita; neboť poskytují-li nám ženy a muži, a nejen to, ale i pohled na některá zvířata pocit radosti a uspokojení... vzniká v nás cit něžnosti a přichylnosti vůči nim, těší nás, že je máme blízko sebe.“<sup>2</sup>

Jelikož se tento společenský instinkt podle Burkova názoru rovná veškerému našemu smyslu pro krásu, je přirozené, že jej Burke rozděluje tak, aby druhy společenského instinktu odpovídaly druhům krásy. Vytváří tři skupiny: soucit, jímž lze vysvětlit naši libost z tragédie; napodobení, na němž je založena naše záliba v malířství, sochařství a v básnictví, a ctižádost nebo soupeření, spojené s vnímáním vznešeného.

Prvního druhu, kouzla soucitu, použil Burke k řešení ustavičně se opakujícího problému libosti, již skýtá tragédie. „Soucit je vášeň doprovázená libostí, protože vzniká z lásky a společenské náklonnosti... Protože náš stvořitel ustanovil, abychom byli spjati pouty soucitu, posílil tato pouta přiměřenou libostí, která je nejsilnější tehdy, když je soucit nejpotřebnější, totiž jsou-li druzí v neštěstí. Libost nám nedovoluje vyhybat se výjevům bídy; bolest nás nutká pomoci těm, kteří trpí... a všechno to se uskutečňuje dříve než jakékoli uvažování, instinktem, který nás zaměřuje k svému vlastnímu cíli bez našeho přičinění.“<sup>3</sup>

*Tragédie nás  
dojímá vlivem  
soucitu*

Burke byl přesvědčen, že odvěký problém libosti, kterou pocítujeme, když se účastníme tragických výjevů, je vyřešen touto přirozenou vášní, tímto vrozeným sklonem litovat svého bližního. Soucit způsobuje, že se zajímáme o to, co cítí jiní lidé. Na základě tohoto vysvětlení Burke uzavírá, že nejsilnější soucit pocítujeme tehdy, kdy jej naši bližní nejvíce potřebují. Ve skutečné podívané na požár nebo popravu je více živosti, více bezprostřednosti a naléhavosti než v zobrazení takových událostí na scéně. A proto největší soucit v nás neprobouzí umělecká forma tragédie, nýbrž skutečná událost. Každé obecenstvo by odešlo z divadla, kdyby se doslechlo, že na blízském náměstí bude někdo oběšen.<sup>4</sup> Má-li se tedy vysvětlit, proč je tragédie v umění působivější než tragédie v životě, je třeba připojit k soucitu nějaký jiný princip.

Soucit nás podle Burkova názoru vede nejen k tomu, abychom cítili s druhými, ale nutí nás napodobovat to, co dělají. Burke se domnívá, že sklon k napodobování je pro nás stejně přirozený jako sklon k soucitu. Tato vášeň je tedy základem tzv. napodobivého umění.

*Malířství a poezie  
jsou založeny na  
napodobivém  
instinktu*

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, část I, díl 10, str. 51.

<sup>3</sup> Tamtéž, část I, díl 14, str. 57—58.

<sup>4</sup> Tamtéž, část I, díl 15, str. 58—59.

Jistý pud napodobit pohyby a postoje jiných lidí a podoby vnějších objektů je základem malířství, sochařství a poezie.

*Vznešené působí na sebeúctu*

Třetí druh soucitu, který vysvětluje estetická zkušenost, je „ctižádnost“ nebo „soupeření“. Rádi smýšlíme o sobě dobře a každá okolnost, která v nás podporuje domýšlivost a rozpínavost, je nám příjemná. „Tato rozpínavost se nikdy neprojevuje jasněji a mocněji, než když jsme sami mimo nebezpečí a střetáváme se se strašnými jevy; mysl si vždy přisvojuje něco z důstojnosti a závažnosti jevů, které vnímá.“<sup>1</sup>

*Přirozený výběr*

Tím, že Burke zdůrazňuje bezprostřední působení těchto společenských vášní, výslovně zamítá všechna racionálnější vysvětlení. Nijak mu nevádí, že čtenář našel v jeho názorech narážku na jakýsi tajemný přirozený výběr. Otevřeně hlásá, že duch je přitahován k jiným duchům a k okolnímu světu nepřekonatelnou přírodní silou, magickou emanací nebo sklonem ke splnutí s příbuznou silou nebo formou. V estetickém zážitku, říká Burke, není rozum okamžitě přitahován ke krásným proporcím, k dokonalosti nebo k symetrii, nýbrž k něčemu, co je mu v základě podobné.

I jiní myslitelé tehdejší doby se odvolávali na přirozený výběr, i když ne tak výslovně a soustavně jako Burke. Na příklad Hume vysvětluje pocit libosti, vznikající při pohledu na dobře vyváženou sochu, příjemným pocitem, který v nás budí představa spřízněnosti se vzpřímenou postavou, a naši nelibost z nedostatku rovnováhy na obraze nebo soše vysvětluje nepříjemnou představou pádu, kterou nám rovněž vnuká soucítění. Zde nalzáme tentýž princip soucitného kouzla, který nás spojuje s objekty, které vnímáme. Cítíme se jaksí spjati v jedno se zobrazenými postavami a objekty a jejich zdánlivé pocity se stávají našimi skutečnými pocity. „Nesprávně vyvážená postava je nepříjemná, protože vyvolává představu pádu, poškození a bolesti. Tyto představy jsou bolestné, dodá-li jim soucit jistého stupně síly nebo živosti. A k tomu doplňme, že základní prvek osobní krásy je projev zdraví a síly a taková stavba údů, která prozrazuje sílu a životnost. Tuto ideu krásy je možno vysvětlit pouze soucitem.“<sup>2</sup>

Tyto zmínky o soucitném kouzlu se jasněji projevují u Kamese a Gerarda, kteří hlásají názory nejasně předjímající pozdější teorii „vcítění“ z konce 19. století. Kames nadepisuje jednu kapitolu VI. dílu své knihy *Proky kritiky* takto: „Podobnost emocí a jejich příčin“. Domnívá se, že je prvním, kdo si povšiml tohoto druhu podobnosti. Říká: „Loudavý pohyb... způsobuje malátný a nepříjemný pocit; pomalý jednotvárný pohyb probouzí pocit klidný a příjemný, a rychlý pohyb vyvolává živý pocit, který podněcuje ducha a podporuje činnost...“<sup>3</sup>

Gerard přímo přirovnává „vhodnost“, „podobnost“ nebo „pocit

<sup>1</sup> Tamtéž, část I, díl 17, str. 64.

<sup>2</sup> D. Hume, *Treatise*, str. 364—365.

<sup>3</sup> H. Home, *Elements of Criticism*, str. 94.

druhu“, které sblíží mysl a objekt v estetickém zážitku, k magnetickému působení. „Stejně jako magnet, který vybírá z různých hmot částičky železa, jež jsou v nich roztroušeny, aniž působí na jiné substance, tak i představitel podobným a stejně nevysvětlitelným pocitem spřízněnosti vybírá z celého souhrnu přírody takové ideje, které v daném okamžiku potřebujeme, a jiných idejí si nevšímá.“<sup>1</sup> „Magická síla“ fantazie, říká Gerard, řídí a uspořádává beztvary, nestrávený chaos našich prvních vjemů tak, že génius, který je poslušný jejích příkazů, může snadno vytvořit „správný, uměřený celek“.<sup>2</sup> Tentýž nevysvětlitelný pocit sympatie se stává přirozenou hnací silou nejen proto, že spoutává vnímajícího s tím, co příjemného vnímá, ale také proto, že spojuje navzájem všechny prvky duševního nebo uměleckého celku. Hume říká, že námět je nejméně podstatná část básně. Vyžadujeme především rychlý pohyb a vřelý cit, které by pozdvihly naše city na určitý stupeň. A toho se nedosahuje objektivní jednotou dobře vymyšlené zápletky, nýbrž zajištěním nepřetržitého sdělování citů. V divákových zážitcích nesmí nastat žádné přerušování nebo prázdnota. Prvním pravidlem umění není vymyslet dobře skloubený děj, jak tvrdí Aristoteles, nýbrž vytvořit něco rovnoměrně uchvacujícího i živého. Pocit sympatie musí provázet diváka od jedné scény ke druhé.

Když se soucitné kouzlo stává sdělováním pohybů a v estetické zkušenosti se už neklade důraz na shodu věci s myslí, nýbrž na *životaschopnost* smyslů, na volný přechod energie od okamžiku k okamžiku při vnímání básně, pak už opravdu začíná nátěr racionalismu odpadávat. A skutečně, v celém období neoklasického kriticismu se uplatňovalo vedle otevřeného racionalismu i přesvědčení, že jedním ze zdrojů estetické libosti je čirá radost z pohybu. Francouzský kritik abbé Dubos vystoupil záměrně proti Boileauovým stoupencům, kteří poněkud umírněnějším způsobem stále ještě obhajovali těsné spojení mezi uměním a rozumem, a hlásal, že poezie, malířství a hudba jsou dobré, protože zahánějí *nudu*. Náš duch potřebuje vzrušení a změnu, a „básnické a malířské umění získává největší pochvalu tehdy, když nás zarmucuje, neboť tím, že nás zarmucuje nás zároveň vzrušuje“.<sup>3</sup>

Ve Velké Británii v 18. století nebyl půvab duševních hnutí ještě tak přesně vymezen. Avšak empirik Hogarth, který se zároveň s Burkem rozhodně rozešel s neoklasickou teorií a vkusem, přídělil emoci jako takové důležité místo. William Hogarth (1697—1764), malíř a autor knihy *Analýza krásy*, je myslitel, který zastával radikální názory nikoli v některé jednotlivé otázce, nýbrž v estetické teorii jako celku. Celou školu vkusu 18. století zachytil na satirickém obraze, na němž Pope bílí Burlington House a stříká barvu na kočár vévody

*Pouhý pohyb  
rozumu přináší  
estetickou libost*

*Hogarth:  
rozmanitost  
v jednotnosti*

<sup>1</sup> A. Gerard, cit. dílo, str. 168—169.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 169.

<sup>3</sup> J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris 1719, část I.

z Chandos. Touto karikaturou chtěl Hogarth zesměšnit všechny ten akademismus, který symbolizoval Burlington House jakožto sídlo Královské akademie a hlavní dílo palladiovské architektury Kentovy. Kromě toho, že byl odpůrcem organizovaného a ortodoxního „vkusu“, stěžoval si Hogarth také na moralistický tón tehdejších estetických děl. Tvrdil, že ti autoři, kteří psali o půvabu, brzy odbočili „na širokou a lépe prošlapanou cestu morální krásy“.<sup>1</sup> Měl také námitky proti nejasnosti estetických úvah svých předchůdců. Ve své vlastní teorii Hogarth nabízí konečný — od morálky a literatury oproštěný — absolutní klíč k záhadě, jíž je povaha krásy. Hogarth sice vydával tento klíč za svůj vlastní objev, ale přesto jej obklopuje a podporuje hlubokým zdáním starobylé autority a říká, že jím znovu objevil tajemství Michelangelovy síly i velikosti řeckého umění. Cituje Lomazza, který ve svém spise *Pojednání o malířství* uvádí, že Michelangelo učil svého žáka, „že musí vždy dělat postavu pyramidální, hadovitou a znásobenou jednou, dvěma a třemi“.<sup>2</sup> Lomazzo pak poznamenal, že podle jeho názoru „celé tajemství umění spočívá v tomto postřehu“.<sup>3</sup> Do přílohy své knihy, která obsahuje mnoho kreseb předmětů, potvrzujících jeho teorii, Hogarth zahrnuje torso od Michelangela, které prý ztělesňuje toto „tajemství umění“. Když si Hogarth takto vyvolil Michelangela za patrona své teorie, pokračuje prohlášením, že se s ní shodují i nejmoudřejší řečtí myslitelé. V záplavě jmen a dat oznamuje, že našel zmínku o „velkém klíči poznání“, o podstatě „krásného ideálu“, jehož pomocí se Řekům podařilo předčít v tvoření krásy ostatní národy. Toto tajemství jim sdělil Pythagoras, je označováno jako „analogie“ a mělo určitý matematický význam. Když však Hogarth, jak říká, dychtivě četl dále, aby objevil, co tato analogie konkrétně znamenala, zjistil, že autor knihy náhle ucouvl a kryl se nejasnou frází „*je ne sais quoi*“. Jediné určité zmínky, které Hogarth o analogii starých Řeků získal, byly další fráze jako „dojemná nebo patetická jednota“ a „nekonečná rozmanitost částí“. Byl však přesvědčen, že přečetl dost, aby si mohl být jist, že jeho vlastní tajemné řešení je totožné s pythagorejskou analogií. Hogarth říká: „Mým úkolem bude dokázat, že to byl klíč k dokonalému poznání rozmanitosti ve formě i v pohybu.“<sup>4</sup>

*Linie krásy*

Tímto způsobem Hogarth uvádí estetickou ideu o „přesné hadovité linii“. Mnozí kritici umění, poznamenal Hogarth, se zmiňovali o různých druzích krásných linií, nebo označovali dobře nakreslenou linii za neomylnou známku nejvyššího uměleckého mistrovství. Dufresnoy a Roger de Piles nedávno napsali, že krása z velké části závisí na plynulých, vlnitých, hadovitých liniích. Avšak právě tak

<sup>1</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty* (původně 1753), London 1772, str. IV. Úvod.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. V.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. VI.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. XVI.

jako kniha o řecké analogii, která zabředla do nejasnosti, jakmile měla podat přesné vysvětlení, i tito francouzští autoři selhali, když měli přesně určit nebo vylíčit tento zdroj půvabu, který spočívá v liniích. A znovu se uchýlili k nepochopitelné frázi „je ne sais quoi“. Hogarth říká, že přesná hadovitá linie je sice vrcholem krásy, ale takové vlnité linie, na něž by se hodil popis francouzských autorů, jsou stejně často ošklivé jako krásné. Hogarth se domníval, že všechno závisí na pečlivém určení hloubky oblouků a na vztahu mezi jednotlivými oblouky ideální linie. Linie krásy, tvrdí Hogarth, pozůstává ze dvou protilehlých oblouků. Tyto oblouky se nejen musí zahýbat proti sobě, ale musí mít také střední hloubku — tj. nesmí být ani příliš vypouklé a nafouklé, ani příliš mělké a ploché.<sup>1</sup> Kreslí obraz složený ze sedmi takových linií ve tvaru písmene „S“, přičemž hloubka oblouků přechází od téměř rovných čar až k téměř kruhovitým. Čtvrtou neboli střední křivku označuje za nejlepší. Protože toto je linie krásy, přesná hadovitá linie se jí podobá, avšak je ještě bohatší. Je to taková linie, kterou by vytvořil jemný drát, obtočený v jediné pлавné křivce okolo kužele, přičemž jeden konec by se dotýkal základny a druhý vrcholu. Hogarth ji přirovnává ke kuželovitému pohybu plamene.

Když nám Hogarth dal tento klíč, používá jej k určení krásy mnoha předmětů, přirozených i umělých, na příklad: linie okvětního plátku kosatce, různých kostí v těle, zvonů, svícňů, noh u křesel, korzetů, rohu hojnosti, hadů a koní. Hogarth uvádí někdy celé řady, jindy jen malou skupinu těchto předmětů jako příklady, aby objasnil, jak působí použití správné linie a naopak její opominutí. Je nasnadě, že Hogarth mohl uplatňovat svůj princip tam, kde existuje jasný obrys, jako je tomu na příklad u profilu člověka, méně jasné však je, jak jím mohl řešit problém krásy u pevných forem. Čelí této obtíži tvrzením, že všechny pevné předměty je třeba zkoumat tak, jako by byly uzavřeny ve skořápce nebo cibulové slupce, a na tuto skořápku nebo slupku je třeba zase pohlížet tak, jako by byla vytvořena z čar nebo drátů.<sup>2</sup> Je to myšlenka analogická představě o pevném tělese, které je sestaveno z ploch, a o ploše, která pozůstává z linií, takže základním geometrickým prvkem je ve všech případech linie. Zajímavý příklad mnohostranného použití tohoto kritéria linie můžeme najít v Hogarthově pojednání o barvě. Hogarth říká, že nejlepší způsob, jak prověřit, zda malíř dovede používat barvy, je to, jak umí namalovat lidské tělo. Malíř, který chce dokonale zachytit zbarvení kůže, musí se zamyslet nad tím, jak příroda sama vytváří v živé bytosti barvu kůže. Hogarth pak popisuje, jak pokožka „tenká jako zlatotepcova folie“ je vytvořena tak, aby jí prosvítala spodní tkáň, a tato tkáň zase obsahuje nekonečnou spleť tenkých vláken, naplněných různě zbarvenými šťávami. Příroda tedy vytváří své krásné barvy z vláken, jež se splétají v síť,

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 7.

a z těch se teprve skládají vrstvy pokožky. Malíř musí následovat její příklad. Musí vzít čisté nebo panenské tóny každé základní barvy a citlivě vykreslit živými liniemi partie šije, tváří a čela.<sup>1</sup>

Barva tkáně je tedy vytvořena z lineárních útvarů, ale nejen to, i emocionální význam obrazu má tutéž technickou základnu. Přímé linie, říká Hogarth, dodávají lidem pošetilý a směšný výraz. Vypouklé linie Silenova obličej a těla způsobují, že se podobá praseti.<sup>2</sup> Hogarth tedy velmi vynalézavě používá svého oblíbeného měřítka i na ty stránky umění, které mají na první pohled málo společného s linií.

Hogarth věří, že ve své teorii linie krásy našel bezpečné měřítko, stejně věčné a neměnné jako matematické principy. Jeho jméno se v dějinách estetiky obvykle spojuje s linií jako geometrickým prvkem a nejvyšším estetickým kritériem. Není však jisté, zda Hogarth měl tak velký zájem o linii jako o pevný geometrický princip, nebo spíše o to, že je v ní vtěleno maximum lineární *rozmanitosti*. „Ty linie, které jsou samy o sobě nejrozmanitější, přispívají nejvíce k vytvoření krásy,“<sup>3</sup> říká Hogarth. Nepůvabná postava je taková, která je vytvořena z jednotvárných linií. A když Hogarth vypočítává abstraktní znaky krásy: shodu, rozmanitost, jednoduchost, symetrii, zřetelnost, složitost, jednotnost a kvantitu, klade největší důraz na rozmanitost. „Umění dobře tvořit, je umění dobře obměňovat.“<sup>4</sup> Hogarth se při svém velebení rozmanitosti jako estetické hodnoty opírá o autoritu velkých jmen, podobně jako předtím, když hlásal svou teorii linie. Cituje Miliona:

Tak proměňoval se a proradným svým tělem  
vytvářel svůdné křivky Evě před očima,  
by zvábil její zrak.

A se souhlasem cituje ze Shakespearovy hry *Antonius a Kleopatra*:

Její nekonečná proměnlivost nemohla zevšedněti omylem.<sup>5</sup>

Jednoduchost bez rozmanitosti, říká Hogarth, je fádni; a symetrie je krásná jen tehdy, slouží-li účelnosti. U užitkových předmětů, jako jsou židle a stoly, je účelnost důležitou estetickou kvalitou. „Když loď dobře pluje, námořníci ji vždy nazývají krasavicí; tak jsou oba pojmy navzájem spjaty.“<sup>6</sup> Avšak nejčastěji se Hogarth obrací k rozmanitosti a složitosti jako k příčinám fyzikálního a duševního pohybu. „Činná mysl má vždy sklon k tomu, aby se jí užívalo k činnosti,“<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Tamtéž, kap. 14.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 128.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 39.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 40.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. XVI.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 14.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 24.

tvrdí a v tomto bodě se značně přibližuje k hlavní myšlence Dubosově. I jeho hadovitá linie vyjadřuje pohyb. „Největší krása a životnost, jaké obraz může mít, spočívají v tom, že vyjadřuje pohyb; umělci jej nazývají duší obrazu. A žádný symbol nevyjadřuje tento pohyb výstižněji než plamen ohně, který je podle Aristotela i jiných filosofů nejaktivnější ze všech prvků, neboť tvar plamene je nejzpůsobilejší k pohybu. Má totiž vrchol neboli ostrý hrot, jímž jako by prorážel vzduch, aby mohl vystoupit do své vlastní sféry. A proto obraz, který má tuto formu, bude nejkrásnější.“<sup>1</sup> Oko pocituje libost, když sleduje křivky, ruka, když dělá živé pohyby perem nebo tužkou. Hogarth označuje pohyb, který vykonává naše oko, když sleduje lidový tanec, za zábavný. „Vířící postavy svádějí oko k tomu, aby je dováděivě sledovalo.“<sup>2</sup> Kouzlo obličejů Hogarth důmyslně vysvětluje proměnlivostí výrazů a půvab těla přičítá rozmanitosti rafinovaných oděvů a ozdob, které zabraňují zevšednění. Tato představa se velmi přibližuje Dubosovu názoru, že umění se nám nejlépe líbí tehdy, když nás vzrušuje a odvrací nudu. Pozorujeme-li záhyby a barvy oděvu, říká Hogarth, „náš rozum se při každém obratu postavy navrací k pomyslnému zkoumání lidského těla. Právě tak, abych užil přirovnání, je rybáři milejší, když nevidí rybu, kterou loví, dokud ji skutečně nechytí.“<sup>3</sup>

Jako mnozí jiní objevitelé magických formulí, byl i Hogarth přesvědčen, že přijetí jeho principu hadovité linie se všemi nejrůznějšími důsledky může skutečným umělcům přinést velký praktický užitek. Prohlásil, že na základě tohoto principu je možno vytvořit nový sloh nebo nové slohy v architektuře. „Chrám, paláce, nemocnice, věznice, obytné domy a letní sídla by mohly získat mnohem osobitější vzhled než dosud, kdyby se pro každou budovu zvolil vhodný sloh.“<sup>4</sup> Tento návrh podává Hogarth jako cestu k tomu, aby se architektura osvobodila z vlivu Palladiova, o němž, jak Hogarth říká, se každý tehdejší stavitel domníval, že ho musí otrocky napodobovat, ať už měl postavit dům v Laponsku nebo v Západní Indii.

Avšak Hogarth byl v Anglii 18. století nazván „falešným prorokem krásy“. V mnoha ohledech nebyl typickým představitelem své doby. Jeho názory byly bližší myšlenkám francouzského kritika Diderota než tradičním názorům na krásu a malířské umění, které tehdy převládaly v jeho vlasti. Tyto typické myšlenky, v nichž tkvěl nerozřešený rozpor mezi racionálním a klasickým obsahem a iracionálním smyslovým původem, jsou dokonale vystiženy v *Řečech*<sup>5</sup> sira Joshua Reynoldse. Avšak Reynolds se silně kloní k tradičnímu rozumu a zdravému smyslu. Devět desetin jeho myšlenek souhlasí s názory Dufresnoye

<sup>1</sup> Tamtéž, str. VI. Citováno z Lomazzovy knihy *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 25.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 36—37.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 45.

<sup>5</sup> *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, 2 sv., London 1852. Srovnej též: *Discourses Delivered at the Royal Academy*, London 1771; úplné vyd. R. R. Wark, San Marino (Calif.) 1959.



a De Pilese, kteří byli pro francouzské malířství tím, čím byl Boileau pro francouzskou poezii, a jedna desetina spojuje Reynoldse s Lockem a Humem.

Sir Joshua Reynolds (1723—1792) si počíná podobně jako David Hume, který hájil tradiční teorii aristotelovské jednoty, ale zakládal svou obhajobu na nové filosofii lidské povahy, na asociačním mechanismu. Také sir Joshua Reynolds obhajoval tradiční učení o napodobení ideální krásy a o dokonalosti přírody, ale i on je hájí na základě nové filosofie lidské povahy a uchyluje se podobně jako Hume k teorii o asociaci idejí.

*Reynolds: bez pravidel není umění*

U Reynoldse pozorujeme typický klasický důraz na pravidlo. Říká, že „názor, že pravidla jsou pouta génia, je nesprávný a vulgární: spoutávají jen toho, kdo nemá génia“.<sup>1</sup> Ve svém *Prvním rozhovoru* vykládá Reynolds metodu, jaké má používat začínající malíř, a říká: „Především bych doporučoval, aby se od mladého adepta vyžadovalo bezpodmínečné dodržování *Pravidel umění*, která jsou odvozena z praxe velkých umělců, a aby studenti pokládali tyto vzory, které získaly uznání všech věků, za dokonalé a spolehlivé vůdce a za díla, jež by měli napodobovat a nikoli kritizovat.“<sup>2</sup> Toto zdůrazňování pravidel a vzorů je vždy spojeno s vynášením autority a s nedůvěrou k samostatnému názoru. A Reynolds tuto nedůvěru otevřeně vyslovuje: „Řiď se spíše názorem společnosti, která tě obklopuje, než svým vlastním. Nesmíš se spoléhat na své vlastní nadání.“<sup>3</sup> A jinde: „Je možno stanovit jako zásadu, že ten, kdo se od počátku příliš spoléhá na vlastní rozum, skončil svá studia, sotva je začal.“<sup>4</sup>

*Neměnná a nikoli proměnlivá příroda je materiálem pro umělce*

U Reynoldse najdeme také známou myšlenku, že správná pravidla jsou založena na přírodě. Když pojednává o barvách, říká: „Obrať se přímo k přírodě, která je vždy po ruce; ve srovnání s její skutečnou nádherou jsou i nejlépe namalované obrazy vždy mdlé a ubohé.“<sup>5</sup> A v obecnější formě říká: „Opravuj přírodu podle přírody.“<sup>6</sup> Ale jak se dalo čekat, ta příroda, která je dovednému umělci vzorem, je příroda zobecněná. Ve svých poznámkách k citátu z Dufrenoyovy knihy *Malířské umění*

malíř má hlavní úkol: ty formy vybrat si  
z nekonečného přírody bohatství,  
jež nejvíc hoví umění a antickému vkusu,<sup>7</sup>

Reynolds píše: „Je naprosto nutné, aby malíř zobecnil svou představu: malovat podrobnosti neznamená zobrazovat přírodu, nýbrž pouze

<sup>1</sup> The Literary Works of Sir Joshua Reynolds, 2 sv., London 1852, sv. I, str. 309.

<sup>2</sup> J. Reynolds, cit. dílo, sv. I, str. 308.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 322.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 309.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, str. 320.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, str. 333.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. II, str. 257.

zobrazovat okolnosti. Když si umělec vytvořil v představivosti obraz dokonalé krásy nebo abstraktní ideu forem, můžeme o něm říci, že byl vpuštěn do velkého poradního sboru přírody“.<sup>1</sup> „Pozoruj dílo přírody,“ říká Reynolds, ale pak dodává: „Vybírej, tříd, usoustavňuj, srovnávej.“ Je přesvědčen, že „veškerá krása a velikost umění spočívá ve schopnosti povznést se nad všechny individuální formy, místní zvyky, zvláštnosti a jednotlivosti všeho druhu“.<sup>2</sup> Onen „velký styl“, který Reynolds obdivoval a chtěl zavést do Anglie jako módní sloh, byl pravým opakem přesného napodobení přírody, jež bylo charakteristické pro holandské umění. Kočka nebo housle, namalované tak věrně, „že máte dojem, že byste je mohli vzít do ruky“, nemají nic společného s uměním Rafaela nebo Michelangela.<sup>3</sup> A právě tyto velké Italy, kteří „si všímali pouze neměnných, velikých a všeobecných idejí, jež jsou vtisknuty a zakotveny v universální přírodě“, pokládal Reynolds za představitele ideálního vztahu umělce k přírodě.<sup>4</sup> Malířství, říkal, má k mechanickému napodobení přírody stejný vztah jako poezie k podrobnému seznamu historických událostí.<sup>5</sup>

Jak těsně se Reynoldsova teorie zobecněného napodobení přírody přibližuje k teorii poezie Dr. Johnsona (1709—1784), můžeme poznat z následujícího citátu z jeho díla *Rasselas*. „Básníkovým úkolem není zkoumat jednotlivce, nýbrž druh; zaznamenávat obecné vlastnosti a významné jevy; básník nevypočítává žilky na listech tulipánů, ani nepopisuje různé odstíny lesní zeleně.“

Tuto cestu k ideálnímu napodobení přírody je možno, jak praví Reynolds, zkrátit studiem antických soch a slavných italských obrazů. Avšak mladému umělci, který měl studovat tyto vzory, se doporučovalo, aby je zkoumal analyticky, a ne jen mechanicky kopíroval. Měl zkoumat koncepcce, z nichž tato umělecká díla vznikla, a nikoli jednotlivé dotěky mistrovny ruky na plátně nebo mramoru. Reynolds byl přesvědčen, že mladý umělec, který se pokusí zdolat tutéž tvůrčí cestu, kterou prošli řečtí nebo italské umělci, může se stát originálním tvůrcem, a nikoli otrockým napodobitelem. Je až nápadné, jak vytrvale Reynolds doporučoval literární, vědecký nebo analytický přístup k malířství a zavrhoval prostě řemeslné pojetí. Ačkoli tedy Reynolds vytyčil pro svou teorii přírody jakýsi druh platónského idealismu, když má vysvětlit psychologický základ záliby v určitých typech krásy, uchyluje se k Lockovu empirismu. „I když nelze tvrdit, že zvyk nebo obyčej jsou příčiny krásy,“ píše, „jsou nepochybně příčinou toho, že se nám krása líbí.“<sup>6</sup> Porovnáme-li dva druhy bytostí, uvidíme, že jsou stejně krásné. Dáváme přednost jednomu z nich ze zvyku nebo na

*Relativnost vkusu  
nevylučuje pravidla*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 300.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 333.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. II, str. 130.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. II, str. 128.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. II, str. 133.

základě nějaké asociace idejí; u bytostí téhož druhu je krása prostředkem nebo centrem všech různých forem tohoto druhu. Proto, říká Reynolds, bude mít bohyně krásy, kterou nakreslí černoška, tlusté rty, neboť zvyk a obyčej vedou k tomu, že lidem z každé specifické skupiny se líbí to, nač jsou nejvíce zvyklí.<sup>1</sup> Svou teorii, že záliba se zakládá na asociaci idejí, Reynolds objasňuje metaforou. Říká, že ač kyvadlo prolétne nescíslným množstvím bodů ležících mimo střed, při každém výkyvu se nutně dotkne středu. Tento střední bod, jímž kyvadlo prochází, je estetický zvyk, který se vytvořil na základě opakované zkušenosti.<sup>2</sup>

*Génius stojí nad pravidly, nikoli proti nim*

Existuje ještě jedna oblast, v níž Reynolds netrvá tak přísně na svém požadavku přesného dodržování pravidel. Umělci, kteří mají neobyčejné nadání nebo se dlouhou a pečlivou přípravou ukázali, mohou nedbat pravidel. Anebo přesněji, pravidla talentovaných lidí jsou vyšší než obvyklá pravidla; buď jsou to taková pravidla, „která objevili osobním pozorováním, nebo jsou tak jemně utkána, že je lze jen stěží vyjádřit slovy“.<sup>3</sup> „Kdybychom mohli vyučovat vkusu a talentu podle pravidel,“ říká Reynolds, „přestal by to být vkus a talent.“<sup>4</sup> Na tomto vývoji Reynoldsových názorů — v jeho psychologickém vysvětlení estetické volby a v tvrzení, že na některé oblasti se nevztahují pravidla — vidíme, že jeho učení přesáhlo konvenční rámec neoklasického myšlení.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- Allen and Clark, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York 1950.  
 B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, str. 202—209.  
 Laurence Binyon, *English Poetry in Relation to Painting and the Other Arts*, 1918, v *Proceedings of the British Academy*, sv. VIII.  
 W. H. Durham, vyd. *Critical Essays of the Eighteenth Century*, New Heaven 1915.  
 J. G. Hibben, *The Philosophy of the Enlightenment*, New York 1910.  
 E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, 4. vyd., London 1928, IV. kap.  
 H. A. Ladd, *With Eyes of the Past*, New York 1928.  
 Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925.  
 S. H. Monk, *The Sublime*, New York 1935.  
 Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: a Bibliography*, Heidelberg 1931.  
 L. Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, 2. sv., New York 1876.  
 Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London 1910.  
 F. Mirabent, *L'estetica inglesa del siglo XVIII*, Barcelona 1937.  
 G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, II. sv., VI. kn., I. kap.  
 L. Venturi, *History of Art Criticism*, VI. kap.

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 134.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 132.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 387.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 332.

## IX. KAPITOLA

### OSMNÁCTÉ STOLETÍ V ITÁLII A VE FRANCII

Neobyčejně významnou událostí v jižní Evropě na počátku osmnáctého století bylo pro filosofii obrazotvornosti vydání díla Giambattisty Vica *Zásady nové vědy o společné přirozenosti národů*,<sup>1</sup> které vyšlo roku 1725. Ústřední estetická myšlenka *Nové vědy* je, že básníková obrazotvornost je přirozeným výrazem dětství lidstva a že dětskou mysl a její spontánnost a konkrétnost je nutno chápat a cítit pouze pro ni samu. Vicův estetický postřeh, že smyšlenka a mýtus jsou přirozeným a pravým jazykem prostého ducha, jazykem, který nelze posuzovat podle nevhodných logických měřítek, byl však jen pozoruhodným vyvrcholením dlouhé řady opravdových, třebaže i méně smělých a důkladných obran obrazotvornosti, neboť věc srdce a fantazie bránili nepočtení zastánci po celý věk rozumu. Už v roce 1575 prohlásil španělský spisovatel Juan Huarte ve své *Zkoušce důvtipu*, že ten, „kdo se chce stát vynikajícím básníkem, musí se rozloučit se všemi vědami, které se týkají (rozumu)“.<sup>2</sup> Neboť je velký rozdíl mezi tím, co charakterizuje básníka, a tím, co charakterizuje logika. Tyto dva druhy důvtipu nevyžadují tentýž „žár, sucho a vlhkost“. Dějiny toto rozlišení potvrzují. „Demokritos dosáhl v stáří tak velké dokonalosti rozumu, že úplně ztratil představivost.“<sup>3</sup> V první čtvrtině 17. století napsal Bacon, že hudebník, který složí překrásný nápěv, stejně jako malíř, který „namaluje nejsličnější tvář, jaká kdy existovala“, nedosáhne toho pomocí pravidel, nýbrž

*Vico není první  
obhájce  
obrazotvornosti*

<sup>1</sup> G. Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*, Napoli 1725. Srovn. it. vyd. *La scienza nuova*, vyd. Fausto Nicolini, 2 sv., 1911—1913 (edice Scrittori d'Italia).

<sup>2</sup> Juan Huarte, *Examen de ingenios* (původně: *Esame degl' ingegni degl' uomini per apprendere le scienze*, 1758), kap. IX. (V: *Biblioteca de autores españoles, Obras escogidas de filosofos*, Madrid 1929, sv. 65, str. 442.)

<sup>3</sup> Tamtéž.

„jakousi šťastnou schopností“ a že Dürer je bláhový, když se pokouší najít matematický zákon, na němž by založil své kresby.<sup>1</sup> A ještě před ním pravil Castelvetro, že cílem básnictví je zalíbit se davu a uspokojovat zábavymilovné pudy.<sup>2</sup> Giordano Bruno prohlásil, že jediným pravidlem poezie je básníkův zpěv,<sup>3</sup> a Pallavicino ve svém spise *Del Bene* z roku 1644 přetl pouta mezi veškerou pravdou a poezií, když prohlásil, že sladké sny, rozkošné obrazy a živá fantazie existují v básni jen samy pro sebe.<sup>4</sup>

*Gravina: mravní význam obrazotvornosti*

Ital Giovanni Vincenzo Gravina (1664—1718) byl moderní radikál jak v literární kritice, tak i v estetice. Byl prý prvním literárním kritikem v Evropě, který plně a důsledně zavrhl slepou závislost na Aristotelovi a vyzkoušel karteziánskou metodu ve vztahu k dílům obrazotvornosti.<sup>5</sup> Jeho význam pro počátky estetiky spočívá v tom, jakým způsobem vykládal obrazotvornost. Hovoří zevrubně o vlivu a rozšíření obraznosti v životě širokých vrstev lidí. „Prosté myslí“ nemohou pochopit obecné pravdy přímo, a proto jsou kořistí svých vášní.<sup>6</sup> Na příklad člověk posedlý ctižádostí nebo chtíčem je vlastně šílený, neboť tyto vášně naplňují jeho duši tak, že v ní nezbývá místa pro žádné řídicí a kontrolující myšlenky.<sup>7</sup> Básník musí pracovat s tímto zápalným materiálem vášní a představ a zaměřit je k dobrým cílům. Jak si tedy má počínat, aby pracoval moudře? Může ve své specifické látce napodobit zákony boží i lidské a tak dovedně svou práci skládat a zlepšovat novými nápady a zázračnými myšlenkami, že tento zdravý obsah cele zaplní mysl a zatlačí ony zhoubné ideje. Teprve potom, když básník využil síly vášně a básnických obrazů k tomu, aby upoutal pozornost, může dobře promyšleným postupem připojit k vnitřní hodnotě poezie ještě přejatou hodnotu, totiž nábožné a pravdivé naučení.<sup>8</sup> Mistrné rozvinutí obrazotvornosti tak dosáhne svého cíle, neboť prospěje nejvyšším zájmům člověka a zároveň zvláštním způsobem rozvine moc, kterou má poezie. Poezie je prospěšné třeštění, které zahání škodlivé třeštění.<sup>9</sup>

*Estetický odstup a cykličnost vkusu*

Jak dalece je v tomto Gravinově názoru na obrazotvornost naznačeno, třebaže nedostatečně rozvinuto, pravdivé pojetí básnické obraznosti? Gravinův nejzajímavější přínos k rozvinutí ideje básnického zobrazování je myšlenka, že napodobení nemůže být dostatečně účinné,

<sup>1</sup> The Works of Francis Bacon, cit. dílo, sv. 12, str. 226.

<sup>2</sup> L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, cit. dílo, 1570, str. 679.

<sup>3</sup> Giordano Bruno, *The Heroic Enthusiasts* (původně: *De gl' heroici furori*, Paris 1585), „A Discourse of Poets“. (Angl. překl. v *Library of the World's Best Literature*, vyd. Charles Dudley Warner, New York 1897, sv. V, str. 2617 a n.)

<sup>4</sup> B. Croce, *Aesthetic*, London 1909, str. 267.

<sup>5</sup> J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1923, str. 24.

<sup>6</sup> G. V. Gravina, *Della ragion poetica*, (původně 1708), vyd. Natali, Lanciano 1933, str. 62.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 52.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 70.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 61.

pokud nevzdálí předmět od diváka a nezaútočí na divákovu pozornost. Všimáme si jen málo těch věcí, které jsou nám příliš blízké nebo příliš známé. Má-li se tedy dobrý umělec zmocnit představivosti, musí použít takových prvků, které přimějí divákovu mysl, aby zbystrila pozornost, vzepjala se a zareagovala.<sup>1</sup> K tomu, aby básník dokázal takovátou kouzla, musí být inspirován věčnou ideou krásy, matkou a zdrojem všech krásných forem, a zároveň musí bez ohledu na strohá a strnulá pravidla přizpůsobit své dílo proměnlivým potřebám plynoucího času. Tyto Gravinovy poznámky, které se vztahují na psychologický jev — zájem, a na historický jev — měnící se vkus, jsou moderní. Avšak jeho obecná koncepce poezie a její schopnosti zapuzovat škodlivé city pomocí blahodárných citů je tak stará jako sám Aristoteles. A Gravina takto posuzuje obrazotvornost vždy — v nejhorším případě jako zlo, v nejlepším případě jako prostředek k dosažení rozumových a mravních cílů. Tímto názorem nepatří do moderní doby, nýbrž k hlavní linii středověké a renesanční tradice.

Zajímavější a živější popis způsobů, jimiž se projevuje básnická obrazotvornost, podává Ludovico Antonio Muratori (1672—1750) ve svém díle *Perfetta Poesia*. Zboží, které smysly přináší svými pěti branami, říká Muratori, je rozloženo jako na trhu a obrazotvornost si z něho může vybrat. Aby plodná a čilá obrazotvornost dodala svým obrazům příjemné zdání pravdivosti — což je jejím hlavním cílem — vybírá z vystavených věcí ty, které jsou vzdáleny v čase i v prostoru, neobvyklé podrobnosti a neobvyklé podoby, a stejně volí i řečnické obraty. Tato část básnickovy výzbroje, onen „zahradník v jeho nitru, který pěstuje květy“, musí být vyvážena zdravým úsudkem, jenž by měl být „králem jeho duše“. Tento úsudek neaplikuje všeobecné pravdy na konkrétní případ, ale soudí o jednotlivinách samotných, které jsou vhodné, a proto se spíše podobá taktu nežli karteziánskému „rozumu“. Zákony úsudku jsou nespočetné, neboť okolnosti, mezi nimiž rozum musí rozhodovat, jsou nekonečné, a předmětem jeho zkoumání jsou vždy zvláštní a individuální případy. Úsudek je to, co nás vede k volbě nevťravých a vhodných věcí; je to „světlo, které nám podle okolností odhaluje krajnosti, mezi nimiž leží krása“.<sup>2</sup> Jestliže tedy Gravina pochopil, že opravdový vkus se musí měnit podle toho, jak se mění doba, Muratori zase postřehl závislost vkusu na okolnostech. Avšak Muratori, stejně jako Gravina, pokládal obrazotvornost za služku mravních a rozumových schopností člověka. Jako středověký mystik učil, že nehmotná krása je chápána rozumem a že jen světlo a kouzlo nejvyšší pravdy určuje správné kvality stylu.<sup>3</sup>

Na rozdíl od takových záblesků nového způsobu myšlení, jaké na-

*Muratori:  
obrazotvornost je  
vybíravý úsudek,  
založený na taktu*

*Vico osvobozuje  
představivost;  
moderní genetická  
metoda*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 72.

<sup>2</sup> E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty*, The Clarendon Press, Oxford 1931, str. 64. (Ludovico Antonio Muratori, *The Perfection of Italian Poetry*. Původně: *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena 1706.)

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 60—69.

lézáme u zmíněných autorů, u Giambattisty Vica (1668—1744) vidíme pronikavé názory „smělého a revolučního ducha“. Podstatou jeho objevu je tvrzení, že obrazotvornost není dcerou, ani služkou, ani pomocníkem čehokoli jiného, nýbrž že má hodnotu sama v sobě a sama o sobě. O tomto jejím prospěšném charakteru nás poučují dějiny. Neboť právě tak jako emoční klam existuje i rozumový klam. Rozumový klam spočívá v tom, že přisuzujeme prostým lidem tytéž analytické schopnosti, jimiž se vyznačují vzdělání pozorovatelé prostoty. Většina učených spisovatelů, kteří píší o obyčejích, morálce, zákonech a dávných událostech, podléhala tomuto klamu. Tuto chybnou metodu může napravit náležitě opodstatněná teorie dějin člověka, zasazená do rámce dějin světa. Správná vědecká metoda při výkladu jevů znamená začít s výkladem od začátku.<sup>1</sup> Představme si vesmír jako postupně se rozvíjející proces. Pak si povšimněme, jak vzniká civilisace, a jakmile se zrodí, jak se dává na pochod. Předpokládejme, že lidské způsoby života začaly z vůle boží zkušenostmi surových divochů, kteří zalidnili zemi po Noemově potopě. Nová věda by mohla najít výchozí bod pro své výzkumy namísto v bibli spíše v příběhu o kamenech, které házel Deukalion, o dračích zubech zasetých Kadmem, nebo o lidském plemeni, které vzniklo z dubu, jak nám vypráví Vergilius. Anebo je-li vhodnější převzít vyprávění o primitivních bytostech, které obývaly zemi, raději od filosofů než od klasických básníků, může nová věda začít od Epikurových žab, od Hobbesových cikád, od Grotiových „prostých“ a „hloupých“ lidí nebo od tvorů, kteří přišli na svět bez pomoci a ochrany boží a o nichž se zmiňuje Pufendorf.<sup>2</sup>

*Představitost je  
první specifický  
lidský rys*

Bohem stvořené prostředí zaútočilo na hrubé smysly těchto prvních obřích lidí, zburcovalo je a přivedlo od zvířecího stavu k lidskosti. Hromy a blesky deptaly a oslepovaly jejich těžkopádné smysly. Pociťovali strach a úžas a rázem se přeměnili v lidské pokolení. První psychologický rys, který následuje po zvířecích instinktech, je schopnost představitosti. Obři si mohli pouze představovat, že to hřmění a blýskání je strašlivý znak,<sup>3</sup> posunek nebo slovo nějakého jiného obra, jím podobného, ale mnohem většího. Tak básnická moudrost stvořila náboženství. Vznikla kasta kněží, kteří dovedli vykládat znamení oněch strašlivých božstev. Živá představa nebes, zalidněných bohy a bdělou prozřetelností, dala vznik studu a představě o nesmrtelném životě. Tento soubor starověkých pověr o bozích je zároveň poezií, náboženstvím i hrubou metafysikou. Avšak jeho specifický psychologický charakter spočívá v materiálnosti představ, v nedostatku abstraktních idejí a jakékoli rozumové kritičnosti.<sup>4</sup> Zrodil se z kolektivního cítění lidu, v němž sice dlel duch boží, potřeboval však vnější podnět, aby vyšel napovrch.

<sup>1</sup> G. Vico, *La scienza nuova*, vyd. Fausto Nicolini (Scrittori d'Italia), sv. I, kn. I, kap. IV, str. 123.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, kn. II, díl I, kap. I, str. 147—148.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, kn. II, díl I, kap. I, str. 148.

Na základě domněnky, že dějiny lidstva probíhají v kruhu, o čemž svědčí nepřetržitá tvůrčí činnost boží, a že prvním údobím tohoto kruhu je období představivosti gigantů či heroů, dospěl Vico k závěru, že Homér je symbolem kolektivního myšlení. Říká: Homér je idealizovaná podoba řeckého lidu, která vypráví příběhy z jeho života a zpívá národní písně. Homér byl mlád jako Ilias a stár jako Odyssea. Miloval Achillovu sílu, hrdost a šlechtetnost a Odysseovu prozíravost proto, že byl zosobněním všeho, čím byl řecký lid. Jako nositel obrazné představivosti raného období lidstva byl zakladatelem řecké civilizace, otcem všech ostatních básníků a zdrojem nejrůznějších řeckých filosofí.<sup>1</sup>

*Homér zosobňoval  
Řecko*

Silná i slabá stránka Vicova stanoviska neleží daleko od sebe. Byl to veliký pokrok, prohlásit v roce 1721, že úloha básnické funkce je rovnocenná úloze rozumu, a ztotožnit ji s vytvářením mýtů a s primitivním jazykem. Avšak Vicovo nadšení nad tímto novým objevem ho zavedlo jen o málo dále než k aforistickým výrokům o těchto rozdílech a totožnostech. A tak v jeho názorech převládá většinou negativní hledisko. Filosofie je tím pravdivější, čím je universálnější, poezie je tím určitější, čím je individuálnější. „Studium metafyziky je v přirozeném rozporu s poezií, neboť metafyzika očisťuje mysl od dětinských předsudků, kdežto poezie ji noří a ztápí právě v těchto představách; metafyzika nedbá svědectví smyslů, kdežto pro poezii je toto svědectví hlavním pravidlem; metafyzika představivost oslabuje, poezie ji posiluje; metafyzika se honosí tím, že neproměňuje ducha v tělo, poezie se ze všech sil snaží ducha ztělesnit: z toho plyne, že ideje metafyziky musí být nutně abstraktní, kdežto pojmy poezie vyniknou nejlépe, když jsou co nejvíce obaleny hmotou. Úhrnem řečeno, metafyzika směřuje k tomu, aby učenci poznali pravdivou tvář věcí oproštěnou ode všech citů, kdežto poezie chce dovést prostého člověka k správnému jednání tím, že hluboce vzruší jeho smysly. . . Proto v žádné době a v žádném jazyce, lidem známém, neexistoval velký člověk, který by vynikal stejně jako metafyzik i jako básník, takový básník, jako byl Homér, otec a kníže poezie.“<sup>2</sup>

*Vicův nový názor  
není skutečná  
syntéza*

V období mezi rokem 1706, kdy vyšla Muratoriho *Perfetta Poesia*, a prvním nárysem Vicových myšlenek z roku 1721 vyšla ve Francii dvě pojednání, jimž musíme věnovat pozornost: Condillacův *Esej o původu lidského poznání* (1716)<sup>3</sup> a Dubosovy *Kritické úvahy o poezii a malířství* (1719). První dílo rozvinulo teorii o původu řeči, nápadně podobnou teorii Vicově, druhé, v němž se nejvíce tak rozhodný odklon od minulosti a které neodděluje tak ostře funkci básnictví od ostatních projevů lidského ducha, založilo logicky zdůvodněnou a obsažnou teorii umě-

*Condillac: umění  
a řeč mají příbuzné  
základy*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, kn. III, díl I, kap. I, str. 8—9; sv. II, kn. III, díl II, kap. I, str. 34—39.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, kn. III, kap. 26. Cituje Croce, cit. dílo, str. 220—221.

<sup>3</sup> Zde upozorňujeme na omyl autorů. Condillacova práce *Essai sur l'origine des connaissances humaines* vyšla až r. 1746. (Condillac se narodil v Grenoblu r. 1715.) (Pozn. editora.)



ní, nespočívající na obrazotvornosti, nýbrž na jiné duševní vlastnosti, na emoci, která byla už od Platónových dob spojována se specifickou oblastí poezie.

Condillaca povzbudila k pátrání po původu řeči a poznání četba Locka, právě tak jako Vica přivedlo Baconovo dílo k tomu, aby v základech poznání hledal spíše individuální zkušenosti nežli všeobecné ideje. Condillac se domníval, že prvním pokusem člověka o sdělení nějaké myšlenky byly úplné tance. Tyto pantomimy byly nejsnazším prostředkem, jak reprodukovat nějaký výjev řeči posunků. Když na příklad primitivní člověk chtěl vylíčit, jak se někdo polekal, napodobil pohyby a výkřiky člověka zachváceného strachem a tak předvedl původní událost jako celek. Brzy však, jak se inteligence lidí rozvíjela, bylo nutno tento těžkopádný způsob sdělování zestručnit. Z původního celkového napodobování vznikla druhým stupněm napodobení řeč slov. Některé prvky původního zážitku stačilo reprodukovat pouze zvukem hlasu. Slova takto vytvořená byla malebná, přehnaná a nabitá živostí a plnokrevností původního zážitku. Taneční, hudební, malířské a dramatické umění vzniklo z těchto tápavých pokusů o sdělení nějakých událostí nebo o vyjádření citů — pokusů, které zprvu vyžadovaly účast všech částí těla: úst a hrdla k vytváření zvuků, nohou a paží k napodobování pohybů. Avšak zušlechtěním původního tance, při němž se pohybovalo celé tělo, vznikl tanec kroků, a hudba a drama vznikly tak, že se z prvotních opičích skřeků vydělily libozvučnější skupiny zvuků a rytmů. Malířství vzniklo z napodobení přes obrázkové písmo.

*Dubos: umění je viditelný projev lidské povahy.*

Dubos pokládal za charakteristický prvek umění nikoli zobrazování, nýbrž pohyb. Platón odsuzoval poezii proto, že její obrazy jsou příliš mdlé a vzdálené originálu a dále proto, že vzbuzuje příliš mnoho emocí.<sup>1</sup> Dubos navázal na onu druhou námitku proti poezii, totiž na její spřízněnost s city, a prohlásil, že city, které souvisí s opravdovou poezií a malířstvím, nejsou jen jejich nezbytnými důsledky, ale že jejich schopnost vzrušovat a dojímat je biologická síla.<sup>2</sup> Tímto názorem, že zdravé pohnutí, podněcené poezií, usměrňuje ničivá a zvířecí hnutí, Dubos v jistém smyslu jen vyjímá jednu stránku z díla Platónova bezprostředního nástupce Aristotela, který pravil, že poezie pozůstává z pohybu, a proto je zvláštním způsobem spřízněna s našimi city a má schopnost očisťovat nás od útrpnosti a strachu. Dubos se na toto Aristotelovo učení výslovně odvolává.<sup>3</sup> Avšak v Dubosových myšlenkách je nový rys, který ho spojuje jak s nastávající epochou vědy (například s Tainem), tak i s klasickým obdobím, s Aristotelem a s aristotelovcem Lessingem. Podle Dubosova názoru je pohyb hlavním charakteristickým znakem lidské přirozenosti. Základní formy pohybu myslí jsou potřeby, city a smysly. Jsme tak nerozlučně spjati s city, že k nim lneme,

<sup>1</sup> J. B. Dubos, *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 2 sv., Paris 1719, sv. I, část I, kap. 5.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 1, 3.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 7.

i když se přiči rozumu. Dáme se přemluvit, abychom upustili od svých teorií, ale své citové založení nezměníme.<sup>1</sup> A přesto, zapůsobí-li něco na naše city, je pozoruhodné, jak okamžitá je naše odezva. Jen málo je zapotřebí k tomu, aby se pohnulo lidské srdce, zapůsobí-li na ně emocionální podnět. Tento trvalý vliv, jímž na nás působí náš citový život, a zároveň jeho snadná proměnlivost, vyplývá z hlavní potřeby člověka. Tato hlavní potřeba je touha uniknout nudě.<sup>2</sup> Náš nejmocnější a nejživelnější pud nás vede k životu plnému vášní a citů a řízení po vzrušení a nebezpečí není nic jiného než tato základní potřeba, projeví se volně a bez zábran.<sup>3</sup>

Protože je člověk takto stvořen, je pro něho umění lékem a ochranou. Umění musí být pohnutlivé, aby mohlo zasáhnout a dojmout lidskou povahu, která musí být v ustavičném pohybu. Podstata umění je tedy založena na podstatě lidské povahy. „Jméno básníka si zaslouží, ten, kdo dovede vylíčit událost tak, aby dojímal.“<sup>4</sup> A jelikož umění existuje proto, aby nás dojímal, dovede veřejnost lépe hodnotit umění než znalci umělecké techniky. Máme šestý smysl, který odpovídá reflexním pohybem a bez uvážení na jímavé napodobení přírodních jevů. Lidé říkají tomuto smyslu „citovost“ nebo „srdce“ a srdce je skutečně stvořeno proto, aby reagovalo na krásné formy. „Když tato vlastnost člověku chybí, nelze na něho působit prostřednictvím umění, právě tak jako nelze slepci ukazovat nějakou podívanou.“<sup>5</sup> A nejen to, největší pochvalu ve skutečnosti získá ten malíř nebo básník, který nás dojme až k zármutku. Z tohoto základního poznatku o vztahu umění k emocím vyplývají závažné závěry.

Za prvé, námět je důležitější než obratné zpracování, ačkoli toto tvrzení platí spíše o poezii než o malířství, a volba stylu musí být podřízena emocionálnímu cíli všeho umění. Jinými slovy, prvním úkolem umělce je poskytovat libost a nelpět na pravidlech. Kouzelné se musí spojovat s pravděpodobným. Avšak umělecké mistrovství je rozhodně až na druhém místě za vtipnou volbou námětu, neboť naše prožitky při pozorování uměleckého díla jsou kopií našich zážitků při pozorování skutečnosti, a na tomto faktu závisí hlavní účín uměleckého díla.<sup>6</sup> Za jinak stejných podmínek je tragédie dojemnější než komedie, neboť skutečné tragické události působí silněji než komické stránky života.<sup>7</sup> Z toho důvodu má také naturalistický sloh přednost před alegorickým zkrášlováním. Dubos poznamenává, že Rubensův obraz porodu Marie de Medici by byl působivější, kdyby malíř namísto alegorické postavy génia vymaloval vedle lůžka portréty skutečných žen tehdejší doby.<sup>8</sup>

*Umění musí dojmout svou pravdivostí.*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 4.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 1; viz Voltaire: „Každé umění je dobré, pokud nenudí.“

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 1, 2, 3, 5, 40, 50.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 24, str. 199.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. II, část II, kap. 22, str. 308.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 10, 11.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 7.

<sup>8</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 24, str. 177.

Také Corneille vyniká nejvíce, když při smrti Pompeiově vkládá Caesarovi do úst přirozená slova, kdežto jeho alegorické prology jsou slabé. „Umělecké dílo nás zaujme tím více, čím je pravděpodobnější.“<sup>1</sup> A proto je nutno vybírat náměty pro tragédie ze starověku, aby vynikl účín vážných a uctyhodných stránek děje, komedie však si musí vybírat náměty z přítomnosti, protože je snazší zesměšňovat chování lidí, které denně vidáme, než těch, kteří jsou nám vzdáleni. Z toho důvodu můžeme také pochválit moderní operu. Lully vystihuje skutečné city lidí přizpůsobením tónin a rytmu.

*Estetický odstup  
a umění jako útěcha*

Pravdivé zobrazení života je sice pro emocionální sílu umění nezbytné, ale toto věrné zobrazení nemůže dosáhnout svého specificky uměleckého účínu, není-li pocítováno mírněji než skutečná původní emoce. Kvalitativní funkce umění spočívá v tom, že umění má vzrušovat a dojímat, ale kvantitativně musí být jeho účinek mírný. Umělecká díla nám poskytují změnu a vzrušení bez nepříjemných následků: dobrodružství bez nebezpečí, pohyb bez únavy. Neboť jediný rozdíl mezi hybnou silou umění a originálem je ten, že síla umění je menší. V mírnosti účinků umění spočívá jeho přednost, ovšem vždy za předpokladu, že obsahuje emocionální hodnotu. Jádrem umělcova problému je tedy opatřit si zajímavý materiál, který nepochybně upoutá, vzruší a dojme diváka, a zároveň zaručí, že toto pohnutí bude prospěšné a nikoli škodlivé. Je tedy důležité, aby divák pocítoval emočnost uměleckého díla neméně jako jeho podobnost se životem. Od umění vyžadujeme naturalismus, ale nikoli iluzionismus. Jdeme-li do divadla, na sta okolností nám připomíná, čím jsme a kde jsme, takže „zdravý rozum“ nám umožňuje zachovat si rozvahu a nedat se unést nadšením, ani když jsme podrobena léčbě svých emocí emocemi dramatu.<sup>2</sup>

*Povaha a výchova  
génia*

Má-li vzniknout takové umění, které dojímá a zároveň léčí, je zapotřebí génia, který se snadno vzněcuje, a přece věrně obráží skutečnost.<sup>3</sup> Když básníci hovoří o „božském nadšení, které naplňuje jejich hrud“ a nutí je ke zpěvu, je to jen obrazné vyjádření skutečnosti, že v jejich nitru se šťastně spojuje krev mohutně kypící poblíž zdrojů představitivosti v mozku s blahodárnou schopností mozkových ústrojí ujasňovat a přizpůsobovat tyto volně tryskající obrazy tak, aby se neodchylovaly od skutečnosti. Avšak „existuje génius věků a národů, který napomáhá umělcům, aby přirozenou cestou vytvářeli dobře a snadno taková díla, která jiní nedokáží ani s vypětím všech sil“.<sup>4</sup> Vznik génia zčásti podmiňují také fyzikální podmínky, čas a místo, a podpora a ocenění veřejnosti. Génius musí mít nejen kypící pramen a jasné zrcadlo ve svém nitru, ale musí také vdechovat vzduch určitého druhu. Duše závisí na krvi, krev závisí na vzduchu a vzduch na výparech země. Umělecký génius je tedy jakýsi druh duchovní setby a čas

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 176.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 44.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. II, část II, kap. 2.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. II, část II, kap. 1, str. 11.

a místo mu buď prospívá nebo jej hubí, podobně jako zrno, jemuž svědčí jedno roční období více než druhé a jež v úrodné prsti vzejde lépe, než když padne na kamenitou půdu. Naše mysl zaznamenává stav ovzduší téměř tak přesně jako teploměry a barometry. Většinou se velcí umělci všech odvětví umění objevují současně, v témž období světových dějin, to jest tehdy, kdy se sejdou podmínky prospěšné jejich géniu. A přece lze říci, že i když chlad a žár ovlivňuje jak tvůrčí síly malířů, tak i básníků, „poezie se chladu neobává tolik jako malířství“.<sup>1</sup>

Ve svých úvahách o vlivu podnebí a doby na vznik geniálních umělců Dubos do jisté míry předjímá hlavní myšlenku Madame de Staël, Stendhala a Hippolyta Taina. Jeho rozbor rozdílů mezi poezií a malířstvím ho pojí se Shaftesburym a Lessingem. „Poezie se může k ději propracovat postupně, malířství jej musí zachytit v okamžiku.“<sup>2</sup> Proto je malíř odkázán na líčení takových citů, které nacházejí bezprostřední přirozený výraz v postoji nebo v jednání. Možnost postupovat v čase poskytuje básníkovi ještě jiné výhody než jen postupné vypracování děje nebo charakteru; básník může zakrýt drobnější nedostatky svého díla pozvolným stíráním starého obrazu a posílením nového. Kromě toho může po určité časové období útočit stále novými citovými zbraněmi a to mu dává moc silně vzrušovat a dojímat posluchače, třebaže v každém daném okamžiku je dojem, jež budí, slabší než ten, jímž působí malíř. Neboť malíř užívá znaků, které jsou přirozenější, podobnější originálu, a proto také mají bezprostřednější účinek na emoce. Malíř má oproti básníkovi ještě tu výhodu, že se obrací na zrak, který vládne všem ostatním smyslům.

Umění musí být blízké přírodě proto, aby dojímalo — tato Dubosova ústřední myšlenka se udržuje a dále rozvíjí ve francouzských spisích o umění. V roce 1746 vydal Batteux knihu, v níž oznámil, že se mu podařilo redukovat všechny druhy umění na jediný princip. A jaký princip to byl? Bylo to „napodobení přírody“,<sup>3</sup> téměř v témž smyslu jako u Dubose. To, co Dubos klade na druhé místo, vycházejí z psychologického zákona, že umění musí dojímat, staví Batteux na první místo. Na první pohled by se zdálo, že definice umění jako napodobení přírody nemá nic společného s oceňováním emocionální hodnoty umění. Podle Batteuxova názoru však existují dva základní způsoby, jak si může lidský duch vytvořit vztah k přírodě. Může pokládat přírodu za nezávislé jouscno; takový člověk je čistě rozumový. Anebo nepokládá přírodu za nezávislou, ale pohlíží na ni pod zorným úhlem jejího vztahu k nám, a pak je to člověk, u něhož převládá vkus, a jeho vztah k přírodě není rozumový, nýbrž citový. Když však se příroda napodobuje i se všemi náznaky, které do ní vkládá člověk, stává se „krásnou přírodou“, „neboť je jednak dokonalá sama o sobě, jednak

*Napodobení přírody jako ztělesnění citu*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, část II, kap. 13, str. 140.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, část I, kap. 13, str. 79.

<sup>3</sup> Ch. Batteux, *Les Beaux Arts Réduits a un même Principe*, Paris 1746, str. XXII—XXIII.

má větší vztah k naší vlastní dokonalosti, prospěchu a zájmu. Proto (a v tom se shoduje Batteux s Dubosem) těší, dojíká, vzrušuje.<sup>1</sup> Můžeme jít ještě dále. Vkus není čisté zrcadlo, je vybudován na sebe-lásce. Proto umění musí zobrazovat věci, které nám jsou blízké — raději dům nežli hrad — a především musí líčit city lidského srdce a lichotit našim slabostem.

Konec konců se ukazuje, že Batteuxův výraz „napodobení přírody“, který měl být klíčem k výkladu umění, je nicotná hračka, která neotvírá vůbec nic. Neboť nejenže přírodu ve vztahu k umění zužuje na pouze krásnou, zajímavou, dokonalou přírodu — na přírodu, o níž se lidé zajímají —, ale zároveň ji libovolně rozšiřuje v souhrn možností, které lze odvodit z přírodních prvků. „Génius právě tak jako země nemůže zplodit nic, co do něho nebylo zaseto.“<sup>2</sup> Nemůže pracovat s jinými formami než s takovými, které mu vesmír poskytuje. Ale příroda je také všechno, co můžeme bez obtíží chápat jako možné, a to je nejen existující hmotný, mravní a politický svět, ale i historický, bájný a ideální svět. Batteux rozšiřuje přírodu ještě dále. Jelikož funkci umění je přesazovat semena, nalezená v přírodě, na nová pole, to jest do uměle vytvořených oblastí umění, pak napodobování přírody není skutečné, nýbrž jen zdánlivé, a poezie je nepřetržitá lež, i když má všechny charakteristické rysy pravdy. V této souvislosti vyvstává otázka: Proč psal Batteux o umění jako o napodobení přírody, jestliže se umění zdánlivě nijak neomezuje na činnost, kterou tento výraz označuje? Batteux částečně tuto otázku zodpovídá, když tvrdí, že „napodobení“ je širší pojem než ostatní tři termíny, jimiž se dříve označovala povaha poezie: veršování, smyšlenka, nadšení. Avšak jak jeho myšlenkový postup naznačuje, šlo mu v podstatě o to, že umění má být přirozené v tom smyslu, aby neznásilňovalo obecný lidský cit.

*Diderot: krása  
jako vztah*

Kdo by chtěl poznat Diderotovu (1713—1783) teorii krásy z dlouhého článku pod heslem „Krása“<sup>3</sup>, který Diderot napsal pro Encyklopedii, jejímž byl hlavním redaktorem, najde tu zpočátku jen malou souvislost s příznačným a stále rostoucím přesvědčením francouzských teoretiků, že hlavním úkolem umění je vzrušovat a dojíkat, a prostředkem k tomuto cíli že je přiblížení k přírodě. Diderot totiž definuje krásu záhadně a nejasně jako „vztahy“. Hledáme-li však v Diderotových kritických statích objasnění této abstraktní estetické úvahy, zjistíme, že mu nešlo o nic jiného než o vybudování pevného filosofického základu pro názor, který Dubos a Batteux dost důsledně nerozvinuli a nedomysleli, totiž že umění tím, že se stane přirozeným, musí upoutat naše city. Dříve než Diderot vysloví své překvapující tvrzení,

<sup>1</sup> Ch. Batteux, *Principes de la littérature*, 5 sv., Paris 1764, sv. I, str. 84.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 16.

<sup>3</sup> Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, vyd. J. Assézat a M. Tourneaux, 20 sv., Paris 1875—1877, sv. X, str. 5—42. Heslo *Le beau* vyšlo též samostatně jako *Recherche philosophique sur les origines et la nature du beau*. Srovn. český překlad: *Prospekt encyklopedie, Pojednání o kráse*, Praha 1950.

že krása „spočívá pouze v pojmu *vztahů*“,<sup>1</sup> shrnuje stručně ostatní teorie krásy, o nichž se domnívá, že stojí za zmínku.

Všem historickým pojednáním o kráse však podle Diderotova názoru scházelo jedno: nepokusily se objasnit *původ* idejí spojení, řádu a symetrie, v nichž, jak se tvrdilo, spočívá krása. Diderot se ihned pouští do tohoto problému. Práví, že naše estetická zkušenost začíná jako každá jiná zkušenost smyslovým vnímáním. Tyto počáteční smyslové vjemy neboli motorické podněty spojujeme a uvádíme ve vztah jednou s uspokojivými, jindy s neuspokojivými účinky. Dále naše zkušenost se zakládá na jistých primitivních potřebách a k uspokojení těchto potřeb si vymýšlíme různé nástroje a prostředky. Když pak nám vztahy, které objevíme, a nástroje, které si zvolíme, působí uspokojení, říkáme, že jsou krásné. „Jsou to tedy naše potřeby a nejbezprostřednější použití našich schopností, které spolupůsobí, jakmile se narodíme, aby nám vnukly ideje pořádku, uspořádání, souměrnosti, mechanismu, rozměru a jednoty . . . Tyto pojmy jsou čerpány ze zkušenosti jako všechny ostatní; vznikly v nás z téhož pramene, jako pojmy existence, čísla, délky, hloubky.“<sup>2</sup>

Hutcheson a jeho skupina se mýlili, jak praví Diderot, když oddělovali tajuplný vnitřní smysl, který nutně vnímá krásu, od myšlenkové schopnosti, jež postupně vypracovává naše konkrétní ideje harmonie a symetrie. Estetický zážitek se totiž nevztahuje k žádnému posvátnému šestému smyslu, ale vyrůstá pragmaticky z téhož prostého zárodku jako každá dovednost nebo poznání. A stejně přirozeně zahrnuje kritické a rozumové prvky. Ideje řádu, jednoty, souměrnosti a rozměru „jsou tak kladné, tak zřetelné, tak jasné, tak skutečné jako pojmy délky, šířky a hloubky, množství a čísla“. A protože vznikají z našich potřeb a zážitků . . . byť sebevyšších a sebeproměnlivějších, jsou to přece jen „abstrakce našeho ducha“, myšlenkové konstrukce.<sup>3</sup>

*Vnitřní smysl a rozum*

Věda i vkus vznikají z týchž zdrojů, a proto probíhají neustále po souběžných liniích. Básník musí být zároveň filosofem, praví Diderot. Musí mít hluboké znalosti o projevech lidského ducha, o světlech a stínech, o dobrých a špatných stránkách lidské společnosti.<sup>4</sup> Musí být nejen důkladně poučen o individuální a společenské mravní filosofii, ale musí také logicky přemýšlet. „Básník, který si vymýšlí, a filosof, který uvažuje, jsou stejně a v témž smyslu důslední nebo nedůslední. Protože uvažovat důsledně, nebo uvědomovat si nezbytnou spojitost jevů je totéž. Řekl jsem, myslím, dosti, abych ukázal analogii mezi pravdou a fikcí, abych charakterizoval básníka a filosofa.“<sup>5</sup> Diderot, jako většina dřívějších i soudobých filosofů téměř nerozlišuje mezi dobrem a krásou. Tím však Diderot také klade do těsné souvislosti

*Vkus stejně jako poznání odpovídá skutečnosti*

<sup>1</sup> D. Diderot, *Pojednání o kráse*, str. 65, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 63, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> D. Diderot, *O divadle*, Praha 1950, str. 147.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 168, upravený překlad. (Pozn. překl.)

i krásu a pravdivost. Filosof, jehož úkolem je ukazovat pravdu, odhaluje souvislosti, které mezi věcmi skutečně nalézají; básník vychází z přírody a pak pomocí vědecké obrazotvornosti odhaluje souvislost, která by mezi věcmi mohla existovat.

*V čem se umění podobá skutečnosti a čím se liší vkus od vědění*

Nyní vyvstávají dvě otázky, které se týkají Diderotovy teorie estetiky: 1. Jak lze aplikovat tento všeobecný názor o původu a růstu zkušenosti na specifickou oblast umění? 2. Je-li podobnost mezi vzrůstem vkusu a vzrůstem vědeckého nebo filosofického poznání tak veliká, kde najdeme určující znak vkusu, který vymezuje estetickému poznání místo v celé oblasti poznání? Obě tyto otázky se obracejí jedním směrem. Vyžadují konkrétnější definici krásy, než je všeobecné slovo „vztah“. Zdá se, že Diderot si zvolil tento pružný termín zčásti jako reakci na názory dřívějších estetiků, kteří, jak tušil, opomněli nějaký faktor. Přál si nalézt termín dosti široký, aby zahrnul za prvé obdivný a libý vztah, který vzniká mezi divákem a uměleckým dílem, za druhé různé typy vztahů, jako je vztah prostředků k cílům, matematického vztahu a proporce, vztah mezi symbolem a symbolizovaným vnitřním obsahem předmětu, a za třetí vztahy, které nejsou povýtce estetické, nýbrž vyjadřují spřízněné lidské hodnoty, jako například mravní vztahy. Které jiné slovo je dost široké, aby vyjádřilo všechny tyto stavy a okolnosti, kromě prostého výrazu „vztah“? Zdá se však, že Diderot si zvolil tento všeobecný termín také proto, aby zdůraznil nekonečně podmíněnou povahu estetické zkušenosti. Diderot definuje vztah jako úkon myslí, který pozoruje buď nějakou věc nebo nějakou vlastnost, na jehož základě určitá věc nebo vlastnost v sobě zahrnuje existenci jiné věci nebo vlastnosti.<sup>1</sup> Existuje třináct různých možností takové souvislosti. Jako příklady lze uvést rozdílné zájmy, city, nevědomost, předsudky, obyčeje, chování, podnebí. Například nějaká barva může na některého pozorovatele působit nelibě proto, že ji na základě zkušenosti spojuje s oděvem vesničanů. Vedle rozdílných vztahů subjektivního rázu existuje ještě další komplikace na „skutečné“ či objektivní straně. Například velikost, jakožto faktor krásy, nutno chápat ve vztahu k přírodnímu druhu a k věku. Krásné dítě musí být maličké, krásný muž vysoký, žena spíše menší.

*Jednota a rozmanitost v hudebním vkusu*

Jak se na estetiku hodí tato definice a jak se osvědčuje obecná teorie, to vidíme nejjasněji ze dvou příkladů. V základním pojednání o základech hudby<sup>2</sup> Diderot blíže vysvětluje svou teorii, že vkus pozůstává z vnímání a ze vzrůstu složitosti vztahů.

Národní vkus v hudbě se značně různí, jak vidíme na příkladu Itálie a Francie. Přes tuto různost existuje zřejmá jednomyslnost při hodnocení hudebních děl. Nejobecněji jsou oceňovány nejprostší vztahy v hudbě a ze všech vztahů nejprostší je rovnost tónů, kterou dává oktáva. Hned za ní se svou libostí řadí kvinta a tercie. Vibrace vysokých tónů

<sup>1</sup> Pojednání o kráse, str. 70, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>2</sup> Oeuvres complètes de Diderot, sv. IX, str. 83—131.

jsou rychlejší než vibrace nízkých tónů a jejich vzájemné vztahy lze snadněji vnímat. Hudebníci se potají tímto poznatkem řídili, a proto řadili vysoké noty v rychlém sledu, kdežto nízké noty prodlužovali.

Pythagoras položil základ této obecné vědy, na níž je založena hudba, a to tak, že přímo z přírody vyvodil matematické abstraktní jednotky, na nichž spočívá naše prvotní záliba v prostých akordech. Pythagoras však zkoumal pouze „reálnou“ hudební krásu a nevíšal si „relativní krásy“, která souvisí se způsobem, jak ucho přijímá sluchové podněty od zvučící lyry. Aby mohl prozkoumat reakce lidského organismu na hudbu, Diderot předpokládá ideálního posluchače, vzdělaného a obdařeného zdravými smyslovými orgány, neboť hudební krásu je podmíněna stavem sluchového orgánu posluchače, způsobem, jak je obraz zachycen a přenesen do mysli, stavem mysli samé v okamžiku, kdy tento obraz přejímá, a konečně úsudkem. Ideální posluchač bude mít maximální schopnost zachytit a spojit v krátkém časovém úseku složité vztahy mezi výškou, silou a zabarvením tónu, které jsou závislé na rozsahu, počtu a formě vibrací vzduchu, jež k němu doléhají. Prostý venkovan, i když má od přírody dobrý sluch, nedovede vnímat a ocenit tóny flétnového dueta, třebaže melodie každé flétny zvláště, je-li tak jednoduchá, aby odpovídala jeho vnímání, by ho snad nadchla. K posouzení vzájemných vztahů mezi jednotlivými tóny je zapotřebí zkušenosti a cviku, neboť podoba tónu se po dobu jeho trvání mění a tak komplikuje jeho vztahy k ostatním tónům.

Tímto způsobem Diderot vysvětluje, v čem podle jeho mínění spočívá hudební krásu, která je výsledkem hudebních „vztahů“. V „Eseji o dramatické poezii“ pojednává o sochařství. Diderot zde vypráví o učenci, který se pídí po přesných definicích pravdy, dobra a krásy. Stejně jako znalce hudební krásy, i jeho zpočátku zarazí překvapivá rozmanitost názorů a citů. Jak je možno objevit nějaké zásadní měřítko, když se lidé odlišují tělesným zjevem, rozumem i představitostí, zvyky, výchovou i prostředím a když i v jejich nitru probíhá nepřetržitý růst a rozklad? Dostane se mu rady, aby se řídil příkladem malířů a sochařů, kteří nevytvořili nějakého chimérického ideálního člověka — vybledlý odraz všeobecné představy — ale upravili svůj ideál podle okolností a vytvořili člověka, který odpovídá svému postavení a životním podmínkám. „Literátu se při studiu hrbí záda. Cvičení upevňuje chůzi a zdvíhá hlavu vojáka... Hrbatý člověk zachází se svými údy jinak než člověk rovný. To jsou nekonečná pozorování, která shromažďuje sochařství. Ta potom mění, zesilují, zeslabují, přetvořují a převádějí ideální vzor z původního stavu na takový, jaký chce umělec.

Studium vášní, mravů, povah a zvyků naučí malíře lidí měnit vzor a převádět jej z obrazu ideálního na obraz člověka dobrého nebo zlého, klidného nebo zlostného.

*Sochařství je ideální svou formou, individuální obsahem*

*Emocionální složka vkusu jej odděluje od poznání*



A tak z jednoho vzoru vznikne nekonečně mnoho obměn v různých představách.<sup>1</sup>

Z těchto ukázek jasně vyplývá, co Diderot rozumí tvrzením, že krása je vztah a že vkus je vnímání vztahů. Avšak ještě by bylo zapotřebí izolovat prvek, který odlišuje estetickou relaci od vědeckých. Diderot odhaluje tento žádoucí vztah, když říká: „Krása není nic jiného než pravda, zdůrazněná okolnostmi, které jsou možné, ale zároveň i vzácné a podivuhodné.“<sup>2</sup> Neboť i když se krása sebevíce přibližuje známému řádu a spojení skutečných událostí, musí vzrušovat a dojímat. „Zachovávat střední cestu — to je záruka štěstí; vrhat se do extrémů — to je zásada básníka. Člověk by neměl dělat poezii z vlastního života. Hrdinové, romantičtí milovníci, velcí vlastenci, neoblomní soudci, apoštolové náboženství, filosofové, kteří hájí své myšlenky proti celému světu — všichni tito vzácní a bohem nadaní blázni dělají poezii z vlastních životů a platí za to svým štěstím. Po smrti poskytují náměty k velkým obrazům.“<sup>3</sup> Diderot ve svých kritických statích ustavičně velebí spisovatele a umělce, kteří dovedou vzrušovat a dojímat. Richardson „povznáší ducha a dojímá duši“.<sup>4</sup> Deshaye, „největší malíř našeho národa... vás uchvacuje a dojímá svými výjevy: jsou velkolepé, tklivé a vášnivé“.<sup>5</sup> Dojemná plátna Greuzova dovedou malířskými prostředky přetvářet morálku.<sup>6</sup> Ani příroda sama, ani umění, které ji napodobuje, praví Diderot, nemá co říci chladnému srdci. Pravidla kompozice jsou velmi užitečná, ale nejdůležitější pomůckou je inspirace, působivá myšlenka. Hlavní otázka zní: „Víš, jak vymýšlet ty hrůzné a smyslné písně, které udivují a okouzlují můj sluch, a zároveň vnášejí lásku nebo děs až do hloubi mého srdce, matou rozum anebo svírají útroby?“<sup>7</sup>

*Umělec se učí od  
přírody a nikoli  
z pravidel*

Diderot vyzýval mladé pařížské adepty umění, aby opustili nudné, zkostnatělé profesory na Akademii umění i tamější ohavné modely a učili se raději na tržišti, v zahradě, v hostinci. Chtěli-li poznat opravdový výraz zbožnosti nebo pokání, nechť prodlévají v Chartres, chtěli-li poznat, jaké jsou formy a projevy hněvu, nechť pozorují pouliční hádku. Budou-li si chtít osvojit hluboký smysl pro zákon rozmanitosti a kontrastu — který je něco docela jiného než pravidlo o nich — nechť si povšimnou svérázné osobitosti mnichů, kteří sedají v dlouhých řadách křesel v katedrálách, a přestože mají stejný oděv, stejné poslání a též architektonický rámeček, nikdy nevypadají úplně stejně.<sup>8</sup> Diderot

<sup>1</sup> D. Diderot, O divadle, str. 214, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>2</sup> Oeuvres complètes de Diderot, sv. XII, str. 125.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. XI, str. 124.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. V, str. 212.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. X, str. 122. (Salón 1761; Diderot psal referáty o „Salónech“ — výstavách výtvarných děl — jako zasvěcený kritik. Vyšly posmrtně v Correspondence littéraire kritika Friedricha Melchiora Grimma, Diderotova přítele. Srovn. F. M. de Grimm, Correspondence littéraire, 1753—1790 a jiná vyd.)

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. X, str. 207.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. XI, str. 312.

<sup>8</sup> Tamtéž, sv. X, str. 465—466.

zamítal pravidla umělecké tvorby se vší rozhodností a nesmlouvavostí. V jeho teorii dramatu znamenala tato nezávislost na tradičních pravidlech a přímé poukazování na přírodu obranu nového dramatu mravů, vážné komedie. Diderot věřil, že drama nemá zobrazovat charakterové typy, ani všeobecně známé náměty, nýbrž lidi v jejich konkrétních podmínkách a situacích, žádné hrdiny, ani velkolepé zvraty osudu, nýbrž osobní ctnosti a domácí život.

Diderot se hlásil k heslu „napodobení přírody“ podobně jako Batteux. Prohlásil dokonce: „Příroda nikdy nedělá nic nesprávně.“<sup>1</sup> Umělecké dílo se nepochybně může řídit podle určitých proporcí, ale přitom je třeba zdůraznit, že tyto proporce nemohou ani na okamžik obstát proti svrchovanému panství přírody a že konkrétní okolnosti si nejrůznějším způsobem stokrát vynutí, aby se umělec těchto principů vzdal. „Nikdy jsem neslyšel tvrdit o nějaké postavě, že je špatně namalovaná, byl-li z jejího zevnějšku zřejmý její věk, zvyky nebo způsobnost vykonávat každodenní funkce. A to jsou takové funkce, které určují jak celkovou velikost postavy, tak i správné proporce každého údu i všech částí dohromady. A právě v tomto zdroji (ve vystižení věku, zvyků a funkce) vidím předpoklad k zobrazení dítěte, dospělého člověka, starce, divocha, strážníka, soudce, vojáka nebo nosiče.“<sup>2</sup>

A bedlivým pozorováním denní doby, ročního období, podnebí, polohy, stavu počasí a umístění světla se má malíř naučit, jak ve svém díle působivě uplatnit světlo — tyto příkazy by byly mohly vyplynout z rozhovorů s Constablem. Povaha krásy i divákův vkus se tedy podle Diderota mají vybudovat na nekonečném, citlivém zkoumání přírodních jevů, právě tak jako Diderot sám vybuďoval svou kritickou metodu — jak prohlašoval — na základě usilovného a podrobného zkoumání faktů. „Dopřál jsem každému dojmů dost času, aby se mohl ke mně přiblížit a vstoupit do mne. Otevřel jsem svou duši všem účinkům. Dal jsem se jimi proniknout. Sbíral jsem slova starců a nápady dětí, úvahy učenců, slova mužů velkého světa a lidové názory; a pokud jsem nějakému umělci ublížil, stalo se to často zbraněmi, které on sám nastříl. Vypτάval jsem se ho a zvěděl jsem, co rozumí pod pojmy jemnost kresby a věrné vystižení přírody.“<sup>3</sup>

Musíme-li se při výkladu Diderotova záhadného synonyma krásy — „vztahu“ — uchylovat o pomoc k výrokům, jimiž doporučuje napodobení přírody v hudbě, dramatu a malířství, u Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712—1778) je táž výzva k uplatnění přirozeného citu v umění přímá, jasná a naléhavá a nehalí se do žádných esoterických abstraktních definic. Rousseau nevytvořil teorii krásy. Jeho zájem o estetiku se projevuje pouze v tom, jak naléhavě zdůrazňoval, že nové pojetí „přírody“ má být vzorem umění. Bez ustání bojoval proti všemu, co pokládal za strojenost a zkaženost francouzského vkusu, ať už

*Pro Rousseaua  
znamená příroda  
cítění, nikoli  
poznání*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. X, str. 461.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. X, str. 463.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. X, str. 233.

v oblékání, na jevišti nebo v hudbě. Jeho ideje však byly především horlením reformátora a teprve v druhé řadě teorií. Nejlépe je objasňuje jeho diskuse s Rameauem o rozdílu mezi francouzskou a italskou hudbou. Rousseau, odjakživa zanícený obhájce „srdce“, vychvaloval italskou hudbu jako přímé vyjádření prostého citění lidu, který projevuje své city intonací hlasu, a přirozenou hudebnost své mluvy přenesl do lyrických oper.<sup>1</sup> Tvrdil, že není možné komponovat čistě francouzskou hudbu<sup>2</sup> a že ve francouzštině lze jen stěží vytvořit hodnotnou poezii, neboť hovorový francouzský jazyk, který Rousseau pokládal za nezbytnou základnu pro hudební melodie, je příliš jednotvárný a intelektuální. Hudební harmonie, učil Rousseau, je nezávislá na přízvuku a rytmu národního jazyka, avšak působení harmonie se projevuje výhradně fysickou formou a pomalý chorál má pouze smyslový účinek: působí na lidské smysly jako abstraktní seskupení barev a nevyvolává žádné emoce. Konec konců záleží na melodii. Ta je analogická ději nebo námětu divadelní hry a dodává jednotu a význam celému dílu. Rousseau sice učil, že harmonie má svůj význam a je základem stupnice, z níž se vytváří melodie, to však byly nelogické ústupky. Rousseau také celý útok proti francouzské hudbě odvolal dvacet let po napsání *Dopisu o francouzské hudbě* (1753).

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- H. P. Adams, *The Life and Writings of Giambattista Vico*, London 1935  
Irwing Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Boston and New York 1919.  
B. Croce, *Aesthetic*, část II, kap. V.  
Francesco de Sanctis, *Dějiny italské literatury*, Praha 1959.  
Havelock Ellis, *The New Spirit*, Modern Library, „Diderot“.  
Robert Flint, *Vico*, Edinburgh and London 1884.  
John Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, London 1878, 2. vyd. 1886.  
J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the 18th Century*, Cambridge 1923. Kap. II, III, VIII.  
G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, kn. VI, kap. II, III.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. VI.

<sup>1</sup> Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres*, Paris 1839, sv. VI, str. 150. (Lettre sur la Musique Française.)

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. VI, str. 153.

## X. KAPITOLA

### NĚMECKÝ RACIONALISMUS A NOVÁ UMĚLECKÁ KRITIKA

Alexandru Gottliebovi Baumgartenovi (1714—1762), zakladateli německé estetiky, byla odedávna prokazována jen nevalná pocta. Dal estetice její jméno a lidé, kteří dovedli věci pojmenovat, byli už od časů Adamových velebeni jako mudrci zvláštního druhu. Určit název však ještě neznamena vymezení předmět. Je pravda, že Herder vynášel Baumgartenovu definici básně jako nejlepší, jaká kdy byla zformulována,<sup>1</sup> avšak většina autorů se shodovala v názoru, že Baumgartenův přínos je pouze formální a nikoli podstatný. Byli přesvědčeni, že v jeho suchých racionalistických úvahách přišel nazmar a zanikl jistý myšlenkový směr, že však věci samé, estetice, Baumgarten na svět nepomohl. A připustíme, že Herder mohl snadno promítnout něco ze skvělé barvitosti vlastní fantazie do těch pěti latinských slov, která tak obdivoval: *Oratio sensitiva perfecta est poema* (báseň je dokonalý smyslový slovesný projev).<sup>2</sup> Nejnovější bádání však vrhlo na Baumgartenovo dílo nové světlo.<sup>3</sup> Jeho přínos k estetice dnes nevidíme v tom, že estetiku pokřtil, ani v jeho vzhledné definici, nýbrž v tom, že rozpoznal myšlenkový problém, který spočívá ve vymezení oblasti estetiky. Jeho filosofický předek, Leibniz, velký německý racionalista, který měl mnohem mohutnější a obsáhlejší rozumové schopnosti, definoval takové pojmy,

*Baumgarten dal estetice jméno a určil její hlavní psychologický problém*

<sup>1</sup> Herders *Sämtliche Werke*, vyd. Bernard Suphan, doplněno C. Redlichem, 33 sv., Berlin 1877—1913, sv. IV, str. 132.

<sup>2</sup> A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle 1735, § 9. Německý překlad je v knize Alberta Riemanna, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens*, Halle 1928.

<sup>3</sup> Alfred Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, sv. I, Halle 1923. (Vyšel jen sv. I.) Hans Georg Peters, *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen*, Berlin 1934. A. Riemann, cit. dílo.

jako je *individualita, drobné vjemy* (polovědomé obrazy), jež Baumgarten nutně potřeboval ke své práci. Leibniz však nevymezil, nebo snad nemohl vymezit, oblast estetiky pomocí těchto důležitých estetických pojmů. Baumgartenův filosofický otec, pedagog Wolff, nepředal svému nástupci o mnoho víc než pedantickou metodu a pečlivost. Baumgarten tedy jednak prohlásil, že teorie obrazotvornosti, to jest onoho předmětu, o němž se zmiňuje jeho raná práce *Několik otázek týkajících se básně* (1735), si zaslouží, aby byla pokládána za nezávislou vědu, a za druhé se neopomněl zmínit, že jeho uznání estetiky jako vědy je nanejvýš významná událost ve vývoji lidského ducha.

Z Baumgartenova díla byla pro vývoj lidského ducha významná ta část, kde vyžadoval důstojné ocenění toho, co bylo až dosud pokládáno za něco zcela obyčejného. V odpovědi na čtvrtou námitku proti nové vědě použil Baumgarten slov, formulovaných přesně podle slavného výroku, jímž Terentius obhajoval novou komedii mravů: „Nic lidského mi není cizí.“ „Proti naší vědě lze namítnout,“ píše Baumgarten, „že je nedůstojná filosofa a že výtvořiny smyslů, fantazie, báje a citové vzněty jsou pod úrovní filosofie. Na to odpovídám: Filosof je člověk, který žije mezi lidmi. Jistě se nedomnívá, že tak velká část lidského poznání je mu cizí.“<sup>1</sup> Tímto duchaplným zdůrazněním svobodné a neomezené lidskosti pravého filosofa poskytl Baumgarten téma nejen filosofii, nýbrž i umělecké kritice a kultuře, která se rozvíjela v Německu v dalších padesáti letech. Historická situace vyžadovala, aby Baumgarten své zcela nové stanovisko do jisté míry bránil a omlouval. „Lidé opačných názorů tvrdí,“ píše v odpovědi na pátou námitku proti tezí svého díla *Aesthetica*, „že zmatenost estetického zážitku je matkou omylu; já však odpovídám, že nikdo nemůže naráz skočit z temné noci do poledního světla. Proto si také musíme při přechodu z temné nevědomosti k jasnému myšlení vypomáhat zmatenou, ale živou obrazností básníků.“<sup>2</sup> Baumgarten nebyl romantik ani prorok, přisuzující básníkům schopnost nahlížet do věčnosti. Pevně věřil v pozvolné procesy lidského rozumu a rozum mu říkal, že poezie i jiná umění mají nejen své zvláštní pole působnosti, ale že v nich existuje specifický a pozoruhodný řád a dokonalost. A i když tento řád a tato dokonalost nejsou tak skvělé jako přednosti rozumu, jsou to jevy *sui generis* a vyžadují, aby je vykládalo samostatné vědní odvětví; mohou být metodicky spojeny v logický celek, který má právo na vlastní místo v obecném společenství filosofie. V jiných zemích na počátku osmnáctého století filosofové jako Vico a Burke, Dubos a Hutcheson popisovali a vykládali obrazotvornost a smysl pro krásu. Avšak Němci připadl úkol, který byl pro Němce jako stvořený. Baumgarten sestavil nerozvinuté poznatky v pečlivě propracovaný systém, který poskytl

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a/O. 1750, sv. I, § 6. (Svazek II — nedokončený — vyšel 1758.)

<sup>2</sup> Tamtéž, § 7.

intelektuální oporu méně svědomitým filosofům a kritikům a ukázal jim cestu vedoucí přes celé století ke Kantově *Kritice soudnosti*, která korunovala konec onoho století. Baumgartenův systém však nebyl jen základem pro pozdější teoretické úvahy o kráse. Tvrdí se, a to právem, že německá estetika připravila půdu velikému rozmachu německé poezie a dramatu, rozkvětu národní německé literatury.

Baumgarten si plně uvědomoval dvojakost svého úkolu. Věděl, že za prvé umění pracuje s materiálem, který je jedinečný a naprosto nezávislý na rozumu, a za druhé, že umění má hodnoty, nebo jak sám říkal, „dokonalost“, kterou nelze převést na žádný jiný druh dokonalosti a která není rozumová, třebaže je souběžná s rozumovou dokonalostí. Baumgarten musel především vymezit oblast celého bádání. Rozum má vyšší a nižší rovinu. „Vyšší chápání“ je schopnost jasného a adekvátního myšlení. Z té vznikají vědy a filosofie. Přísně logické myšlenky, nezbytné pro vědu, se nehodí pro poezii. Materiál poezie musí tedy zřejmě pocházet z nižší roviny. Proč je nutné, aby tyto dvě sféry byly odděleny, Baumgarten objasňuje na příkladu nesprávně zaměřené poezie.<sup>1</sup> Filosoficky vzdělaný člověk, který má zároveň aspoň částečné pochopení pro poezii, by nikdy nevydával za poezii takovéto verše, i kdyby byly formálně sebelépe zpracovány:

*Estetika nesmí  
směšovat vkus s jinými  
druhy soudů*

Vyvracet může jenom ten, kdo omyl druhých odhalí.  
Nic nelze vyvrátit, když nedokážeme  
druhému chybu. Kdo dokazovat něco má,  
ten v logice být zběhlý musí. Koho však logika jen málo zajímá  
a přece vyvrací, vyvrací zle.

V tomto případě je básnická forma v křiklavém rozporu s obsahem a výsledkem je smíšení žánrů. Námětem poezie nejsou matematické nebo rádobymatematické důkazy, definice, esence, entity nebo tabulky.

Baumgarten prohlašuje, že krásná umění patří k nižšímu chápání, do oblastí, kde sídlí často živá, ale vždy zmatená, to jest neanalyzovaná obraznost. Vypočítává bod za bodem všechny náměty, které může poezie najít uchovány v nižší polovině rozumu. Nejlépe se hodí jednotlivé věci, protože jsou jedinečné a určité a potom i takové skupiny věcí, které jsou jednotlivému předmětu nejbližší. Naproti tomu věda a logika, to jest orgány vyšší sféry, pracují s obecnými pojmy. Výčty zvláštních předmětů, jako například seznam lodí v druhém zpěvu Homérovy *Iliady*, odpovídají ryzím zásadám poezie a ti nicotní, bezvýznamní básníci, kteří ohrnují nad takovými věcmi nos, jsou zcela v nepravu.<sup>2</sup> Na příkladech z Horatia, Tibulla a Persia ukazuje Baumgarten, co tvoří ryzí poezii. Horatius říká „olympský prach“ místo „sportovní

*Nižší rovina rozumu je imaginativní*

<sup>1</sup> A. Baumgarten, *Meditationes philosophicae*, cit. dílo, § 14; srovn. Riemannův překlad, cit. dílo, str. 19.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 19; Riemann, cit. dílo, str. 111.

zápolení“, „palmová ratolest“ místo „odměna za vítězství“, nahrazuje tedy abstraktní pojmy konkrétními.<sup>1</sup> Příklady jsou poetičtější než obecné pravdy. Campanella na příklad říkal o horečce, že to je bitva mezi lidským duchem a chorobou.

*Jasný a bystrý rozum je nezbytný*

Změny, které probíhají v duši a jsou pocítovány jako zvláštní vjemy nebo jako emoce radosti či bolesti, pomáhají básníkovi v jeho úsilí. Obraz prosycený vášní je poetičtější než prostý obraz. Když sestoupíme až do hlubin duše, najdeme tam tušení a sny, nejasné předtuchy budoucnosti a přízraky, které se zjevují ve spánku. Je nebezpečí, že tyto matné, temné pocity zmizí a ztratí se v kimerické tmě. Baumgarten varuje před nesdělitelnými nejasnými slovy a dojmy. „V temných obrazech nenajdeme dostatek charakteristických rysů, abychom mohli daný předmět znovu rozeznat a odlišit jej od jiných. . . Proto může básnická řeč sdělit více dojmů, mluví-li o tom, co je jasné, nežli o tom, co je temné. Báseň, jejíž obrazy jsou jasné, je tedy dokonalejší než báseň, jejíž obrazy jsou temné.“<sup>2</sup>

*Příroda je nejob-  
hatší model; obsa-  
huje ideál*

Smyšlenky jsou také látkou poezie. Umělec může rozložit své představy o skutečném světě na prvky, znovu je složit do nových forem a pak jich s prospěchem použít v poezii, ale jen za předpokladu, že se vyvaruje sestavování prvků, které si navzájem odporují. Toto pravidlo usměrňuje básníkovu fantazii a přitom jen nepatrně omezuje jeho svobodu. Baumgarten však přesto učí, že nejmoudřejší je ten umělec, který napodobí přírodu a nepouští se ukvapeně do složitých konstrukcí vybudovaných na jevech z jiného světa, to jest „heterokosmicky“. Znamé heslo tehdejší doby — umění je napodobení přírody — je tedy v plném souhlase s logikou Baumgartenových argumentů. V našem světě existuje největší možná rozmanitost forem, jaké se vůbec mohou vyskytovat vedle sebe, aniž se navzájem vylučovaly. Podobně jako Leibniz, avšak z jiného důvodu, označuje Baumgarten tento svět za nejlepší ze všech možných světů. Nechť umělec napodobí přírodu, přírodu tohoto skutečného světa, neboť tímto úsilím se zároveň přibližuje k ideálu.

*„Všestranná jas-  
nost“*

Ale proč k ideálu? Proč si má umělec vyhledávat za vzor to, co obsahuje největší rozmanitost, která vylučuje vzájemný rozpor? Tato otázka nás vede k Baumgartenovu pojetí dokonalosti neboli vnitřní hodnoty poezie. I když se básník musí vystříhat jasnosti toho druhu, která vyplývá z rozumového rozlišování a definování, musí naproti tomu ustavičně usilovat o to, co Baumgarten nazývá „všestranná jasnost“. Extensivní jasnost je kvantitativní bohatost básnických obrazů. „Smyslový obraz je tehdy dokonalý, jestliže jeho jednotlivé části vytvářejí co nejvíce smyslových idejí.“<sup>3</sup> Pokud není příval podrobností příliš mohutný, takže je lidská mysl nestačí pojmout, platí zásada, že čím více individuálních prvků je v daném okamžiku nahromaděno,

<sup>1</sup> Tamtéž, § 20. Riemann, tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 13. Riemann, str. 108.

<sup>3</sup> Tamtéž, § 8. Riemann, str. 106.

tím lépe. „Lesk a skvělost“, „*nitor et splendor*“ básně závisí na této všestranné jasnosti. Množství a rychlý sled podrobností se však nesmí změnit v pouhé chvějivé hemžení. Živost a bohatost vyžadují co největší počet výrazných známek a rysů.

*Zvláštní jednota  
a řád umění*

K dokonalosti poezie přispívají kromě bohatství podrobností ještě různé typy řádu, jak praví Baumgarten, neboť vysoce individuální obsah poezie musí být uzpůsoben tak, aby jej nižší rovina chápání mohla přijímat. A nyní přicházíme k rozhodujícímu bodu ve výkladu Baumgartenovy teorie: podle toho, jak se vyrovnává s pojmem řádu, musíme rozhodnout, zda přináší opravdu něco zásadně nového či ne. Jeho typy řádu jsou analogické těm typům řádu, které objevuje rozum, nejsou to však rozumové souvislosti. Baumgarten se tedy pokouší stále oddělovat své království rychlých, jasných, smíšených obrazů od říše logických závěrů a matematicky přesných definic. Tvrdí, že básník chápe morálku jinak než filosof a že pastýř se dívá na zatmění slunce jinými očima než astronom.<sup>1</sup> Jaké tedy existují v estetickém poznání ekvivalenty k těm typům řádu, které objevuje rozum? Dokonalost, abstraktně definována, je jednota v rozmanitosti. Jestliže se však Baumgarten domníval, že krása není konec konců ničím víc než jakýmsi nejasným způsobem chápání této jednoty v rozmanitosti, kterou lze lépe postihnout jasným rozumem, pak ve skutečnosti nevymezil přesně oblast estetiky, ani pevně nevytyčil své pojetí nezávislé estetické dokonalosti. Baumgarten tvrdí, že existuje několik různých typů básnického řádu: jednak ten, který se podobá vyvozování závěrů z dané premisy, za druhé ten, který spojuje podobné s podobným, a posléze ten, který nám poskytuje historie. Jakožto způsoby básnického uspořádání látky jsou tyto řády nejasnými napodobeninami řádu, který stanoví rozum. Vnímáme-li nějaký řetěz důvodů spíše citem nežli rozumem, jde o uměleckou hodnotu; jestliže se vztah podobného k podobnému stane kořistí šťastné inspirace, vykrytalizuje v metaforu a nedokazuje se analyticky, pak je to práce důvtipu; jestliže se historické fakty, které poskytuje paměť, chápou jako celek a nezkoumají se pečlivě článek po článku, je to projev básnické a nikoli historické představivosti.

Co tedy vlastně Baumgarten dokázal? Jsou tyto strukturální základy specificky estetické nebo to jsou zbytky, odhozené rozumem, který má důležitější úkoly? Správná odpověď patrně zní, že Baumgarten se snaží zachovat onen typ řádu, o němž hovoří jako o zvláštní doméně umění. Jednota, kterou vyžaduje, není falešná rozumová jednota, nýbrž funkce vzájemného vztahu emocionálních a obrazných jednotek. Smíšené části jsou v souladu a vytvářejí jednotu tehdy, když převládá „poměr, který určuje dokonalost“; a tento žádoucí poměr není naprostá shoda s věcmi, jako je tomu u rozumové pravdy, nýbrž je to poměr, který plodí v náležitě míře „bohatství, velkolepost, živost, jasnost, určitost a básnickou pravdu“.<sup>2</sup> Baumgarten své názory v pozděj-

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, § 425, 429.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 22: „V hojnosti obrazů spočívá vznešenost a jasné světlo jímavé pravdy“.



ším období rozvíjí a uznává estetická spojení a vlastnosti nejasných myšlenek samotných. Krása je „jevová dokonalost“, učil Baumgarten. Předpokládá skutečně, že mezi básnickými myšlenkami a jevy, k nimž se pojí, existuje jistá vzájemná shoda: je to vztah pravděpodobnosti. Poezie se nesmí uchýlovat k nepodstatným utopickým snům. Avšak správná metoda básnické tvorby má toto hlavní pravidlo: řadit obrazy a citové prvky postupně tak, aby bohatství a extensivní jasnost výrazu ustavičně vzrůstaly.<sup>1</sup> Téma — vzájemná shoda slov, způsobu vyjádření a idejí — připouští ideálně účinek o nejvyšším počtu dojmů.

Švýcarský estetik J. G. Sulzer (1720—1779) ve svém sevřeném a vlivném díle *Obečná teorie krásných umění* (1771—1774) napsal podobně jako Baumgarten, že estetická idea je méně zřetelná než idea kognitivní. Avšak podle Sulzerova názoru se tento rozdíl nezakládá na povaze pozorovaného předmětu, ale spočívá v samém aktu nazírání. Tentýž předmět můžeme vnímat buď jako jasnou ideu nebo jako „počitek“ (Empfindung), podle toho, jak zapůsobí na naše smysly. Například pohled na klenot působí jinak na obchodníka s klenoty a jinak na neodborníka. Klenotník soustředí pozornost na určité podrobnosti, na nichž závisí peněžní hodnota šperku. Neodborník se spokojí s celkovým dojmem z klenotu, bude se kochat libostí, kterou v jeho nitru vzbudil souměrný tvar a jemný třpyt šperku. Laikova představa je méně bohatá na přesné znaky, zato však bohatší na „částecné ideje“, které nejasně podněcuje celý předmět. Když vychutnává toto smyslové bohatství, musí se nutně zároveň těšit z vlastních vjemů a citů, které se k němu pojí. Jeho duše je proto hluboce vzrušena. V aktu poznání je naše pozornost plně upoutána pozorovaným předmětem, v estetické zkušenosti si uvědomujeme tento předmět zároveň se stavem své mysli a s projevy své psychické energie. Při vnímání krásy tedy spojujeme vjem a ideový názor s emoci a volním aktem.

Sulzer jasně stanovil emocionální faktory v umění. Chápal, že umění, jež zobrazuje viditelné a hmatatelné předměty, obráží rovněž duševní stavy. Například hudba dává výraz vášním.<sup>2</sup> Kromě toho viděl v estetickém životě prostředek k uchování jednoty lidské povahy. „Nevzdělaný člověk je pouze hrubý, smyslný tvor, který baží jen po živočišném životě; naproti tomu člověk, jakého stoikové chtěli, ale nikdy nedokázali vypěstovat, by byl pouhý rozum, bytost zaměřená jen na vědění a zcela neschopná činu. Avšak charakter, který utvářela krásná umění, znamená střední cestu mezi těmito krajnostmi. Jeho smyslovost spočívá ve zjemnělé citlivosti, která člověka uzpůsobuje pro mravní život.“<sup>3</sup> Tato myšlenka jasně předjímá Schillerovo učení o „estetické výchově“.

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae*, § 13; Riemann, str. 108.

<sup>2</sup> R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, Würzburg 1892, str. 201 a n.

<sup>3</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* sv. II, str. 252. Protože umění podporuje morální cíle, hraje také roli ve společenském a politickém životě. Toto hledisko zdůrazňuje další autor z Baumgartenovy školy, Karl Heinrich Heydenreich v díle *System der Ästhetik*, sv. I, Leipzig 1790.

Estetické úvahy Mosese Mendelssohna (1729—1786) měly totéž zaměření. Mendelssohn zaujal méně racionalistické stanovisko k psychickým faktům než dřívější psychologové a zdůrazňoval „tři zdroje libosti“: a) jednotu v rozmanitosti (neboli krásu), b) shodu v rozmanitosti (rozumovou dokonalost) a c) příznivé působení na tělesný stav (neboli smyslovost). První dokonalost chápeme, jak učil Mendelssohn, díky zvláštní „schopnosti schvalovat“.<sup>1</sup> Mendelssohn podobně jako Sulzer předjímá ideje Schillerovy. Tvrdí, že umění, které cvičí schopnost zprostředkovat, kterou má lidská duše, pomáhá přeměňovat mravní principy v přirozený sklon a vytváří harmonickou spolupráci duševních sil.<sup>2</sup> Psychologickou triádu, kterou obsahuje Sulzerova teorie a rozvádí Mendelssohnovo učení, pečlivě rozpracoval a definitivně včlenil do psychologie J. N. Tetens (1736—1807). Rozeznával tři schopnosti: rozum, cit a vůli.<sup>3</sup> Je to rozdělení, které převzal Kant a jehož vliv je dosud patrný v pokantovských filosofických soustavách. Třebaže je samo o sobě pochybné, v době, kdy bylo poprvé vysloveno, zasloužilo se o uznání krásy jakožto autonomního jevu.

*Mendelssohn:  
umění přispívá  
k úplnosti duše*

Holandského filosofa Franze Hemsterhuisse (1720—1790) nelze počítat mezi Baumgartenovy následovníky, ačkoli jeho teorie má stejné zaměření. Také pro Hemsterhuisse je krása zprostředkujícím činitelem, avšak protikladné jevy jsou zprostředkovány zcela odlišným způsobem. Svou teorii poznání se Hemsterhuis řadí ke Grotiovi a k anglickým empirikům. Tvrdí, že všechno naše poznání pramení ze smyslového vnímání. Přisuzuje však člověku „vnitřní smysl“, který řídí naše úsilí o dosažení celistvé a nedílné Jednoty. Člověk se ocitá mezi tokem smyslových vjemů a neměnným platónským jsouncem, a když vnímá krásu, začíná chápat výsadnost i omezení tohoto zvláštního postavení. Krása působí na naše smysly, a proto nemůže být nositelkou duchovního světla, jež prýští z nadmyslového zdroje bytí. Dovede však převádět toto poselství shůry do kusého jazyka smyslů. Kvantitativním bohatstvím nahrazuje krása věčný nedostatek podstaty. Místo intuice, která je nám provždy odepřena, poskytuje nám nesmírné množství dojmů. Tímto způsobem dospívá Hemsterhuis ke své slavné definici, která zní: krása je „ten prvek v předmětu, který vzbuzuje v nejkratší době největší počet idejí“.<sup>4</sup>

*Hemsterhuis:  
„vnitřní smysl“*

Z brázdy, kterou vyryla Baumgartenova estetika, vybujela bohatá literární úroda. Jako nejznámější autory z této skupiny můžeme jmenovat J. Eliase Schlegela,<sup>5</sup> Johanna Augusta Eberharda<sup>6</sup> a Johanna

<sup>1</sup> M. Mendelssohn, Briefe über die Empfindungen, Berlin 1755, dopis 4.

<sup>2</sup> R. Sommer, cit. dílo, str. 120.

<sup>3</sup> Viz dílo Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, 2 sv., Leipzig 1776—1777.

<sup>4</sup> F. Hemsterhuis, Oeuvres, vyd. Meyboom, 3 sv., 1846—1850, sv. I, str. 14—18. (Lettre sur la sculpture 1769; Lettre sur les désirs 1770.) Viz Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, 1872, sv. I, str. 329 a n.

<sup>5</sup> J. E. Schlegel, Von der Nachahmung, 1742.

<sup>6</sup> J. A. Eberhard, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Berlin 1783 a další vydání.

Joachima Eschenburga.<sup>1</sup> Avšak ruku v ruce s tímto základním filosofickým proudem postupovalo v Německu jiné hnutí, lépe známé badatelům v oboru všeobecných dějin kultury. Byla to nová orientace vkusu a nový kánon v umělecké kritice. Na naivní velikost řeckého výtvarného umění a poezie, na dílo Miltonovo a Shakespearovo se pohlíželo jako na ztělesněné vyvrácení přísných pravidel umělecké tvorby, která stanovil Boileau a Racine. Umění získávalo vlastní důstojnost, jež nebyla vypůjčena od filosofie. Spor mezi J. Ch. Gottschedem (1700—1776), neochvějným zastáncem přísných klasických pravidel, a švýcarskými kritiky J. C. Bodmerem (1698—1783) a J. C. Breitingerem (1701—1776) se soustředil na ideu básnické invence. Švýcaři obhajovali práva obrazotvornosti. Tvrdili, že básník má právo přetvářet holou skutečnost aktem, který Breitinger nazval *abstractio imagiationis*. Tento akt, na rozdíl od *abstractio rationis*, umožňuje rozpoznávat „možné světy“, ukryté ve skutečném světě, který známe ze zkušenosti. Zde se projevuje Leibnizův vliv na kritiku, který se už objevil v názorech Baumgartenových. Hrubá realita se zde povznáší na úroveň nadpřirozeného a zázračného.<sup>2</sup> Bezprostředním cílem tohoto učení nepochybně bylo ospravedlnit Miliona jako velkého protestantského básníka. Avšak v celé šíři se tento nový směr rozvíjí teprve ve spisech dvou vynikajících uměleckých kritiků, Winckelmanna a Lessinga.

Nový zájem o Řecko

Ačkoli Lessingovo nejslavnější dílo *Laokoon* (1766) bylo napsáno především jako polemika proti Winckelmannovu názoru, že Vergiliova umělecká metoda se nevyrovná umělecké metodě sochaře, který vytvořil sousoší Laokoona, přece měli oba tito velcí němečtí umělečtí kritici osmnáctého století více podobných než odlišných rysů. Oba se horlivě snažili zreformovat německý národní vkus tím, že obraceli pozornost přímo k řeckému zdroji umění. V bezprostředním styku s klasickými originály, v pilném studiu Aristotelových spisů a v důkladném seznámení s pozůstatky klasického sochařství v Římě hledali spásu národního estetického citění — ale především si od tohoto studia klasiky slibovali totéž osvěžení citu a očistění vkusu, o jaké usilovali Diderot a Rousseau ve Francii, když razili heslo „Zpět k přírodě“. Lessing a Winckelmann nejenže odsuzovali studium klasického stylu z druhé a třetí ruky podle komentářů a starých rytin, ale s odporem zavrhovali celou staromódní metodu „paruky a copu“, křiklavost a přeplácánost barokních staveb i rafinovanost, nepřirozenost a povrchní změkčilost francouzského dvorního vkusu v malířství a v zahradní architektuře. Dokladem toho, že heslo zpět ke klasickým originálům znamenalo pro Winckelmanna totéž jako heslo zpět k přírodě, je skutečnost, že jeho názor na sochaře Pigalla se téměř shoduje s názorem Rousseauovým. Winckelmann se zhrozil, jak se může sochař,

<sup>1</sup> J. J. Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, 1783.

<sup>2</sup> Viz J. J. Bodmer, Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, Zürich 1740.

kteřý studoval v Římě, snížit k tak nečisté smyslnosti. „Pigallova Venuše v Postupimi je zobrazena v takovém citovém roznicení, že jí div sliny netečou z obou koutků úst a zdá se, že sotva dechu popadá; úmyslem sochaře zřejmě bylo, aby se zalykala rozkoší. Ale pro všechny svaté, cožpak právě tento sochař nestrávil několik let v Římě, kde studoval antické umění?“<sup>1</sup> Rousseau je snad ještě více pobouřen tím, jak Pigalle prostituje své nadání: „A vy, sok Praxitelův a Feidiův, vy, jehož dlátem by byli antičtí sochaři mohli vytesat takové sochy bohů, za které bychom jim prominuli jejich modloslužebnictví, vy, nedostižný Pigalle, musíte přimět svou ruku, aby se buď vzdala opičáckých oblud, anebo přestala vůbec pracovat.“

Řecký ideál krásy, založený na majestátnosti a klidu, který Winckelmann vyzdvihoval oproti soudobé zálibě v přehánění a spletitosti, vyvodil z dlouhého a podrobného studia sochařských památek v Římě. Do Říma, po němž bažil tak jako zbožný poutník po pohledu na svaté město, dospěl Winckelmann v témž roce, kdy započaly archeologické vykopávky v Pompejích (1755), a sám napsal učené pojednání o objevech v Herculaneu. První systematické *Dějiny starověkého umění* (1764) jsou jeho dílem. Avšak svou touhou uvidět sochy klasického období na vlastní oči a nespolehat se na poznatky z druhé ruky je Winckelmann spíše osobností, již vyvrcholil dlouho dozrávající zájem o klasickou archeologii nežli průkopníkem. Už v patnáctém století začali dva Italové, Poggio Bracciolini a Ciriaco z Ancony, sbírat antické umělecké předměty a opisovat nápisy. Široký a trvalý zájem o antické umění se však objevil teprve sto let před Winckelmannovou dobou. Dva Angličané, Thomas Howard z Arundelu a George Villiers, vévoda z Buckinghamu, soupeřili ve sbírání řeckých uměleckých památek z tureckých držav (asi 1620—1630). Brzy nato se stalo mezi anglickými šlechtici módou vozit si z Řecka a z ostrovů ve Středozezemním moři kdejakou architektonickou ozdobu a sochu, která se vůbec dala odnést, a zdobit si jimi venkovská sídla. Pak se z popudu Francouze Jacquese Carreyho začaly důkladně kopírovat sochy a architektonické prvky přímo na místě podle zachovalých památek. *Athénské starožitnosti*, dílo Nicholase Revetta a Jamese Stewarta, chudého malíře vějířů, kterého nadchly klasické památky, vzniklo díky finanční pomoci a všestranné podpoře anglické Společnosti milovníků umění, která byla založena v roce 1734 k oživení studia starověkého umění. V témž roce, kdy Winckelmann vydal své *Dějiny starověkého umění*, vyslala tato společnost výpravu, která měla pokračovat v práci Stewarta a Revetta. Z hlediska archeologického bádání tedy Winckelmannovo dílo představuje vyvrcholení a zevšeobecnění živého zájmu, který už po léta vyrůstal v Anglii, ve Francii a v Německu.<sup>2</sup> Winckelmann uspořádal do nově-

<sup>1</sup> J. Winckelmanns Sämtliche Werke, 5 sv., vyd. J. Eiselein, Donauöschingen 1825—1829, sv. I, str. 220—221. (Von der Grazie in den Werken der Kunst.)

<sup>2</sup> Lionel Cust, History of the Society of Dilettanti, London 1914, kap. IV; K. Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen, 3 sv., Leipzig 1866—1872; 2. vyd. r. 1898.

ho celku materiály, které mu dodali filologové, znalci starověku, autoři biografí a moralisté, zabývající se ranými formami civilisace, a tak založil moderní vědecké dějiny umění. Uplynulo téměř celé století, než studium poklasického umění dosáhlo pracemi Karla Schnaaseho a Jakoba Burckhardta úrovně Winckelmannova díla.

*Winckelmann:  
klidná dokonalost  
řecké krásy*

Jaký tedy byl ten nový estetický ideál, který Winckelmann odvodil z antických soch a vystavil na odív? Nejvyšší krása, praví Winckelmann, je ztělesněna v lidské postavě. Umělec analyzuje lidské tělo tak jako filosof projevy lidského ducha. Krása lidského těla spočívá v souladu jeho různých částí a v jejich vzájemném vztahu vyjádřeném funkcionální eliptickou linií. Tato eliptická linie je zároveň jednotná i rozmanitá, neboť „algebraickým způsobem není možno určit, která linie, zda více či méně eliptická, spojuje různé části těla v krásný celek — ale starověcí mistři to dovedli; o tom svědčí všechna jejich díla od soch bohů až po vázy“.<sup>1</sup> Antičtí umělci tedy znali „linii krásy“ a aranžovali drapérie, tesali rysy tváří a určovali proporce těla tak, že ztělesňovaly krásnou formu. Celkový dojem, jak Winckelmann neúnavně opakoval, je ušlechtilé prostý a pln klidné důstojnosti. „Právě tak, jako voda je nejlepší, když obsahuje co nejméně cizích přísad, tak i půvab je nejdokonalejší tehdy, je-li nejprostší, oproštěn ode vši ozdobnosti, násilnosti a strojenosti.“<sup>2</sup> „Postoj a gesta antických postav jsou taková, jaká mají lidé, kteří u vědomí svých zásluh si činí oprávněný nárok na pozornost, když se objeví mezi moudrymi lidmi.“<sup>3</sup> Jejich krev je jasná a čistá, jejich duch je vyrovnaný. „Ve tvářích antických soch se radost neprojevuje bouřlivým smíchem... Na tváři bakchantově je jen letmý záblesk rozkošnictví. Bolesti a úzkosti se podobají moři, jehož dno je klidné, i když na povrchu zuří bouře.“<sup>4</sup> A dále: „Pohyby rukou u antických postav a jejich postoje vůbec jsou takové, jako u lidí, kteří se domnívají, že jsou sami a že je nikdo nepozoruje.“<sup>5</sup> Drapérie antických soch je lehká a splývá v klidných záhybech, neboť „bozi... jsou zobrazováni jako bytosti, které dlí na svatých místech, v obydlích tiché posvátné bázně.“ Nebylo by vhodné, aby jejich roucha byla „hříčkou větrů“ nebo vlála jako prapory.<sup>6</sup> Tento ideál umírněnosti a harmonického klidu Winckelmann soustavně porovnává s neklidností a horoucí vášnivostí umění, které viděl všude kolem sebe. Tvrdil, že moderní vkus pokládá klidný postoj za fádňi, a proto musí být hlavy soch tak pokrouceny, jako kdyby postavy, které sochy představují, byly zasazeny bleskem. Gesta, která vyhovují současné módě, jsou jako pohyby „novopeceného mladého začáteč-

<sup>1</sup> J. Winckelmann, cit. dílo, sv. I. str. 208. (Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst.)

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 217. (Von der Grazie in Werken der Kunst.)

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 219.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 220.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, str. 221.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, str. 222.

níka z kanceláře“<sup>1</sup> a půvaby jsou vyšňořeny jako v božihodových šatech. Berninimu se o „půvabu“ nikdy ani nesnilo, praví Winckelmann, a Michelangelo, který přivedl k úpadku Rafaelův čistý styl, byl tak očarován „zmatenou učeností“, že se zřekl nejen půvabu, ale i slušnosti.<sup>2</sup> Winckelmann tedy na základě svého celoživotního, oddaného studia římských soch a obrazů rozvinul ideál klidu a ukázněnosti, který se nám až do nedávné doby ztotožňoval s představou Řecka.

Winckelmann pohlížel na rozvoj starověkého umění jako na biologický jev, který postupně dozrává, prochází různými fázemi a pak zaniká. I když mnohé z toho, o čem Winckelmann píše ve svých dějinách, dnes už neplatí, neboť v jeho materiálech nejsou zahrnuty autentické příklady dřívějších stadií řeckého umění, má jeho dílo dodnes význam, a to proto, že zavedl pojem vývoje slohů, a také proto, že předal svůj ideál, své vědomosti a nadšení větším myslitelům, kteří přišli po něm — Goethovi a Schillerovi, Schellingovi a Hegelovi. „Cílem dějin umění,“ píše Winckelmann, „je vysvětlit původ umění, jeho růst, proměnu a úpadek zároveň s nejrůznějšími slohy, jež byly vytvořeny lidmi, dobou a umělci, a dokázat to co nejdůkladněji podle známých starověkých uměleckých děl.“<sup>3</sup> Při sledování tohoto živého vývoje bral Winckelmann v úvahu vlivy podnebí i politických a společenských podmínek. V Anglii už tehdy bylo zvykem spojovat estetické ideje vznešenosti a velikosti s politickým ideálem svobody. Když tedy Winckelmann píše, že svoboda, matka velkých událostí, vstúpila Řekům vznešené sklony, a srovnává ji s vyhlídkou na nezměrnou hladinu moře, která rozšiřuje náš rozhled, je možné, že snad při tom vycházel z Addisonova výroku: „Širý obzor je obrazem svobody,“ anebo že navazoval na Shaftesburyho názor, že růst uměleckého vkusu v Británii souvisí s ušlechtilou oddaností Britů k svobodě. Myšlenka, že podnebí má vztah k nadání, byla tehdy rovněž ve vzduchu. Dubos tento názor vyslovil a francouzští spisovatelé jej rozvedli až k jeho vyvrcholení, které představuje Taine.

Winckelmann rozeznával v řeckém umění po neurčitém prvotním začátku čtyři stadia. První, archaické řecké umění až po dobu Feidiovu s tvrdou a mohutnou kresbou, často plnou drobných přesných podrobností a bez půvabu.<sup>4</sup> Druhé období zahrnovalo podle Winckelmannova rozdělení Feidia a Skopase a Winckelmann je nazval epochou „vznešeného nebo velikého stylu“. Toto období pokládal za nejvyšší projev sochařského génia Řeků, neoznačil je však slovem „krásné“. Pravil, že jeho charakteristické znaky jsou vznešená prostota a jednota.<sup>5</sup> Tomuto údobí odpovídala podle Winckelmannova názoru

*Vývoj stylů a vlivu prostředí*

*Moc, důstojnost, krása, změkčilost*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 221.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 223—224.

<sup>3</sup> J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, vyd. Goldscheider, Wien 1934, str. 9.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 215.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 217.

v italském malířství doba Rafaelova. Třetí období představoval Praxiteles a vyznačovalo se větší jemností, krásou a půvabem.<sup>1</sup> Z italských malířů odpovídá tomuto období Guido Reni. Čtvrté období znamenalo nástup napodobitelů, je eklektické a plytké.<sup>2</sup> Ten, kdo někoho následuje, praví Winckelmann, musí být vždy pozadu.

*Ideální a charakteristické*

Pojetí krásy, jak je vykládá Winckelmann ve zvláštních esejích a v jednotlivých pasážích svých dějin umění, je do jisté míry v rozporu s bohatším a snášenlivějším ideálem, který proniká jeho dějinami jako celkem. Winckelmannova nedůslednost v užívání termínů svědčí nejen o jeho odporu ke všemu rozškatulkování a puntičkářství obyčejných pisálků, ale také o tom, že jeho bystrý rozum usiloval o přesné odstupňování dokonalosti a pátral po náležitých epitetech, která by vystihla různé druhy klasické umělecké tvorby. Toto úsilí bylo nepochybně ukazatelem průkopnické a životné síly jeho děl. Ačkoli jako „krásné“ označil třetí období, jeho sympatie zřejmě patřily druhému období, které nazval „vznešené“, napsal však o něm, odporuje sám sobě, že směřovalo k „pravé kráse“. V dílech tohoto vznešeného druhého období, v epose Feidiově, nalézal Winckelmann minimální výraz duševních citů. A přece kolísá mezi názorem, že tyto sochy jsou bezvýrazné — bez chuti jako čistá voda — a názorem, že vyjadřují city ze všech nejvyšší, totiž klid a sílu, ale velmi ukázněně. Někdy se zdá, že nás nutí obdivovat umírněnost téměř nezajímavou, bezduchou symfonií linií a forem, jindy zase zdůrazňuje, že krása bez výrazu nemá osobitost. Zřejmě cítil, že přehnaná výraznost umělecké dílo deformuje. Naproti tomu nedostatek výraznosti ubírá dílu na kráse. Je to silná estetická droga, se kterou se musí obezřele zacházet.<sup>3</sup> Dva ideály se tedy znovu a znovu zjevovaly Winckelmannovi před očima, nebyly však nikdy uvedeny do důsledné vzájemné souvislosti. Pokud umělec hledá krásu, musí jí podřídít charakteristické a individuální rysy, tělesné podrobnosti i výrazné vyjádření citů. Naproti tomu umělecký ideál zahrnuje i ideální duševní stav — velikost a klid — a tento duševní stav se přirozeně obráží a projevuje ve výrazu tváře a v postoji těla.

*Lessing: oblasti poezie a výtvarného umění*

S tímto znepokojivým problémem soupeřících požadavků formální krásy, do níž nezasahují rušivě nároky duchovního ideálu, a požadavků citového vyjádření se vyrovnával Lessing (1729—1781) v *Laokoontovi*, v slavném eseji, kde vymezuje hranice poezie a malířství a který byl nazván „organon estetického vzdělání“. Lessing chtěl podobně jako Winckelmann vyřešit jisté konkrétní estetické otázky tím způsobem, že odstranil všechny překážky, které dělily jeho myšlení od svědectví antických uměleckých děl. Estetické názory se pohybovaly ve vyjetých kolejích — ve francouzských kolejích, které omezovaly a překrucovaly antické myšlení. Lessing se chtěl vrátit až k volně prou-

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 219.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 225—226.

<sup>3</sup> B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, str. 247—250.

dícím prvotním zřídům a v těchto jasných vodách bedlivě přezkoumat různé okřídlené fráze jako: „Co platí pro malířství, platí i pro poezii.“ Příným popudem pro napsání Laokoonta bylo tvrzení, které Winckelmann vyslovil v jednom ze svých raných děl. Winckelmann napsal, že důvod, proč Laokoon zobrazený sochou nenaříká, kdežto Vergiliův Laokoon křičí bolestí, spočívá v tom, že řecký génius předčí latinského ušlechtilou zdrženlivostí a prostotou. Lessing přiznával, že fakta jsou taková, jak je Winckelmann popisuje. Později, když byl umožněn přístup k sousoší, se ukázalo, že tomu ve skutečnosti tak není. Lessing však trval na odlišném výkladu tohoto předpokládaného faktu. Prohlašoval, že Řekové se řídili příkazy matky přírody stejně jako Římané, a proto připouštěli nespoutaný výraz citů i u božských postav. Na důkaz svého tvrzení uvádí, že Homérovi ranění hrdinové často padají s výkřiky k zemi, že Venuše, když utrpěla pouhé škrábnutí, hlasitě zasténala, nepotlačujíc bolest, a že dokonce i „kovový Mars, citě kopí Diomedovo křičí tak hrozně, jako by zároveň křičelo deset tisíc zuřících válečníků“.<sup>1</sup>

Jestliže se tedy řeckému géniu nepřičí prudký výraz citů, je třeba najít jiný důvod pro citovou umírněnost Laokoontova sousoší. Lessing vidí tento důvod v požadavcích sošné krásy.<sup>2</sup> Lessing říká o tvůrci Laokoontova sousoší, že „mistr usiloval o nejvyšší krásu, sluchitelnou s danými okolnostmi fyzické bolesti“,<sup>3</sup> a proto zmírnil výkřik a nahradil jej povzdechem. Umělec tohoto druhu může zachytit pouze jediný okamžik nějakého děje a tento jediný okamžik je navěky uchován v dojmu, jímž zapůsobí na diváka.<sup>4</sup> Proto nelze vytesávat do mramoru ani krajní výstřelky, ani vývoj emocionálních situací. Naproti tomu básník není nucen soustředit svůj obraz do jediného okamžiku a „chce-li, začíná každý ze svých dějů u jeho počátku a vede je všemi možnými proměnami až k jeho zakončení“<sup>5</sup> a do všech krajností.

Lessing konečně přechází od úvah o rozdílu mezi poezií a sochařstvím v tomto konkrétním případě k udánlivě nezvratnému důkazu o tom, že se obě tato umění odlišují přímo v základních principech. Chci založit svůj důkaz na nejvyšších logických zásadách, říká Lessing. Znak musí vždy odpovídat tomu, čeho znakem je. Malířství užívá tvarů a barev v prostoru, poezie zvuků spojených navzájem v čase. Malířství užívá jeden druh znaků, poezie jiný. Malířské znaky jsou tedy uzpůsobeny výhradně pro prvky existující vedle sebe v prostoru, jinými slovy pro tělesa; básnické znaky naproti tomu jsou určeny pro objektivní situace, v nichž se projevuje pohyb v čase, jinak řečeno pro činy.<sup>6</sup>

*Umělecké prostředky nelze směřovat*

<sup>1</sup> G. E. Lessing, Laokoon čili O hranicích malířství a poezie, Praha 1960, str. 14. Viz Sämtliche Schriften, vyd. K. Lachmann a F. Müncker, 23. sv., Leipzig 1886 až 1924, sv. IX, str. 8.

<sup>2</sup> Tamtéž, české vydání, str. 21.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 24, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 27.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 31, upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 133.



*Mohou se však setkat v okamžiku naplněném dějem a v dynamickém popisu*

Malířské znaky však mohou nepřímou vyjadřovat i děj a básnické znaky mohou nepřímou označovat předměty, neboť předměty, vlastní námět malířství, trvají a mění se v čase. Malíř se může rozhodnout, že zobrazí v nějakém předmětu jeho schopnost být středem akce, to jest tak, aby se v něm jevil souhrn celé jeho minulosti i náznak budoucnosti, která jej čeká. Zákon malířství, který lze z těchto zásad odvodit, zní, že malíř musí zobrazit okamžik obtěžkaný dějem, prosvítajícím vnější formou. Podobná zásada platí pro poezii. Předměty jsou vlastní látkou poezie potud, pokud jsou nositeli činu, který se postupně rozvíjí v čase. Proto má básník popisovat předměty, jen pokud přispívají k ději, úsporně a co nejživěji. K tomu může postačit jediný přívlástek.<sup>1</sup>

Lessing objasňuje tyto zásady na mnoha výmluvných příkladech.<sup>2</sup> Dokazuje přesvědčivě, že obšírný, podrobný popis alpského horce nezapůsobí na naše city, a pak se odvolává na Homéra a ukazuje, jak může velký básník rozvinout a obohatit svůj popis nějakého předmětu tím, že místo nevhodných popisných epitet použije dynamických prostředků. Homér nám živě přiblíží Heleninu krásu, ale nikoli tím, že by popisoval podrobně půvab jejích očí, čela a vlasů, nýbrž tím, že nám ukáže, jak mohutně zapůsobila její krása na trojské stařešiny. A básník má kromě vylíčení účinku ještě jiné možnosti. Velký básník může soupeřit s Homérem v tom, že nám popíše nějaký předmět, třeba loď nebo štít, tak, že vylíčí způsob, jak byl tento předmět vyroben. Je mnohem účinnější zajít za Agamemnonovým žezlem do dílny bohů a popsat, jak se postupně tvořilo, než pouze vypočítat všechny ozdoby, které se na něm skvěly, když bylo dokončeno. Homér dovede přeměnit nudný popis nějaké věci v živý obraz činnosti, praví Lessing. Když Lessing tak ostře odlišil slovesné umění od malířství a sochařství, zase je poněkud sblízuje. Malířství a poezie, říká, se navzájem tak příliš nevylučují, jsou to dobří sousedé. Rafaelovy drapérie, i když jsou příkladem prostorového umění, prozrazují poslední činnost zobrazené osoby a dokazují, že pohyb údů je působící příčinou vnějšího účinku, totiž splývání a vzdouvání roucha. Idea „okamžiku obtěžkaného dějem“ tedy poskytuje poezii a malířství úzkou sféru, v níž se shodují.

*Lessing rozvinul úlokovité zdroje*

Pokud jde o pojem okamžiku obtěžkaného dějem, byl Lessingovým předchůdcem Shaftesbury, který z něho učinil závažný problém v otázce zobrazení „Herakla na rozcestí“. Herakla oslovila na rozcestí Ctnost a Neřest a každá mu líčila výhody svého způsobu života. Který okamžik tohoto setkání se nejlépe hodí k tomu, aby jej malíř zobrazil? Má to být chvíle, kdy Ctnost a Neřest Herakla oslovují, kdy s nimi rozmlouvá, kdy si Ctnost Herakla získává, nebo okamžik, kdy Herakles už vybojoval svůj vnitřní zápas? Má obraz představovat Herakla, když je překvapen, zaujat, v mučivých rozpacích, nebo už na odchodu? Shaftesbury praví, že okamžik trýznivého, ale vítězného

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 135.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 135—140.

zhloubání, kdy se Herakles přiklání k rozhodnutí, ale ještě jeví stopy toho, co předcházelo a co je předzvěstí budoucího života plného dřiny a trampoty, je průsečíkem celého děje, hodným malířova štětce.<sup>1</sup> Lessing byl nadšeným obdivovatelem Diderota a v Diderotově spisu z mládí, „Dopisu o hluchoněmých“ (1751), nacházíme také téměř doslovnou předzvěst Lessingových závažných myšlenek. Diderot si klade otázku, proč námět vhodný pro jedno umění může být nemožný v jiném umění? Příklad si volí z Vergilia. Básník líčí, jak Neptun zvedá hlavu z vln rozbouřeného moře. Může malíř zobrazit tentýž výjev? Nikoli, neboť tělo, ponořené zčásti do vody, je znetvořeno lomem světelných paprsků ve vodě. Tutéž otázku zkoumá ještě na příkladech z Ariosta. Z výčtu Alcinych „vnad“ nenabude čtenář představy o její kráse. Ale ukažte mi, jak se Alcina prochází. Budu sledovat její kroky, držení jejího těla při chůzi a ve své obraznosti si doplním všechno, co chci o jejích půvabech znát. Kdo dělá v poezii víc, směšuje funkce poezie a malířství, praví Diderot. Dalším příkladem je obr Polyfém, který právě drtí mezi zuby kosti jednoho ze společníků Odysseových — to je obraz snesitelný v poezii, ale nemyslitelný jako námět obrazu.

Avšak k napsání Laokoonta snad Lessinga nepřiměl především úmysl rozvést tyto úlokovité myšlenky, nýbrž spíše snaha postavit se proti mohutné soudobé tendenci v básnické tvorbě. V Lessingově době se stalo zvykem jak v Anglii, tak i ve Francii vykládat klasické básníky v souvislosti s uměleckými památkami. O tom svědčí například Addisonovy *Dialogy o užitečnosti starověkých medailí, obzvláště ve vztahu k řeckým a římským básníkům* (1702) a Spencova *Polymetis* (1747). Lessing se klonil spíše k tomu, aby se tato umění rozlišovala, a nechtěl podporovat toto spojování. A nejenže se snažil rozlišit tato umění navzájem na základě pevné filosofické zásady, ale zároveň polemizoval i s všeobecným názorem, že malířství je větší umění než poezie, protože má širší dosah. Lessing tvrdí, že poezie může zahrnout do svých námětů nejen krásné a dobré, ale i ohavné a strašlivé události, a to proto, že poezie rozvíjí svůj svitek pozvolna. Můžeme snést nepříjemné pocity, působí-li jako kontrast nebo jako přechodný dojem, i když je potlačujeme v neměnném, statickém uměleckém díle. A Lessing rozšířil možnosti poezie ještě více. Domníval se, že i nechutné a odporné prvky mohou být citlivou rukou účinně použity k zvýraznění básně. Jako příklad uvádí zmínku o krvi a potu na Hektorově těle vláčeném kolem trojských hradeb.

Lessingův znamenitý krátký esej „Jak starověcí umělci líčili smrt“ rozpracovává námět *Laokoonta*, neboť je v podstatě rozvedením poznámky k 11. kapitole této knihy, a zároveň názorně ukazuje, že Lessingova učenecká přesnost, jeho důraz na pravdivý výklad starověkých názorů je základem jeho teorií. Caylus ve svých *Obrazech vybraných z Homérových Iliady a Odyssey a Vergiliových Aeneidy* (Paříž 1757—1758)

<sup>1</sup> A. Shaftesbury, *Characteristics*, cit. dílo, sv. I, str. 34—39.

vytyčil otázku, jak by měl být zobrazen „spánek“ v ilustracích k té pasáži z Homéra, kde se mluví o tom, že Sarpedonovo mrtvé tělo unášely „spánek“ se „smrtí“. Caylus se domníval, že věnec z vlčích máků, obvyklý symbol spánku, nelze sloučit s ohavnou podobou mrtvého těla. Lessing odpověděl, a doložil svůj názor na příkladech, že ve starověku nebylo zvykem zobrazovat smrt jako kostlivce nebo nějakou odpudivou postavu, nýbrž jako mladého génia, někdy okřídleného, který drží obrácenou pochodeň — rodného bratra spánku. „Taková postava nebudí v nikom smutek.“<sup>1</sup>

*Teorie dramatu:  
Aristoteles, Shake-  
speare, francouzští  
autoři*

Lessingovo významné dílo o teorii dramatu *Hamburská dramaturgie* nás zajímá proto, jak řeší dva problémy: 1. na jakém základě se může rozvíjet moderní národní drama, 2. jaké oprávnění má Aristotelova *Poetika* k tomu, aby řídila takové hnutí, a jaký byl přesně význam Aristotelových rozmanitých zobecnění, která se týkají příčin, následků a povahy dobrého dramatu. Kromě obdivu k řeckému umění ovládal Lessingovu teorii dramatu ještě jeden činitel: jeho nenávisť k Francouzům. „Z plna srdce toužil dokázat, že nikoli Racine, nýbrž Shakespeare vyhovuje požadavkům vytyčeným podle Sofokla a Aristotela.“<sup>2</sup> A skutečně, jedním z paradoxů Lessingovy složité estetické teorie byla jeho snaha dokázat, že veliké anglické drama, jemuž se obdivoval, které však neodpovídalo pravidlům a bylo v jistém smyslu romantické, vyhovuje klasickým požadavkům Aristotelovým; naproti tomu si nedal ujít žádnou příležitost, aby osočil Corneille, který záměrně a cílevědomě zakládal své ideje a své hry na Aristotelově teorii, že mylně chápe skutečného ducha řecké autority.

*Pravdivost a jedno-  
ta děje a charakteru*

Corneille trval na přesném dodržování tak zvaných tří aristotelovských jednot: jednoty času, místa a děje. Lessing vyslovil názor, že u Aristotela a tedy i v každé dobré hře, existuje jen jedna důležitá jednota — jednota děje a že zmínky o omezení místa a času byly jen náhodné důsledky zvláštních podmínek řecké inscenace a komposice. Corneille byl přesvědčen, že aristotelovský hrdina musí být buď neobyčejně dobrý, nebo veskrze špatný člověk. Lessing tvrdil, že je pohanské a nearistotelovské, trpí-li ušlechtilý charakter ve hře, aniž se něčím provinil. Podle Corneillova názoru znamenají „pravděpodobnost a nutnost“ děje, které prosazoval Aristoteles, takové spojení událostí, jaké můžeme pokládat za pravděpodobné na základě svých znalostí dějin a tradice. Například není pravděpodobné, že Klytaimnestra zavraždila Agamemnona, my však tuto událost za pravděpodobnou pokládáme ze zvyku, který v našich myslích zakotvil tento známý příběh. Lessing naproti tomu chápe aristotelovskou pravděpodobnost jako výraz přísného příčinného spojení. V dramatu nesmí být náhodná úmrtí, žádná „smrt kvůli pátému dějství“, jak říká humorně, nýbrž jen taková, která jsou zřejmým důsledkem předchozích událostí.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Lessings Sämtliche Schriften, 16. sv., Stuttgart 1893, sv. 11 (1895), str. 1.

<sup>2</sup> B. Bosanquet, History of Aesthetic, str. 213.

<sup>3</sup> G. E. Lessing, cit. dílo, sv. IX, str. 190.

Vášeň se musí rodit a růst jasně a věrohodně před našima očima, nesmějí být pouze popisovány. Charakter přisuzovaný jednotlivým osobám musíme poznat z toho, jak v naší přítomnosti jednají, a nikoli z toho, co se nám o nich povídá.<sup>1</sup> Aristotelovská pravděpodobnost vylučuje podle Lessingova názoru možnost opravdové křesťanské tragédie. „Neměnná pokora pravého křesťana je naprosto nedivadelní“.<sup>2</sup> Corneille výslovně vyžadoval, aby drama mělo mravní poslání. Tvrdil, že nemá-li hra morálku, většinu lidí nepotěší, a proto Horatiovo učení, že báseň musí přinášet prospěch, je správným doplňkem Aristotelovy teorie. Lessing sice věřil v povznášející účinek dramatu, pokládal však důraz, který kladl na morálku Corneille a Gottsched, za směšný. Nejzajímavější rozpor v názorech Corneillových a Lessingových se týká výkladu proslulého učení o katarzi. Corneille tvrdil, že podle Aristotela musí tragédie vzbudit v diváku buď lítost nebo strach a že očista spočívá v odstrašení diváka od činu podobného tomu, který divák spatřil na scéně. Lessing se domníval, že city, které měl Aristoteles na mysli, nebyly lítost a strach, nýbrž směsice lítosti a strachu, čímž zároveň dokazoval, že aristotelovský strach je ve skutečnosti děsivé tušení nějaké strašlivé události, která se nám může přihodit, a protože sami cítíme její blízkost, máme soucit s těmi, které postihla. Takto rozšířený pojem strachu se blížil jakémusi „kosmickému děsu“, to jest živému tušení oné hrůzné povahy věcí, která zavěšuje nad hlavami nás všech meč osudu.<sup>3</sup>

Jak jsme viděli, Winckelmann a Lessing provedli naprostý převrat v kritice. Tato estetická revoluce však byla konservativní. Klasicistický kánon byl zavržen ve prospěch klasicismu osvěženého spojením s řeckými originály. Toto dobrovolné podřízení antickým autoritám bylo radostným činem osvobození, bylo však přirozené, že vnitřní tlak estetické revoluce nemohl připustit, aby se zastavila u Winckelmannova a Lessingova oživeného klasicismu. Radikálním myslitelům nepřinesly tyto názory ještě vysvobození z okovů dogmat, proti nimž generace z poloviny století zahájila tažení zvané „Sturm und Drang“. Toto hnutí volalo spíše po originalitě než po přesnosti a eleganci, po bohatství a vroucnosti citu spíše než po přesném dodržování pravidel. Geniální umělec, který přestupuje pravidla, je poslušen vyššího zákona a dává výraz přírodě samé. Tento názorový proud probíhal pod zemí po celé období Goethova a Schillerova klasicismu a objevil se znovu u Schlegela, Novalise a jejich okruhu.

Pohanský naturalismus italské renesance ožil v díle Wilhelma Heinese (1746—1804). Pro něho znamenala krása dokonalost přírody. Jelikož popíral, že existuje jiná realita vedle přírody nebo nad přírodou, byla tato hodnota absolutní a nejvyšší. V jednom z jeho nedávno uveřejněných zlomků se praví: „Dobré, užitečné a prospěšné je jedno

*Heinstw naturalis-  
mus; autochtonní  
umění*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. IX, str. 219.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. IX, str. 189.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. X, str. 123.

a totéž; dobro je veskrze relativní pojem a nic není dobré samo o sobě a pro sebe. Krásné však je v přírodě všechno, co je takové, jaké to má být vzhledem k svému druhu a účelu. Lev je krásný, třebaže není člověku užitečný.<sup>1</sup> Heinse neváhal vyjádřit obdiv i k zločinům Nerona a Cesara Borgii, za předpokladu, že prozrazují nezkrotnou sílu nespoutané přírody. Na rozum pohlížel s pohrdáním. Heinsovi šlo především o to, porozumět zásadní jednotě člověka, jednotě těla a duše, a chápal ji jako nástroj života, který dosahuje dokonalosti v kráse. „Všechna krása vyvěrá ze života.“<sup>2</sup> Krásné věci vnímáme smysly. Avšak žádný smysl není izolovaná funkce: libostí zraku a sluchu se účastní náš celý organismus. Podobně platí, že krásná forma je konkrétní podoba předmětu ve vší plnosti, a nikoli bledá idealizace reality, kterou Winckelmann přirovnával k čiré, bezbarvé vodě. „Každá forma je individuální, abstraktní forma neexistuje; zcela ideální lidskou postavu, ať už mužskou, ženskou nebo dětskou, si nikdo nemůže představit.“<sup>3</sup> Popření abstraktní estetické formy zahrnuje uznání rozmanitých zeměpisných a historických faktorů, které podmiňují estetickou tvorbu: „Každá rasa a každé podnebí má svou charakteristickou krásu, své jídlo a nápoje.“<sup>4</sup> Z toho důvodu nemá smysl vracet se k Řekům. Jejich život minul a s ním i jejich umění. A protože jenom život plodí život, musíme se navrátit k přírodě. Tak vzniká představa národního umění: „Nechť každý umělec pracuje pro lidi, do jejichž středu ho osud postavil a s nimiž strávil mládí; nechť se snaží dojmout jejich srdce a naplnit je libostí a rozkoší, udržet, posílit a zušlechtit jejich radost a blahobyť, nechť s nimi prolévá slzy, když pláče. Co pro nás znamená starověk nebo budoucí generace? Starověk minul, a pokud jde o dnešní mladíky, ti budou muset nejprve zaujmout naše místa, než nás budou moci soudit.“<sup>5</sup>

*Krása pramení ze  
smyslů a pohlaví*

Když přecházíme od Baumgartena a jeho stoupenců k Heinsmu, je to, jako kdybychom opustili přednáškovou síň a rovnou se vrhli do bakchanálií. Opatrné doznání smyslové dokonalosti v idejích ustoupilo otevřenému prohlášení, že smyslnost je největší estetická hodnota. Ve vychutnávání tělesných rozkoší se život, zdroj veškeré krásy, upevňuje a umocňuje. Podle Heinsy tedy estetická libost závisí do značné míry na sexualitě. „Malířství a sochařství,“ prohlásil Heinse bez obalu, „slouží především slasti.“ Poezii a hudbě přisuzuje Heinse rozumovější charakter, kdežto výtvarná umění nazývá „fryné zraku“.<sup>6</sup> Heinsův

<sup>1</sup> W. Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, Berlin 1911, str. 19.

<sup>2</sup> W. Heinse, *Sämtliche Werke*, vyd. K. Schüdekopf a A. Leitzmann, 10 sv., 1902—1925, sv. VII, str. 115.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 493.

<sup>4</sup> W. Heinse, *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie (1776—1777)*. Kritické vydání a úvod A. Winkler, 2. vyd., Leipzig 1914, str. 123. (1. vyd. 1912.)

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 123.

<sup>6</sup> W. Heinse, *Sämtliche Werke*, sv. VIII, str. 487; jiný pokus odvodit estetický zážitek ze sexuální libosti učinil Ernst Platner, *Neue Anthropologie*, Leipzig 1790, § 814.

výklad sexuality v umění nebyl cynický, ani nezaváněl nemírným za-  
ujetím pro fyziologickou stránku pohlaví. Byl založen na pohanském  
zbožnění přírody. Heinsova pohanská smyslnost pomohla vnést do  
německé estetiky svěží smysl pro živelné estetické kvality. Jeho popisy  
obrazů a soch prozrazují onen bystrý postřeh pro viditelné a hmata-  
telné jevy, který je tak vzácný v tehdejší životě. Jeho posláním bylo  
obhájit ty primitivní síly, které vždy živily estetickou libost, a připome-  
nout své rafinované a racionalistické epoše živočišný půvab zdravého  
tvora. Jeho básně a kritiky nám ukazují jasnou vidinu: scenérii plnou  
žhavých barev pod italským sluncem, kde těla v dionýském tanci vy-  
stavují na odiv nádheru nahých údů a nymfy dovádějí s fauny v oli-  
vových hájích.

Opakný estetický ideál hlásal J. G. Hamann (1730—1788), „mág *Hamann: smysly  
jako zjevení*  
severu“, jak ho nazývali jeho současníci. Podobně jako Heinse, i on  
zdůrazňoval úlohu smyslů. Avšak Hamann neuctíval smysly pro ně  
samé. Byl přesvědčen, že smysly jsou nositeli božské pravdy, a to ještě  
zázračnějšími, ještě bezprostřednějšími než abstraktní myšlení. Jeho  
náboženství vyjadřuje estetické krédo: „Celé mé křesťanství,“ doznává  
Hamann, „je smysl pro znaky“ — a tím míní estetické symboly.<sup>1</sup> Stejně  
však platí, řekneme-li, že Hamann redukoval estetiku na komentář  
k záhadám božího narození a vtělení. Opíraje se o výrok sv. Pavla:  
„Nyní zajisté vidíme v zrcadle a skrze podobnosti, ale tehdyž tváří  
v tvář,“<sup>2</sup> předpokládal, že duševní zrak v tomto životě není předsta-  
vován čistým rozumem, nýbrž spíše „smysly a vášněmi“. Ty nechápou  
nic jiného než obrazy a „v obrazech sídlí celé bohatství lidského po-  
znání a štěstí“.<sup>3</sup>

Podle vlastního doznání neměl Hamann přirozenou zálibu pro umě-  
lecká díla a úplně mu chyběl smysl pro formu a úměrnost. V jeho lite-  
rárních výtvorech se chaoticky mísí učené úvahy, strojené narážky,  
prapodivné a pitoreskní příklady a přepjatá zvolání s občasnými zá-  
blesky génia — je to nezáživná míchanice, v níž se skví několik porůz-  
nu roztroušených poznámek, nezapomenutelných pro svou čistotu  
a prostou velikost. Ve skutečnosti jediný estetický prostředek, který  
v něm vzbuzoval ryzí a hluboce procítěnou odezvu, byl jazyk. Z tohoto  
pochopení pro jazyk odvozoval Hamann své zpola náboženské, zpola  
estetické pojetí světa. Podle jeho názoru je veškeré stvoření Slovo —  
sdělování významu pomocí obrazů. Je to odpověď stvořeného na výzvu  
Stvořitelovu: „Mluv, abych tě viděl!“<sup>4</sup> Avšak aby tento jazyk byl sro-  
zumitelný, musí být přeložen. Reprodukovat „řeč andělů“ nedovede  
ani učenec, ani mudrc, nýbrž lidé nezkažení, kteří hovoří primitivně  
a prostě jako děti a neznají vyumělkovanost zjemnělého rytmu a vy-

<sup>1</sup> J. G. Hamann, Schriften, vyd. F. Roth a G. A. Wiener, 8 sv., Berlin 1841—1843,  
sv. V, str. 278.

<sup>2</sup> I. epistola ke Korintským 13, 12.

<sup>3</sup> J. G. Hamann, Schriften, sv. II, str. 258. (Aesthetica in nuce, 1762.)

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 261 a n.

tříbených řečnických obrazů. Nejskromnější háv se nejlépe hodí k tomu, aby halil božskou pravdu, která k nám sestupuje, aby na sebe vzala pozemskou podobu. Proto dává Hamann přednost archaické prostotě pěti knih Mojžíšových a lidové řečtině Nového zákona před majestátem tragického jambu a výmluvností klasických řečníků. Všechny tyto ideje a úvahy jsou zahrnuty ve výroku, že „poezie je mateřská řeč lidského rodu“<sup>1</sup>.

Celkem vzato je Hamannova estetická teorie křesťanský a protestantský výklad novoplatónské ideje básnické inspirace, pojatý v duchu Rousseauovy epochy. Hamann oživil některé ideje z Vicovy knihy *Scienza nuova*, kterou nikdy nečetl, a byl předchůdcem některých teorií romantiků, kteří ho téměř ani neuznávali za hodna povšimnutí. V dalším rozvoji estetického myšlení se stal jeho dědicem a nástupcem muž, který Hamanna daleko předčil literární obratností, rozumovou kázní a estetickou citlivostí — J. G. Herder (1744—1803).

*Herder: krása není v teorii, v umění není jasná logika*

V Herderově povaze je rys, který uvedl jednoho moderního kritika na myšlenku, že Herder byl živým modelem Goethova Fausta.<sup>2</sup> Byla v něm vášnivá faustovská touha po pravdě, prožíval i tragický vnitřní zápas protichůdných sil. Jako estetik a kritik zahájil svou kariéru obhajobou nejmodernějších a nejradikálnějších myšlenek. Jeho útok na tehdejší pojetí „krásných umění a vědy“ rázně ukončil zmatek, který brzdil rozvoj estetiky a do jisté míry hatil i dobré úmysly Baumgartenovy školy. O studiu krásných předmětů, prohlásil Herder, nelze říkat, že je „krásné“, právě tak jako o studiu hranatých nebo oválných obrazců se nemůže tvrdit, že je hranaté nebo oválné. Je nutno přesně rozlišovat mezi „estetickým jevem“ a „estetickým posuzováním“. Estetika, „nanejvýš přísné filosofické hodnocení cenného a nesmírně obtížného předmětu“, se nemůže spokojit používáním „zmatených idejí“. Avšak málo „se snaží o nápravu a urovnání tohoto zmatku tak, abychom v budoucnosti cítili krásu zřetelně a nikoli nejasně“.<sup>3</sup>

*Trojité povaha estetického smyslu*

Tak byl s nezvratnou jistotou formulován program estetiky jako vědeckého oboru. Herder dále určil postavení nové vědy v rámci antropologie. Antropologie chápe svůj předmět jako v podstatě jediný celek, jako nedílný svazek těla a duše, smyslů a rozumu. Tento živoucí celek vytváří a udržuje naživu větší celek, příroda. Ve shodě s těmito metafysickými domněnkami ukazoval další vývoj Herderových estetických názorů sensualistickým a fyziologickým směrem. Tvrdil, že tři hlavní smysly, zrak, sluch a hmat, jsou nástroji, jimiž vnímáme krásu. Každý z těchto smyslů má vlastní oblast umění, své specifické požadavky a pravidla. Nejistota při posuzování malířství, hudby a sochařství, tří druhů umění, odpovídajících těmto třem smyslům, je tedy zaviněna

<sup>1</sup> J. G. Hamann, *Schriften*, sv. II, str. 258. Viz Rudolf Unger, *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*, 2 sv., Berlin 1911.

<sup>2</sup> Günther Jacoby, *Herder als Faust. Eine Untersuchung.*, Leipzig 1911.

<sup>3</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, vyd. B. Suphan, 33 sv., Berlin 1877—1913, sv. IV, str. 25. (Viertes kritisches Wäldchen.)

především směřováním příslušných kritérií. Například sochařství se většinou posuzuje zrakem místo hmatem.

Tyto empirické výzkumy měly společně vytvořit „estetickou fenomenologii“, avšak Herder sám podal pouze nástin své teorie. Od jedné její části dokonce úplně upustil. Myšlenka, že skulpturní krása má být vnímána hmatem, z jeho spisů zmizela. Avšak Herderovy ideje mají kromě své vnitřní hodnoty ještě ten význam, že vyjadřují novou estetickou praxi. Mezi německými kritiky byl Herder prvním velkým mistrem dokonalého estetického citění. Jako kritik Shakespearův a objevitel lidové poezie, jako předkladatel a komentátor cizích veršů zahájil Herder novou epochu v německém intelektuálním životě. Kritérium hodnocení, které je pomocí estetické fenomenologie založeno na studiu lidské povahy, může si právem činit nárok na obecnou platnost. Dává nám možnost „oceňovat krásu neokleštěnou národním nebo osobním vkusem všude, kde ji nacházíme, ve všech obdobích, u všech národů, ve všech uměních a podle nejružnějšího vkusu, oddělenou ode všech příměsků, které jí jsou cizí, reagovat na ni, kdekoli se vyskytne, a pociťovat ji v celé ryzí čistotě. Šťasten je ten, na něhož krása takto působí! Takový člověk je zasvěcen do tajemství múz, do všech věků, do všech památek a do všech děl: oblast jeho vkusu je nekonečná jako dějiny lidstva, je to okruh, který zahrnuje všechna staletí a všechna díla, a v jeho středu stojí On a krása.“<sup>1</sup>

Herderova estetická fenomenologie vede konec konců nazpět tam, odkud vyšla: k poznání člověka. Herder se nespokojil jen s tím, že obdivoval přemíru krásy v poezii a v umění všech staletí a věků. Pohlížel na tyto štědré dary jako na velkolepý doklad lidských schopností. Když naslouchal lidovým písním v mnoha jazycích, objevoval „hlasy národů“. Umělecký vkus svou neomezenou schopností oblažovat a soucítit odhaloval Herderovi smysl dějin. Nejvýznamnějším výtěžkem těchto úvah se nestala slibovaná analýza jednotlivých smyslů, nýbrž dílo *Ideje o filosofii dějin lidstva*.<sup>2</sup> Vypěstěný vkus, který ve své fenomenologii požadoval, nechápal Herder jako nějaké zvláštní nadání filosofa nebo filologa; byl přesvědčen, že spočívá v nejniternější povaze člověka, v jeho „lidství“. Dokonalé estetické vnímání je „květ“ chápající a vyrovnané duše. Je tento idealistický závěr v souladu se sensualistickým základem Herderovy teorie?

Herderův sensualismus nemusíme posuzovat podle povrchního zdání. Blíží se mnohem více idejím Hamannovým než Heinsovým. Herdera nezajímalo smyslové jevy jako takové, nýbrž jeho symbolická hodnota. Herderovo učení se přes svůj sensualistický nádech soustředilo na problém výrazu. Herder v podstatě věřil v ducha a zároveň byl pln zbožné úcty k přírodě — k přírodnímu kosmu, který se samovolně pohybuje ve vlastní sféře a je nadán dokonalostí jen jemu vlastní. Aby

*Jednota člověka  
a jeho děl*

*Dvě řešené dualis-  
mu přírody a ducha*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 41.

<sup>2</sup> J. G. Herder, *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Riga 1784—1791; ve 4 částech, nedokončeno.



smířil tyto protichůdné tendence, vložil Herder přímo do jádra přírody snahu po spojení s duchem. Problém tohoto spojení řešil dvojitým způsobem. Nejprve navrhl dynamické řešení, v němž pojímal přírodu jako vývojový proces, který přes rozmanitá stadia spěje k jasnému a dokonalosti čistého ducha. Herderův výklad této myšlenky zůstal jen hrubým nárysem, vidinou snílka. Druhé, „statické“ řešení dovedlo Herdera k základním koncepcím jeho estetiky.

Příroda jako inkarnace

Herder dokazoval, že duch není jen cílem přírody — je přítomen v přírodě, projevuje se viditelně, slyšitelně a hmatatelně v estetickém zážitku. Herder pohlížel na přírodu očima uchváceného milence a zároveň i jako fyziognomik. Zmocňoval se vášnivě každého jednotlivého jevu, který se naskytl jeho smyslům. Dychtil však stejně horoucně objevit skrytý význam každého pozorovaného jevu a nalézt duchovní smysl, který mu odpovídá. Jeho první publikace řeší otázku, zda „krásné tělo je poslem krásné duše“.<sup>1</sup> Téměř ve všech jeho dílech se objevuje otázka vztahu mezi myšlenkou a výrazem, mezi vnitřním životem a vnější podobou. Na základě této zkoumání vznikla jeho teorie o *Původu řeči*.<sup>2</sup> Skučení trpícího zvířete a patetická výřečnost Filoktetova osvětlují tentýž jev v různých stadiích. Pro Herderovu rozpornou filosofii je výraz nevyzpytatelným tajemstvím a zároveň i nejvyšším ospravedlněním jeho názorů. Výraz upozorňuje na neslučitelnost významu a znaku a zároveň svědčí o jejich zřejmém vztahu, bez něhož by lidský styk nebyl možný. Herder pak shledal, že nejbohatší formou výrazu je umělecké dílo. Idea a zobrazení jsou v něm neoddělitelné, jsou nerozlučně spojeny. „Když nemám v úmyslu pouze zaznamenat své myšlenky, ale chci-li promluvit k duši jiného člověka tak, aby mé myšlenky vycítil a reagoval na ně — pak je pravdivý výraz neodlučitelný od myšlenky.“<sup>3</sup> V tomto „svobodném výrazu“ není myšlenka v takovém vztahu k formě jako tělo k oděvu, nýbrž jako duše k tělu.<sup>4</sup>

A právě ve světle této teorie výrazu musíme chápat Herderovu fenomenologii smyslů. Jeho hledisko lze označit jako „extatický sensualismus“. Je příbuzné teorii mystika, který „vycítuje“ Boha. Ač Herder přiznával smyslům větší úlohu než většina dřívějších myslitelů, kochal se myšlenkou, že Bůh se zjevuje i ve sféře, která je nejvíce vzdálena jeho duchovní podstatě. Umělecká díla promlouvala k Herderovi dvojitým jazykem. Odhalovala mu nejnitřnější myšlenku umělce a jeho prostřednictvím i myšlenky věků a národů. Zároveň mu nejasně a v tajuplných znacích ukazovala stopy „Boha, který prochází dějinami“<sup>5</sup>.

Herder nalezl ještě jiný způsob, jak překlenout propast mezi Bohem

<sup>1</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. I, str. 43 a n. (Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele? 1766.)

<sup>2</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. V, str. 1 a n. (Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berlin 1772.)

<sup>3</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. I, 395. (Über die neuere deutsche Literatur, 1766—1768.)

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 394.

<sup>5</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. XIII, str. 9.

— duchem a mezi soběstačnou přírodou. Rozvinul „estetický platonismus“ jako protějšek svého „extatického sensualismu“. Podle jeho názoru je v řeckém sochařství viditelně a hmatatelně ztělesněno absolutní, nadčasové zjevení lidstva. Tak se tento Hamannův následovník, obdivovatel starobylé orientální poezie a smělý obhájce smyslů staví do jedné řady s Winckelmannovým strnulým dogmatismem.<sup>1</sup> Tento názorový rozpor odpovídá podobnému nesouladu v Herderově koncepci lidské povahy. Jeho účastný pohled na všechno lidské na jedné straně a jeho ideu harmonické dokonalosti duševního a tělesného principu na druhé straně, uvádí jeho ideál lidské povahy spíše ve zmatek než v syntézu.

Herderovi se nedostávalo analytických schopností, nezbytných k tomu, aby překonal rozpory ve svých názorech nebo aby správně pochopil svou historickou úlohu. Byl to prorok, který uzřel zaslíbenou zemi, ale nepoznal ji. Z odvážného průkopníka se stal zatrpklý *laudator temporis acti*. Nevhodně spojil konečný výklad svých estetických idejí (v díle *Kalligone. O příjemném a krásném*)<sup>2</sup> s nespravedlivým a zavilým výpadem proti Kantově *Kritice soudnosti*. Ústřední bod tohoto sporu je problém „příjemného“. Herder nepopíral, že slova „příjemný“ a „krásný“ skutečně označují odlišné pojmy. Avšak strohost Kantova rozlišení ho polekala a odpudila. Obával se, že tak ostrá dělicí čára by mohla rozetnout ve dvě jevy uměleckého výrazu. Herderovi, jehož filosofie se soustředila kolem ideje výrazu, šlo o životně důležitou otázku. Nesouhlasil s tvrzením, že tam, kde ve skutečnosti probíhá postupný přechod, existuje absolutní rozdílnost. Naneštěstí Herder nechápal, že Kant stanovil tento rozdíl proto, že chtěl dospět k nové syntéze. Herder tedy nepochopil smysl teorie, kterou kritizoval. Vcelku Herderova estetika trpěla přemírou názorů, které byly jen zčásti slučitelné, a nedostatkem logické důslednosti. Byl to veliký průkopník, nebyl však tak velký, aby dovedl mlčky přihlížet, jak jiní pokračují v tom, co on započal.

Zájem o tvůrčí činnost rostl zároveň s tím, jak se estetika postupně vymaňovala z wolffovského racionalismu. Tento vývoj podporoval vliv anglických kritiků, a zvláště dílo Edwarda Younga *Úvahy o původní tvorbě* (1759) našlo častou odezvu u německých autorů. Teorie o genialitě se objevovala ve všech dílech o estetice. Významný krok vpřed učinil Karl Philipp Moritz (1757—1793), přítel Goethův a jeho průvodce na cestě po Itálii, v drobném díle nazvaném *O tvůrčím napodobení krásy*<sup>3</sup>. V tomto spise se německý autor poprvé jasně staví na stanovisko umělce, který touží porozumět působení tvůrčích sil ve svém nitru. Podle Moritze je člověk mikrokosmos — vesmír v malém měřítku. Tato shoda člověka s vesmírem se přesvědčivě dokazuje dvěma do-

*Herder je skvělý průkopník, ale jeho dílo je neúplné*

*Moritz: umělecká tvorba je analogická biologickému tvoření*

<sup>1</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. VIII, str. 1 a n. (Plastik, 1778.)

<sup>2</sup> J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, sv. XXII, str. 11 a n. (*Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*, 1800.)

<sup>3</sup> K. Ph. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Braunschweig 1788; znovu vydal S. Auerbach, *Deutsche Literaturdenkmale*, sv. 31, Stuttgart 1888.

plňujícími se schopnostmi; je to schopnost „tvořit“ a schopnost „vnímat“ (Bildungskraft, Empfindungskraft), přičemž první má k druhé takový vztah jako aktivita k pasivitě, jako samec k samici. Obě tyto schopnosti, které jsou ve skutečnosti jen dvěma různými stránkami jediné základní činnosti, mají biologický základ v „jemnější tkáni našeho organismu“.<sup>1</sup> Jsou zaměřeny k harmonickému uspořádání vesmíru. „Schopnost vnímat“ přejímá jeho otisk, „schopnost tvořit“ reprodukuje jeho strukturu. V umělcově obrazotvornosti existuje dokonalá rovnováha těchto sil. Díky tomuto harmonickému uspořádání umělec, který napodobí jednotlivé krásné předměty, vkládá do své tvorby obraz vesmíru. Každé umělecké dílo je proto jakýmsi dokladem, který svědčí o tom, že člověk je občanem vesmíru.

*Goethau oliv*

Moritzův až příliš stručný esej nás v mnohém překvapí: svým soustředěním na problém umělecké tvorby, imaginativní metafysikou, která spojuje fyziologická hlediska s pythagorejskou kosmologií, a konečně názorem, že chápání vesmíru není věcí rozumu, nýbrž estetické schopnosti. Moritz patrně dospěl ke své metafysické teorii tím, že zobecnil estetické koncepte. Jaký nový podnět inspiroval tyto ideje? Moritz přivezl svůj rukopis z cesty po Itálii. Tam se naučil pohlížet na umění i na přírodu Goethovýmá očima. Jeho esej je Goethův portrét vytvořený spekulativním rozumem a převedený do abstraktní terminologie. Zvěstoval novou éru německé estetiky, ovládanou více Goethovou osobností než Goethovými myšlenkami. Podle Goetha, největší tvůrčí osobnosti v německých dějinách, byla pak vypracována teorie umělecké tvorby.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, str. 182—188; 210—248.

B. Croce, *Aesthetic*, část II, kap. VI.

G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. III, kn. VII, kap. V.

L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. VI.

<sup>1</sup> K. Ph. Moritz, cit. dílo, str. 21.

## XI. KAPITOLA

### KLASICKÁ NĚMECKÁ ESTETIKA: KANT, GOETHE, HUMBOLDT, SCHILLER

„Kant vyslovil první rozumné slovo o estetice.“<sup>1</sup> Toto Hegelovo zhodnocení významu Immanuela Kanta (1724—1804) je jen stručnější vyjádření názoru F. W. Schellinga, který vyslovil naději, že „čas, otec všeho vývoje“, konec konců způsobí, aby dozrála „semena velikých objevů . . . která zasel Kant ve svém nesmrtelném díle“.<sup>2</sup> Avšak v poslední době se stalo módou vyjadřovat pochyby jak o původnosti, tak i o vynikající racionálnosti Kantových objevů. Nebylo zatěžko vyrukovat s celou řadou názorů, které předjímal buď přímo některé Kantovy věty, nebo jeho myšlenky. Když se tyto důkazy, že Kant není ve všem zcela původní, nahromadily, začali spisovatelé čím dál tím častěji připisovat ono „první rozumné slovo“ Hutchesonovi, Addisonovi, Baumgartenovi, Vicovi nebo Muratorimu. „Ačkoli se někteří kritici domnívali,“ píše autor z nedávné doby, „že Kant Humovu epistemologii nevyvrátil, nýbrž spíše systemizoval, odpovídalo by lépe pravdě, kdybychom řekli, že Kantova filosofie krásy vděčí téměř za všechno, kromě za svou systematickou formu, anglickým autorům“.<sup>3</sup> „V Kantově estetice je jen málo původních myšlenek,“ praví dále. „Systemizoval a zdůraznil rozdíly a protikladná učení, běžná v Anglii v předcházejících osmdesáti letech, a toto přehnutí vyústilo v *reductio ad absurdum*.“ Můžeme skutečně rozebrat kus po kuse většinu jednotlivých problémů,

*Byla Kantova estetika původní?*

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, 25 sv., vyd. H. Glockner, Stuttgart 1927, sv. 19, str. 601. (*Geschichte der Philosophie*, III, 3, B, 3, a.)

<sup>2</sup> F. W. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, 1796. (Přetištěno v Schellingově práci *Philosophische Schriften*, Landshut 1809.)

<sup>3</sup> E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, *Monist* XXXV, 1925, str. 315, 323.

jimiž se Kant zabýval, a srovnat jeho výroky s tím, co o téže věci už předtím napsali jiní autoři. Kant například pokládal představivost za prostředníka mezi oběma druhými hlavními schopnostmi mysli — smyslovým vnímáním a rozumem. Lord Kames už předtím prohlásil, že věda o umění, to jest teorie umění, je zprostředkující článek mezi citem a rozumem. Addison pravil, že libosti, které skýtá představivost, jsou méně zjemnělé než libosti rozumu a méně hrubé než požitky smyslů.<sup>1</sup> Italský barokní kritik Muratori soustředil pozornost na funkci estetické obrazotvornosti jakožto harmonické jednoty uvažování a obrazotvornosti všeobecně.<sup>2</sup> Kant dále kladl velký důraz na nezařazenost estetické libosti. Tento názor se běžně vyskytuje u Shaftesburyho, Hutchesona a lorda Kamese. Ani Kantovo učení o bezprostřední a neintelektuální povaze vkusových soudů nebylo původní. Lord Kames tvrdí, že vkus má své pravidlo, a to subjektivní pravidlo; i když o vkusu nelze diskutovat, přece existuje dobrý a špatný vkus. Kant se vyjadřuje téměř týmiž slovy. Rozlišení mezi čistou a relativní krásou, neboli vnitřní a vnější krásou, mohl Kant snadno převzít do svého díla téměř od kteréhokoli ze soudobých britských autorů — od Hutchesona, Berkeleyho, Kamese, Huma nebo Addisona. V Kantově výkladu vznešeného vidíme nápadnou podobnost s Addisonovými názory. Addison praví, že nic není pro naši obrazotvornost tak příjemné jako postupný růst, a přirovnává lidské tělo po řadě k zemi, k slunci, k sluneční soustavě, k vesmíru.<sup>3</sup> Kant vyslovuje stejnou myšlenku a užívá téhož postupu. Kant objasňuje vznešené týmiž příklady, které uvedl lord Kames — chrám sv. Petra v Římě a pyramidy, ačkoli uvádět umělecká díla jako příklady vznešeného bylo v rozporu s tezí, kterou Kant předtím vyslovil, totiž že vznešená je pouze příroda. Celá Kantova teorie vznešeného byla ovlivněna Burkem, který líčí naše pocity při poznávání vznešeného jako „duševní stav, kdy všechna duševní hnutí jsou ochromena jakýmsi pocitem hrůzy“.<sup>4</sup> Tatáž myšlenka se objevuje u Kanta a je vyjádřena jako chvilkové ochromení životních sil člověka. Tyto jednotlivé postřehy převzal tedy Kant od psychologické estetické školy, především od britských autorů; za svou důkladnou znalost racionálního přístupu vděčí Baumgartenovi, jehož metafysiky používal jako příručky při vyučování. Kant pečlivě rozebírá pojetí nejasného poznání a dokonalosti, které je jádrem Baumgartenovy teorie estetiky.

*Novinkou je Kantův systém*

Tuto Kantovu poplatnost dřívějším autorům však zaznamenáváme spíše pro pořádek než proto, že by měla význam pro vlastní Kantovu teorii. V Kantově díle nemá význam to, co je převzato odjinud, nýbrž to, co je v něm původní. Citovali jsme nedávno vyslovený názor, že Kant nedodal k dřívějším pracím o mnoho víc než „systematickou formu“.

<sup>1</sup> J. Addison, *The Spectator* (původně 1711—1712), 8 sv., London 1898, sv. VI, str. 57, č. 411.

<sup>2</sup> E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty*, str. 63.

<sup>3</sup> J. Addison, *The Spectator*, č. 420.

<sup>4</sup> E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1757, část II, kap. I.

Jaká systematická forma to však byla! S nepatrně přehnanou nadsázkou by se dalo říci, že Kant a myšlenka systému jsou vzájemně zaměnitelné pojmy. Proto uznáme-li jeho původnost v tomto bodě, přiznááme mu původnost ve všem. Kantův systém neznamenal v podstatě nic více a nic méně než tuto světobornou událost: důkaz, že estetický zážitek, i když si uchovává svou jedinečnou a charakteristickou kvalitu (ne-morální, ne-logickou, ne-reálnou), je přesto serióznější a filosofičtější než přírodní věda. A to tím spíše proto, že i když hlavní Kantovou snahou bylo ukázat nutné předpoklady přírodních věd, jeho úsilí dokázat filosofické předpoklady vkusu, ačkoli se přitom řídil touž metodou, zahrnuje všechnu jeho předchozí práci a tak směřovalo k dovršení celé jeho filosofické soustavy.

Tolik můžeme říci, protože víme, jak velký byl nakonec Kantův přínos k rozvoji estetiky. Stanovit jednotlivá stadia, jimiž se tento přínos uskutečňoval, je velmi obtížné, neboť Kantova argumentace se pohybuje v nejjemnějším intelektuálním ovzduší, v nejkřehčím prostředí abstraktních závěrů. Kant se celý život snažil vymezit lépe než kterýkoli z jeho předchůdců přesné místo, které zaujímá matematika, fyzika, etika a náboženství v celém souhrnu našeho poznání, a když se v posledních letech svého života pokoušel učinit totéž s naším smyslem pro krásu, shledal, že tato schopnost je ze všech nejsložitější, nejzáhadnější a nejhůře pochopená. Ve své první předmluvě ke *Kritice soudnosti* uvádí důvody, proč ho neuspokojují metody dřívějších autorů, kteří psali o vkusu. Obzvláště kritizuje metodu teoretiků psychologické estetiky, jako je Burke a Addison, a metodu Baumgartenovu. Byl přesvědčen, že žádná z těchto metod se nevyrovnala se specifikou estetické zkušenosti. Ani jedna, ani druhá metoda neopírá vkus o pevný filosofický základ, který je s to odolávat útoku.

*Zavržení starších metod*

Ti autoři, kteří jako Baumgarten pokládají vkus za nejasné poznání dokonalosti, nevystihují podstatu estetiky. Neboť pouhá skutečnost, že naše poznání je nejasné, nemá nic společného se vztahem poznání k formě, která se líbí. „Ve skutečnosti jen málokdo, nevyjímaje ani filosofy, má jasnou představu o tom, co je správné.“<sup>1</sup> Jasně poznání se liší od nejasného jen kvantitativně a dosáhne se ho větším soustředěním pozornosti. Umístění na této kvantitativní stupnici tedy nemůže být určujícím atributem pro druh soudu. Dále: dokonalost nemá nic společného s estetikou, neboť dokonalost může znamenat a) jednotu rozmanitého, úplnost, a je-li nějaká věc úplná, neznamená to ještě, že je krásná; nebo b) že nějaká věc plní svůj účel. Ani skutečnost, že něco odpovídá svému účelu, nemusí ještě souviset s krásou. V Baumgartenově výkladu estetiky jsou tedy všechny prvky nesprávné.<sup>2</sup>

Ani psychologická škola estetiky není v lepším postavení. Vkusový soud si činí nárok na všeobecnou platnost, říká Kant. Žádný psycho-

<sup>1</sup> Immanuel Kant, Werke, vyd. E. Cassirer, 11 sv., Berlin 1922—1923, sv. V, str. 207.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. V, str. 296—298. (Kritik der Urteilskraft, díl I, část I, § 15.)

logický výklad původu však nemůže vysvětlit nebo ospravedlnit tento nárok. „... Estetické reflektující soudy... vkusové soudy... nevypovídají, že se takto usuzuje — v tom případě by byly předmětem zkoumání pro empirickou psychologii — nýbrž že takto by se usuzovat mělo, což je totéž jako tvrzení, že obsahují princip a priori.“<sup>1</sup> Domnívat se, že „... z toho, že každý usuzuje určitým způsobem, vyplývá, že tak také usuzovat má... je zřejmý nesmysl“, říká Kant. Psychologie může být v jistých bodech estetiky užitečná. Může vyzkoumat, „proč soud o kráse byl nedostatečně rozvinut za těch či oněch podmínek daných místem a společností, a za jakých podmínek se mohl bohatě rozvinout...“ Zmiňuje se o stovkách nepřiznaných psychologů, kteří uvádějí bezpočet příčin a výkladů tak, jak se jim zlíbí, „kteří tvrdí, že dovedou určit příčinu každého duševního stavu nebo hnutí vzbuzeného divadelní hrou, básnickými obrazy a přírodními jevy, a tyto vlastní výmysly vydávají za filosofii“.<sup>2</sup> O Burkově eseji *O krásném a vznešeném* Kant říká, že zřejmý záměr této práce, to jest pouze pozorovat a sbírat data bez nároku na pochopení těchto dat, je vše, čeho může taková psychologie dosáhnout. Neboť „empirická psychologie si bude stěžovat na moc někdy dělat nárok na právo nazývat se filosofickou vědou“.<sup>3</sup> Podle jeho názoru existuje rozpor mezi vytčením empirického původu estetické zkušenosti a vyplněním jejího záměru. To znamená, můžete-li vytknout empirický původ, vylučujete tím zároveň nutnost v soudu. Reflektující soudy „vyžadují důkladné zkoumání, jinak se co do svých principů omezí výhradně na empirický prvek a ztratí svůj nárok na obecnou platnost“.<sup>4</sup> Na rozdíl od Hutchesona a Kamese Kant nikdy nenašel žádnou uspokojivou nutnost v bezprostředních operacích vnitřních i vnějších smyslových orgánů lidského organismu. Kant se domníval, že tento druh nutnosti nemá žádnou vskutku závaznou sílu. Potřeboval princip a priori. Princip a priori byl právě tím, co Hutcheson a Kames nechtěli.

Abychom pochopili smysl systému, na němž Kant založil svou filosofickou estetiku, musíme k němu přistoupit dvěma způsoby. Za prvé musíme vyzkoumat, co systém pro Kanta znamenal všude, kde se projevil, neboť Kant se horlivě snažil založit svůj výklad vkusu na stejně nezvratné logice, jakou podle svého domnění objevil v přírodních vědách a v morálce. Za druhé si musíme uvědomit, že požadavek systému byl v estetice naléhavější než kdekoli jinde, neboť — jak Kant shledal, když mu konečně na sklonku života problém estetiky uzrál v hlavě — jeho vyřešení znamenalo vytvořit systém systémů.

*Je možné vytvořit systém v estetice?*<sup>2</sup>

Když Kant v roce 1769 pracoval na své *Kritice čistého rozumu*, pochyboval, že v estetice lze vytvořit tak pevný systém, jaký v té době budoval v teorii poznání. Píše, že Baumgartenův pokus založit vkus na ro-

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 219.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 218.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 221.

zumu je beznadějný, neboť vkus je vždy empirický.<sup>1</sup> V tomto období svého vývoje by byl tedy Kant ochotně souhlasil s Burkem, že pokud vůbec máme nějaké kritérium vkusu, není toto kritérium ničím víc než tím, na čem se fakticky shoduje většina lidí v otázkách básnictví a malířství. V takové shodě neexistuje systém v přísném smyslu tohoto slova, tak jak je chápal Kant. V druhém vydání své *Kritiky čistého rozumu* (1787) Kant pozměnil zmínku o Baumgartenově pokusu a napsal, že vkus je „ve svých hlavních zdrojích“ empirický.<sup>2</sup> V témž roce napsal Kant svému příteli Reinholdovi, že obecné schéma jeho kritik se v jeho mysli potvrdilo, když objevil nový obor vědění, který je založen na principech a priori. Tímto novým oborem vědění je předmět estetiky, psal Kant, a on je nyní schopen založit jej nikoli na rozumu ve smyslu Baumgartenově, nýbrž na apriorních principech, které chápal ve svém zvláštním jedinečném smyslu.<sup>3</sup> Tři roky po napsání tohoto dopisu Reinholdovi vydal Kant svou *Kritiku soudnosti* (1790). V tomto díle je skutečně systém, způsob myšlení, který tak nesmírně povznesl Kantovo charakteristické hledisko nad ty estetické eseje, které se řídily Lockovou jednoduchou historickou metodou a byly vzorem i pro Kantovu ranou a nedůležitou práci *Poznámky o pocitu krásného a vznešeného*.<sup>4</sup>

*Kantova transcendentální metoda a první dvě kritiky*

Jaká to byla metoda, o níž se Kant konec konců přesvědčil, že ji může stejným právem uplatnit na vkus jako na jiné obory? V některém ohledu se Kantova tak zvaná transcendentální metoda, charakteristická pro jeho systém, podobá eklektické metodě. To znamená, že Kant se jednak snažil použít cenných prvků Lockovy filosofické školy, která kladla důraz na důležitost smyslového vnímání a zkušenost reálného světa a tvrdila, že rozum je na počátku čistý list papíru, na němž se zapisují vjemy, pronikající k němu prostřednictvím různých smyslů; a jednak Kant použil hlavního tvrzení racionalistů, že poznání, ať začíná jakkoli, musí být určité a dokazatelné, má-li si zasloužit název poznání. Kantova metoda však byla spíše smírná než eklektická. Nepočívala v tom, že by si povrchně vybral prvky pravdy na obou stranách, aby je pak vnějším způsobem spojil ve volné teoretické úvahy, ale snažil se nalézt společný základ, který spočíval nepoznán pod rozdílnými názory obou těchto škol, a tak připravit půdu pro trvalý intelektuální mír. Tvrdil skutečně, že smyslová zkušenost tvoří obsah poznání (to byl prvek Lockova učení) a rozum že dává poznání formu, kategorie nebo organizující principy (a tento názor pocházel od Leibnize). Avšak Kantovo řešení této otázky proniklo hlouběji. Ve svém úsilí o smíření obou hledisek si položil zcela novou otázku, ukul nový nástroj přístupu, takže lze právem říci, že nebyl v ničem zavázán oněm

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 1930, str. 46, pozn.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> I. Kant, *Werke*, sv. IX, str. 345.

<sup>4</sup> I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg 1764.



soupeřícím stranám, ale že vykonal všechno sám. Netázal se jen, která část celkového poznání pochází ze smyslu a která z rozumu, nýbrž co zahrnuje nebo postuluje pouhá existence našeho skutečného poznání. Máme geometrii a máme fyziku; nikdo nepochybuje, že to jsou existující soustavy poznatků. Kant si klade otázku: co obecného z povahy světa a našich myslí je obsaženo v existenci těchto souborů poznatků? Jinými slovy zní tato otázka takto: je-li nějaká věc dána (ať už věda nebo mravní řád nebo svět krásy), jaké jsou nezbytné předpoklady, které nás sama možnost existence této věci nutí uznat?

Kant postupuje dále v složité analýze, aby našel konečné předpoklady poznání, a dokazuje apriorní charakter nejprve prostoru a času jakožto nezbytných podmínek našeho uspořádaného smyslového nazírání, potom příčinnosti jakožto nezbytného předpokladu veškeré vědecké organizace zkušenostních faktů, dále funkcionální jednoty vědomí, onoho „já myslím“, které není duševní substancí, nýbrž nutným předpokladem všeho poznání. Josiah Royce nazýval tyto formální principy, které Kant takto vymezil, „zdravím“ mysli ve styku se světem.<sup>1</sup> Je-li toto syntetizování, nebo jsou-li tato hlediska lidského duševního zdraví nutnými postuláty našeho nepochybného poznání, pak Kant prohlašuje, že má právo nazývat je apriorní a nutné a nikoli pouze navyklé a přirozené, jak by je označil Hume.

Kant používá též transcendentální metody, když hledá nutné podmínky mravního života. Smysl pro povinnost, tento fakt, který je třeba vysvětlit, zahrnuje podle Kantova názoru svobodu plnit příkaz, který smysl pro povinnost kategoricky vyžaduje. Jinak by byl tento pocit závazku nesmyslný, šiléný. Avšak bytost, která může svobodně konat to, co jí svědomí přikazuje, není článkem v příčinném řetězu; je něčím, co může být příčinou sebe sama. Tvoří si vlastní zákony. Protože tedy idea příčiny se ukázala pro Kanta jako nejdůležitější formální princip na poli vědeckého poznání a protože naproti tomu popření této příčinnosti v zájmu lidské svobody je nejdůležitější ideou v mravním světě, tyto dvě oblasti — oblast poznání a oblast morálky — ústí na konci Kantových prvních analýz v přísně oddělené části filosofického universa.

Tím, že jsme takto naznačili povahu Kantovy metody v jeho prvních dvou *Kritikách*, dosáhli jsme dvou cílů; našli jsme vzor, kterým se Kant chtěl řídit ve své filosofické analýze a odhalili jsme naléhavý problém, který po ukončení Kantových dřívějších analýz zbývalo vyřešit analýzou vkusu. V druhé a poslední předmluvě ke své *Kritice soudnosti* Kant neočekávaně vyslovil názor, že je třeba smířit tyto dvě dřívější soustavy. Přírodu a svobodu rozděluje propast, píše Kant, přes níž nelze dohlédnout.<sup>2</sup> Zdá se, že není možno najít cestu, která by je spojila. Jsou jako dvě navzájem nepropustné sféry. Když Kant provedl tak absolutní rozdělení, začíná pomalu vyhlížet přes propast,

<sup>1</sup> J. Royce, *The Spirit of Modern Philosophy*, Boston, 1928, str. 128.

<sup>2</sup> I. Kant, *Werke*, sv. V, str. 244.

budovat most přes onu nepřeklenutelnou mezeru a hledat spojení mezi oběma výsostnými sférami. Je to však spojení nesmírně jemné. Platí pouze v oblasti myšlení. Kant o něm hovoří takto: Mravnost *by měla* mít vliv na skutečný svět. Svoboda *by neměla být* prázdným ideálem. Měla by být faktem. Proto nemáme-li zoufat nad vším, k čemu nás vede zdravý rozum, musíme předpokládat obecnou harmonii mezi tím, co mravní svět vyžaduje, a tím, co skutečný svět může vytvořit. „Proto musí existovat základ pro *jednotu* nadsmyslna, které spočívá v základě přírody, a toho, které je prakticky obsaženo v pojmu svobody.“<sup>1</sup> Tento základ jednoty je, jak Kant tvrdí, pouze něco, o čem nezbytně musíme uvažovat, když zkoumáme vztahy morálky k obyčejnému světu. Nemůžeme to ani zjistit s definitivní platností, ani to nemůžeme vědecky vysvětlit. Jen jedno je jisté — musí to existovat. Jinak bychom zešíleli.

Avšak naskytá se otázka, má-li Kant právo spojovat dva světy, pro něž s takovou námahou získal vědecké základy právě díky tomu, že je radikálně oddělil. Donucující sílu, apriorní platnost a jistotu principů prostoru, času a příčinnosti mohl Kant vztahovat na oblasti zdravého rozumu a vědy jen proto, že tyto oblasti jsou podle jeho přesvědčení pouhé jevy. Jinými slovy, organizující schopnosti člověka, schémata a pojmy jeho fyzikálních věd platí pouze pro to, co se mu *jeví*, a otázku věci o sobě ponechávají stranou. Naproti tomu postuláty mravního zákona nikdy neplatí ve skutečně existujícím světě, protože se vztahují pouze k tomu, co je ideální a nikoli reálné. Moralisté hovoří o tom, „co by mělo být“, a nikoli o tom, co je. Úspěch Kantova důkazu tedy závisí zřejmě na tom, do jaké míry od sebe navzájem odděluje svět přírody a svět svobody. A přece na počátku své *Kritiky soudnosti* Kant zdánlivě nedůsledně uznává logickou nutnost logicky sblížit ty oblasti, které odloučil proto, že mu to jeho logika přikazovala. Máme tedy dospět k závěru, že Kantovy dřívější teorie se zhroutily, když rozvinul svou estetickou teorii? Kant zřejmě nevěří, že mezi tím, co hlásá ve své nové Kritice, a jeho dřívějšími objevy existuje nějaký zásadní rozpor. Naopak prohlašuje: „Kritické zkoumání půdy, na níž je postavena tato budova (budova estetiky), muselo nejprve proniknout až do těch hlubin, kde spočívá základ schopnosti principů nezávislých na zkušenosti, jinak by se mohla na některém místě sesunout a pak by se nevyhnutelně zřítilo všechno.“<sup>2</sup>

Je pravda, že Kant zdůrazňoval ohraničení morálky a vědy proto, aby nepřekážely jedna druhé a aby se mezi nimi zajistil věčný mír. Je také pravda, že mezi nimi zdánlivě zeje propast, avšak názory obsažené v nové Kritice, která měla působit jako prostředník a most, nejsou tak neslučitelné s Kantovým dřívějším hlediskem, jak by se na první pohled zdálo. Už v první Kritice, která pojednávala o čistém rozumu, se objevily zárodky myšlenek, jichž se teď Kant znovu chopil, posílil je

<sup>1</sup> Tamtéž.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 236—237.

a dovedl k určitějším závěrům. Třebaže Kant při svých úvahách o estetice znovu vykládá svůj systém, přece neodvolává nic ze svých dřívějších názorů. Nadhozené, náznakové vedlejší myšlenky se stávají hlavními motivy, objevují se analogie a rovnice tam, kde dříve zela prázdnota, a pozitivní a konstruktivní postoj jako by nahradil negace a výhrady.

Některá vedlejší témata z dřívějších prací se mohou při pozorném zkoumání jevit jako příprava půdy pro novou *Kritiku*. Nejdůležitější z těchto vedlejších motivů je výklad o řídicím použití idejí Rozumu v poslední části *Kritiky čistého rozumu*. Kant tam dokazoval, že intelekt není oprávněn dogmaticky tvrdit existenci tradičních absoluten: Boha, duše a vesmíru jako jediného celku. Neexistuje způsob, prohlásil Kant, jímž by bylo lze logicky dokázat tyto poslední pojmy v tom smyslu, v jakém lze dokázat příčinná spojení ve fyzickém světě a matematické vývody. Avšak takové „ideje, které přesahují naše schopnosti teoretického poznání, nejsou nijak neúčinné nebo zbytečné... vedou naši schopnost rozvažování při zkoumání přírody podle principu úplnosti... a tak podporují konečný cíl všeho poznání“.<sup>1</sup> „Mohu mít dostatečný důvod k relativnímu přijetí něčeho (suppositio relativa), aniž jsem oprávněn přijmout to absolutně (suppositio absoluta).“<sup>2</sup> Kantův myšlenkový postup by bylo možno parafrázovat takto: i když nemohu dogmaticky tvrdit, že existuje Bůh nebo duše nebo vesmír, neboť můj rozum má tak omezenou schopnost, že musí postupovat od bodu k bodu a od části k části, přece mohu pomoci svým zákonitým a přirozeným funkcím tím, že se budu řídit předpokladem, že za světem existuje Rozumná bytost a v přírodě i v mém nitru harmonická celistvost. Jinými slovy, mohu užívat idejí rozumu „heuristicky“, ale nikoli „demonstrativně“, experimentálně a nikoli dogmaticky. To znamená, že tyto dočasně přijaté hypotézy nás neučí ničemu pozitivnímu o světě, ale vytvářejí příznivé podmínky, za nichž můžeme postupovat kupředu při zkoumání světa. Můžeme například předpokládat, že předměty „v jednotlivostech nejsou nekonečně rozmanité, nýbrž že v nich je při vši odlišnosti jistá podobnost a souvislost, která umožňuje rozumu, aby je pochopil“. Dialektika nám ukazuje, že užíváme-li řídicí schopnosti rozumu, vytváříme jisté principy zkoumání — homogenost, specifikaci, kontinuitu.“<sup>3</sup> Podřídíme-li druh rodu, předpokládáme-li kontinuitu forem, odstíněných do nekonečna, a jistou podobnost všech věcí, které existují vedle sebe v témž světě, pomáhá nám to, abychom pochopili přírodu. „Zvláštní empirické zákony nejsou izolované ani neslučitelné, nýbrž spojené a ve vzájemném vztahu.“<sup>4</sup> Užívat principů souvislosti i tam, kde už nevidíme svou cestu jasně, znamená nepochybně intelektuální riziko, jsme však pragmaticky oprávněni sledovat ta-

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 235—236.

<sup>2</sup> I. Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 1930, str. 405. (Werke, sv. III, str. 461.)

<sup>3</sup> I. Kant, Werke, sv. V, str. 248—255.

<sup>4</sup> I. Kant, tamtéž, str. 252.

kové vůdčí nitky v šeru svého úsilí uspořádat svou zkušenost. Jen s jejich pomocí můžeme dosáhnout nějakého pokroku, jakmile při užívání své schopnosti rozvažování překročíme jistou hranici. Kant nejen přiznává, že je žádoucí, aby rozum pragmaticky využíval úplných celků, ale tvrdí také, že máme právo užívat absolutního „království cílů“, jež obýváme jakožto morální bytosti, jako jakéhosi typu nebo analogie „království přírody“.

Toto zkusmé zmírnění ostrých obrysů původní metafysické soustavy se stává pevnou součástí nového systému. Předpoklad úplných celků, harmonicky uspořádaných a vymezených, a vztahu nebo spojující analogie mezi noumenálním a fenomenálním světem je v *Kritice soudnosti* nově formulován, avšak v podstatě to jsou dřívější myšlenky, pouze oživené a rozšířené. Kant nyní hledal formální principy určité oblasti, totiž estetické oblasti, namísto riskantní projekce schopnosti našeho myšlení. Na samostatných základech chtěl objevit, pokud by to bylo možné, apriorní principy vkusu. Ukázalo se, že onen hledaný apriorní princip je princip plánu nebo systému, tentýž princip, jehož tak obezřele využívá rozum. Tato shoda se zdála být příznivým znamením pro platnost principu vkusu. To, co bylo dříve pokládáno za řídicí princip, stalo se v daných mezích konstitutivním principem. Příznivé je také smíření obou sfér. Jelikož oblast estetiky se jeví jako střední sféra, dostala aplikace mravních zásad na svět přírody konečně pevný základ, na němž může postupovat — což bylo dříve jen zbožné přání. Za šťastnou okolnost lze také pokládat to, že oblast estetiky přesně zapadá do mezery ve filosofické soustavě. Všechny části obrazu nabývají pojednou živějšího významu, jakmile ztracené části zapadnou na své místo.

Musíme dále prozkoumat, co znamená tvrzení, že *Kritika soudnosti* zaujímá místo uprostřed mezi dřívějšími *Kritikami*. Zčásti má tento výrok pro Kanta zcela pedantický smysl. V tradiční psychologii, které Kant používal, se rozlišovaly tři schopnosti: schopnost rozvažování, soudnost a rozum (Verstand, Urteilkraft, Vernunft), které odpovídají funkcím poznání, vnímání libosti a bolesti, a přání nebo vůli. A tyto tři schopnosti a funkce odpovídají zase podle Kantova názoru třem soudům sylogismu: schopnost rozvažování je horní premisa, soudnost je dolní premisa a rozum je závěr. Kantův zvyk uvádět v soulad byl utvrzen tím, že ve všech těchto schématech se shodně vyskytuje onen střední termín. Tento střední termín, který je součástí dialektických triád, takřka vyžadoval, aby mu byla věnována zvláštní *Kritika*.

„Soudnost“ je tedy spojujícím článkem v mysli, je jakýsi styčný důstojník mysli. Kant rozlišoval dva způsoby, jimiž soudnost plní svůj úkol spojovat. Může začít buď od obecnějších zákonů stanovených rozumem a pak přistoupit k podrobnostem, nebo se může pohybovat opačným směrem a začít jednotlivými případy a propracovat se až k zákonu, který pro ně platí. Kant nazývá první postup určujícím nebo determinujícím a druhý reflektujícím. Tento druhý způsob směřuje při

*Soudnost určující  
a reflektující*

hledání obecné formy jaksí nazpátek. „Soudnost všeobecně je schopnost uvažovat o zvláštním jako o součásti obecného.“<sup>1</sup> Právě k soudnosti reflektujícího typu patří vkus. Otázka zní: Jak a kde může vkus — záliba pro to či ono — nalézt obecný zákon? Ve zkušenosti nikoli, neboť zkušenost nezná žádné „mělo by být“.

Kant na tuto otázku odpovídá, že to, co potřebujeme, je princip adaptace neboli účel. Účel, nebo jak Kant říká, subjektivní účelnost či finalita je jemně a předpokládané pouto, které znamená, že příroda je vhodná pro člověka, že lidská mysl a příroda do všech podrobností byly patrně stvořeny pro sebe navzájem, že jednotlivé kostky obrovské stavebnice do sebe zapadají. Avšak tato myšlenka o vzájemné vhodnosti neznamená, že Stvořitel tuto harmonii předem určil. V této ideji je spíše obsažen experiment myšlení, předpoklad, jako kdyby takové důmyslné předběžné určení existovalo, přičemž se v jeho existenci nevěří. Do přírody se vkládá význam proto, aby se stala pochopitelnou. Činí se předpoklad, že otázka: jaký jednotný smysl nebo účel má situace, která je přede mnou? je otázka, která má smysl. Kant poznamenává, že se ustavičně objevují různé maximy, které ukazují, jak náš rozum vždy s oblibou pracuje podle tohoto vzorce. Například říkáme: „Příroda se ubírá nejkratší cestou.“<sup>2</sup> To zní rozumně a my se na to často spoléháme, jako by to byl jakýsi zákon věcí, ale není tomu tak. Projevuje se tu pouze vlastnost reflektující soudnosti, která ve všem hledá úmysl a vzor.

Avšak toto všechno vypadá jako opakování analýzy regulativního použití rozumu. A opravdu tomu tak je. Jako rozum věřící v existenci posléze rozhodující harmonie v povaze věcí, kterou nemůžeme dokázat, buduje spekulativní soustavy, dokonce i teologii, tak zase reflektující soudnost, jež věří v harmonii, kterou nemůže dokázat, vysvětluje všechno, co vidí a slyší, vítaným pocitem, že mezi všemi prvky vnímaného předmětu existuje úspěšné přizpůsobení.

*Eстетická libost je nezaujatá a univerzální*

Ačkoli estetický princip účelnosti na nás působí tehdy, když spatříme krásnou květinu nebo krásného ptáka, nevztahuje se tento princip přímo ke květině nebo k ptáku, které vidáme ve vnějším světě. V tomto případě existuje harmonie skutečně v našem nitru, i když máme sklon přisuzovat ji objektu. Jak Kant tvrdí, apriorní princip reflektující soudnosti je vždy subjektivní. Všechny ostatní apriorní principy — prostor, čas a příčina — vstupují do substance přírody. Avšak princip účelnosti je názvem pro libost, kterou *cítíme my sami*. Není to název pro něco vnějšího vzhledem k nám. Abychom jej mohli dále rozebrat, musíme hlouběji prozkoumat vlastní zážitky libosti a konkrétněji odhalit rysy té libosti, která si zaslouží název reflektující soudnost. Někdy cítíme libost, která je nezaujatá, neposkvrněná žádným sobeckým zájmem. Libost obvykle předpokládá přání, tužbu, potřebu. Avšak chuti sdílí člověk se světem zvířat a životní potřeby zvířat se dají vy-

<sup>1</sup> I. Kant, Werke, sv. V, str. 248.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 251.

světlit reakcemi živočišného organismu na okolí. Potřeby člověka, pokud vyplývají z jeho živočišné stránky, jsou přírodní příčiny a vytvářejí nevyhnutelné přírodní následky. V takovém případě uspokojení není čistou libostí. Libost, kterou získáváme jídlem, jsme-li hladoví, je součástí řetězu příčin a následků. Libost, která vyplývá ze smyslu pro formu — při příjemném obřadu jídla — by mohla být chápána jako nezaujatá libost nebo čisté potěšení z formy. Libost, spojená s chtíčem, je živočišná, a proto zaujatá. Libost z pohledu na harmonické linie a skladbu krásného těla může naopak být čistá. Kant praví, že nezaujatá libost, „čisté zalíbení“,<sup>1</sup> je lhostejné k reálné existenci věci, kdežto zaujatá touha baží po ovládnutí a ukojení. Tento rozdíl objasňuje Kant poukazem na společenské názory Rousseauovy. Shodoval by se s Rousseauem v tom, že bylo hanebné, když si svět rozkošnický liboval v krásných budovách, obrazech a sochách. Ale přesto by sám mohl nalézt estetickou libost v týchž předmětech, neboť jeho estetické stanovisko nemá nic společného s existencí v čase a prostoru. Týká se pouze způsobu, jak nějaká forma uspokojuje naši smyslovost.<sup>2</sup> „Vkusový soud je pouze kontemplativní.“<sup>3</sup> Příčinou libosti, kterou pocítujeme například při pohledu na řeckou vázu, nemá být touha po této váze, nýbrž duševní činnost, vzrušující a oblažující hra našich duševních schopností, kterou podnítl pohled na vázu. „Kdo je ovládán snahou či tužbou, je neschopen soudu o kráse.“<sup>4</sup>

Složitost Kantova myšlení se projevuje v jeho tvrzení, že soud o předmětu libosti může být „nezaujatý“, ale přesto velmi zajímavý, to znamená, že nespočívá na zájmu, ale vytváří jej. Kant je přesvědčen, že nás při vnímání krásy nepohánějí žádná vnější nutkání, ani potřeby naší tělesné přirozenosti. Chce se však vystříhat závěru, že nezaujatost, svoboda a kontempace znamenají zároveň chladný nebo vylučně rozumový vztah ke kráse. Máme zájem, ale žádné zájmy nás nepohánějí. Náš zájem se probudí, jsou-li splněny podmínky estetického uspokojení a snažíme-li se pak toto uspokojení prodloužit a posílit činnost, která směřuje k harmonii.

Nezaujatost estetické libosti má ještě další vlastnost. Vyloučení veškerého vztahu k osobnímu prospěchu nebo osobního zájmu o to, co libost poskytuje, nás opravňuje k tvrzení, že libost se vztahuje stejnou měrou ke všem lidem. Můžeme říci, že to, co se nevztahuje k nikomu zvláště, vztahuje se ke každému všeobecně. To aspoň je jeden ze způsobů, jímž Kant postupuje od první vlastnosti estetického soudu ke druhé. První vylučuje jakékoli osobní stanovisko. Druhá zaručuje

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 279.

<sup>2</sup> Kantova námitka proti spojování zájmu s libostí v estetickém zážitku by mohla být základem Galsworthyho satirického pojetí Soamesa Forsyta. Potěšení, které Soamesovi působila jeho sbírka obrazů, to byla radost majetníka. Tato sbírka zvyšovala jeho majetnickou samolibost. Kdyby tytéž obrazy patřily někomu jinému, ztratil by o ně zájem.

<sup>3</sup> I. Kant, Werke, sv. V, str. 278.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. V, str. 273.

veřejnost vztahu. Předmět, který mi poskytuje estetickou libost, líbí se mi neosobně a to, co se mi líbí neosobně, líbí se mi jakožto členu lidského společenství a nikoli jako jedinečnému individuu. Proto se Kant domnívá, že může estetický soud označit za všeobecný a nutný. Když něco pokládáme za krásné, chceme, aby s námi všichni souhlasili. Nemůžeme však jiným lidem udat přesný důvod, proč s námi mají souhlasit.

*Harmonická souhra rozumu a smyslu*

Na první pohled se zdá, že se zde vyvozuje něco z ničeho. Kant zdánlivě říká: protože neexistuje zvláštní moment osobní zaujatosti, existuje všeobecnost. Kant však doplňuje tento důkaz jiným, pozitivnějším důkazem. Čistota estetického stavu myslí sice vyžaduje, aby byla vyloučena jak majetnická pýcha, tak reformátorské obrazoborectví, ale naproti tomu táž čistota vyžaduje, aby duševní procesy subjektu byly ve zcela určitém stavu. Ačkoli subjekt zdánlivě uvažuje o něčem, co je mimo něj, musí ve skutečnosti uvažovat sám o sobě. Oprávněnost tvrzení, že estetická libost má všeobecnou platnost, je dána duševním stavem, který můžeme za jistých okolností právem předpokládat u všech lidí. Tato subjektivní podmínka je harmonická souhra rozumu a smyslového vnímání. Existenci této harmonické souhry musíme logicky předpokládat pokaždé, kdy v nás vznikne pocit příznivý pro pokrok našeho poznání. Mohli bychom ji označit jako nejasný náznak pochopení, které teprve získáme. Proto i když nás nenutí žádné logické premisy k tomu, abychom o nějaké věci řekli, že je krásná, nutí nás předtuchy rozumu, abychom ji takto posuzovali.

Smysl pro krásu je lehký stín, který poklidná spolupráce všech součástí vrhá na poznání. Tento stín padá na veškerou vědeckou práci. Věda postupuje kupředu. Avšak nemohla by postupovat, kdyby svět a naše myšlení nespolečně spolupracovalo. Kdyby byl vesmír opravdu tak šílený, jak si někdy v děsivých snech představujeme, nebo jak tvrdíme, jsme-li zdrceni zoufalstvím, pak by se naše myšlenky, které se snaží spojovat molekulu s molekulou, buňku s buňkou, příznak s chorobou, musely obrátit s výsměchem proti nám. Avšak poznání roste čím dál tím víc. A duševním odrazem tohoto harmonického stavu věcí je pocit libosti, jež zakoušíme obzvláště tehdy, když se setkáme s takovou přírodní oblastí, která má jakési umělecké uspořádání. Soud vkusu, který řídí tuto čistou libost, si pak žádá všeobecného uznání; vyžaduje od ostatních, aby sdíleli nikoli poznání nějakého předmětu, nýbrž pocit libosti příznivý pro poznání, který se k předmětu vztahuje. Orgán estetického cítění nazývá Kant „společný smysl“. Tento *sensus communis* je vnímání nebo vnitřní odraz spolupráce smyslů a rozumu u člověka. Je to jakási sympatie,<sup>1</sup> neboť zahrnuje splynutí citu kteréhokoli člověka s cítěním všech.

*Účelnost bez účelu*

Třetí odlišná vlastnost, kterou Kant vydělil z vkusových soudů, je „účelnost bez účelu“.<sup>2</sup> Tato vlastnost vyplývá zcela zřetelně z vlast-

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 367.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. V, str. 290—291.

ností, které byly už objasněny. Kant touto paradoxní větou chce říci, že tyto věci, které nám působí estetickou libost, vypadají, jako kdyby byly určeny přímo našim potřebám a touhám, a přece neexistuje rozumový důvod pro předpoklad nějaké skutečné určující inteligence, která vytvořila onen předmět k tomuto zdánlivému účelu. O předmětu, který se nám líbí proto, že vyhovuje nějakému konkrétnímu účelu, ať už praktickému nebo mravnímu, nemůžeme říkat, že je krásný. Krása je absolutní, nikoli instrumentální. Kant v této věci postupuje přímo proti Ruskinovi, který posuzuje krásu kostela podle toho, zda je užitečný jako přístřeší, a krásu poháru podle toho, zda je užitečný jako nádoba na pití. Kant je přesvědčen, že cit vhodnosti musí existovat, ale neslouží ničemu jinému než příznivé souhře našich schopností. Jaká je podle Kanta čistě estetická hodnota chrámu nebo číše? Nespočívá v tom, že chrám poskytuje ochranu proti živlům a vhodné místo k bohoslužbě, ani v tom, že číše se hodí k pití; v obou případech záleží čistě estetická hodnota v existenci šťastně vytvořené podoby nebo formy, která působí na naše duševní schopnosti — jsou to věci, na něž je příjemný pohled, a budí v nás přání hledět na ně stále, protože odpovídají potřebám našich zrakových orgánů jakýmsi způsobem, jemuž nemůžeme porozumět.

Tyto tři charakteristické vlastnosti estetického soudu jsou základem Kantova rozlišení čisté a podmíněné krásy. Čistá krása, praví Kant, je taková krása, o jejímž účelu ani užitku nic určitého nevíme. Řecké dekorativní malby, ozdobné motivy na rámech a tapetách, hudební fantazie, pantomimy, tance, všechny druhy arabesek v jakémkoli výtvarném projevu a dále přírodní krása, kterou nalézáme u květin, lastur a krystalů — to jsou příklady krásy čistého typu.<sup>1</sup> V těchto případech přímo reagujeme na půvabný tvar. Nemusíme být botaniky, abychom plně ocenili půvab růže nebo kosatce,<sup>2</sup> říká Kant. Jde dokonce ještě dále. Soudí, že vědecká znalost o funkci jednotlivých částí květiny potírá čistý smysl pro krásu. Vědec nereaguje na účelnost bez účelu věci, o které uvažuje, nýbrž na to, jak je tato věc uzpůsobena k známému cíli. Kant si uvědomuje, že podle tohoto hlediska musí být čistá krása nesmírně vzácná. A proto přidává ještě jeden druh krás, které nazývá podmíněné. K těm patří takové objekty, jako jsou domy, paláce, zbrojnice, chrámy a letní vily, v nichž se uspokojení z formy mísí s vědomím účelu, jemuž mají sloužit. Pak se obojí uspokojení, uspokojení našeho čistého smyslu pro formu i uspokojení našeho praktického smyslu pro užitečnost, sloučí v jedinou zkušenost. Tím se ztrácí na čistotě, ale zato zase vyrůstá bohatost. Kant přiznává větší mohutnost a důležitost těm zkušenostem, kdy si uvědomujeme zároveň formu i obsah, formu jako harmonický rozvrh a obsah jako vhodný nástroj k dosažení nějakého uznávaného dobra.

Pro Kanta je nejvyšší druh podmíněné krásy krása ideální. Muži

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 299.

<sup>2</sup> Tamtéž.

*Čistá a podmíněná  
krása*



a ženy mohou mít pouze podmíněnou krásu, protože jak tvrdí Kant, obdivujeme-li jejich podobu, nemůžeme ji nikdy abstrahovat od jejich užitku a charakteru.<sup>1</sup> Krásná žena nemůže být nikdy pouze souhrnem harmonických linií; má-li nám připadat krásná, musí na nás zapůsobit svou skvělou schopností k plnění funkcí ženy. Jinými slovy, lidský ideál je obsažen v lidské krásě. Kant tvrdí, že k tomuto typu krásy dospíváme dvojím postupem: za prvé obdržíme průměr nebo normu nějaké lidské skupiny tím, že vyloučíme specifické zvláštnosti. Tímto způsobem získáme jakousi složenou fotografii. Avšak tato normální krása typu musí nadto mít ještě náznak způsobilosti pro své morální určení, má-li to být krása ideální. Člověk vypadá jako člověk především proto, že se biologicky podobá svým druhům, avšak v druhém, vyšším smyslu také proto, že je na něm vidět, jak skvěle je schopen plnit specificky lidské povinnosti — sloužit lidstvu, zachovávat věrnost, zmnožovat dobro ve světě. I když tento druh krásy pozůstává z plné poloviny ze zavržené ideje „dokonalosti“ — oné dokonalosti, kterou oceňuje rozum — Kant jej zde znovu zahrnuje do oblasti estetiky, aby byla plně uspokojena lidská touha po harmonii. Podmíněná krása zahrnuje ve své nejvyšší podobě i mravní význam.<sup>2</sup>

Tato analýza ideální krásy není jediný případ, kdy Kant sblízuje estetický soud s mravním soudem. Původně rozděluje estetické soudy na soud o krásném a o vznešeném a toto rozdělení odpovídá napětí v estetické zkušenosti. Jestliže estetický soud vypovídá o kráse, přibližuje se k rozumovému poznání; jestliže vypovídá o vznešenosti, posunuje se od středu směrem k nadsmyslové sféře mravnosti. Soud o vznešeném nám umožňuje lépe pochopit Kantovu definici estetické zkušenosti, jeho tvrzení, že estetická zkušenost je subjektivní a že naznačuje, i když úplně neodhaluje, vztahy člověka k absolutnímu celku.

*Vznešené*

Proces soudu o vznešeném má podle Kanta dvě fáze: první spočívá v tom, že lidské smysly selhávají tváří v tvář velikosti a síle přírody.<sup>3</sup> Hvězdy na nebi nebo písek na mořském břehu přesahují svou nekonečností schopnost lidského ducha utvořit si jediný zřetelný dojem o jejich počtu a rozloze. Nebo zase bouře na moři či příval řítících se vod ochromují lidskou obrazotvornost silou, která se zdá nesouměřitelná s nejvyšším vypětím síly lidského těla. Proto „může smysly vnímaný objekt svou velikostí tak napnout a přetížít naši obrazotvornost, až selže“.<sup>4</sup> To vede k druhé fázi vnímání vznešeného. Přemožená obrazotvornost „ve svém úsilí překročit své nejvyšší schopnosti se ponořuje sama v sebe“.<sup>5</sup> Jinými slovy, zapůsobí-li na nás vznešenost, utíkáme se před dojmem, jímž nás omráčila velikost přírody, k mravní důstojnosti člověka, která je větší než jakákoli mohutnost nebo síla v přírodě. Po

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 299—300.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. V, str. 303.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. V, str. 323.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. V, str. 323.

<sup>5</sup> Tamtéž.

prvním ochromení se v člověku vzedme blahodárné vědomí jeho nadsmyslové důstojnosti a lidského poslání. Nejprve se rozpínání duše zastaví, pak nastane uvolnění, které přináší přechod k mravnímu postoji. „Pocit vznešeného v přírodě je poctou našemu vlastnímu poslání, kterou jakousi záměnou přisuzujeme nějakému objektu přírody.“<sup>1</sup> V naší mysli existuje sklon neuváženě tvrdit, že oceán nebo hvězdné nebe je vznešené, avšak skutečný vnitřní význam našeho pocitu je úcta k duchovní bytosti, která dovede zůstat chladná a dokonce se povznést k obdivu při pohledu na přírodní jevy, které ji z čistě fyzického hlediska staví na roveň bezvýznamnému červu. Zde znovu vidíme, že Kant téměř mimoděk přechází z estetické oblasti, která je podle jeho hypotézy zcela jedinečná, do oblasti mravní. Mohli bychom téměř potvrdit, že prožitek vznešeného je měřítkem mravnosti. Mravnost je nejprve výhnána z oboru krásy, pak se vrací zadními dvířky a opět tíhne ke svému dřívějšímu prvenství.

Na rozdíl od prožitku krásy se smysl pro vznešené obrací spíše k subjektu než k objektu; znamená pohyb a nikoli klid, kvantitu a nikoli kvalitu a k vytvoření toho, co se líbí, užívá spíše beztvareho materiálu než harmonicky sestavených vzorců. Podle toho, zda se vznešenost vztahuje k velikosti nebo k moci, nazývá ji Kant matematickou nebo dynamickou vznešeností. Matematická vznešenost je dojem, jímž na nás působí předmět, který nedovedeme změřit. Egyptské pyramidy, chrám sv. Petra v Římě a soustavy Mléčné dráhy jsou nad naši schopnost počítat.<sup>2</sup> Instinktivně užíváme antropomorfních jednotek nebo měřítek. Avšak na tyto obrovské rozměry by se musela taková jednotka opakovat tolikrát, že by toto měření bylo bezcenné. Větší význam má dynamická vznešenost, která představuje sílu, na niž by se rovněž marně užívalo antropomorfních měřítek. Pro estetický zážitek vznešeného má zásadní význam, aby člověk necítil strach z těchto velikých a mocných objektů. Strach vytváří fyzický zájem, který podle Kanta nikdy nemá místa v estetickém zážitku. „Ten, kdo se bojí, nemůže si vytvořit soud o vznešeném v přírodě, právě tak jako ten, koho svádí náklonnost a choutka, nemůže si vytvořit soud o krásném.“<sup>3</sup>

Při rozboru Kantovy mravní definice ideální krásy a vznešenosti jsme si všimli, jak se do ní vkrádá mravní zájem. Na konci své *Kritiky soudnosti* se Kant zabývá ve zvláštní úvaze vztahem vkusu k mravnosti.<sup>4</sup> Tvrdí, že estetická idea může sloužit jako mravní symbol. Rozlišuje schéma od symbolu. Schéma je diagram napomáhající rozumu, aby pochopil význam, který nemůže být nikdy výslovně obsažen ve smyslovém vjemu, může však odpovídat bod za bodem smyslovému obrazu. Naproti tomu symbol, i když obsahuje shodu, podobá se tomu, co symbolizuje, pouze pláněm, podle něhož je zosnován. Tak lidský orga-

*Umění jako mravní symbol*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 329.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. V, str. 323, 328.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. V, str. 332.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. V, str. 428—431.

Tvůrčí spontánnost

nismus symbolizuje konstituční vládu, stroj symbolizuje tyranii. Kant se zabývá nejen výtvořím estetiky a jejich hodnocením, ale i silou, která je vytváří. Génieus, říká Kant, je příroda, která působí v člověku jako rozum.<sup>1</sup> Je to nadání vytvářet to, pro co nelze stanovit žádné pravidlo. Dílo, které génieus vytvoří, se v jistém smyslu musí podobat přírodnímu výtvořím. Nesmí v něm být patrné pracné tvůrčí úsilí, nesmí je zatěžovat akademická forma. Umělecký génieus se specificky odlišuje od schopnosti, kterou lze získat píli, podpořenou napodobením. Tím, že zdůrazňuje spontánní stránku tvorby génieus, shoduje se Kant se všemi tvůrčími umělci, kteří seznali, že nejsou s to podat nějaký rozumový popis procesu, jímž se tvoří krása, a ani obrazně jej nedovedli popsat jinak, než že jej přirovnali k těhotenství. Kant praví, že Homér a Wieland nemohli vysvětlit, jakým způsobem jim jejich myšlenky vstoupily do mozku a jak se tam shromažďovaly, z toho prostého důvodu, že to sami nevěděli, a proto nemohli poučit jiné umělce. Vzpomeňme si na Lessingovu větu o „živém proudu inspirace“, který jemu, člověku pouze nadanému a pracujícímu podle pravidel, scházal. Tím se pro Kanta umění záporně odlišuje od vědy, pro niž lze stanovit pravidla. Kant věřil, že ve vědě může s náležitou píli každý dosáhnout úspěchu. Tím se liší Newton od Mozarta. Pravidla vědeckého postupu jsou otevřená dennímu světlu a dosažitelná pro každého. Cesty umělcovy jsou nejasné a záhadné pro většinu lidí — často i pro samého umělce.

Génieus je příroda projevující se v člověku jako rozum

Nezbytným předpokladem tvůrčího génieus je Geist — duch. Tímto pojmem Kant rozumí vrozenou plodnost, jakési duševní bohatství, příznivé vzklíčení a růst výhonků, někdy i pochybných a pokřivených, bez něhož však nelze v umění nic původního vytvořit. Podřadní umělci napodobí rozmarné projevy ducha, avšak napodobení vždy zanechává po sobě výmluvné stopy. Ale třebaže menší umělci chybují, když se snaží napodobit výstřednosti génieus, přece chápou, že podle děl génieus lze formulovat obecné pravidlo tvorby. Génieus se neřídí žádnými pravidly, vytváří však vzor, z něhož je možno pravidla vyvodit. Je věcí vkusu, aby vyloučil výstřelky z bohaté a plné tvorby génieus a tak vytvořil harmoničtější a vhodnější vzor, než jakého může dosáhnout sám génieus.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. V, str. 393.

<sup>2</sup> Mnoho studií z poslední doby se zabývá dějinami ideje génieus. Původně toto slovo označovalo démona nebo démonický jev, jako například Sokratův vnitřní hlas. Když vira v demony ochabla, pravděpodobně až v polovině šestnáctého století, začal se tento výraz šířit ve svém moderním významu. (Viz Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, str. 296.) Znamenal teď totéž co *ingenium* a spojil se s platónskou teorií inspirace. Toto spojení idejí hrálo významnou roli v estetice osmnáctého století. Zvláště v Anglii se užívalo pojmu génieus jako zbraně při útocích namířených proti klasicismu a estetickým pravidlům. Božská inspirace se stavěla proti rozumovému zákonodárství. Tento předromantický anglický iracionalismus, který vyvrcholil v Youngově díle *Conjectures on Original Composition*, hluboce zapůsobil na německé spisovatele. (Hermann Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts*, sv. I, *Von Gottsched bis Lessing*, 1923; Hans Thüme, „Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England“, v *Studien zur*

Kant definuje génia také jako schopnost vytvářet estetické ideje.<sup>1</sup> Estetické ideje chápe jako projevy obrazotvornosti, pro něž není žádná rozumová idea přiměřená. Génius je schopen vytvářet obrazy, které přesahují meze abstraktního myšlení. Takové jsou Platónovy mýty, v nichž duše figuruje jako vozataj, který řídí různé koně, a obrazy z Dantovy *Božské komedie*, kde duhy a růže, řeky krve a jezera z ledu vystihují nebe a peklo lépe než rozumový výklad.

Kant doufal, že zachrání filosofii od nekonečných debat a zavede ji přímo na cestu trvalého pokroku. Ve skutečnosti dal podnět k revolučnímu myšlenkovému hnutí, které brzy přesáhlo hranice Kantem stanovené. Totéž platí o jeho estetice. Harmonii mezi rozumem a povahou věcí, kterou, jak se domníval, cítíme v estetické libosti, nepokládal Kant za přístupnou diskursivnímu výkladu a jeho filosofie na ni poukazovala jen zdaleka. Jeho následovníci chtěli proniknout ke skrytému zdroji nejvyšší metafysické jednoty, aby v něm umístili vlastní jádro své teorie. Toto úsilí Kantových stoupenců způsobilo, že Kantova idea účelnosti přebujela nad svou pravou míru. V *Kritice soudnosti* pojednává Kant o kráse a o organické přírodě jako o souběžných jevech. Místo abychom cítili „účelnost bez účelu“ při subjektivním vnímání věcí, můžeme na základě uvažování přisoudit vnitřní objektivní účel věcem samotným. Můžeme chápat přírodu tak, jako kdyby byla stvořena ve shodě s určitými cíli. Vymezit určité místo této teleologii přírody a definovat její omezenou platnost, to je cílem druhé části Kantovy třetí *Kritiky*. V ní je rozvinuta heuristická idea o velké soustavě účelů v přírodě. V tomto rámci, praví Kant, „je možno také přírodní krásu . . . pokládat za druh objektivní účelnosti přírody . . . můžeme na ni pohlížet jako na přízeň, kterou nám příroda prokázala, když nás nádvkem ke všem užitečným věcem ještě tak štědře zahrnula krásou a půvabem; a proto ji můžeme milovat . . . a cítit, že nás takový pohled zušlechťuje: je to jako kdyby příroda vytvořila a ozdobila své skvostné jeviště právě s tímto úmyslem“.<sup>2</sup> Tyto názory přiměly Goetha k bezvýhradnému souhlasu. Avšak Goethe, romantici a Schelling, kteří převzali ideu úzké spřízněnosti mezi organickou přírodou a uměním, nedbali na omezení, která Kant stanovil pro tuto svou tezi. Z Kantova hlediska patřili tito autoři k těm, kteří, svedeni oprávněným obdivem k zdánlivé účelnosti přírody, dali se strhnout „neporozuměním . . . až k blouznění“.<sup>3</sup>

*anglischen Philologie*, sešit LXXI.) Kdyby se však idea tvůrčího génia přijala za základ estetiky, znamenalo by to samozřejmě vyvrácení veškeré teorie. Proto nastalo tápavé hledání syntézy protikladných idejí inspirace a pravidel. Tento proces dovršila Kantova definice: Génius je talent, „jímž příroda dává pravidla umění“. V pokantovském bádání se tento problém začal zkoumat z nového hlediska: jako cíl tohoto úsilí se udávalo vytvoření estetické teorie, která by ohrázela zkušenost génia, tedy jinými slovy racionalizování inspirace.

<sup>1</sup> I. Kant, Werke, sv. V, str. 389 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 286 a n.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 264.

Místo, které zaujímá v rozvoji německé estetiky Johann Wolfgang Goethe (1749—1832), můžeme objasnit na přirovnání. Představme si geometrický ornament, v jehož středu je nějaký obrazec; tento ústřední obrazec je orámován obdobným pásem na okraji. Vystříhneme střed — a i v tom, co zůstane, bude rovnováha a řád. Avšak tento nový celek nám přesto bude připadat jaksi prázdný a neúplný. Podobně vidíme, že od Kanta vede přímá myšlenková linie k Schillerovi, k romantikům, k Schellingovi a Hegelovi. K tomu, abychom ji přesně narýsovali, nemusíme se o Goethovi ani zmínit. Ale takový historický obraz by v nás zanechal dojem, že německá estetika, byť sebeobdivuhodnější a hlubší, byla jako celek jen svévolným dobrodružstvím, barvitou spekulativní fatou morganou. Když se však zabýváme studiem Goetha, cítíme pod nohama pevnou půdu skutečnosti. Ze spekulativního vzletu se navracíme ke zkušenosti a není to zkušenost ledaskoho. Snad nikdy nevykládal zkušenost tak veliký génius. Snad nikdy se lidské oko nezahlédlo pozorněji do skutečnosti.

Specifičnost Goethova postavení způsobuje, že není snadné ocenit jeho přínos podle skutečné hodnoty. Ostatní soudobí němečtí myslitelé přistupovali ke krásě, k hájemství viditelného a slyšitelného, cestou přes transcendentální a neviditelné. Vyvinuli nesmírné úsilí k tomu, aby postihli smyslový jev krásy, a úspěšné dosažení tohoto cíle pokládali ze nejvyšší důkaz správnosti své spekulativní práce. Solger prohlásil, že krása je paradox, protože spojuje nekonečný život ideje s konečnou existencí. A to je pouze extrémní výraz přesvědčení, které prolíná německou estetikou jako celkem. Naproti tomu pro Goetha byla krása tou nejpřirozenější věcí na světě. Jeho neochvějně jasný a suverénní rozum tkvěl pevně ve světě jevů. Zaslíbená země jeho rodáků byla Goethovi domovem. A přece mu oblast transcendentálního nebyla neznáma. Věřil v „nevyzpytatelnou“, jež obklopuje sféru naší zkušenosti, učil lidi, aby je „s klidem uctívali“, upozorňoval na jeho stopy v přírodě kolem nás a ve své orfické poezii nám dává letmý pohled na toto tajemství. Domníval se však, že snaha odhalit je rozumovými úvahami znesvěcuje posvátné hranice lidských schopností. „Neodvažuji se hovořit o absolutnu v teoretickém smyslu,“ napsal Goethe se skrytou narážkou na pokantovské myšlení, „tvrdím však, že ten, kdo je rozpoznal ve zjevu a nespustí z něho zrak, mnoho získá.“<sup>1</sup> Hlavní důraz v této větě spočívá na slově „zjev“<sup>2</sup>.

Německá filosofie se od Kantovy doby vyznačuje tím, že nepřijímá realitu jako nesporný fakt, ale snaží se nalézt její původ v procesu poznání. Goethův názor je opět v přímém protikladu k tomuto „subjektivnímu“ přístupu. Vysvětluje, že tajemství jeho úspěchů spočívá

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik*, Werke, Grossherzogin Sophie Ausgabe, 1887—1919, sv. 42, str. 142.

<sup>2</sup> Wilhelm Dilthey charakterizoval Goethovu duševní činnost jako „intuitivní myšlení (anschauliches Denken) ustavičně oživované pocitem jednoty celého vesmíru“. Viz Goethe und die dichterische Phantasie, v *Das Erlebnis und die Dichtung*, 6 vyd., Leipzig 1919, str. 249.

v tom, že nikdy nepřemýšlel o přemýšlení.<sup>1</sup> Zbožný a vděčný vztah charakterizuje jeho postoj vůči světu a názor (*Anschauung*) je mu prostředkem k tomu, aby se ho zmocnil. Goethova *Anschauung*, která je zcela odlišná od introspektivního, „intelektuálního názoru“ (*intellektuelle Anschauung*) Fichtova a Schellingova, je plně zaujata svým objektem; je to pravdivé nazírání světa. Ze všech moderních myslitelů jediný Goethe je schopen osvojit si jazyk velkých předsokratovských filosofů, neboť stejně jako oni chápal realitu jako kosmos. Jeden z jeho herakleitovských úryvků zní: „Neboť bozi nás naučili, jak napodobit jejich dílo; my však známe jen to, co sami děláme, a nevíme nic o tom, co napodobujeme.“<sup>2</sup> Také zde Goethe zdůrazňuje hranice našich sil, aniž přitom zapochyboval o reálnosti oné oblasti pravzorů, kterou symbolicky označuje jako „bohy“. „Známe jen to, co sami děláme,“ to znamená, že hranice našeho poznání jsou určeny hranicemi naší činnosti. Mimo náš praktický život neexistuje žádný akt čisté kontemplanace, který by odhaloval bytí jako takové. I čisté nazírání, které pěstoval a zdůrazňoval Goethe, je druh činnosti, přizpůsobení a přivlastnění reality subjektem.<sup>3</sup>

Jedinečnost Goethova postavení spočívá dále v tom, že Goethe figuruje v dějinách estetiky ve dvou funkcích: jako její předmět i jako aktivní činitel v jejím rozvoji. Svým dílem a svou osobností učil, co je umění, ještě účinněji než svými teoretickými tvrzeními. Lidé cítili, že v jeho osobě je ztělesněna sama tvůrčí představivost, a estetikové vzhlíželi k práci jeho ducha jako k živému vzoru, z něhož odvozovali své teorie. Nepohlíželi však na tvůrčí představivost jako na pouhý projev přírodní síly, který je třeba analyzovat jako každý jiný přírodní jev. Jejich pátrání po definici krásy bylo spjato s hledáním krásného života. A v Goethově osobnosti se zřejmě tento ideál nebo rozhodně aspoň jedna jeho stránka stala tělem a krví. Nejdůležitější otázka, která měla význam jak pro estetiku, tak i pro etiku, zněla, jak spojit rozumovou a smyslovou část lidské přirozenosti v harmonický celek. Zdálo se, že sama příroda vyřešila tento problém, když zplodila tohoto dokonale urostlého a zdravím kypícího muže. Vyjadřoval živočišný prvek lidského bytí s tak nevinným půvabem, že si ani neuvědomujeme odvážnost jeho jazyka. A naproti tomu zase, když jako básník a prorok hovoří o záhadách světa, neztrácí nic ze svého prostého a skromného lidství. Častokrát bylo řečeno, že snaha německých myslitelů dopátrat

*Goethe je jak předmětem estetiky, tak i jejím učitelem*

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Zahme Xenien*, řada 7:

Wie hast du's denn so weit gebracht?  
Sie sagen, du habest es gut vollbracht!  
Mein Kind, ich habe es klug gemacht:  
Ich habe nie über das Denken gedacht.

<sup>2</sup> J. W. Goethe, *Aus Makariens Archiv, Werke, Grossherzogin Sophie Ausgabe*, sv. 42, str. 185.

<sup>3</sup> Když Novalis charakterizoval Goetha jako „praktického básníka“, měl na mysli tento pragmatický rys jeho povahy; Novalis, *Schriften und Briefe*, vyd. Paul Kluckhohn, 1929, 4 sv., sv. II, str. 404.

se pravdy o kráse zahrnovala náboženský cíl. Goethe byl předurčen k tomu, aby se stal předmětem tohoto intelektuálního zbožňování.

I když je rozdíl mezi Goethem — předmětem estetické analýzy a Goethem — učitelem estetiky velmi důležitý, přece nevyžaduje přístup z odlišných rozumových hledisek. A důvod je ten, že Goethova teorie pozůstává většinou z výkladu sebe sama. Nikdy nevyjádřil své myšlenky o obecných estetických otázkách systematickou formou a četné závažné výroky, které pronesl při rozmanitých příležitostech, jsou součástí jeho zpovědi, jak sám říká. Pro Goetha však zpověď neznamená odhalení jeho intimního já, nýbrž úvahu o procesu, jímž se jeho já rozpíná a přetváří ve svět. Goethovy zpovědi vyjadřují růst jeho moudrosti. Z toho plyne, že jeho estetické myšlení není ani neúčastnou analýzou objektu, ani introspektivním odrazem jeho individuálního já.<sup>1</sup> Je to uvažování doprovázející a podporující uměleckou tvorbu. A jelikož cílem tohoto uvažování je povznést tvůrčí akt na vyšší úroveň platnosti, odhaluje především universální rysy imaginativního procesu. Proto tedy, i když představuje pravdivé poznání, zůstává přece sebeodhalením. To znamená, že odhaluje Goethovu osobnost, Goetha v procesu formování sebe sama — *Bildung*. Ryze platónská idea „utváření sebe sama“ — metafora převzatá ze sochařství — ožívá v německém básníku.<sup>2</sup> Pomocí *Bildung* dospěje člověk do sféry, v níž se mravní dokonalost, naprostá racionálnost a estetická aktivita spojují a vytvářejí oblast „universální lidskosti“. A toto „universálně lidské“, to jest lidskost v člověku, opět není transcendentní idea, ani abstraktní zákon. Její ztělesnění v osobnosti je dar a zároveň veliký čin. Žádné sebehorlivější úsilí, žádná upřímná snaha nemůže udělat nic víc než rozvinout „pevně raženou formu“, kterou příroda vtiskla každému z nás.

Harmonie rozumu  
a obrazovnosti  
u Goetha

Goethova jedinečnost má ještě další aspekt. Estetické myšlení od začátku svého rozvoje, který se datuje od Baumgartena, nebo chceme-li jít ještě dále, od svých prvopočátků v rané řecké filosofii, vždy buď podřizovalo umění filosofii, nebo je řadilo vedle sebe. V této analogii byly obsaženy zárodky dávné řevnivosti, která se stále více a více prosazovala jako síla, ovlivňující další rozvoj. Čím horlivější byl zápas o pochopení absolutna v pokantovské filosofii, tím nápadněji se projevovalo toto soupeření. Goethe stojí stranou tohoto konfliktu a je nad něj povznesen. V jeho osobnosti se antagonismus soupeřících sil ztlumil a byl nahrazen plodnou spoluprací. Je ovšem pravda, že Goethe se občas vyjadřuje drsnými a opovržlivými slovy o filosofii. Ale v takových případech je jeho terčem zvláštní typ filosofie, ona moderní škola myšlení, která učí člověka, aby se uzavřel do vlastní mysli a pátral po

<sup>1</sup> Charles du Bos, v „Aperçus sur Goethe“ (Approximations, 5<sup>ième</sup> série, 1932, str. 175 a n.), charakterizuje Goetha jako „antiintrospektivního génia“. Autor získal cenné údaje z této pronikavé a hluboké studie. Nikde jinde nenašel výstižnější rozbor specificky goethovského životního názoru.

<sup>2</sup> Platón, Ústava, Praha 1921, 500 d, str. 236.

povaze jejích tajných operací.<sup>1</sup> Kromě toho jsou takové výbuchy vyvá-  
ženy neméně nepřátelskými výpady proti poezii, které Goethe pronášel  
v období, kdy u něho převládal zájem o přírodní vědy. V hlubších  
polohách Goethovy duše panuje dokonalý soulad, dokonce shoda mezi  
tvůrčí a poznávací schopností. V jednom z nejdůležitějších dokumentů,  
v nichž Goethe odhaluje sama sebe, vyjádřil v třetí osobě myšlenku,  
která se však vztahuje na něho: „Básníkův stále živý podnět k tvorbě  
(*poetischer Bildungstrieb*), který působí postupně jak navenek, tak i do-  
vnitř, je středem a základem jeho bytí.“<sup>2</sup> Slovu *poetisch* v Goethově vý-  
roku musíme přiznat tentýž plný význam, který má v našich myslích  
původní smysl slova ποιειν, konat, tvořit. Avšak toto formující nebo  
tvořivé úsilí, které Goethe objevuje v samém jádru své existence, není  
ani pouze umělecká, ani pouze teoretická schopnost. Je to obojí. Je to  
dokonce ještě něco víc, neboť v tomto úsilí je zahrnuta celá oblast cho-  
vání. Je označením pro veškerou lidskou činnost, která vydobývá řád  
z chaosu, objevuje nebo vytváří formu, zákon, souvislost, význam.  
Je-li svět realitou, kterou si člověk dokonale přisvojil, pak lze tuto  
elementární snahu označit jako kosmogonické úsilí nebo instinkt k vy-  
tváření světa.

Bylo by nesprávné, kdybychom tento názor úzkoprse charakterizo-  
vali jako „idealistický“. Goethe přirovnává subjekt, utvářející svůj  
svět, k plameni, který spaluje knot.<sup>3</sup> Vždy věřil, jak nám znovu opaku-  
je, že svět je důvtipnější než jeho vlastní génius.<sup>4</sup> Neexistuje čistá spon-  
tánnost a tvůrčí impuls na jedné straně a čistá pasivita na druhé straně.  
Pokaždé, kdykoli se projeví ryzí tvůrčí činnost, kdykoli velký lidský  
čin posune svět kupředu, musel jednotlivec narazit na něco, co je s ním  
spřízněno. Musíme toužit po takovém střetnutí a připravovat se na ně.  
Jelikož však si tuto událost nemůžeme sami usmyslet nebo vypočítat  
kupředu, patří tvůrčí proces do nadlidské démonické sféry.

Tvůrčí podnět může svou činnost zaměřit na oblast poznání. Proto  
Goethe studoval vlastnosti barev, udělal významné objevy na poli  
anatomie a přispěl k diskusi o meteorologických problémech. Při vši  
této činnosti mu byla příroda vyjádřením souvislého a viditelného  
řádu. Jeho cílem bylo zvýraznit tento řád, dopomoci mu, aby se stal  
viditelnějším. Zároveň se Goethe úzkostlivě snažil nepřekročit hranice  
tohoto viditelného světa — světa, na nějž naše smyslové orgány radost-  
ně reagují a který může být reprodukován uměleckou obrazotvorností.  
Proto odmítal Newtonovu teorii optiky, o níž tvrdil, že nepočítá s bez-  
prostředním působením barev na naše vnímání. Z téhož důvodu Goethe  
nenáviděl teleskopy a mikroskopy — vynálezy, které zkreslují přiro-  
zenou perspektivu zkušenosti podmíněné lidským organismem. A tam,

*Představitost anti-  
cipuje realitu.  
Umělec je mistrem  
a zároveň otrokem  
přírody*

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, 2. dopis, Werke, Jubiläumsausgabe, sv. 33, str. 141.

<sup>2</sup> J. W. Goethe, *Fragment*, 1797, Propyläenausgabe, sv. XI, str. 451.

<sup>3</sup> Rozhovor s Riemerem, *Goethe's Gespräche*, Gesamtausgabe, vyd. von Biedermann, 5 sv., 1909—1911, sv. I, str. 255.

<sup>4</sup> Viz Charles du Bos, cit. dílo, str. 289.



kde by jiní postulovali nějakou ideu nebo abstraktní zákon, aby vysvětlili řadu jevů, Goethe se snažil najít „původní jev“ (Urphänomen), zákonný řád vykrytalizovaný v jediné viditelné věci. Přejít — dejme tomu — od meteorologického výzkumu vlastností žuly k poezii byl tedy pro Goetha přechodem od jedné krajnosti ke druhé, od studia nejstatičtějšího předmětu ke studiu toho nejprchavějšího, co je v přírodě. Avšak v Goethově mysli znamenala tato změna jen přesun od jednoho předmětu k druhému (neboť oba tyto předměty jsou konec konců ve vzájemném vztahu jakožto součásti jednoho světa) a nikoli radikální změnou v postupu nebo názoru. Umělec, stejně jako meteorolog a botanik, studuje přírodu a horlivě se snaží odhalit pravdu, která uniká povrchnímu pozorovateli.

Merck záhy vytušil povahu Goethova génia. Řekl mu jednou tato bystrá slova: „U vás se projevuje sklon, nepřekonatelná snaha vtisknout poetický tvar realitě; jiní se snaží vytvořit realitu z takzvaného poetična, fantastična, a to může vést leda k nesmyslům.“<sup>1</sup> Goethe tuto diagnózu schválil. Asi o padesát let později řekl Eckermannovi: „Všechny mé básně jsou příležitostné básně, popud k nim mi dala skutečnost a v ní mají půdu a kořeny. O básních vymyšlených nemám valné mínění. . . Skutečnost má poskytnout motiv, body, jež je třeba vyslovit, vlastní jádro; ale vytvořit z toho krásný oživený celek, to je věc básníková.“<sup>2</sup> Na základě těchto zásad radil Goethe Eckermannovi i jiným, jak si mají počínat při svých básnických pokusech. Tyto básnické lekce starého mistra, který neustále zdůrazňoval pečlivé studium přírody, je třeba posuzovat v celé souvislosti, totiž s ohledem na mistrův záměr a na povahu žáka. Nejsou v nich obsaženy žádné věčné pravdy o poezii, ani se v nich neobráží Goethova vlastní tvůrčí praxe. Jedna poznámka týkající se Goethovy vlastní zkušenosti odhaluje hlubší poznatek. „Napsal jsem svého *Götze von Berlichingen* jako dvaadvacetiletý mladík,“ pravil Goethe, „a o deset let později jsem užasl nad pravdivostí svého vylíčení. Nic podobného jsem, jak známo, neprožil ani nespatriil, a musil jsem tedy znát rozličné lidské stavy jen anticipací.“<sup>3</sup> Pak Goethe dodává tato ještě pozoruhodnější slova: „Když jsem později ve skutečnosti shledal, že svět je takový, jak jsem si jej představoval, omrzel se mi a neměl jsem již chuť jej popisovat. Ba řekl bych: kdybych s líčením světa čekal tak dlouho, až jej budu já znát, byla by se z mého líčení stala persifláž.“

Znovu a znovu se vynořoval názor, že poezie je anticipací rozumového poznání. Citovaná poznámka založená na hlubší zkušenosti, než jakou se může pochlubit kdokoli z těch, kteří se zabývají řešením tohoto problému, dosvědčuje, že je to pravda. Avšak pro Goetha samého to byla jen částečná pravda. Jednotlivé fáze jeho života se vyzna-

<sup>1</sup> Johann Heinrich Merck, *Schriften und Briefwechsel*, výbor, vyd. K. Wolff, 2. sv., 1909, sv. I, str. 10.

<sup>2</sup> J. P. Eckermann, *Rozhovory s Goethem*, Praha 1955, 18. září 1823, str. 4.

<sup>3</sup> Tamtéž, 26. února 1824, str. 80.

čují přechody od poezie k vědě a od vědy k poezii. A návrat k básnické tvorbě pokaždé odkryje novou oblast pro zkoumání, anticipuje neprobádanou oblast pravdy. V jiné rozmluvě s Eckermannem hovoří Goethe o nedůsledném traktování světla v Rubensově krajině: stíny postavy padají na obraze dozadu, kdežto stíny stromů se táhnou kupředu směrem k divákovi. Goethe ospravedlňuje tuto nedůslednost poukazem na specifické zákony obrazotvornosti: „Kdyby fantazií nevznikaly věci, které zůstanou pro rozum věčně problematické, neměla by fantazie vůbec mnoho do sebe.“<sup>1</sup> Goethovo stanovisko, v němž se slučuje idea předvídání s ideou svrchovanosti fantazie, mohli bychom jinými slovy vyjádřit takto: Poezie a umění vůbec je předjímání. Jako takové může být zčásti nahrazeno rozumovou zkušeností. Avšak svou podstatou umělecké dílo anticipuje to, co nikdy nelze ověřit zkušeností. Proto lze říci, že umělec je otrokem a zároveň i pánem přírody. Nemůže změnit podrobnosti, například anatomickou stavbu zvířecího těla, aniž poruší specifický charakter přírody. Avšak celek, který umělec chce vytvořit, nelze najít v přírodě. Ten vyvěrá z umělcova ducha nebo ještě spíše je důsledkem „oplodňujícího dechu“, který umělci vdechuje Bůh.<sup>2</sup> Svoboda obrazotvornosti tedy není zvuče. Vedena inspirací anticipuje obrazotvornost takové stránky reality, které jsou provždy nedostupné obyčejnému pozorování.

*Tvůrčí soupeření  
mezi umělcem a pří-  
rodou*

Tvůrčí proces se tedy podle Goethova názoru rozvíjí jako hra, při níž se příroda a umělec navzájem předstihují v činech. Při tomto soutěžení vítězí nakonec oba soupeři. Umělec předstihne přírodu a dosáhne božství, nebo jako Goethe s oblibou říká, démonična. Je-li však jeho umění veliké a čisté, jeví se nám jeho dílo jako „druhá příroda“ a nikoli jako nadsmyslové překonání přírody.<sup>3</sup> Goethe dvakrát popsal fáze tohoto soupeření jako dialektický proces. Pro praktickou stránku Goethova estetického myšlení je charakteristické, že oba tyto rozborů se týkají malířství a nikoli básnictví. Oblast, kde ho jeho génius nedovedl k snadnému vítězství, podnítila v něm tím větší hojnost pomocných úvah. První pojednání o tomto předmětu má název „Prosté napodobení přírody, manýra, styl“.<sup>4</sup> V prvním stadiu se umělec plně věnuje vylíčení přírody. Na tomto stupni je možno dosáhnout velké dokonalosti a tento skromný, avšak plodný úkol splní nejlépe klidný a oddaný, i když poněkud omezený duch. Smělejší umělec shledal, že je nutno obětovat mnoho podrobností, aby vynikly nejdůležitější rysy, a tak dospívá do druhé fáze. Rozhořčeně odmítá pouze slabikovat poselství přírody. K vyjádření jeho smyslu vynalézá vlastní umělecký jazyk. Jelikož však tento jazyk nutně musí obrážet jeho osobní názor, existuje tolik uměleckých jazyků, kolik je umělců. Tuto „snazší metodu“ výrazného zobrazení nazývá Goethe

<sup>1</sup> Tamtéž, 5. července 1827.

<sup>2</sup> Tamtéž, 18. dubna 1827.

<sup>3</sup> Tamtéž, 26. února 1831, str. 369.

<sup>4</sup> J. W. Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil; Werke, Jubiläumsausgabe, sv. 33, str. 54 a n.

„manýra“ (*Manier*), přičemž toto slovo chápe v „ušlechtilém a úctyhodném smyslu“. Avšak čím volněji užívá umělec svých zkratek pro realitu, tím více se vzdaluje od přírody. Nakonec se jeho jazyk může proměnit v bezvýznamnou rutinu. Jen návrat k přírodě ho může zachránit a nakonec povznést k vrcholné dokonalosti, k stylu. Také styl je výsledkem zkoumání přírody. Nezakládá se však na smyslovém vnímání daného předmětu, ale spočívá přímo na základech poznání, na „podstatě věcí, pokud je nám dáno rozpoznat ji ve viditelných a hmatatelných tvarech“.<sup>1</sup>

V druhé úvaze, v práci „Sběratel a jeho přátelé“, analyzuje Goethe jednotlivý tvůrčí akt. Počáteční stadium, skromná zobrazení jednotlivého předmětu nebo individuální bytosti, se pociťují jako neuspokojivá. Umělec tedy začne pozorovat z ptáčích perspektiv celou řadu spřízněných bytostí, studuje jejich podobné i odlišné rysy a konečně dospěje ke koncepci druhu. Avšak idea druhu na něho působí neživotně. Například sochař, který chce vypoodobnit orla, se nespokojí se zobrazením orla „jako takového“. Musí mu dodat tu božskou vlastnost, která jej učiní hodným toho, aby seděl na žezlu Diově. Jakmile dosáhne této božské vlastnosti, dospěje k třetímu a zřejmě nejvyššímu stadiu uměleckého procesu. Tentokrát však Goethe cítí, že okruh vývoje nebyl ještě uzavřen. Člověk, který se zmocní ideálu, praví Goethe, se povznese nad sebe sama. Není však schopen setrvat delší dobu v tomto stavu zbožňování. Toužebně se obrací nazpět a dolů a připomíná si svou někdejší lásku k jednotlivostem. Zároveň se však nechce vzdát onoho vyššího pochopení a navrátit se ke svému dřívějšímu omezenému rozhledu. Zatímco rozpačitě a nespokojeně otálí, zjevuje se mu krása a šťastně rozřeší celou záhadu. Spojí zdánlivě neslučitelné prvky. Naplní představu životem a vřelostí a zjemní ideál a význam tím, že jim dodá půvabu, a tak nám je přiblíží. „Krásné umělecké dílo uzavřelo kruh; je to opět jakýsi jednotlivec, kterého s láskou obejmeme a s nímž se můžeme sblížit.“<sup>2</sup>

*Láska tvoří krásu*

Krása v této úvaze figuruje jako událost, jako náhodný jev, stejně nevypočitatelný jako inspirace. Není to však událost oddělená od našeho ostatního života. Pátrání po povaze krásy vrcholí a končí chválou na božskou moc lásky — lásky, onoho velikého tvůrce, který zvětňuje obraz milované bytosti tak, že jej v každém okamžiku znovu vytváří. Goethe vyjádřil všechny tyto myšlenky v postavě mladého filosofa, která je nepochybně portrétem Schillerovým. Když diskuse dosáhne tohoto bodu, Goethe zbavuje svého hrdinu jeho odpůrce, prostoduchého zastávce Hirtovy myšlenky, že nejvyšší hodnotou umění je charakteristika.<sup>3</sup> Goethe, který takto půvabně skloubil teorii

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 57.

<sup>2</sup> J. W. Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, 6. dopis, Werke, Jubiläumsausgabe, sv. 33, str. 177.

<sup>3</sup> Viz Ludwig Hirt, *Über das Kunstschöne*, Horen 1797. Později Hirtův termín „charakteristický“ přejal Friedrich Schlegel a užíval ho pro definici romantického ideálu. Srv. str. 303 této knihy.

s poezií, dává teď svému filosofu příležitost, aby vyznal lásku okouzlu-  
jící Julii. Stejně jako v Platónově *Symposiu*, je i zde láska mocí, která  
povznáší duši až nad hájemství přírody. U Platóna přivádí Eros  
duši k bezbarvému a beztvarému „krásnu o sobě“. Pro Goetha však,  
stejně jako pro Hérakleita, je cesta vedoucí vzhůru totožná s cestou  
směřující dolů. Láska nás povznáší nad život, a když pak zplodí krásu,  
připoutává nás tím úže k životu. Zsvěcuje nás do tajemství vyjádře-  
ného slovy „Zemři a živ budeš!“

Nástin Goethovy estetiky lze tedy vystihnout několika souhrnnými  
větami. Moudrost stanoví a střeží hranice. Láska propůjčuje obrazo-  
tvornosti křídla a nejprve jí přiměje k tomu, aby tyto hranice anticipací  
překročila, a potom ji vrací nazpět mezi hranice, aby plodila krásu.  
V životě starověkého Řecka nacházel Goethe moudrost, které sám  
toužil dosáhnout; v řeckém umění viděl dokonalost, která ho učila,  
jak vyjadřovat vlastní vidinu krásy. Příběh vášnivé lásky — Helenina  
mezihra v druhém díle *Fausta* — je přiměřeným básnickým symbolem  
Goethovy věrnosti řeckému ideálu. Jestliže takové uctívání a taková  
láska tvoří základnu klasicismu, pak byl Goethe vskutku klasicista.  
Goethe sám však zavrhl úzkoprsý pojem klasicismu a prohlásil: „Ten,  
kdo musí přejímat proporce (to, co je měřitelné) z antiky, nesmí nám  
zazlívát, že chceme přejmout z antiky to, co je neměřitelné.“<sup>1</sup>

Estetické spisy Wilhelma von Humboldta (1767—1835) představují  
z valné části hold vzdávaný Goethovu tvůrčímu géniu. Humboldt  
navrhl definici epiky — a tato definice byla založena na Goethově  
básni. Humboldt vyložil své názory na zákony básnické tvorby — a  
zase neudělal nic jiného, než že vyložil Goethův tvůrčí proces, jak jej  
znal z mistrových výroků nebo odvodil z jeho děl.

Humboldtova estetická zkoumání byla jen částí a dokonce ani ne  
nejdůležitější částí jeho obsáhlejší práce — univerzální „antropologie“.  
Tato antropologie, podobně jako antropologie, kterou nastínil Herder,  
měla spojit široké empirické poznatky s řídicí normou. Jejím cílem  
bylo zobrazit „lidský ideál“, kterého nebylo dosaženo abstraktními  
důkazy, nýbrž srovnávacím studiem skutečných nejrůznějších lid-  
ských charakterů, životních zvyků, myšlení, institucí a vynálezů.  
Humboldt se domníval, že lidský život přirozeně tíhne k jednotnému  
ideálu. Existence nejrůznějších lidských typů a ras není podle jeho  
názoru náhodný fakt, ale požadavek samotného ideálu. Nic menšího  
než právě toto obrovské bohatství různých forem bylo zapotřebí  
k plnému vyjádření povahy člověka. Humboldt je přesvědčen, že nej-  
lepší přístup k antropologii univerzálního rozsahu je studium soustavy  
znaků, které vznikají ze vzájemného styku lidí. Tyto znaky nejdůležitě-  
něji vyjadřují nejhlubší zájem člověka a objasňují stejně jednotnost  
jako různotvárnost lidské povahy. Takto vedla idea antropologie

*Humboldtova este-  
tika je součástí uni-  
verzální antropolo-  
gie*

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen über Kunst, Werke*, Jubiläumsaus-  
gabe, sv. 35, str. 328.

k „univerzálnímu symbolismu“.<sup>1</sup> Humboldt navrhl rozbor nejrůznějších soustav znaků, které všechny konec konců směřovaly „od daného konečna k nikdy dokonale nepoznanému nekonečnu“.<sup>2</sup> Při provádění tohoto gigantického plánu rozvinul Humboldt svou „univerzální vědu o jazyce“. Jeho estetická teorie vznikla z téhož kontextu idejí. V nárysu jeho antropologie se umění projevilo jako nejlidštější lidská tvorba, která ukazuje naprosto jasně, jaké místo člověk ve vesmíru zaujímá: „Jako se v lidské společnosti snoubí přirozená nutnost se svobodou, tak v kráse vidíme látku spojenou s formou.“<sup>3</sup> Z toho plyne, že „umění nesmíme řadit k mechanickým a podřadným činnostem, které nás jenom připravují pro naše skutečné poslání, nýbrž k nejvyšším a nejvznešenějším činům, jimiž své poslání bezprostředně plníme.“<sup>4</sup> V pojednání „O Heřmanovi a Dorotě“ se k těmto obecným výrokům připojuje originální názor, který vyplývá z jejich spojení s analýzou tvůrčí obrazotvornosti.

Humboldt definoval umění jako „schopnost přimět obrazotvornost, aby tvořila v souladu se zákony“.<sup>5</sup> Zákony obrazotvornosti se odvozují z přírody, s níž je obrazotvornost úzce spřízněna. Jiná Humboldtova definice zní: „Umění je zobrazení přírody prostřednictvím obrazotvornosti.“<sup>6</sup> Zobrazení se liší od napodobení chápaného jako kopírování daných předmětů. „Umění spočívá ve zničení přírody jakožto reality a v jejím znovuvybudování jakožto výplodu imaginativní schopnosti.“<sup>7</sup> Přírodu zde Humboldt zřejmě chápe jako metafyzický pojem a obrazotvornosti přisuzuje schopnost odhalovat cesty přírody, které jsou rozumu nepřístupné. V této souvislosti si můžeme připomenout Moritzovu analogickou teorii o dvojí psychické schopnosti a Goethovu ideu o „druhé přírodě“, vytvořené umělcem.<sup>8</sup>

*Dialektika tvorby  
a hodnocení*

Humboldt založil svou estetickou metafysiku na popisu tvůrčího aktu a estetického hodnocení. V počátečním stadiu tvorby přichází umělec do styku s nějakým krásným předmětem. Tento předmět upoutá a pak čím dál tím silněji uchvacuje umělcovu pozornost, až v něm konečně vzbudí horoucí touhu stvořit něco podobného. Umělec si přeje stvořit obraz, který by byl nadán stejnou magickou silou, jako je ta, jež ho okouzila. Jeho jediným cílem tedy bude reprodukovat věrně to, co ho tak hluboce zaujalo, a dát svému obrazu co nejvyšší stupeň podobnosti s originálem. Avšak právě tento ideál

<sup>1</sup> E. Spranger, Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1909, str. 327.

<sup>2</sup> Briefwechsel von W. von Humboldt an F. H. Jacobi, vyd. A. Leitzmann, Halle 1892, str. 77 a n.

<sup>3</sup> W. von Humboldt, Gesammelte Werke, herausgegeben von der Preussischen Akademie; 1. díl vyd. A. Leitzmann, 7 sv., 1904—1908, sv. I, str. 331.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. II, str. 129.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. III, str. 12 a n.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. II, str. 133.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. VII, str. 2.

<sup>8</sup> J. W. Goethe, Zu Diderot's Versuch über die Malerei (Propyläen), Werke, Jubiläumsausgabe, sv. 35, str. 215.

věrného vystižení modelu vede nepozorovaně umělce k tomu, aby se odpoutal od jeho podoby. Horlivé úsilí napodobit podstatu, nutí umělce k tomu, aby se stále více vzdaloval od onoho shluku náhodných rysů, který neprávem poctíváme názvem skutečnost. Umělec tedy předmět přetváří, aby zachoval jeho povahu. Nakonec shledá, že přese všechno úsilí o věrné napodobení mimoděk vytvořil svůj vlastní obraz. Pozoruje-li pak někdo tento obraz, musí kráčet v umělcových šlépějích. Ten, kdo naslouchá poezii, má stejně jako sám básník před očima předmět, který je v básni vylíčen. „Je zaujat, ale jeho zájem se rozvíjí jen pozvolna a postupně. Avšak náklonnost, kterou v něm tento předmět vzbudil, roste každým okamžikem, až konečně dosáhne nejvyššího stupně důvěrnosti; je přesvědčen, že jeho život se soustřeďuje vně jeho bytosti, ve vylíčeném předmětu, a nakonec s radostným překvapením sezná, že zásluhou onoho předmětu nastala v jeho nitru velká změna, že jeho duše je do hloubi otřesena a že se povznese do ideálních sfér.“<sup>1</sup> Mezitím se i báseň zdánlivě podobně změnila. „Přestáváme vidět jen Heřmana a Dorotu a poznáváme v nich velikost muže a ženy, kteří jsou oduševněni nejhlubšími lidskými city a vedeni nejvyššími lidskými silami.“<sup>2</sup>

Z popisu tvůrčího a reprodukčního procesu vyplývají tři estetické zákony, nebo jak říká Humboldt, tři stupně objektivnosti: „Určující objektivnost“, která odpovídá počátečnímu zájmu o vnímaný předmět, „živé smyslové zobrazení“, které je výsledkem umělcova rostoucího sblížení s vnější podobou předmětu, a konečně „objektivní struktura založená na zákonech“ (gegenständliche Gesetzmässigkeit). Teprve v posledním stadiu se dosáhne plné integrace předmětu, jeho splynutí s imaginativním životem umělce. Z těchto zákonů vyplývají zvláštní pravidla, aplikujeme-li je na jednotlivá umění. Humboldt se omezil na epickou poezii. Definoval ji jako básnické líčení děje takovým vyprávěním, jehož cílem není vzbudit pouze jediný určitý pocit, a které proto vede naši mysl k nejhlubší a nejobsažnější kontemplaci.<sup>3</sup> Epická báseň tedy ještě větší měrou než báseň lyrická nebo drama plní účel společný veškeré poezii, totiž „dávát lidem možnost dokonalého sebevyjádření“.<sup>4</sup>

Ve svém rozboru tvůrčího procesu dospívá Humboldt k názoru, že umělcova činnost má blízký vztah k plnění nejvyššího cíle člověka. „Největší a nejněsnadnější úkol“, „konečné určení člověka“ spočívá v tom, aby dovedl „spojit co nejtěsněji vnější svět, který ho obklopuje, se sebou samým; nejprve svět pojmout do sebe jako cizí předmět a pak jej zase ze sebe vydat jako předmět, který si přizpůsobil a který nese známky svobodné tvorby“. Umělec pracuje na tomto úkolu vlastním způsobem a vlastními nástroji asi takto: „Látku, kterou získá pozoro-

<sup>1</sup> W. von Humboldt, Werke, sv. II, str. 170 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 188.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. II, str. 241.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. II, str. 273.

váním, organizuje tak, aby vytvořila ideální formu vzniklou v jeho obrazotvornosti; okolní svět připadá umělci pouze jako zcela individuální, živý harmonický celek zahrnující nejrozmanitější formy, ničím neohraničený, na ničím nezávislý, existující výhradně sám pro sebe. Takto přenesl umělec nejnaternější a nejlepší část své přirozenosti na svět a proměnil jej v bytost, se kterou může navázat styk.<sup>1</sup> Tato tvrzení mohou být chápána v tom smyslu, že „antropomorfní svět“ stvořený umělcem existuje pouze v lidské obrazotvornosti. Ve svých pozdějších estetických úvahách Humboldt postupně vylučuje tento subjektivní výklad a stále rozhodněji zdůrazňuje metafysický prvek své teorie. Svět forem, který umělec vidí ve svých představách, jeví se mu nyní jako základ reality. Už dříve jsme poznamenali, že podle Humboldtova názoru je „umění nejlidštější ze všech lidských výtvorů“. K tomu můžeme nyní dodat, že je také nejvýstižnějším symbolem božství.<sup>2</sup>

*Schiller jako moralista sympatizuje s Kantem, jako básník ho kritizuje*

V rámci rozvoje německého myšlení vytvořily Goethovy názory na svět vlastní vesmír. Humboldtův významný přínos spočíval v tom, že vyjádřil tuto goethovskou podstatu filosofickým jazykem tehdejší doby. Avšak teprve Friedrich Schiller (1759—1805) skutečně spojil Goethovu jedinečnou intuici s mohutným proudem filosofického myšlení, který podnítil Kant. Z tohoto spojení vznikla pak celá nová filosofická soustava. U Hegela se toto sloučení dovršilo. Můžeme říci, že jeho filosofickým systémem cele proniká Goethův duch. Schillerův přínos tedy znamená obrat jak v dějinách německé estetiky, tak i v německé filosofii všeobecně.

Schiller byl především kantovec v přesném smyslu tohoto slova. Začal řešit otázku estetiky z hlediska transcendentální metody. Největší nesnáze spočívá v tom, psal Schiller svému příteli Körnerovi, „stanovit koncepci krásy v objektivní formě a úplně ji dokázat *a priori* na základě dedukce z povahy rozumu. Zkušenost musí plně potvrdit tuto koncepci, její platnost však takové svědectví nevyžaduje.“<sup>3</sup> Velký básník, který přijímá Kantovu přísně abstraktní filosofii, a na tomto základě vypracuje původní teorii krásy — to je překvapivý jev. Máme dojem, že Goethe by byl raději jako státní ministr podpisoval maličerné oběžníky, než aby podřídil svůj přirozený jazyk cizím pravidlům Kantovy terminologie. Schillerovo filosofické úsilí samo i jeho metoda vyžadují zvláštní výklad.

Kantův moralismus, v němž je zakořeněno jeho dualistické pojetí světa, zapůsobil na příbuzný prvek v Schillerově povaze. Svár mezi mravní ideou a silami „lačnosti a chtíče“, které vládnu tímto světem, je stálým námětem Schillerových dramatických děl. U Schillera se toto napětí ještě smísilo s rozparem, který se projevoval mezi jeho sklonem

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 142.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. III, str. 146.

<sup>3</sup> Schillers Briefwechsel mit G. Körner, 2 vyd., Karl Goedeke, 2 sv., sv. II, str. 5. (Dopis ze dne 25. ledna 1893.)

k abstraktnímu myšlení a nadáním pro obrazné líčení. Schiller patřil k typu básníka — řečníka. Bohatství básnických obrazů a hudebnosti, utajené v jeho jazyce, potřebovalo, aby je oživil, jak se říká, životodárný dech myšlenky. Svým dynamickým moralismem byl Schiller předurčen k tomu, aby se stal Kantovým žákem, rozpor, obsažený v jeho nadání, ho předurčoval, aby se stal Kantovým kritikem. V jeho intelektuálním životě hrálo abstraktní myšlení právě opačnou roli než reflexe v Goethově tvůrčím procesu. U Goetha pramenila reflexe z přebytku vědomé energie. Byl to tvůrčí proces, který přesahoval hranice básnického zobrazování. Naproti tomu Schiller dospíval k poezii přes filosofické myšlení. Filosofie mu byla prostředkem k tomu, aby se osvobodil pro tvůrčí činnost. Pokládal za otázku svědomí nepouštět se do práce na básnickém díle dříve, než nabude jasné představy o „smyslu“, který má jeho poezie hlásat. Goethe věděl vždy hned od počátku, „oč mu jde“. Schiller nikoli.

Řekneme-li, že Schiller používal filosofie, aby se od filosofie oprostil, zní to jako hra se slovy. Je to však holá pravda. O přesném smyslu tohoto paradoxu se můžeme poučit z Schillerovy kritiky Kantovy estetické teorie. Schiller sice přijal Kantovu metodu, ale prohlásil, že Kantova definice krásy ho neuspokojuje. Domníval se, že „subjektivní koncept krásy“ musí být nahrazena objektivní koncepcí. Tuto revisi Kantovy teorie měl Schiller na mysli, když v dopisech nazvaných „Kallias čili o kráse“ nastínil svou vlastní definici: „Krása je svoboda v jevu.“<sup>1</sup> Přesun této definice (a její modifikace v Listech o estetické výchově člověka) k objektivnosti spočívá v tom, že nahradila symbolický náznak skutečným projevem. Realita je odhalena, už se neškryvá v hloubi jako nevyzpytatelná podstata. Schiller, který si byl jen zčásti vědom dalekosáhlých důsledků svého objevu, dosadil na místo Kantovy koncepce skutečnosti poetickou skutečnost, nebo přesněji řečeno skutečnost vhodnou pro básnické zobrazení. Jakmile tohoto cíle dosáhl, odvrátil se od filosofických úvah a věnoval se cele básnické tvorbě.

Kantovo pojetí reality (jak vyplývá z předchozího zjištění) bylo obzvláště nezpůsobivé k tomu, aby dodávalo látku pro básnickou tvorbu. Řecká filosofie odstranila tragickou koncepci člověka tím, že dala výhost vášni a vyzdvihla ideál sebeovládání. Kantova filosofie učinila totéž v ještě větší míře. Pro Kanta je člověk jako mravní bytost občanem dvou světů. V morální činnosti zasahuje svět rozumu do kauzálních řetězů světa jevů. Avšak tento zásah, který odhaluje to, co je v člověku výrazně lidské, je skryt pozorovateli, který ulpívá na jevech, to jest básníku. Úcta k zákonu, tento — podle Kantova názoru — jediný podnět dobrých činů, je úplně oddělena od obvyklých citů a vášní. Básník však nemůže připustit takové rozdělení a rozpolcení lidské povahy. Z jeho hlediska může sice člověk být rozporný

*Syntetická funkce  
Schillerovy teorie*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 14.



a vzpurný celek, musí však zůstat celkem. Jeho svět může být doháněn svými vnitřními rozpory k rozkolu a na pokraj zkázy, ale musí to být jediný svět. Schillera — moralistu vábil Kantův dualistický systém, Schiller básník však musel znovu vydobýt jednotu lidské povahy a lidského světa. Nemohl však prostě odvrhnout Kantův systém a filosofii vůbec, to se přičilo jeho povaze. Musel dosáhnout toho, aby si filosofie podmanila království poezie, a tak porazit Kanta jeho vlastními prostředky. Z toho vyplývá, že spor mezi těmito dvěma mysliteli se týkal estetiky jen povrchově. Ve skutečnosti se jejich polemika týkala mravních a metafysických problémů. Když Schiller vyložil dualistické pojetí člověka, odvozené z Kantovy teorie, zvolal: „Jak tedy obnovíme jednotu lidské přirozenosti, kterou, jak se zdá, tyto původní a radikální protivy zcela zrušily?“<sup>1</sup>

Záruku této jednoty našel Schiller jednak v žijící osobnosti, jednak ve velkém historickém jevu, v postavě Goethově a ve starověkém Řecku. V dopise, jímž začíná proslulá korespondence mezi Goethem a Schillerem, líčí Schiller svého nového přítele jako povýtce intuitivního génia. Intelekt řízený představivostí odhaluje svět jako celek a lidskou povahu jako původní jednotu. Tato goethovská jednotu byla Schillerovým ideálem. Jeho vlastní východisko, dualistická spekulace, prozrazovalo určitý nedostatek. Zmítám se, píše Schiller, „jako člověk s dvojitou povahou mezi idejemi a vjemy“.<sup>2</sup> Jeho myšlení osciluje mezi těmito dvěma póly: mezi dualismem jakožto zdrojem a monismem jakožto konečným cílem jeho úvah. Byl přesvědčen, že Goethovo hledisko je vyšší nebo aspoň rozhodně příznivější pro básnickou tvorbu. Schillerův poměr ke Goethovi však nebyl určen úctou menšího génia k mistru. Jejich přátelství bylo přátelstvím lidí sobě rovných. Schiller si s hrdostí uvědomoval, že usilovná snaha dosáhnout konečné jednoty (proces, který zahrnoval intelektuální a mravní, právě tak jako umělecký rozvoj) dodává jeho práci zvláštní velikost.

„Všichni básníci jsou přírodou nebo přírodu hledají“

Jeden pól Schillerovy rozebrané filosofické soustavy, který byl zčásti protiváhou k Schillerově povaze, zčásti nejvyšším cílem jeho snah, se projevuje z různých hledisek a v různých formách. Z morálního hlediska se jeví v Schillerově ideji „krásné duše“. U člověka, který si zaslouží toto jméno, je povinnost a přirozený instinkt v dokonalém souladu.<sup>3</sup> Harmonie rozumu a představivosti, neboli estetická dokonalost, našla výraz ve starověkém Řecku. A v osobě Goethově se obě tyto stránky prolínají. Goethova osobnost a jeho dílo mají pro Schillera zvláště velký význam proto, že Goethe je jeho současníkem. Už svou existencí Goethe dokazuje, že pro občana moderního světa není snaha po dosažení harmonie beznadějným úsilím. Tento zvláštní

<sup>1</sup> F. Schiller, *Estetická výchova*, Praha 1942, str. 63. (Původně: *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795.)

<sup>2</sup> Dopis ze dne 31. srpna 1794.

<sup>3</sup> F. Schiller, *Essays Aesthetical and Philosophical*, London 1906 (*On Grace and Dignity*), str. 203. (V orig. *Über Anmut und Würde*.)

souhrn idejí přiměl Schillera k napsání díla *O naivním a sentimentálním básnictví* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795), v němž se Schiller snaží najít pro svůj ideál místo ve svém filosofickém vesmíru, a zároveň obhajuje vlastní způsob básnické tvorby.

Všichni básníci, praví Schiller, jsou buď sami přírodou, nebo přírodu hledají. Naivní poezie napodobuje ostře vyhraněnými individuálními obrazy ideál lidství, který získala jako něco, co je jí dáno bez zvláštního úsilí. Tvůrčí schopnost naivního básníka spočívá ve svěžím proudu inspirace. Takový básník nehlásá myšlenky ani nenapravuje svět, všechno je dílem bezprostředního šťastného citu tváří v tvář dobrotivé přírodě, radostného vědomí jednoty s přírodou. Jeho vidění je nezkalené a ostře vyhraněné; obrazy naivního básníka jsou jako přímá a prostá řeč bystrého a radostného pozorovatele. Sentimentální básníci moderní doby ztratili onen šťastný pocit spojení s příznivým světem a teskně se ohlížejí zpět na minulé časy. Z toho vzniká zvyk přemýšlet a idealizovat. Vzdychají po tom, co jim chybí. A vědomí tohoto nedostatku je vede k tomu, aby znovu nastolili ztracenou jednotu ve formě ideje. V raném stadiu lidstva existuje dokonalá shoda mezi představivostí a myšlením; vjemy a city pramení z nutnosti a myšlenky ze skutečnosti. Avšak s rozvojem civilizace tato prvotní harmonie zaniká. Síla starověkých umělců spočívala v tom, že dovedli své náměty sevřít do konečných forem, kdežto moderní umělci vynikají v umění tvořit nekonečno.

Rozdíl, který se jeví v duchu těchto dvou typů poezie, lze nejlépe objasnit příkladem. Schiller staví do protikladu inspiraci, která plnila duši Homérovu, když líčil, jak božský pastýř hostil Odyssea, a vzrušení, které otráslo světem mladého Werthera, když četl Odysseu po návratu ze společnosti, kde našel pouze nudu. „Pocit, který v nás budí příroda, podobá se touze chorého člověka po zdraví.“<sup>1</sup> Schiller dále objasňuje tento rozdíl příznáním, že se mu v mládí protivil Shakespeare. Byl vychován ve věku v podstatě sentimentálním, to znamená v době, kdy čtenář byl nabádán, aby za dílem hledal umělce, „aby poznal jeho srdce, přemýšlel s ním o jeho námětu, krátce aby viděl objekt v subjektu“; a protože Schiller nemohl za Shakespeareovým dílem objevit oddělenou osobnost, měl dojem, že Shakespeare je bezcitný. „Jako Bůh za vesmírem, tak se naivní básník skrývá za svým dílem; je sám svým dílem, jeho dílo je on sám.“<sup>2</sup>

To, co Schiller tvrdí o naivních formách života a výrazu obecně, platí zvláště pro Řeky: „Jsou tím, čím jsme kdysi byli my a čím se zase jednoho dne musíme stát... Vidíme v nich věčně to, co nemáme, po čem však musíme ustavičně bažit, to, čeho nemůžeme nikdy dosáhnout, smíme však doufat, že se tomu nekonečným vývojem přiblížíme.“<sup>3</sup> Z těchto úvah vyvodil později Friedrich Schlegel své filosofic-

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 280.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 281 a n.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 264 a n.

ké schéma světových dějin a koncepci romantické poezie jakožto „progresivní univerzální poezie“ (progressive Universalpoesie). Pro Schillera však rozdíl mezi těmito dvěma typy znamená především psychologický a nikoli historický rozpor, třebaže jej lze na dějiny aplikovat. Pravý génius, tvrdí Schiller, se řídí pouze přírodou a instinktem. Proto je nutně naivní a není-li, pak to není génius.<sup>1</sup> Shakespeare a především Goethe jsou příklady naivního génia moderní doby. Schiller přiznává, že básníci tohoto druhu se už téměř ani nehodí do tohoto vyumělkovaného věku. Avšak kdykoli se objeví, nesou „na čele pečet vladářskou“.<sup>2</sup>

*Zkaženost lidí  
a problém estetické  
výchovy*

Hlavní teoretické dílo Schillerovo, které patří ke klasickým spisům německé estetické literatury, jsou *Listy o estetické výchově člověka* (1793 až 1794). Zde jsou rysy Schillerova myšlení dovršeny. Schiller „ospravedlňuje“ uměleckou krásu ve dvojnásobném smyslu: odvozuje ideu umění z koncepce rozumu a člověka a přisuzuje jí účel v praktickém životě. Toto praktické i spekulativní ospravedlnění umění včleňuje Goethovo vidění skutečnosti do Kantovy filosofie. Schiller nás přivádí od dualistického pojetí světa k jednotě, která vítězoslavně ční nad každým rozkošem a nesouzvukem a dává nám zapomenout, že původně povstala z metafysického rozporu. Tento spekulativní vzestup, pojímán jako článek ve vývoji idejí, připravuje nový typ filosofie, který pak plně rozvinul Schelling a Hegel. Pojímán jako autobiografický dokument, je dokladem Schillerova přechodu od filosofie k básnické tvorbě.

Východním bodem tohoto zralého díla není už abstraktní dilemma, nýbrž naléhavá mravní a intelektuální potřeba, zkušenost založená na skutečných událostech doby. Schiller zahajuje svou práci dramatickým vylíčením mravního postavení soudobého člověka v rámci dojmů, jímž na něho zapůsobila Francouzská revoluce. Tehdy se zdálo, že lidstvo se chystá svrhnout původní politickou mašinerii, založenou na násilí a sloužící pouze k zachování určité společenské třídy. Zdálo se, že nadchází věk nového státního zřízení, které bude nástrojem lidské svobody. Člověk však nedostal požadavků, které na něho kladla tato velká chvíle, a přitom odhalil hloubku moderní zkaženosti v obou jejích podobách: zvířecnost a zženštilost. Ukázalo se, že tehdejší člověk je mravně nehoden svobody. Je však možné povznést člověka a vychovat ho pro jeho královskou úlohu, pro to, aby si sám vládl, dokud žije v zásadně nemravných podmínkách nesvobody? Na úrovni politického myšlení se tedy tento problém pohybuje v neřešitelném kruhu.

Máme-li nalézt lék, musíme podrobněji probádat povahu a příčiny choroby. Schiller praví, že sama kultura naočkovala společnost zárodky této nemoci. Rafinované roztřídění funkcí ve společenském životě sice prospívá cílům společnosti jako celku, ale duši jednot-

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 272.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 284.

livce ohrožuje rozkladem. Žijeme v době, říká Schiller, kdy se ostře oddělují vědy, přísně rozlišují hodnosti a zaměstnání; „... odtrženy byly nyní od sebe státy a církve, zákony a mravy, požitek se oddělil od práce, účel od prostředků, přičinění od odměny.“<sup>1</sup> V této době účinné dělby práce ztratil člověk svou vnitřní jednotu. „Člověk, věčně připoutaný jen k jedinému zlomečku celku, vzdělává se sám opět jen jako zlomek, v uchu mu zní jen věčně jednotvárný hukot kola, které pohání, nikdy nerozvíjí harmonii své bytosti, a místo aby v své přirozenosti razil obraz lidstva, stává se sám jen otiskem svého zaměstnání, své vědy. Avšak ani ten skromný zlomkový podíl, kterým údy lpí ještě na celku, nezávisí na formách, které si samočinně dávají — neboť jak by se mohlo jejich svobodě svěřit dílo tak umělé a světloplaché?“<sup>2</sup>

Život starověkého Řeka se vyjímá jako protiklad k pochmurnému obrazu moderní civilizace. „Tehdy (v řecké kultuře) ... nebyl ještě majetek ducha tak přísně oddělen od majetku smyslů... poezie se tehdy ještě nemilkovala s důvtipem a spekulace se ještě nehanobila chytráctvím. ... Řekovi udělovala jeho formy příroda, která vše spojuje, nám však rozvažování, které všechno rozděluje.“<sup>3</sup> Jinými slovy, příznivé okolnosti a přírodní podmínky, čas, místo a podnebí — pomáhaly Řekům k vytoužené harmonii schopností, kterou si moderní člověk vydobývá s vypětím sil. Každý bůh ztělesňoval lidskou povahu jako celek. V řeckém pojetí božství byla obsažena celistvost a harmonie všech lidských vlastností.

Schillerův kritický postoj k době, v níž žil, vyrůstal z jeho nespokojenosti se sebou samým. Podle nedostatků, které objevuje v životě kolem sebe, můžeme vytušit problém, s nímž se sám potýkal. Tato okolnost vynikne ještě zřejměji, když Schiller sleduje rozklad moderní civilizace až k jeho zdroji ve filosofickém myšlení. Píše: „Zatímco spekulativní duch v říši idejí toužil po dobru a právech, které by nemohl ztratit, musil se ve světě smyslovém stát nutně cizincem a kvůli formě ztratit látku.“<sup>4</sup> Není pochyby, že se tyto poznámky vztahují na Kantovu filosofii a na Schillerovo vlastní kantovství. Schiller se domnívá, že moderní kultura musí zhojit rány, které sama zasadila. Aplikujeme-li tento požadavek na nejhlubší vrstvy kulturního života, na filosofování, zní: filosofie musí vlastními prostředky překlenout dualismus, který sama vytvořila. A mezeru, zející v životě, musí překonat umění, jak záhy uvidíme. Z toho vyplývá, že přínos filosofa k sjednocení a spáse lidstva spočívá v tom, že bude uvažovat v uměleckých pojmech. Pro Schillera znamenalo splnění tohoto úkolu, aby se především podjal svého specifického záměru: vychovávat uměním.

Idea krásy jakožto prostředníka mezi formou a látkou, rozumem a smysly je už obsažena v Kantově *Kritice soudnosti*. Avšak v rámci

*Hravý pud je podnětem umělecké tvorby*

<sup>1</sup> Schiller, *Estetická výchova*, str. 28—29.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 29.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 26 a n., upravený překlad.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 31, upravený překlad.

Kantovy soustavy byl rozvoj tohoto pojetí omezen dualistickým charakterem Kantova systému. Například postulovat rovnováhu mezi formou a látkou by nemělo smysl, protože rovnováha může existovat pouze mezi silami stejného řádu; a v Kantově filosofické soustavě je látka pouze hranicí. Existuje pouze díky formě. Proto se Schiller v díle *Kallias* marně pokoušel vyjádřit Kantovým jazykem své pojetí krásy jako „svobody v jevu“. Tato definice zahrnuje ideu, že formě se po tuhém boji podaří podrobit si látku — a to je veskrze nekantovská myšlenka. Než Schiller napsal své *Listy o estetické výchově člověka*, seznámil se se spisy Fichtovými. V nich našel klíč k překonání svých obtíží a jeho *Listy* jsou, pokud jde o metodu, spíše fichtovské než kantovské.

Podstatu lidské povahy i svět člověka, říká Schiller, vytvářejí dva pudy: je to smyslový (látkový) pud (Stofftrieb) a formový pud (Formtrieb). První determinuje člověka jako konečnou bytost, omezenou na ohraničený prostor a umístěnou v čase. Druhý pud vyplývá ze svobodné a rozumové povahy člověka a snaží se vznést řád a zákon do rozmanitých vjemů, které dodává smyslový pud. Člověk je hmota i duch a jeho úkolem je udržovat tyto dva koordinované pudy v rovnováze. K zajištění této rovnováhy, která je vpravdě lidským stavem lidské bytosti, zavádí Schiller ještě třetí „pud“, a to hravý pud, který vytváří krásu a umění.

Slovo „hravý“ snad čtenáře na první pohled překvapí a zarazí, tím spíše, že se celé Schillerovo pojednání poněkud dvojznačně pohybuje na rozmezí mezi transcendentální analýzou ve stylu Fichtově a empirickou antropologií. Idea hry zde netvoří — jako později u Spencera — pouze protiklad k činnosti, jejímž účelem je sebezáchova. V tomto případě znamená dvojitou negaci. Každá hra nebo sportovní utkání se řídí jistými pravidly. Tato pravidla však jsou svobodným výtvozem. Nestanoví je ani přirozená nutnost (smyslový pud), ani mravní zákon (formový pud). Jsou výrazem dokonalé zákonitosti. Zároveň však zmírňují ustavičný rozpor mezi zákonem přírody a zákonem rozumu, mezi užitím síly a svobodou. Výsledkem je fenomén, který prostředkuje mezi vnějším jevem a svobodou — svoboda v jevu, podle formule uvedené v díle *Kallias*.

Nejdokonalejším příkladem krásy jako „svobody v jevu“ byl pro Schillera vždy řecký génius. „Není to ani spanilost, ani velebnost, co k nám promlouvá z nádherného obličejce Junony Ludovici. Není to ani jedno, ani druhé, protože obě zároveň. Zatímco ženská bohyně na nás vymáhá modlitbu, rozněcuje božská žena naši lásku. Ale zatímco se v extázi vzdáváme nebeské kráse, odstrašuje nás od sebe nebeská soběstačnost. V sobě samé spočívá a dlí celá ta postava, dokonale uzavřený výtvar, a jako by byla mimo prostor, nepovoluje ani neodpírá. Zde není síla, která by zápasila se silami, žádné nechráněné místo, kudy by sem mohla vpadnout moc času. Něco nás neodolatelně uchvátilo a strhlo k sobě, něco nás zase drží opodál a my se ocitáme zároveň v nej-

větším klidu a v největším pohybu; a vzniká ono úžasné pohnutí, pro které ani rozum nemá pojmu, ani řeč slova.<sup>1</sup>

Objektem smyslového pudu je život, pojem, který v tomto případě označuje souhrn všeho hmotného bytí, jež působí na naše smysly; objektem formového pudu je podoba nebo forma v nejšířším smyslu. Z toho plyne, že krása, objekt hravého pudu, může být charakterizována jako „živý tvar“.<sup>2</sup> I když žádný skutečný výtvarník nebude nikdy vyhovovat ideálním požadavkům, krása, poznávaná zkušeností, bude vždy náležet k jednomu ze dvou typů. Typ „tavící krásy“ vznikne tehdy, když převažuje zjemňující a umírněný účinek, který udržuje oba základní pudy v daných mezích. K jejich posílení je zapotřebí opačného typu, který se nazývá „energická krása“. Podle toho, k jakému duševnímu stavu se vztahují, mohou buď dopomáhat k překonání slabosti, nebo naopak zvětšit charakterové nedostatky nebo jednostrannost.<sup>3</sup> Pouze skutečný umělec, který je synem a nikoli výtvořem své doby, zná potřeby svých bližních a vyměří jim zdravou dávku. Naproti tomu umělec, jemuž tato moudrost schází, jen zvětší už existující zkaženost.

Člověk musí, vzhledem ke dvěma odlišným pudům ve své povaze, přistoupit k volbě. Musí se rozhodnout, zda se chce svěřit formovému pudu a žít svobodným životem, nebo zda se podřídí pasivitě své smyslové přirozenosti. Duševní stav člověka, který stojí před takovou volbou, ale ještě se nerozhodl, lze obrazně popsat dvojím způsobem. Může to být buď pouze negativní lhostejnost duše, kterou lze přirovnat k nepopsané desce, anebo můžeme žít v jakémsi stálém očekávání s plným vědomím všech důsledků, vyplývajících z naší volby, dokonale ovládat své pasivní i aktivní síly a obracet se stejně snadno k veselí jako k vážnosti, k odpočinku jako k pohybu, k abstraktnímu myšlení nebo k intuici. „Tato veliká lhostejnost a svoboda ducha, spojená se silou a bujarostí, je ta nálada, v které nás má zanechat pravé umělecké dílo, a není jiného spolehlivějšího zkušebního kamene pravé estetické hodnoty.“<sup>4</sup> Zde jsme konečně dospěli k myšlence přechodu nebo přenesení, po níž jsme pátrali od počátku našeho zkoumání. Problém, jak může být člověk doveden od otroctví k svobodě, od živočišného bytí k mravnímu životu, je rozřešen: „Není jiné cesty, jak přeměnit smyslového člověka v rozumnou bytost, než učinit jej napřed estetickým.“<sup>5</sup>

Schiller však dokázal víc, než měl původně v úmyslu. Onen stav energické povýšenosti a pohotovosti, který se vytváří nazíráním krásy, ve skutečnosti není, nebo aspoň není výlučně mravní lhostejnost. Na první pohled se zdá, že je to pomíjivý okamžik při přechodu od smyslového života k rozumovému. Podle toho se také krása jeví jako pouhý

*Estetický ideál lidské dokonalosti*

<sup>1</sup> Tamtéž, list 15, str. 80—81.

<sup>2</sup> Tamtéž, list 15, str. 74.

<sup>3</sup> Tamtéž, list 16, str. 83—84.

<sup>4</sup> Tamtéž, list 22, str. 109.

<sup>5</sup> Tamtéž, list 23, str. 113, upravený překlad.

nástroj mravního pokroku, bez něhož se snad budeme moci později obejít. Avšak síla Schillerova důkazu nám vnucuje ještě jiný výklad. Přejídný okamžik neutrální připravenosti, rovnováha a soulad sil, je sám o sobě už vyvrcholením. Schiller praví, že člověk je cele člověkem pouze tehdy, když si hraje, a dodává, že celá struktura estetického umění i umění žít musí být založena na tomto principu.<sup>1</sup> Je-li rovnováha mezi oběma základními pudy nejlidštější stav člověka, k jakému dalšímu zdokonalení se může přiblížit nebo dospět, aniž tím ohrozil svou lidskost? Dovedeme si představit čistě mravní postoj, který je výsledkem nesporné převahy „formového pudu“. Avšak tato podmínka zahrnuje zmrzačení lidskosti z jedné poloviny, a proto by se nepříznivě srovnávala s estetickým stavem. Z toho usuzujeme, že tato estetická rovnováha, „omezení sama sebe, které vyplývá z vnitřní síly a bohatství“, není konec konců lhostejnost předcházející mravnímu rozhodnutí, nýbrž že je výsledkem volby a výrazem nejvyšší hodnoty. Schiller, který vyšel z Kantova dualistického moralismu, volí si nový ideál lidství. Tato volba je spojena se syntézou Kantovy transcendentální metody a řecké či goethovské koncepce člověka a vesmíru. Úkol vyvodit filosofické závěry ze Schillerových úvah připadl Schellingovi a Hegelovi. Schiller sám se spokojil tím, že definoval své vlastní postavení jako umělce. Je poezie bezvýznamná ve chvíli velkých mravních a politických rozhodnutí? Nyní mohl tuto otázku zodpovědět zcela nedvojznačným — ne!

Celkové vyznění tohoto Schillerova díla se ještě v jiném smyslu rozchází s problémem vytyčeným v prvních dopisech. Způsob, jímž Schiller zahajuje svou argumentaci, vzbuzuje dojem, že v závěru rozvine velkolepé perspektivy. Očekáváme, že bude velebit umění jako skutečného osvoboditele lidstva, který klesí cestu ke svobodnému a důstojnému životu všeho lidského rodu. A skutečně, následující generace romantických a idealistických myslitelů vybudovala své vizionářské stavby na základech, které položil Schiller. Prorokovali, že poezie splyne s filosofií a život že se bude řídit podle jejich společné tvorby. Schiller však, jak se sluší na typického představitele klasického stylu, byl skeptičtější a realističtější. Na konci svého výkladu se táže: „Existuje takový stát krásného zdání, a kde?“ A odpovídá si: „Měl by být v každé jemné duši, ale ve skutečnosti jej lze najít snad jen — jako čistý ideál církve a státu — v několika málo vybraných kroužcích, kde nevládne bezduché napodobení cizích mravů, nýbrž vlastní krásná přirozenost řídí chování, kde člověk prochází nejspletitějšími poměry s odvážnou prostotou a klidnou nevinností, nemá zapotřebí omezovat cizí svobodu, aby zachoval svou vlastní, ani projevovat laskavost na úkor důstojnosti.“<sup>2</sup> V tomto závěru vidíme prvek rezignace. Můžeme však říci, že to je tvůrčí rezignace. To, co se jeví na úrovni filosofie jako rezignace, je zároveň podnětem pro básnickou tvorbu.

<sup>1</sup> Tamtéž, list 15, str. 79.

<sup>2</sup> Tamtéž, list 27, str. 154, upravený překlad.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- E. F. Carrit, The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty, *Monist*, 35 (1925), str. 315—328.
- E. F. Carritt, *The Theorie of Beauty*, kap. V.
- Victor Basch, *Essai Critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris 1927.
- R. A. C. Macmillan, *The Crowning Phase of the Critical Philosophy*, London 1912.
- J. C. Meredith, *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, Oxford 1911.
- E. Caird, *The Critical Philosophy of Immanuel Kant*, 2 sv., Glasgow 1889, sv. II.
- Georg Santayna, *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe*, Cambridge (Mass.) 1910.
- Thomas Carlyle, *Essays on Goethe*, 1828—1832.
- Thomas Carlyle, *Life of Schiller, Comprehending an Examination of His Works*, 1846.
- Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt, Fünf Aufsätze*, Berlin 1921.
- L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. VIII.
- B. Bosanquet, *History of Aesthetic*, kap. X.



## XII. KAPITOLA

### NĚMECKÝ ROMANTISMUS

*Radikalismus ro-  
mantické generace*

Generace, která vstoupila do arény počátkem 19. století, byla odchována poezií a estetickými idejemi Goetha a jeho současníků. Tato časná zkušenost zanechala nesmazatelnou stopu v myslích lidí, kteří se narodili kolem roku 1770. Všichni buď ohnivě obdivovali nebo vášnivě zatracovali to, čeho bylo do té doby dosaženo. Avšak i svou kritičností prozrazovali, jak nesmírně jsou poplatní svým předchůdcům. Všeobecně panovalo přesvědčení, že bylo rozvrženo a započato obrovské dílo, které mělo zreformovat umění i život, že však v rozhodujícím stadiu jeho budovatelé ustoupili od vlastních plánů, a proto se jim nepodařilo stavbu dokončit. Mladším tedy připadl úkol pokračovat neochvějně po téže cestě a vyvodit důsledky z předpokladů vytyčených starší generací.

Ačkoli jsou v mnohém smělí a původní, můžeme je právem označit jako dědice a pokračovatele právě tak, jako o myslitelích předcházející epochy můžeme říci, že byli v podstatě průkopníky, i když mnohdy přejímali myšlenky anglických a francouzských škol. Toto zvláštní historické postavení vysvětluje jak dokonalost, tak i některé nedostatky romantické estetiky. Zjemnělá citlivost a přirozená svobodomyslnost pomáhaly romantickým myslitelům při vynalézavém rozpracování základních idejí, které přijali jako odkaz, i při jejich uplatňování na nové zkušenosti. Jelikož však se jim nedostávalo živelných zkušeností, které odhalují život takový, jaký je mimo rámec literatury a umění, ztratili přímý vztah k realitě a směšovali básníkův sen s ideálem moralisty a intuicí metafysika.

Chápeme-li vymoženosti generace z roku 1770 jako celek a zahrneme-li mezi ně idealistické filosofy (které nesmíme počítat mezi romantiky), postřehneme u nich jisté výrazné obecné rysy. Především to byla

usilovná snaha nalézt nějakou vyšší řídicí jednotu. Kant se pouze obezřele zmínil o „nepoznaném základu“ — o společném základu praktického i čistého rozumu. Jeho romantičtí a idealističtí následovníci se už nespokojili s pouhou náповědí absolutna, chtěli je pochopit a vysvětlit, jak vyjevuje svou povahu v hierarchii bytostí. Z tohoto nového ideálu vznikl velmi silný metafysický racionalismus. Druhý takový rys byl, že se umění, obzvláště poezie, pokládalo za nejvyšší skutečnost. Neviděli v něm sice samo absolutno, ale chápali je jako privilegovanou formu a předpokládali, že se v něm absolutno projevuje. Důsledkem tohoto předpokladu byl básnický výklad všech filosofických problémů. Idealismus nezahrnoval nutně romantické vynášení umělecké tvorby, zato však Novalisův a Schlegelův romantismus obsahoval idealistickou metafysiku. Idealismus byl vhodný nástroj, jímž bylo lze zbožnou úctu k umění propracovat v systém. Výtvorům této syntézy, spíše skvělým než závažným, nedostávalo se celistvosti idealistických systémů a slova vypůjčená od Fichta a Schellinga nabývala poněkud pozměněného významu, když je pronášel Novalis nebo Friedrich Schlegel. Ale přesto byl svazek mezi filosofem nového typu a romantickým kouzelníkem zcela přirozený. Oba toužili pochopit absolutno a „vytvořit vesmír“. „Uměřenost a harmonie“, „prostota a klidná velikost“, rezignace — to byla hesla představitelů klasicismu. Nadšené ἐν καὶ πᾶν vyjadřovalo tužby mladší generace.

Mládí tkví přímo v povaze romantismu. Německý romantismus, podobný v tomto směru Shelleyho romantismu, byl jinošský. Romantické hnutí začíná typicky pubertálním dokumentem, dílem *Procítěné výlevy uměnímilovného mnicha* (1797). Jeho autor, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798) zemřel ve věku dvacetipěti let, krátce po vydání své knihy. V tomto spise neuměle popisuje životy umělců a vypráví příběhy, které osvětlují jejich dílo. Albrecht Dürer, který byl tehdy ještě málo ceněn, je v této knize veleben jako mistr pravého německého umění, jaké bývalo za starých zlatých časů: solidní, poctivé a při vši prostotě hluboké. Tento sentimentální racionalismus je neškodný a liberální. Wackenroder vidí v jakési vizi Dürera a „božského“ Rafaela, jak stojí ruku v ruce a v přátelském mlčení pozorují své obrazy postavené vedle sebe.<sup>1</sup> Wackenroder jako teoretik chtěl cítit, nikoli rozumovat. Víra v nějaký systém mu připadala horší než pověra. Byl přesvědčen, že umění vyvěrá z hloubi čistého srdce, horoucně oddaného Bohu. Umění je bohoslužba, umělec je pokorný sluha boží a jeho dílo je obcování se stvořitelem. Tím, že zobrazuje věci tohoto světa, sleduje se zbožnou láskou stopy Tvůrcova díla, viditelné stejně zřetelně v stéblu trávy jako ve složení vesmíru. Wackenroder kázal toto estetické evangelium s jemnou, takřka ostýchavou

*Wackenroderovo evangelium: umění je bohoslužba*

<sup>1</sup> W. H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), *Werke und Briefe*, vyd. F. von der Leyen 1910, 2 sv., sv. I, str. 62.

upřímností. Je nanejvýš „nemožné“. Avšak omezenou a nerozvinutou pravdu, kterou jeho spis obsahuje, by bylo stěží možno vyjádřit přiléhavějším způsobem. Rozvinout pravdu — a také omyly — romantických názorů bylo zůstaveno jiným.

„Poezie je ryzí absolutní realita. To je jádro mé filosofie. Čím poetičtější, tím pravdivější.“<sup>1</sup> Názor, že poezie je „nejvyšší skutečnost“, nemůže být vyjádřena silněji než v tomto citátu z Novalise (pseudonym Friedricha von Hardenberga, 1772—1801). Tento paradoxní výrok se nevztahoval na celou poezii, nýbrž na ducha či podstatu poezie a na vytouženou čistotu, které měla dosáhnout v budoucích dílech. Novalis hovořil o poezii, jaká skutečně je, jaká by měla být a jaká bude, a tak v sobě spojoval rysy filosofa, který definuje podstatu, básníka, který odhaluje svůj básnický ideál, a proroka, který předpovídá budoucí vývoj. Novalisova utopická poezie je totožná s filosofií. Poezie i filosofie vytvářejí obraz myslí, „vnitřního vesmíru ve vší celistvosti“.<sup>2</sup> Jiný úryvek zní: „Rozlišování mezi básníkem a myslitelem je pouze zdánlivé a k neprospěchu obou. Je příznakem chorobného založení.“<sup>3</sup> Všechna krásná umění se podílejí na filosofické důstojnosti poezie. Všechna pomáhají uskutečňovat „království ducha“.

Hudba není ničím jiným než dokonalou formou naslouchání, malířství je „dokonalé vidění“.<sup>4</sup> Víme, že Schiller pokládal uměleckou hru za harmonickou činnost a rovnováhu aktivních a pasivních duševních sil. Novalis jde v posledním citátu ještě dále a skutečně ztotožňuje aktivitu s pasivitou, tvůrčí činnost s vnímáním. Tím, že se umělcova mysl podřizuje vesmíru, probouzí v něm mohutnou schopnost projevovat se ve viditelných a slyšitelných formách. Podle klasického výkladu krása vytváří mezi smysly a rozumem rovnováhu, která zachovává jejich nezávislost. V extatickém prožitku romantických myslitelů úplně mizí rozlišení oněch dvou sfér. Dokonalé vidění pro ně znamenalo proměnu a zduchovnění jevu, přechod od pozemského šera k mystickému dennímu světlu. Pokaždé, když znovu ožije rozlišování mezi poezií a filosofií, je to na škodu filosofie. Někdy se na filosofii pohlíží jako na služku poezie, jako kdyby jejím úkolem bylo vysvětlovat, co poezie znamená, totiž „Jedno a Všechno“.<sup>5</sup> Jindy zase filosofie posluhuje poezii jako zvěstovatelka a hlasatelka. Filosofie dává životu zákon a řád. Poezie pak nás učí přijímat tento zákon s radostí. Svým spojením filosofie s poezií vrátil se Novalis podivně převrácenou cestou ke staré racionalistické estetice osmnáctého století a uznal pravdivost Baumgartenovy definice krásy.<sup>6</sup> Ve věku rozumu se Baumgarten skromně přimlouval za oceňování básnických hodnot

<sup>1</sup> Novalis, *Schriften und Briefe*, vyd. Paul Kluckhohn, 4 sv., 1928. (*Neue Fragmentensammlungen*, 1798), sv. II, str. 411.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 363, 367.

<sup>3</sup> Tamtéž (Brouillon 1798—1799), sv. III, str. 137.

<sup>4</sup> Tamtéž (*Neue Fragmentensammlungen*), sv. II, str. 360.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. II, str. 375.

<sup>6</sup> Tamtéž (Brouillon 1798—1799), sv. III, str. 240.

tím, že zdůrazňoval jejich spřízněnost s racionální dokonalostí. V dalším období, když poezie dosáhla nezávislosti a autority, podřídil romantický básník — filosof rozum poezii.

Romantik se však nespokojil se syntézou poezie a filosofie. Sám život byl vyzván, aby vstoupil do onoho začarovaného kruhu, který vše přetvářel v poezii. Novalis chápal i mravnost jako umění;<sup>1</sup> vyžadoval dokonce, aby i výrobní proces byl veden „poeticky“.<sup>2</sup> Předpovídal univerzální lidskou společnost, kterou bude spojovat poezie právě tak, jako je „domácnost“ (*Haushalt*) vesmíru ovládána jejím kouzlem.<sup>3</sup> Podle teorie klasicismu estetický požitek a hodnocení znamená střední duševní stav mezi podřízením se cizímu vlivu a ponořením do čistě vnitřního života. Když Novalis odstranil přehradu oddělující tlak zvenčí od spontánního podnětu, přestal odlišovat mezi objektivním rozumem, ovládajícím vesmír, a imaginativním smyslem, které básník vnáší do svého díla. Potom přirozeně následovalo tvrzení, že poezie je kosmická síla. Skutečný svět a svět představivosti se proluly a vytvořily jedinou snovou říši stínů. Tento hybridní svět rozhodně není iracionální a projevuje se v něm vysoce systematický řád. Poutá navzájem nejodlehlejší jevy a spojuje je v organický celek podobný uměleckému dílu. Zároveň však postrádá všechny rysy, které činí realitu reálnou. Tomuto kouzelnému vesmíru vládne tvůrčí mysl — kopie Fichtova demiurga — „já“. Ve Fichtově idealismu však bylo absolutní já, vytvářející realitu postupným omezováním sebe sama, přesně odlišeno od individuálního já. Novalis obojí záměrně spojil a tak vytvořil fantastický obraz svého kouzelného vesmíru.

Přestože Novalisova teorie vede k paradoxním závěrům, obsahuje prvek pravdy. Představme si básníka, který ve chvíli inspirace přejde od básnické tvorby k filosofickému výkladu vlastního duševního stavu. A to právě učinil Novalis. To, co tím vyšlo na světlo vědomí, nebyl ani proces básnické tvorby, ani růst filosofické intuice, nýbrž snová vidina, předcházející oběma a obsahující prvky obou. Tato vidina se podílela na imaginativní svobodě umění stejně jako na racionálnosti metafysiky. Novalis se nespokojil s neuvědomělou moudrostí básníka a toužil po jasnějším pochopení. Zároveň ho odstrašovaly nesnáze a těžké úkoly, které realita ukládá filosofovi. A tak váhal před alternativou, kterou nechtěl uznat. Naprosto upřímně nám líčí své zkušenosti ve střední sféře, kde by nikdo jiný nemohl žít a dýchat ani po tak krátkou dobu, jaká byla vyhrazena Novalisovi.

Oblast podvědomí, k níž tíhl Novalis, se projevuje ve snovém životě. Pro střízlivý rozum, jímž se řídí život v bdělém stavu, je snění únikem před realitou, krásným nebo strašlivým, osvěžujícím nebo tísnivým, ale buď jak buď odděleným od každodenního života. U romantika

*Snový život jako zdroj inspirace*

<sup>1</sup> Tamtéž (Neue Fragmentensammlungen), sv. II, str. 363.

<sup>2</sup> Tamtéž (Fragmente der letzten Jahre), sv. III, str. 298.

<sup>3</sup> Tamtéž (Die Christenheit oder Europa), sv. II, str. 82 a n.

však tomu tak není. Nechce vykládat sny z hlediska bdělého života, ale naopak život z hlediska snové zkušenosti, neboť je přesvědčen, že tato zkušenost odhaluje hlubší vrstvu vesmírného bytí. Touto vírou se tento velice komplikovaný myšlenkový systém víže k starověkým náboženským idejím. Romantický snílek pozorně naslouchající nezřetelnému šepotu, který se v jeho nitru ozývá za nočního ticha, slyší prorocké hlasy. Jeho poezie se tak stane prostředkem k trvalému umístění plynoucích obrazů a emocí jeho snů. Pravdy, poznané v podvědomí a nedosažitelné obvyklou zkušeností, nevyslovitelné obyčejnou řečí, uvádí v život magické slovo. Je dobře známo, že ve snu dostávají i nejdůvěrněji známé věci příděch naprosté cizoty, a to je právě účinek, který chce romantická poezie zachytit. „Umění odcizovat věci příjemným způsobem, dokázat, aby se nějaký předmět zdál cizí a přece známý a přitažlivý — to je romantická poezie,“ praví Novalis.<sup>1</sup> Jiný jeho výrok zní: „Náš život není sen, ale měl by se snem stát, a je možné, že tohoto cíle dosáhne.“<sup>2</sup> Romantičtí básníci objevili ryze hudební hodnoty řeči a propůjčovali slovům magické kouzlo, které bylo na štíru s logickou přesností. Věděli, že sen lze pouze evokovat, ale nikoli popsat. Ludwig Tieck rozvinul názor, že poezie je hudba slov,<sup>3</sup> a Jean Paul, znalec a teoretik snového života, napsal: „Sen je pro poezii údolím Tempe, je její vlastí,“<sup>4</sup> a sny nazýval bezděčnou „poezií“.<sup>5</sup> Zkoumání snu ho vedlo k tomu, že zdůrazňoval pasivní poměr básníka k jeho vizi: „Opravdový básník je při psaní pouze posluchačem, a nikoli pánem svých postav, to znamená, že neslepuje jejich dialogy podle norem pracně vyzískaných studií psychologie, ale představuje si je, jako kdyby žily ve snu, a potom jim naslouchá.“<sup>6</sup>

*Romantická sekta  
a estetické proroctví  
Friedricha Schlegela*

Hravá potěcha z neskutečna je ze všech rafinovaných požitků společenského života nejsubtilnější. A tak romantický rozklad reality inspiroval ironické a nadšené rozhovory, dopisy, pamflety a básnickou tvorbu kroužku, který učinil z Jeny středisko německého literárního života. Novalis, jeho mladistvý prorok, který se pohyboval ve vlastní samotářské sféře, nedal se cele vtáhnout do této vtipné a fantazií hýřící společnosti. Jeho přítel Friedrich Schlegel (1772—1828) byl však předurčen stát se jejím vůdcem. Měl stejně výstřední a radikální názory jako Novalis, byl si však jasněji vědom svých zvláštností. Novalis žil výhradně ve svém kouzelném vesmíru. Schlegel, který si, ač s opovržením, uvědomoval skutečný svět, povolil uzdu „božské

<sup>1</sup> Tamtéž (Fragmente der letzten Jahre), sv. III, str. 348.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 98. Viz též Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 2 sv., 1937, sv. II, str. 93 a n.

<sup>3</sup> L. Tieck, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrg. von Ludwig Tieck, 1799; vyd. Jacob Minor v *Deutsche Nationalliteratur*, sv. 145, str. 88.

<sup>4</sup> J. Paul, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft; v: Leben des Quintus Fixlein, Sämtliche Werke*, G. Reimer, 33 sv., 1840, sv. III, str. 235 a n.

<sup>5</sup> J. Paul, *Über das Träumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von dr. Viktor. V: Briefe und bevorstehender Lebenslauf, Werke*, sv. XIII, str. 262.

<sup>6</sup> J. Paul, *Blicke in die Traumwelt. V: Museum XI, Werke*, sv. XXVII, str. 181 a následující.

drzosti“. Realistická složka jeho povahy mu přitom umožňovala dát důkladnější obsah romantické teorii, a to tím, že ji uvedl v souvislost s historickými fakty. Přestože se skrýval za ironickou maskou falešného proroka, byl ve skutečnosti vynikajícím kritikem poezie. Jeho program romantického hnutí, který uvádí ve svých raných aforismech, se vydával za předzvěst nové éry. Když však toto pozlátko falešných ambic odstraníme, zjeví se nám ryzí smysl pro umění a pro jeho dějiny. Hlavní Schlegelův přínos k estetice je takový: razil názor, že umění, zvláště poezie, neprochází dějinami jako netečným prostředím, které má jen povrchní vliv na jeho způsoby vyjádření, nýbrž že sama podstata umění je zapojena do vývojového procesu. Tím se Schlegel stal předchůdcem Hegela a jeho filosofie umění.

Tento rozpor mezi tím, co Schlegel předstíral, a tím, co skutečně vykonal, jeví se obzvláště zřetelně v jeho „Rozpravě o mytologii“. Máme-li na zřeteli pouze autorův zájem, jsme v pokušení označit jeho úsilí za naprostý nezdar. Schlegel vítězoslavně ohlásil příchod nové mytologie. Věřil, že se mu podařilo vyčíst neklamná znamení z poezie a především z fysiky své doby, a podjal se úkolu napomoci tomu, co musí přijít. Dnes je nám jasné, že jeho proroctví bylo mylné. Tento falešný věstec neznal podmínky, které musí předcházet zrození mýtu. Jeho omyl však obsahoval i stopu pravdy. Mýtus je skutečně zřídlem umělecké tvorby. Výzkumy filologů devatenáctého století, inspirované namnoze romantickými idejemi, ukázaly, jak plodný byl Schlegelův postřeh. Kromě toho zahrnovaly Schlegelovy názory kritiku klasické německé poezie, která byla pravděpodobně oprávněná. Tito básníci, kteří nejspíše tápali po vhodných námětech, uchylovali se často k neúspěšným pokusům. I Schlegelovo holedbání, že je prorokem, mělo jisté oprávnění. Plán Augusta Comta na zřízení nového kultu pro novou společnost, Hölderlinovo úsilí vytvořit syntézu křesťanství a řeckého pohanství, Nietzscheův pokus vytyčit Zarathustrův obraz jako ústřední symbol nové víry, Wagnerovo oživení německého mýtu a konečně příklon k náboženství v totalitních státech — to vše by se mohlo vykládat v jistém smyslu jako splnění Schlegelova proroctví. V tehdejší době se ozýval požadavek takového výkladu života, který by odpovídal emocionálním a tvůrčím schopnostem a odvrhl svrchované panství rozumu. Je zajímavé, že tento nový rozkladný popud se poprvé vynořil na poli estetické zkušenosti. Schlegelova teorie byla sice chybná, byla však chybná typickým způsobem. Její vypjatý estetický racionalismus upravit cestu modernímu racionalismu.

Úvahy o mytologii tvoří pouze jednu stránku Schlegelova estetického programu. Vcelku obsahuje především prohlášení o významu romantického básnictví a na této práci se podílel Novalis. Mystických spojení, která umožnila Novalisovi vytvořit jeho obraz estetické utopie, využil Schlegel k téměř cíli. Byl to však Schlegel, kdo vymyslel sugestivní hesla a vytvořil konečné definice. Razil pojem ironie a pod tímto označením shrnul vše romantické, přičemž romantické zna-

*Ironie — příznak  
svobody romanti-  
kého rozumu*

menalo to, co je v básnictví nejlepší. Schlegel byl stejně zavázán Fichtovi jako Novalisovi. Jeho koncepce ironie je ve skutečnosti Fichtův mravní dynamismus přenesený do estetiky. V nekonečném pokroku překonává Fichtovo „já“ hranice svého sebeomezení. Podobně i ironický subjekt, který se nikdy nespokojí s definitivním tvarem, má nekonečnou volnost přecházet od jedné formy ke druhé. Avšak cílem prvního procesu je realita, kdežto druhý proces realitu rozrušuje a přeměňuje ji v „umělecky uspořádaný chaos, v okouzující symetrii protikladů, v nádherné, věčné střídání nadšení a ironie“.<sup>1</sup> Ironie je tedy sebevědomí tvůrčího rozumu, který není spoután jedinou formou a pohrává si proto nanejvýš svobodně se všemi. Zároveň ironie vyjadřuje i psychologický fakt sebevědomí, které se vyhýbá tvorbě a uchyluje se ke kontemplaci o vlastní neplodné činnosti.

„Drzost“ a „cynismus“, praktické projevy romantické ironie, byly spíše výrazem literární nevázanosti než metafysické zkušenosti. Podle Schlegelovy teorie bylo hlavní funkcí ironie ujasňovat program romantické školy. Tento program byl u Schlegela spjat s výkladem dějin poezie. Snažil se dokázat, že ta forma poezie, kterou on prosazuje, je esteticky nadřazena dřívějším formám a podmíněna historickým vývojem umění už od dob starověkého Řecka. Pokrokový názor romantismu se nutně musel střetnout se starší „klasicistickou“ estetikou, která chápala někdejší dokonalost řeckého umění jako věčný vzor. Schlegel věrně zachovával toto úctyhodné dogma, avšak jako pravý romantik z něho vyvodil závěry, které úplně převrátily původní smysl.

*Klasický a romantický ideál se smiřují v rámci filosofie dějin*

Na první pohled se zdá, že Schlegelova raná kritika<sup>2</sup> znovu potvrzuje naprostou převahu řeckého umění. Autor uznával, že helénství je vzorem krásy a ztělesněním estetických zákonů. Když tuto jedinečnou dokonalost uplatnil jako měřítko na moderní, to jest poklasické umění, prohlásil, že našel jen chaotické pokusy, které svědčily o nesmírném úsilí, ale nevytvořily prazádnou krásu. Ačkoli toto tvrzení bylo klasicističtější než sám klasicismus, mělo být předpokladem k „slavné obhajobě“ moderního umění a toto historické ospravedlnění obsahovalo zase nástin romantického programu.

Schlegel stejně jako Winckelman pokládal řecké umění za výsledek šťastných přírodních dispozic. Tvrdí, že Řekové žili v přirozeném stavu; rozum a pud byly u nich v dokonalém souladu, pud však převládal. Proto se krása jejich děl jevila jako odraz role, kterou Řekové hráli v dramatu světových dějin. Vytvářeli krásu, protože v životě lidstva představovali věk mladistvé krásy. Jestliže však si umění a doba musí navzájem odpovídat, je nespravedlivé měřit moderní umění podle měřítko odvozeného z antiky. Lidé křesťanské éry nutně vytvoří vlastní umění, které bude v souladu s jejich specifickou dějinnou úlo-

<sup>1</sup> F. Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, vyd. Jacob Minor, 2 sv., Wien 1882, sv. II, str. 361.

<sup>2</sup> F. Schlegel, *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum*, 1797.

hou. Starověká harmonie zmizí, potom nastane období dlouhého a bolestného úsilí, dokud se nakonec řecká dokonalost neobjeví znovu na nové racionální úrovni. Estetické kritérium přiměřené pro život, který se v podstatě soustřeďuje na snahu dosáhnout vzdáleného ideálu, je „estetická energie“ a nikoli krása, a výtvořky energického umění jsou „charakteristické“ a nikoli krásné. Konec konců řecké i moderní umění má stejný vzor. Avšak ztělesnění téhož ideálu v řeckém umění je naivní a bezprostřední, kdežto v moderním umění je to energický pokus založený na vědomé anticipaci. Řecké umění je konečné naplnění, moderní umění je nekonečné přibližování.

Schlegel sám uznával, že jeho koncepce dvojího umění, klasického a charakteristického (nebo romantického), je analogická Schillerovu rozdělení poezie na poezii naivní a sentimentální. Tyto dvě koncepce se však různí v tom, že Schiller stanovil dvě podstatně nečasové kategorie, kdežto Schlegelovo rozlišení má kromě systematického ještě historický význam. V obou případech je princip rozlišení poněkud nejasný. Schiller musel uznat, že „sentimentální“ básník je básníkem pouze tehdy, je-li také naivní. Podobně i Schlegelova moderní nebo romantická poezie je poezií pouze natolik, nakolik dodržuje zásady klasického umění; její vývoj není dosud ukončen. Pak Schlegel přešel od výkladu dějin k předvídání budoucnosti a prohlásil, že dojde k syntéze poezie a vědy, k společnému vítězství představivosti a rozumu, funkcí, které se takto zase sloučí po rozdělení trvajícím dva tisíce let. Tento program se osvědčil při obhajobě některých zvláštností romantického umění. Nedostatek úměrnosti a pevné stavby i přemíra úvah a „arabesek“ v romantickém umění, se daly vysvětlit poukazem na tento nový ideál. Typická romantická díla — Novalisův Heinrich von Ofterdingen, Tieckova dramata, Arnimovy romány — nám připadají nedokonala, posuzujeme-li je jako celky a uplatníme-li na ně klasická měřítka. Abychom docenili jejich hodnotu, musíme je chápat jako přibližování k ideálu, příliš vznešenému, než aby jej bylo možno plně realizovat.

V mnoha případech dopomohla Schlegelova teorie k ospravedlnění neospravedlnitelného. Celkem vzato však měla jeho smělá koncepce tu zásluhu, že se na díla křesťanské epochy přestaly aplikovat klasické normy. Tím Schlegel úspěšně razil cestu k rozkvětu estetického hodnocení, které je charakteristické pro devatenácté století. Příмым důsledkem tohoto obratu k liberalismu bylo oceňování krásy středověkého umění, Dantovy *Božské komedie*, Shakespearových tragédií a Calderonových her. Ideu „světové literatury“, kterou prosazoval Herder a Goethe, rozvíjely a obohacovaly nové výzkumy a překlady. Bratr Friedricha Schlegela, August Wilhelm Schlegel (1767—1845), vynikající kritik a překladatel, systemizoval a popularizoval nové estetické myšlenky.<sup>1</sup> Schleiermacher předložil plán na pořízení

<sup>1</sup> A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (literární před-



překladů všech významných výtvorů básnického ducha. Shakespearovy hry se staly všeobecně dostupné klasickým překladem do němčiny. Dojemná prostota starých lidových písní došla nového uznání a ocenění. Zároveň s tím vším musela estetika, teorie umělecké tvorby a uměleckého hodnocení, řešit zcela nový problém. Teď už nebylo možné pohlížet na řecké umění jako na věčný kodex estetické dokonalosti. Filosof už nemohl prostě převádět do teorie to, co Feidias vtesal do mramoru, co Homér a Sofokles vyjádřili řeckým veršem a Rafael freskami. Teoretikové estetiky museli od nynějška brát v úvahu celou různotvárnost umělecké tvorby ve všech dobách a ve všech zemích.

*Jean Paul: racionalismus spojený s romantickou představitostí*

Není snadné vymezit přesně místo, které zaujímá estetické dílo Jeana Paula (Jean Paul Friedrich Richter, 1763—1825). Je teorie, kterou rozvinul ve své *Estetice*,<sup>1</sup> v podstatě romantická? Mnoho okolností svědčí pro tento názor. Jean Paul otevřeně straní nové škole poezie a filosofie. Užívá Schellingových filosofických termínů a věnuje mnoho místa objasnění ideálu romantické krásy, kterou pokládá za přirozený důsledek křesťanství a definuje ji jako „krásno bez omezení“.<sup>2</sup> Zdůrazňuje povýtce romantický charakter románu a není pochyby, že počítá svá díla mezi vzory romantické tvorby. Přesto však nestránil výlučně romantismu, nebo aspoň vlastní romantické škole.

V jenském literárním okruhu nabylo slovo „romantický“ dvojího významu. V širším smyslu vyjadřovalo tu tendenci nového umění, která se nejjasněji jeví v díle Dantově, Shakespearově a v některých dílech Goethových a směřuje k absolutnímu, dosud nedostiženému ideálu. Pouze tehdy, chápeme-li slovo romantismus v tomto smyslu, to jest tak, jak je pojímal sám Jean Paul, můžeme označit jeho estetiku jako romantickou. Dáme-li však tomuto slovu přesněji vymezený smysl a chápeme-li je jako označení pro tvorbu určité literární skupiny, vidíme, že Jean Paul romantik je i není. Sympatizoval s romantiky, ale měl vůči nim i výhrady. Upřímně vítal, že se odvažují smělejších rozletů fantazie, sdílel jejich zálibu pro nadpřirozeno, pro snový půvab měsícem ozářené krajiny, pro očarované zahrady a vybájené země. Jejich nevázanost však urážela jeho smysl pro slušnost, a uvědomoval si také, jak chatrné jsou jejich tvůrčí schopnosti. Ve stati „Schlegeliana“ napsal: „Záliba v poezii ještě nedělá básníka, právě tak jako svědomí ještě nedělá světce. Oba potřebují kromě toho ještě vrozené nadání.“<sup>3</sup> V jeho *Estetice* je zasvěcený popis romantické poezie vyvážen neméně příznivými kapitolami o „klasické kráse“, v nichž se autor jeví jako oddaný vyznavač Winckelmanova klasicistického evangelia. Velebí Řeky, kteří věděli, „jak oživit a oduševnit těla, a uměli dát duchům tě-

nášky v Berlíně 1801—1804), vyd. J. Minor (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, sešit 17—19), Stuttgart 1884.

<sup>1</sup> J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1 vyd., 1804. (2. vyd. 1813.) Titul knihy je nepřesný, neboť dílo pojednává téměř výlučně o teorii básnictví. (Vyšlo také v *Sämtliche Werke*, vyd. E. Berend, Weimar 1935, sv. XI.)

<sup>2</sup> Tamtéž, § 22; *Werke*, sv. XVIII, str. 96.

<sup>3</sup> E. Berend, *Jean Pauls Ästhetik*, Berlin 1909, str. 47.

lesné sídlo“<sup>1</sup>, kteří vytvořili z mramoru podoby bohů a lidí holdujících „věčnému *far niente*“<sup>2</sup> a do poezie vložili objektivnost, ideálnost, radostný klid a mravní půvab. Není divu, že zapřísáhlý romantik Tieck, který vycítil, že jeho přítel se s ním ve všem všudy neshoduje, vyjádřil nespokojenost s jeho dílem *Vorschule*.

Estetické dílo Jeana Paula nelze klasifikovat podle hledisek převzatých z literárních diskusí tehdejší doby. V Jeanu Paulovi se spojují myšlenkové rysy člověka osmnáctého století s romantickou obrazotvorností; je to německý Richardson, který se utíká před svou citovostí k horoucím vidinám nadpřirozených světů. Ona nestrannost, na níž si Jean Paul právem zakládal, odpovídala protikladu zakořeněnému hluboko v jeho povaze. Díky tomu, že se sám ustavičně snažil vytvořit ve svém nitru takový stav, který by se aspoň přibližoval harmonii, stal se spravedlivým rozhodčím v rozporech, které se řešily kolem něho. Tento vnitřní proces se obrazel přímo ve struktuře jeho estetické teorie. Přivedl ho k dialektickému postupu a zároveň ho naplnil duchem transcendentní metafysiky. Jako myslitel se Jean Paul vždy zabýval dvěma opačnými tendencemi, jako věřícího člověka ho zajímal svět, který je mimo hranice tohoto světa. Dílo *Vorschule* pokládal za protějšek svého románu *Titan* a oba tyto spisy za důkaz své touhy po vnitřní harmonii — tedy vlastně za „Antititany“. Byl přesvědčen, že obě díla dokazují, že rozumové a tvůrčí schopnosti jeho mysli nabyly převahy nad titánskou výstředností jeho představivosti.

Důsledky tohoto základního rozporu můžeme vysledovat na třech stránkách jeho estetické teorie: v dialektickém rozboru estetické tvorby, v teorii básnického génia a v analýze humoru.

Jean Paul označoval estetickou tvorbu za „krásné napodobení přírody“, přičemž slovo „krásné“ chápal jako synonymum výrazu „duchovní“. Předmětem napodobení není vnější stránka přírody se všemi všedními a náhodnými podrobnostmi, nýbrž její vnitřní struktura. Toto tvrzení se obsahem i slovním vyjádřením shoduje s Goethovým estetickým krédem. Je však vyloženo zcela originálním způsobem. Jean Paul dělí umělce na materialisty a nihilisty. Materialista si neuvědomuje obecné rysy přírody a chápe je jako snůšku zvláštních objektů, vnímaných našimi smysly. Má „prach země,“ ale schází mu „dech života“, aby jej vdechl do chřípí svých výtvorů. Nihilista má zase naopak oživujícího ducha, ale jelikož se mu nedostává pevné hmoty, nastoluje namísto substanciálního výtvoru prázdnotu a nekonečný prostor vnitřního života zaplňuje rozptýlenými obrazy nebo se zabývá výlučně negativní a kritickou duševní činností. Není mu nic platno, že ovládá obecné ideje, protože nemá vztah k hmotě. Jeho mysl je jako plamen bez paliva, stravuje předměty, na nichž ulpí, a přivádí je vniveč. Ani materialista, ani nihilista neznají tajemství formy. Je výsadou tvůrčí představivosti, že dovede sloučit protikladné síly a vytvořit

*Básník — vykladač vesmíru*

<sup>1</sup> J. Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 17; Werke, sv. XVIII, str. 79.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 19, str. 83.

harmonii, v níž se snoubí zvláštní s obecným. Tvůrčí představivost je to, co dělá básníka básníkem.

Stejně jako dřívější německé estetické teorie, je i Paulova teorie poezie založena na teorii básnického génia. Básník je především opravdovým člověkem — *homo maxime homo* — a zároveň věrným vykladačem života a vesmíru. Každý člověk nese v sobě všechny nejrůznější formy lidství, všechny možné lidské charaktery, a individuální charakter je pouze „tvůrčí volba“ z nekonečného množství duchovních světů, přechod od nekonečné svobody ke konečnému jevu.<sup>1</sup> „Génus se odlišuje pouze tím, že v něm vesmír lidských schopností a povah vystupuje jako vysoký reliéf, který se ostře rýsuje v jasném denním světle, kdežto u jiných lidí je tento obraz temný a oproti géniovu duchovnímu světu se vyjímá jako matná kopie. Lidstvo získává vědomí a řeč prostřednictvím básníků, a proto básník tak snadno podněcuje vědomí a řeč ostatních lidí.“<sup>2</sup> Ve srovnání s poezií jsou všechna rozumová tvrzení jednostranná, a proto ohrožují naši svobodu: „Jednotlivec, který vysloví soud o světě, nám tak ukazuje svůj vlastní svět, svět zmenšený a zkomolený, namísto živoucího a mocného světa jako sumu bez položek. A právě proto je poezie nepostradatelná, neboť ukazuje mysl pouze svět duchovně obrozený a nevnučuje nám žádnou násilnou konstrukci. Prostřednictvím básníka hovoří lidstvo pouze k lidstvu, a nikoli jeden člověk k druhému.“<sup>3</sup> Polarita poezie je charakteristickým rysem světa morálních vztahů: „Nejvyhraněnější a nejlepší vlastnosti básníka jsou tedy dva staré a hýčkané ideály zrozené současně s jeho vlastním já, dva protikladné prvky jeho činné přirozenosti, nejnižší a nejvyšší stránka jeho lidských vlastností. Každý básník přivádí na svět svého anděla i svého ďábla a hojnost či nedostatek výtvořů mezi těmito dvěma póly určuje básníkovu velikost nebo nemohoucnost.“<sup>4</sup> Avšak hlavní básníkovu zásluha spočívá v tom, že zobrazuje ušlechtilé charaktery: „Jestliže velcí básníci mají klíče od obou bran, měli by častěji odmykat vchod do nebe než do pekla. Ten, kdo předá lidstvu mravně ideální charakter, světce, zaslouží si, aby byl sám prohlášen za svatého.“<sup>5</sup> V současné době, „v době, kdy náboženství, stát a morálka upadají v zapomnění“,<sup>6</sup> jediná naděje na jejich povznesení spočívá ve vědě a v poezii. „A poezie je silnější.“

Když Friedrich Schlegel vystoupil proti klasicistickému programu, pokusil se o estetické ospravedlnění charakteristická. Jean Paul ve shodě s klasicisty tvrdil, že poezie, jež nás uvádí do oblasti rozumové nutnosti, musí odvrhnout náhodné rysy jevu, totiž to, co tvoří jeho individualitu. Poezie se musí povznést k zobrazování typu, v němž se jeví lidstvo jako celek. Chtěje zdůraznit, že toto zobecnění není neslu-

<sup>1</sup> Tamtéž, § 56, str. 243 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 56, str. 245.

<sup>3</sup> Tamtéž, § 69, str. 297.

<sup>4</sup> Tamtéž, § 57, str. 249.

<sup>5</sup> Tamtéž, § 58, str. 257.

<sup>6</sup> J. Paul, *Kantate-Vorlesung über poetische Poesie*, Werke, sv. XIX, str. 142.

čitelné s vylíčením zvláštního charakteru, Jean Paul se opět uchyluje k ideji, kterou převzal od Leibnize (podobně jako tehdy, když vysvětloval vztah básnického génia k člověku jako takovému). Stejně jako monada, i každá osobnost v sobě jaksi zahrnuje všechny ostatní osobnosti, veškeré lidské schopnosti a sklony, navzájem spojené v takových poměrech, které se nekonečně mění. Básník má ve větší míře typicky lidské vlastnosti než jiní lidé. Proto dovede pochopit zákon, podle něhož se spojují zvláštní a obecné rysy. Tím, že si zvolí střední cestu mezi abstraktním vzorem druhu a mezi náhodným obrazem individuálního člověka, dokáže vytvořit „symbolickou individualitu“.<sup>1</sup>

V teorii Jeana Paula však existují prvky, které se svým duchem zásadně liší od klasické estetiky. Jeho základní filosofické koncepce, dokonce i jeho psychologické postřehy nesou stopy křesťanského transcendentna. Goethe si přál, aby si umělec vycvičil oko pečlivým studiem organické přírody; Jean Paul přisuzoval umělci tajuplnou schopnost proniknout pod povrch věcí a objevovat tam skrytou realitu. Jeho koncepce světa je spíše platónská než aristotelovská. Jean Paul, podobně jako švýcarští kritici z poloviny osmnáctého století, hájil platnost „zázračného“, které nechápal jako nepochopitelný jev ve viditelném světě, nýbrž jako náhlé odhalení bezedných hlubin lidské duše. Jean Paul tvrdí, že činitel, který uvádí do pohybu básníkovu tvůrčí představivost, je nadpřirozený instinkt nebo sklon, „mysl pro budoucnost“. „Tento instinkt rozumu, který ustavičně předjímá a postuluje své předměty bez ohledu na čas — poněvadž jsou umístěny mimo veškeren čas — umožňuje člověku, aby pochopil slova ‚pozemský‘, ‚světový‘, ‚dočasný‘, jakmile je vysloví; neboť pouze tento instinkt jim dovede dát smysl srovnáním s jejich protiklady.“<sup>2</sup> Vrhá světlo do lidské duše a tak dopomáhá k chvilkovému vítězství božskému principu, který vede urputný boj proti světským vlivům a našim přirozeným pudům. Díky tomuto vnitřnímu světlu vidí básnický génius všechny věci v jejich podstatné jedinečnosti. Jeho představivost tryská nad nízké životní zájmy tak vysoko jako „Duch mravnosti“. Proto je schopen „malovat na závoj věčnosti výjevy z budoucnosti“ a svým uměním odhalovat „magické zrcadlo času, který bude“.<sup>3</sup>

Konečné věci ve světě Jeana Paula, vykreslené se vši trpělivou pečlivostí, jsou vždy umístěny na pozadí nekonečna. Chudáček učitel Wutz, postava z jednoho Paulova románu, chová ve svém nitru sny o moudrosti a věčnosti, které dodávají jeho pokornému a ošumělému zjevu takovou důstojnost jako zlaté pozadí středověkým obrazům. To je důvod, proč Jean Paul ve svých románech i ve své *Vorschule* věnuje tolik místa směšnosti, kterou označuje jako „nekonečný nerozum vnímaný smysly“,<sup>4</sup> dále vtípu, definovanému jako „smyslová moudrost“<sup>5</sup>,

*Transcendentnost  
křesťanství a teorie  
humoru*

<sup>1</sup> J. Paul, Werke, sv. XVIII, § 59, str. 259 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 13, str. 61 a n.

<sup>3</sup> J. Paul, Werke, sv. XIX, str. 141.

<sup>4</sup> J. Paul, Werke, sv. XVIII, § 28, str. 122 a n.

<sup>5</sup> Tamtéž, § 43, str. 199.

satiře, ironii a humoru. Humor, který je pro Jeana Paula závažným pojmem, je opak vznešeného. Vznešené vzniká tehdy, když nekonečno vstoupí do našeho konečného světa a ohromí naše smysly svou nezměrnou velikostí; naopak zase, když měříme nekonečno konečným, je výsledek humorný. „Jestliže člověk shlédne z onoho světa na pozemský svět jako starověká teologie, jeví se mu pozemský svět malý a nepatrný. Měří-li nekonečný svět tím maličkým světem, jako to činí humor, a spojuje-li je navzájem, pak vzniká smích smíšený se smutkem a velikostí.“<sup>1</sup> Proto humor, ačkoli „chodí v nízkých kothurnech komedie“, drží v ruce tragickou masku. A skutečně, nejlepší humorná díla vytvořil melancholický lid, Španělé. Na rozdíl od parodie a ironie humor neníčí jednotlivý předmět, nýbrž konečnost jako takovou, a to tím, že ji uvádí v protiklad k ideji. „Pro humor neexistují ani jednotlivé bláhovosti, ani jednotliví blázni, nýbrž pouze bláznovství a bláznivý svět. Humor nezdůrazňuje žádný konkrétní pošetilý skutek, ale snižuje velikost a staví ji bok po boku malosti, pozvedá malost a spojuje ji s velikostí a tím ničí obojí, neboť ve srovnání s nekonečným se všechno rovná ničemu.“<sup>2</sup> Je zřejmé, že se tato definice humoru blíží dřívějším názorům na básnickou obrazotvornost, řízenou „nadpřirozeným pudem“. Můžeme usoudit, že Jean Paul — humorista a romanopisec ovlivnil Jeana Paula — teoretika estetiky. Stejný závěr platí i pro jeho teorii románu. Jean Paul tvrdí, že román, který lze pokládat za typicky romantickou literární formu, je nejvyšším druhem básnické tvorby, v němž se slučují charakteristické rysy epické básně a dramatu, a jak už poznamenal Herder, je nesmírně podoben snu.<sup>3</sup> Naskýtá se otázka, zda zobrazování sama sebe nesnižuje platnost teorii Jeana Paula. Tato námitka by byla oprávněná tehdy, kdyby Jean Paul nebyl skutečně ryzím básníkem a tudíž kdyby jako vzor a předmět estetického zkoumání nebyl i symbolickou osobností.

*Kierkegaard:  
křesťanství proti  
romantismu*

Pravý básník je učenec a prorok. Tento názor byl podkladem romantického ztotožnění poezie s uměním vůbec, poezie s filosofií, poezie s politikou, snu s realitou. Na tento základní předpoklad zaútočil Sören Kierkegaard (1813—1855), jenž prohlásil: Poezie a moudrost (jediná pravá moudrost, která je obsažena v evangeliu) jsou neslučitelné. Ten, kdo se chce stát básníkem, musí se zříci naděje, že se stane tím, čím se chce stát. Z tohoto zřeknutí vzniká zoufalství. A z tohoto zoufalství prýští horoucí touha, z níž se rodí poezie. Rozkoš, kterou skýtá poezie, byť by byla sebeúchvatnější a sebehlubší, se tedy rodí ze zoufalství. „Básník je dítětem věčnosti — avšak vážnost věčnosti mu chybí.“<sup>4</sup> Podle Kierkegaardovy teorie se romantický snílek probouzí a pak analýzou záměrně zničí svůj sen.

<sup>1</sup> Tamtéž, § 33, str. 147.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 32, str. 142.

<sup>3</sup> Tamtéž, § 70, str. 298.

<sup>4</sup> S. Kierkegaard, *Christliche Reden*, něm. překlad, Jena 1929, str. 292.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, 1919.

Oskar Walzel, *German Romanticism*, angl. překlad z 5. něm. vyd. (Deutsche Romantik, Leipzig 1926), New York 1932.

R. M. Wernaer, *Romanticism and the Romantic School in Germany*, London 1910.

R. F. Eganová, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake“ in Germany and England*, Smith College Studies in Modern Language, Northampton (Mass.), 2 díly, 1921—1924.

Georg Brandes, *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, sv. 2: „The Romantic School in Germany“ (1873), angl. překlad 1902. (Z orig. Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Romantische Schule in Deutschland.)

### XIII. KAPITOLA

## ROMANTICKÉ IDEJE A SPOLEČENSKÉ PROGRAMY V ANGLII A V AMERICE

Počátek změněné  
situace

Není pouhá literární shoda, že William Blake v roce 1790 opakoval téměř přesně totéž, co řekl Hérakleitos v pátém století před naším letopočtem. Svědčí to spíše o podobné situaci. Když se rodila estetická věda, stěžoval si filozof Hérakleitos na nevědomost básníků. Hérakleitos prohlásil, že bláhový básník si přeje, aby svár ustal, protože nezná jeho hluboký smysl. Avšak kdyby nebylo protikladnosti pohlaví, dodal, žádný živočich by nemohl přijít na svět.<sup>1</sup> V prvním „důkazu“ svého *Snoubení nebe a pekla* Blake mnohokrát zdůrazňuje — jako by ani po tisíci letech nebylo pozdě na obhajobu hluboké moudrosti básníků — vesmírný význam protikladů, tutéž teorii, kterou Hérakleitos vyhlásil, aby zahanbil básníky. „Bez protiv není pokroku. Přitažlivost a Odpuzování, Rozum a Síla, Láska a Zášť jsou nutny Lidské bytosti.“<sup>2</sup> Blake na mnoha místech dokazuje nutnost kosmických protikladů; například když tvrdí, že dvě skupiny lidí, totiž plodící a pohlcující, jsou na zemi odjakživa, že budou vždy nepřáteli, a pokusí-li se je někdo usmířit, zničí veškeré bytí,<sup>3</sup> nebo když ujišťuje, že když začíná nebe, peklo vstává k životu.<sup>4</sup> Hérakleitos i Blake svorně vyhlašovali boj protikladů za otce a krále všeho existujícího a oba označovali tuto pravdu za zkušební kámen moudrosti básníků a filozofů, avšak Hérakleitos jím dokazoval, že filozofové jsou moudří a básníci hloupí, kdežto Blake vystupoval v úloze filozofa, i když se mohl stejným právem nazývat bás-

<sup>1</sup> Zlomky před Sokratovských myslitelů, cit. dílo, zl. A 22 z Aristotela, str. 54. (Hérakleitova slova jsou zaměřena proti Homérovi: *Ilias*, XVIII, 107 — Pozn. editora.)

<sup>2</sup> W. Blake, *Poetical Works*, vyd. Ellis, London 1906, sv. I, str. 240; *Snoubení nebe a pekla*, Olomouc 1931, str. 8.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 249; české vyd. tamtéž, str. 17.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 240; české vyd. tamtéž, str. 8.

níkem. A tak v druhé polovině 18. století, když obzor anglického myšlení a poezie ozářily první paprsky romantismu, vzplál znovu starodávný spor filosofů a básníků se vši někdejší průbojností a svěžestí průkopnické fantazie. Blake hovořil o sobě dokonce jako o „hlasu, který volá v pustině“.<sup>1</sup> Avšak situace, z níž se zrodil tento spor, a jeho estetické řešení, byla opakem svého starověkého pravzoru. Ve starověkém Řecku byli básníci po staletí uznáváni za učitele lidí a ctěni jako mudrci. Tehdejší filosof musel hájit práva rozumu, řádu a vědy v otevřeném boji s básnickými proroky a věštcí. Blake naproti tomu byl prvním osamělým obhájcem věštby a vise v době, kdy byly rozum a příroda, jak ji poznáváme smysly, již po dvě století synonymem moudrosti.

Kdekdo uznává, že Blake byl představitelem raného romantismu v Anglii, avšak zároveň se soudí, že to byl osamocený zjev. A to je pravda. Avšak jeho prohlášení, že básník je skutečným mudrcem, udává tóninu, která se pak plně rozezvučela v různých „úvodech“, „obranách“ a filosofických pojednáních celé řady básníků — proroků v Anglii a v Americe. Pokud se těmto romantikům podařilo obnovit básníkův nárok na rozumový názor a ohradit se proti stoupencům Locka, Descarta a Newtona, oprávněně patří do dějin estetiky. Blake zvěstoval příchod nového „radostného dne“ osvobozené obrazotvornosti jazykem, který byl prostému čtenáři tak cizí jako arabština a používal přitom celého arsenálu symbolů, převzatých od Swedenborga, Jakoba Boehma, Paracelsa a od starozákonních proroků. Bolestné úsilí, které je třeba vynaložit k pochopení smyslu jeho slov a myšlenek, posiluje dojem, že mezi ním a ostatními romantiky zela velká propast; když se však jeho estetické názory shrnou, vidíme, že hlásají plán stvoření a spasení a vidinu krásy, která se příliš neruší od názorů ostatních bojovných mystiků.

V prvním „důkazu“, který jsme již citovali, a také v sedmi dalších „princepech“ Blake dokazuje prvenství „poetického génia“. Všichni lidé a všechna náboženství, říká Blake, mají tento jediný zdroj. Tohoto poetického génia také nazývá duchem prorocství. Individuální zabarvení náboženství různých národů pochází z toho, jak daný národ přijímá ducha prorocství. Z tohoto prvotního zdroje vznikají nejenom náboženské víry, nýbrž i filosofické školy. Jsou to výplody onoho génia nebo ducha, který byl na počátku. Filosofie, jak ji známe z různých systémů, není filosofií plně silnou, neboť je přizpůsobena slabosti jednotlivců.<sup>2</sup> V „pamětihodné vidině“ Blake vypráví, že obědval s proroky Izaiášem a Ezechielem a hovořil s nimi o základech pravdy. Izaiáš vysvětluje, že jeho kritériem poznání Boha není obyčejné smyslové vnímání, nýbrž „pevné přesvědčení“. Blake se táže, zda „pevné přesvědčení, že věc je taková“, ji takovou skutečně činí. Nato Izaiáš odpovídá:

*Blake: duch prorocství*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 212.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 212—213.



„Všichni básníci věří, že je tomu tak, a v dobách představivosti takové přesvědčení hýbalo horami; avšak je mnoho lidí, kteří nejsou schopni pevného přesvědčení o ničem.“<sup>1</sup> Izaiáš dále vypravuje o vítězné víře Židů, kteří pokládali poetického génia za základní princip, o věrnosti Davida tomuto principu a o jeho přesvědčení, že s jeho pomocí zvítězil nad nepřáteli a vládl nad královstvími. Blake, jak sám říká, zprvu pochyboval, ale pak uvěřil: „Obrazotvornost je věčnost,“<sup>2</sup> zní jeho názor;<sup>3</sup> je to tělo Spasitele, jež tkví v našich myslích a vystupuje před naším vnitřním zrakem. Blake tedy spojuje poznání pravdy s vidinami starozákonních proroků a všeobecně s náboženským zjevením.

*Nekonečno*

Podle Blakovy teorie básnický génius jako věstec má svůj zvláštní objekt a svůj zvláštní orgán. Jeho objektem je nekonečno — to nekonečno, které pro zasvěceného tvoří skutečnou podstatu všech obyčejných věcí: suku v kusu dřeva, zrnka písku, polní květiny, „každého ptáka, který brázdí vzduch“. Kdo vidí nekonečno ve všech věcech, vidí Boha.<sup>3</sup> Toto tvrzení uvádí Blake jako princip a vkládá je do úst Izaiáši: „Neviděl jsem Boha ani jsem žádného konečným tělesným postřehem neslyšel: ale mé smysly objevily nekonečno v každé věci.“<sup>4</sup> Proti tomuto nekonečnu, které je skryto v podstatě všech věcí, stojí „omezené“ a „poměrné“. Zde se obnovuje starý řecký svár mezi omezeným a neomezeným, avšak na rozdíl od klasických řeckých filosofů, kteří dávali přednost všemu, co je omezené, romantikové a mystikové vyzdvihují takové jevy, jejichž sílu nic neomezuje a s jejichž všezahrnující realitou nic nemůže soupeřit. Blake spojuje omezené se stroji, neomezené se životem. „Toto omezení nenávidí ten, koho se týká. Jednotvárný koloběh téhož — i je-li to koloběh vesmíru — se brzy přemění v mlýn se složitým soukolím.“<sup>5</sup> Básníkovým objektem je vedle atributu nekonečna také atribut jednoty. Básník postihuje svým duchovním zrakem nekonečné bratrství lidstva a všech stvořených věcí. Nebo jinak řečeno ten, kdo vidí Boha ve všech věcech, vidí božský obraz ve formě milosrdenství, soucitu, míru a lásky, těch citů, které z mnohotvárné existence vytvářejí harmonii.

*Básník jako prorok*

Nástrojem básníkovy poznání je podle Blaka duchovní vnímání. Tato schopnost se odlišuje jak od rozumu, který postihuje pouze „vztahy“ mezi jevy, tak i od složité soustavy smyslů. Je to druh očištěného vnímání nebo schopnost jasnozření. Od dětství, kdy Blake uviděl sedět na větvích stromů andělské bytosti, po celý svůj život měl neobyčejnou schopnost vidět neskutečné jevy jako skutečné. A byl přesvědčen o tom, že všichni hledači pravdy mají v sobě rozvíjet tuto schopnost: mají cvičit svou obrazotvornost až k visím. Toto měřítko by ztratily obě filosofické školy, které se rozvíjely v 17. a 18. století. Empirikové,

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 246; české vyd. tamtéž, str. 14.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 221.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 215.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 246; české vyd. tamtéž, str. 14.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, str. 215.

kteří vycházeli z Locka a Bacona, pokládali za základ poznání první vjemy smyslových orgánů a Descartes a jeho stoupenci spojovali obrazotvornost s omylem a rozumovou dedukci s pravdou. Blake sdílí s empiriky víru ve vjem a nedůvěru k soustavnému myšlení a s romantiky skeptický poměr k neomylnosti našich smyslových orgánů. V jedné ze svých prvních prací Blake s téměř tajuplnou strohostí vykládá vlastní „epistemologii“. „Lidské vnímání se neomezuje na smyslové orgány; člověk vnímá více, než mohou objevit smysly (byť byly sebepronikavější)... Uvažováním může člověk jen porovnávat a posuzovat to, co již vnímal.“<sup>1</sup> Obrazotvornost je tedy pro Blaka „duchovní čítí“. Je to Bůh v člověku, který intuicí vnímá vhodný objekt božské vize. Blake to formuluje takto: „Bůh se stává takovým, jakými jsme my, abychom mohli být takovými, jakým je on.“<sup>2</sup>

Blake tedy přeměňuje hybnou sílu, předmět i nástroj pravdy v náležitosti básníka a génia. Zároveň všechny vynikající vlastnosti v oblasti umění, morálky nebo rozumu přecházejí od neoklasické umírněnosti a řádu v druhy výstřednosti, proudění a emanace. Krásu definuje Blake jako hojnost.<sup>3</sup> „Cesta přílišnosti vede k paláci vědy;“<sup>4</sup> z rozkoše se stává energie. Planoucí síla, prudkost, pohyb a napětí jsou charakteristické pro jeho filosofii, stejně jako pro jeho oblíbenou plastickou kresbu. „Cisterna vodu obsahuje, zřídlo jí přetéká.“<sup>5</sup> „Opatrnost,“ říká Blake, „je bohatá ošklivá stará panna, které se dvoří neschopnost“<sup>6</sup> a číslo, váha a míra, které byly pro sv. Augustina pravou podstatou božské krásy, se u Blaka stávají symbolem smrti.<sup>7</sup> Klasicismus je pro něj zdrojem pustošení a války,<sup>8</sup> nebo „matematickou formou“<sup>9</sup>, proti níž staví „živou formu“ gotiky. Rozhodně odmítá Aristotelova pravidla pro jednotu a charakteristiku básní, která byla krédem neoklasiků. Od uměleckých děl požaduje životnost a energii; v torzu, říká Blake, se může projevovat jednotu. „Jednota a morálka jsou druhotné pojmy a patří k filosofii, nikoli k poezii.“<sup>10</sup> Krédo malířského umění osmnáctého století, jak je vykládá Reynolds ve svých *Řečech*, odmítá Blake stejně rozhodně jako názory Aristotelovy a Horatiovy. Vychvaluje nadšení proti rozumu, každou živě nakreslenou formu proti celkovému soustředěnému stylu, zvláštní proti všeobecnému a v tom se jasně jeví celý problém.

Byl-li Blake Janem Křtitelem, který razil cestu anglickému romantismu, pak Wordsworth podle toho, jak se jeví v různých vydáních úvodu k *Lyrickým baladám*, ve své filosofické poezii a ve spojení s Cole-

*Blakova dynamičnost*

*Wordsworth: básník v bezprostředním styku s pravdou*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 213—214.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 214. (Citováno z Athanasia.)

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 245; české vyd. tamtéž, str. 13.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 242; české vyd. tamtéž, str. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, str. 243; české vyd. tamtéž, str. 12.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, str. 242; české vyd. tamtéž, str. 10.

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> Tamtéž, sv. I, str. 217.

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Tamtéž, sv. I, str. 216.

ridgem, může být právem nazván Mesiášem tohoto hnutí. Na první pohled se rozdíl mezi těmito dvěma osobnostmi zdá příliš velký, než abychom mohli nazvat jednoho předchůdcem druhého. Co může být společného mezi Blakovými podivnými slovními novotvary — Urizen, Ahamia, Luvah, Tharmas, Palamabrom — a jeho mystickým jasnozřením, které zaměňuje reálný svět za onen svět, a Wordsworthovým realismem, naturalismem a zdravým rozumem? Blake sám vyjádřil tento rozdíl v jedné poznámce k Wordsworthovým básním. „Přírodní předměty vždy oslabovaly, umrtvovaly a vyhlazovaly mou obrazotvornost.“<sup>1</sup> Tam, kde Blake viděl vznášející se postavy, plameny a tajemně spletené kořeny, klidně pozorující Wordsworth viděl Londýn v ranním úsvitu, kukačku, trs narcisů rozkývaných vánkem nebo prosté venkovany, pracující na poli. Avšak oba, Blake i Wordsworth, pokládali básníkovu obrazotvornost za nádobu moudrosti a odmítali „rozdělování rozumu geometrickými pravidly“,<sup>2</sup> i „lživou druhotnou sílu, jíž znásobujeme rozdíly mezi jevy“.<sup>3</sup> Oba horoucně věřili, že básník, nadaný tvůrčí fantazií, dovede svým vnitřním zrakem odhalovat nejvyšší pravdu; a oba nedůvěřovali všemu tomu rozdělování a spojování, jimiž se zabývali suchopární tvůrci systémů. Oba věřili ve zkušenostní poznání pravdy, to znamená v pravdu, kterou cítí a dokazuje vnímavá lidská duše a hlavně duše básníková. Oba odmítají hesla osmnáctého století: vkus, pravidla, formy. To je základní látka pro estetika: otázka, jak tato filosofická pravda nalézá svůj jazyka obraz, je druhořadá. V celé řadě pamětihodných úvah Wordsworth spojil první princip romantismu, totiž že básník je prorok a mudrc, s druhým principem, který zní, že básnická pravda je pravdou citu. Například: „Ze všech druhů literatury je poezie nejvíce spjata s filosofií: . . . jejím objektem je pravda, a to nikoli individuální a omezená, nýbrž všeobecná a činná; nikoli ta pravda, která je založena na vnímání vnějšího světa, nýbrž ta, kterou vášeň vnáší živoucí do srdce; pravda, která potvrzuje sama sebe. . . Poezie je obraz člověka a přírody. . . Poezie je dech a vyšší projev veškerého poznání; je to vášnivý výraz na tváři každé vědy. . . Poezie je počátek a konec veškerého poznání — je stejně nesmrtelná jako lidské srdce.“<sup>4</sup> Tak definuje Wordsworth básníka ve svém „Úvodu“. V *Preludiu* nalézáme znaky téhož přesvědčení o vznešeném poslání básníka odhalovat skutečnou povahu věcí. On, básník Wordsworth, kráčí po posvátné půdě; „nehovoří o snech, ale pronáší prorocké pravdy“;<sup>5</sup> má „životodárnou víru“, že „básníci, stejně jako proroci“, jsou spjati „mohutnou ideou pravdy“.<sup>6</sup> Jeho nadání je „dar

Cit

<sup>1</sup> O. Burdett, William Blake, New York 1926, str. 171.

<sup>2</sup> W. Wordsworth, Prelude, (text z r. 1850), vyd. E. de Selincourt, Oxford 1926, kn. II, str. 203—204.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. II, str. 216—217.

<sup>4</sup> W. Wordsworth, Prose Works, vyd. W. Knight, 2 sv., London 1896, sv. I, str. 59, 60, 62. (The Preface to Lyrical Ballads.)

<sup>5</sup> W. Wordsworth, Prelude, kn. XIII, str. 252—253.

<sup>6</sup> Tamtéž, kn. XIII, str. 300—302.

nebes“; jím odhaluje věci dříve nepoznané, a chová naději, že s tímto darem může vytvořit dílo, které svou tvůrčí silou a trvalou hodnotou bude soupeřit s výtvořím samé přírody.<sup>1</sup> I když má Wordsworth s Blakem tolik společného, že jsou bratry, pokud jde o romantismus, v názorech na předmět a nástroj básnického zjevení se rozcházejí. Blakův symbolický a fantastický vesmír, pozorovaný v telepatické visi, nahrazuje Wordsworth reálnými fakty a vztahy v přírodě i mezi lidmi. Prohlásil, že jeho cílem při psaní *Lyrických balad* bylo příjemnou formou zobrazit základní zákony naší povahy, její hlavní vášně, prosté a trvalé city a důležité morální vztahy. Četná básnická díla té doby inspiruje nějaký filosofický názor; metafysické hledisko je také základem Wordsworthova *Úvodu*. Jasně se v něm projevuje vliv platonismu, avšak časově je mu bližší anglická asociační teorie Davida Hartleye. Z tohoto filosofického směru, a nikoli z kabalismu nebo Swedenborgova učení, převzal Wordsworth obsáhlé myšlenkové schéma. Jinými slovy, Wordsworth se snažil dát své poezii filosofický obsah; chtěl dokonce najít určitý jazyk a styl, který by mohl vskutku nazvat filosofickým. Obvykle však hledal filosofii, nepřilíš vzdálenou od známých forem myšlení a mluvení. Zdálo se mu, že zdravý rozumový základ dodává poezii tu důstojnost, reálnost a trvalost, po níž tak horoucně toužil. Jeho přirozený zdravý rozum se bouřil proti vyumělkovanosti a bezduchosti, vrtkavosti a libovůli názorů a básnického slohu některých tehdejších německých spisovatelů a proti strojenosti neoklasicismu. Rozhodl se pro větší prostotu a přiblížení k „obyčejným lidem“, než jakou projevovali básníci těch škol, které odsuzoval. Snažil se najít skutečnost za falešným pozlátkem a leskem života a domníval se, že takovým vhodným místem pro ni je „skromný venkovský život“. Z „úst lidí pokořených a nepatrných,<sup>2</sup> od přírody ujařmené jhem práce“<sup>3</sup> se učil, co je podstatou vášně a jejího upřímného slovního výrazu, jaká jsou přirozená spojení našich základních citů a jak se navzájem prolínají člověk a příroda. Jeho učitelé a předměty jeho zkoumání byli námořníci, pastýři, poutníci, trpící matky a děti.

*Hartleyův vliv*

Wordsworth tvrdil, že vše, co se týká člověka, je „hlavním námětem jeho písní“. A skutečně námětem jeho děl byli prostí lidé, viděl však takovou vzájemnou závislost mezi člověkem a přírodou, že nemůžeme přisoudit přírodě v jeho filosofii až druhé místo za člověkem. Jednou z příčin, která vedla Wordswortha k tomu, aby psal o prostých lidech, byla spjatost citů těchto lidí s krásnými a trvalými přírodními formami. Wordsworth si obvykle uvědomuje rozdíl mezi vnějším světem a vnitřním světem citů; avšak souhra vlivů na něho působí tak živě, že se dává opětovně strhnout k tomu, aby směřoval obě oblasti — svět organický a svět neorganický — v jediný pulzující, dýchající vesmír. Toto mystické vyvrcholení lze tu a tam najít v jeho básních, například v úryvku:

*Sympatie mezi člověkem a přírodou*

<sup>1</sup> Tamtéž, kn. XIII, str. 304—312.

<sup>2</sup> Tamtéž, kn. XIII, str. 182.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. XIII, str. 175—176.

Pohyb a duch, jenž pohání  
všechno, co přemýšlí a o čem přemýšlí se  
a proudí vším, co jest.<sup>1</sup>

V méně známém zlomku se Wordsworth vyznává z přesvědčení o totožnosti všech věcí v Bohu, které se téměř neliší od Blakova výroku: „Bůh se stává takovým, jakými jsme my, abychom mohli být takovými, jako je on.“

. . . Jeden je vnitřní život,  
jenž ve všem koluje. . .  
V něm všechny bytosti si žijí s Bohem a samy  
Bohem jsou, v mohutném celku tak nerozeznatelné  
jako bezmračný východ  
a bezmračný západ v pravé poledne, když  
celý obzor pokrývá blankytná modř.<sup>2</sup>

Zprostředkující génius, častý v romantickém a mystickém myšlení, zaznamenává „shodu v takových jevech, jejichž spřízněnost zůstane skryta pasivním myslím“.<sup>3</sup> Wordsworthovy názory zde vycházejí „z velkého společenského principu života“, který nutí „všechny věci k sympatii“.<sup>4</sup> Wordsworth se nám přiznává, že čerpá svou visionářskou sílu z toho, co prožívá například tehdy, když stojí sám v noční temnotě a naslouchá blížící se bouři.<sup>5</sup> Dojmy, jimiž na něho působí slunce a měsíc, jaro a podzim, horský hřeben a údolí, shrnuje Wordsworth takto:

A jak mýjely roky a dny,  
od přírody a její překypující duše  
já tolik přijímal, že celá mysl má  
se pohroužila v cit.<sup>6</sup>

Někdy si zase více uvědomoval, co jeho city dávají přírodě: „Pomocné světlo“, jež vychází z jeho duše, umožňuje nádheru zapadajícího slunce.<sup>7</sup> Někdy se mu zdálo, že přírodní formy mají své vlastní city, jindy předpokládá, že jejich formy jsou takové, jak jim je daly lidské city.<sup>8</sup>

*Rovnováha citu  
a myšlení*

V tomto zamyšlení nad vztahem člověka a vnějšího světa, v tomto kolísajícím názoru na sílu a povahu pout, která je vízí navzájem, a konečně i ve vztahování celého filosofického problému k funkci obrazotvornosti poznáváme ve Wordsworthovi Kantova současníka a hloubavého myslitele, který často diskutoval o Kantově filosofii se svým nej-

<sup>1</sup> W. Wordsworth, Tintern Abbey, str. 102—104.

<sup>2</sup> W. Wordsworth, Prelude, poznámky, str. 512—513.

<sup>3</sup> Tamtéž, kn. II, str. 384—386.

<sup>4</sup> Tamtéž, kn. II, str. 389—390.

<sup>5</sup> Tamtéž, kn. II, str. 304—310.

<sup>6</sup> Tamtéž, kn. II, str. 396—399.

<sup>7</sup> Tamtéž, kn. II, str. 368—370.

<sup>8</sup> Tamtéž, kn. XIII, str. 289—291.

bližším přítelem Coleridgem. Když říká, že básník „vidí vzájemné přizpůsobení člověka a přírody“,<sup>1</sup> hovoří kantovským jazykem. Oproti jiným romantickým básníkům Wordsworth si vcelku zachovává vyrovnaný názor na vztah lidského rozumu k přírodě a na psychologickou strukturu umělcovy tvůrčí činnosti. Na rozdíl od Blaka nehlasá názor o převaze jednoho smyslu nad druhým, nýbrž teorii o rovnováze citu a myšlení. „Básník se více než jiní lidé raduje z ducha života, který je v jeho nitru.“<sup>2</sup> Avšak básníkovu „větší vnímavost“, „nadšení“ a „jemnost“ drží na uzdě jeho vyšší schopnost, která mu umožňuje vysledovat vztahy a vyčleňovat podstatné významy.<sup>3</sup> První, nejčastěji citovaná polovina Wordsworthovy definice, která praví, že dobrá poezie je „spontánní překypění mohutných citů“, vede k nesprávnému výkladu bez druhé části, a ta zní: „Básním, které mají vůbec nějakou hodnotu, nedopomohla k úspěchu rozmanitost námětů, nýbrž člověk, který . . . dlouho a hluboce přemýšlel.“ Dále říká, že cit, který vede ke vzniku lyrického díla, musí být promyšlen v naprostém klidu.<sup>4</sup> Samota, kterou Wordsworth miloval, vznešenost krajiny, hor a vod, tak blízkých jeho srdci, oživovaly a podbarvovaly jeho zádušné úvahy a dodávaly jim vzácný a neobvyklý ráz, takže se svou básnickou tvorbou stal jedním z nejvýznamnějších představitelů britského romantismu. Avšak tyto vlivy svou protikladností v něm zároveň tlumily duševní hnutí i básnický hlas a vedly k meditaci. Ve srovnání s horlivějšími a výstřednějšími příslušníky romantického hnutí se Wordsworth odlišuje jako představitel britské stálosti a konservatismu. Ačkoli byl zakladatelem nové básnické školy, jeho slova svou velkorysostí a zdravým zdůvodněním se spíše shodují se střízlivým, rozumovým humanismem Reynoldse nebo Locka. Na čas jej uchvátil silný vítr francouzské revoluce. Brzy se však zřekl tohoto „mladistvého omylu“ a i nadále se stranil všeho, co mu připadalo jako výstřednost nebo kacířství. Básníka pokládal za učitele a prohlásil, že i své poslání někdy chápe jako vyučování. Wordsworthovo dílo je nesporně odrazem sporu mezi básníky a filozofy o první místo v „paláci moudrosti“. Avšak Wordsworth neprojevil v tomto sporu žádnou zvláštní horlivost. Doufal, že pro svůj prostý jazyk a všeobšáhle pochopení bude uznán, třebaže je básník, za „člověka, který mluví k lidem“. Mohli bychom dodat, že ve Wordsworthových dílech je tolik kritických postřehů, zkušeností a rozumových úvah, že mohl téměř stejným právem očekávat, že bude uznán za filozofa, který mluví k filozofům a soupeří s nimi.

V roce 1816 Coleridge napsal jednomu ze svých přátel: „Jsem přesvědčen, že skutečnému filozofickému systému — vědě o životě — *nejlépe* učí poezie.“<sup>5</sup> Co znamenají pro romantické básníky slova „poezie“

*Coleridge: básník a filozof, avšak nikoli filozof-básník*

<sup>1</sup> W. Wordsworth, Prose Works, sv. I, str. 61.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 58.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 57—58.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, str. 68.

<sup>5</sup> S. T. Coleridge, Unpublished Letters, vyd. E. L. Griggs, 2 sv., London 1932, sv. II, str. 190.

a „filosofie“, závisí ovšem na tom, co si pod nimi v daném okamžiku představují, na filosofu, kterého pokládají za vzor filosofického myšlení, a na tom, zda chápou poezii jako alegorii, lyrický projev nebo poučování. Právě jsme ukázali, že básník Wordsworth měl velmi blízko k filosofům. I Coleridge to svému příteli ochotně přiznával: „Domnívám se, že ze všech lidí, které jsem znal, nebo kteří žili v Anglii od dob Miltonových, Wordsworth se svým nadáním nejvíce přibližoval velkému filosofickému básníku.“<sup>1</sup> Kdyby však byl Coleridge hovořil o sobě, spojoval by funkci básníka s funkcí filosofa poněkud jiným způsobem. V souvislosti s uvedeným citátem se zmiňuje o „svém filosofickém systému“. Jeho vlastní „filosofický systém“ obsahoval mnohem více logických a rozumových úvah o abstraktních principech a vztazích než myšlení kteréhokoli jiného anglického romantika. Musí-li však filosof být zároveň filosofem-básníkem, pak lze přirovnat Wordswortha ke slunci a Coleridge k měsíci. Coleridgeovi jakožto básníku se lépe než Wordsworthovi podařilo vytvořit podivuhodnou a novou říši fantazie. Dovedl obrátněji zacházet s měnivými barvami obrazotvornosti. Avšak myslitel a pěvec v jeho nitru nebyli tak nerozlučně spjati, aby mohl vytvořit:

... píseň o pochodni pravdy,  
té pravdy hluboké, jež sladká, věrná je.<sup>2</sup>

Na druhé straně však jeho větší nadání pro metafysiku a jeho schopnost podílet se na tehdejší kopernikovské revoluci ve filosofii mu umožnily pátrat po „původních principech“, zatímco Wordsworth se musel omezit na odvozování rozdílů mezi duševními schopnostmi jen z hlediska jejich projevů a výtvorů. Většina Coleridgeových prozaických děl se týká oblasti aplikované estetiky, to jest literární kritiky, avšak Coleridge sledoval své kritické poznatky až k jejich zakotvení v bytí tak důkladně jako málokterý kritik.

*Idealismus na kantovské základně*

Coleridgeovy schopnosti jakožto teoretika umění vyplývaly z jeho letory a ze zážitků z dětství a také z vlivu četby a studia. Měl zájem o nekonečno, který vznikl z jeho rozhovorů s otcem o hvězdném vesmíru, a lásku k velikému a celku, kterou odvozoval z četby pohádek a povídek.<sup>3</sup> Takto probuzenou touhu po poznání Coleridge živil četbou autorů, kteří mu byli blízcí, jako byl Plotin, Iamblichos a Jakob Boehme. Z četby německé romantické literatury, z návštěvy v Německu a pak z vážného studia Kanta a Schellinga získal určité názory a představy, a co více, našel v nich vítané potvrzení svého idealistického názoru na vesmír a své teorie o funkci umění. V často citovaném výroku říká, že Kant ho uchopil „olbrímí rukou“.<sup>4</sup> Veškerá filosofie, které se lze naučit, pochází od něho,<sup>5</sup> tvrdil Coleridge. Avšak Schellingův vliv

<sup>1</sup> S. T. Coleridge, Table Talk, 21. července 1832.

<sup>2</sup> S. T. Coleridge to William Wordsworth, 58, 59.

<sup>3</sup> S. T. Coleridge, Letter to Thomas Poole, 16. října 1797.

<sup>4</sup> S. T. Coleridge, Biographia Literaria, kap. IX, vyd. J. Shawcross, 2 sv., Oxford 1917, sv. I, str. 99.

<sup>5</sup> S. T. Coleridge, Letter to J. Gooden, 14. ledna 1820.

na Coleridgeovu estetiku neměl o nic menší význam. Coleridgeova přednáška „O poezii nebo umění“ (1818) má těsný vztah k Schellingovým názorům a zčásti je i opakuje.

Coleridge prohlásil, že Kantovo rozlišení mezi rozumem, který se týká celků a nejvyšších hodnot, a schopností rozvažování, která je schopna pouze bod za bodem objevovat vztahy v omezeném prostoru, je základní kámen veškeré spekulace.<sup>1</sup> Avšak opatrný a kritický Kant nerozšířil dostatečně tvořivou schopnost mysli, nezahrnuv do ní noumena, aby uspokojil hloubavého a vznětlivého Coleridge. Coleridge dokonce nechtěl přijmout za bernou minci ani Kantovo vlastní ujišťování o skromnosti jeho záměrů a věřil, že doslovné znění Kantova výroku je symbolem, za nímž se skrývá transcendentní smysl.<sup>2</sup> Cesta všech skutečných romantiků vedla přímo od přírody a jevů k absolutnu. Coleridge viděl „podnětnou shodu“ mezi svými názory a názory Schellingovými, který se ubíral přímou cestou. Hodnotil také vysoko Fichtův názor, že na počátku byl čin. Takové povznesení činu nad věci a substance, usoudil Coleridge, je základním kamenem metafysické klenby a umožňuje metafysice, aby našla svůj „zdroj i principy v sobě samé“.<sup>3</sup> A tak ve volně vykládaném a mysticky pojatém kantovství našel Coleridge klíč k labyrintu duševních funkcí včetně básnickovy tvůrčí obrazotvornosti i k osvícené literární kritice. Coleridge nemohla uspokojit žádná psychologie, vysvětlující sílu a život mysli materiálními procesy nebo vzájemným působením mezi člověkem a přírodou. Podobně jako Wordsworth i Coleridge se nadchl v mládí pro Hartleyho asociační teorii a domníval se, že jí lze použít na četné duševní jevy. Avšak nakonec Coleridge Hartleye zavrhl. Dospěl k závěru, že asociační teorie konec konců redukuje volní akty a myšlení na slepou náhodu a mrtvý mechanismus. Coleridge zdůrazňoval, že duše je příčinou a podstatou, nikoli podmínkou a že to, co se děje v duševním světě, je emanací energie a nikoli řada struktur v čase a prostoru. Hartley přeměnil duši v *ens logicum* (logickou entitu), v něco-nic.<sup>4</sup>

Již v raném zlomku napsaném pro zamýšlenou Encyklopedii se Coleridge pokoušel vymezit na mapě bytí a poznání místo pro krásná umění a zvláště pro poezii. Encyklopedie se měla vyznačovat metodickým, zdůvodněným a logickým charakterem. Místo umění a věd mělo být určeno tak, jak kázala skutečná filosofie. Dynamické jednotě krásných umění vykázal Coleridge, podobně jako Kant, místo uprostřed mezi příklady vztahu ducha k sobě samému v čistých vědách a příklady řádu duchem vneseného do fyzikálního světa. Krásná umění se řídí podle apriorních zákonů vkusu, a proto zobrazují sebeurčení mysli. Jsou však také spjaty s vnějšími jevy zvuku a barvy. Avšak nakonec tento kompromis mezi duchem a hmotou, toto zastavení na půli

*Cíl zformovaný  
v ideu*

<sup>1</sup> S. T. Coleridge, *The Friend*, 1863, sv. XI, str. 243.

<sup>2</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, sv. I, kap. IX, str. 100—101.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 101.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, kap. VII, str. 80—88.



cesty mezi duchem a smysly sotva vystihuje onu prapůvodní jednotu a odraz božství, jimiž Coleridge nadal poezii, která je zdrojem všeho umění, neboť znamená tvorbu — a ne jenom pouhé utřídění nebo uspořádání částí — cílů a prostředků nerozlučně spjatých a nikoli jen vnějšně sestavených. „Krásná umění,“ napsal Coleridge, „ovšem náleží k vnějšmu světu, neboť operují se zrakovými a zvukovými obrazy a jinými smyslovými vjemy; bez jemného smyslu pro tyto vjemy nikdo nikdy nebyl a nemohl být ani hudebníkem, ani básníkem; . . . ale stejně jisté je, že by zůstal ubohým a neúspěšným uměleckým řemeslníkem každý, kdo by nebyl nadán mohutnou tvořivou silou, citem, *quod nequeo monstrare, et sentio tantum* (který nemohu dokázat, i když jej cítím), a nedosáhl by ve svém umění žádného velkého pokroku, kdyby se onen původně nejasný popud postupně nepřeměnil v jasnou, světlou a živou ideu!“<sup>1</sup> A dále píše: „Některým kritikům uniklo, že duševní iniciativa v krásných uměních musí vycházet zevnitř. . .“ Tam, kde můžeme právem hovořit o poezii, je fyzické prostředí poměrně bezvýznamné. Význam má pouze idea. Důkazem toho je hudba, kde si neuvědomujeme, že do jejího duchovního zákona, to jest do matematického vztahu, zasahuje hmotný základ zvuku — sklo nebo ocel.<sup>2</sup>

Co rozumí Coleridge jasnou, světlou a živou ideou, která musí být řídicí silou úspěšného umělce? Ideou rozumí platónskou ideu nebo Kantovu ideu čistého rozumu, opravdový pravzor a zdroj jsoucna. Básník vedený ideou má ryzí obrazotvornost, ostatní mají jen fantazii. Coleridge nejvýznamněji využil svých filosofických znalostí a svého temperamentu, když rozvíjel tento základní filosofický princip a aplikoval jej na hodnocení Shakespeara, jehož vyzdvihl cproti méně významným básníkům, pouhým literárním řemeslníkům. Coleridge pokládal fantazii za uměleckou schopnost, která pouze přetváří daný materiál. Nemůže „vsadit do hry nic než pevné pojmy a definice“. Obrazotvornost naproti tomu pokládal za „životodárnou sílu a základního činitele. . . za opakování věčného aktu tvoření v konečném rozumu, které se uskutečňuje v nekonečném Já jsem“.<sup>3</sup> Umělecká obrazotvornost je jednou z forem této všeobecné lidské schopnosti tvořit. Když inspiruje umělce, umožňuje mu rozčleňovat a rozkládat, rozptylovat, aby pak znovu vytvářel.

Coleridge je přesvědčen, že všechny pokusy vysvětlit Shakespeara podle asociačních zákonů nebo najít nějaký vzorec pro vysvětlení jeho díla na základě srovnávání jeho četby s jeho výsledky<sup>4</sup> nebo „měřit ho a přeměřovat kus po kuse“<sup>5</sup> byly odsouzeny k nezdaru, protože používaly předkantovských a subtranscendentálních přístupů. Shakes-

<sup>1</sup> S. T. Coleridge, *Treatise on Method*, vyd. A. D. Snyderová, London 1934, str. 63.

<sup>2</sup> Fragment Coleridgeova rukopisu, Britské muzeum, Egerton 2800, 64, cituje Snyderová, cit. dílo, str. 85.

<sup>3</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, sv. I, kap. XIII, str. 202.

<sup>4</sup> S. T. Coleridge, *Treatise on Method*, str. 62.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 32.

pearova schopnost vytvářet dramatické postavy vyplývala z toho, že byl nositelem ideje lidství, že znal všeobecné sklony všech lidí a dovedl je vtělit do dokonalé individuality jednotlivých postav. Jeho schopnost zobrazit lidské vášně pramenila z téže filosofické ideje lidství, obecné se u něho specifikovalo v náladách a citových okolnostech. Coleridge chválil Schlegelův výrok, že Shakespeare nám v jediném slově odhaluje celou řadu předchozích okolností. Shakespeare nám podává, jak říká Coleridge, „dějiny lidských myslí“. „Nazíral *ideje*, v nichž jediných jsou obsaženy podmínky a důsledky *ad infinitum*.“<sup>1</sup>

Coleridge staví celek nad část, účel nad prostředky, cit nebo instinkt nad ideu a tyto principy řádu tvoří základ jeho estetiky a „obnovy literární kritiky“. Smysly získávají náplň od mysli, a nikoli mysl od smyslů.<sup>2</sup> Dříve než zhodnotíme básníkovu techniku, musíme pochopit jeho cíle a úmysly. Neoklasickým kritikům se Shakespeare zdál být „bezuzdný a divoký“, protože vkládali své vlastní literární ideály mezi Shakespeara a jeho dílo.<sup>3</sup> Pro Coleridge je cíl, který v sobě shrnuje celek, vždy předpokladem zvláštních prostředků, jichž umělec používá, a tento cíl umělec obvykle vycití a usiluje o něj nejasnou snahou své mysli ještě dříve, než jej pochopil. Cit je prvotný, rozum druhotný. Poezie je nejskvělejší tehdy, když vznešený cit pro nepředstavitelné zaujme místo pouhého obrazu, tehdy, když nám nepředkládá určitou formu, ale mocnou práci mysli.<sup>4</sup> Cit poskytuje nejen základní tón a předzvěst celku, vytváří největší části a symbolizuje převahu srdce nad hlavou, ale tím, že ovívá jako svěží vánek jednotlivé poznatky naší zkušenosti, spojuje je v jediný rozumový systém a tak plní tutéž úlohu, kterou podle názoru dřívějších filosofů měl plnit mechanismus asociace.<sup>5</sup>

Seznámíme-li se s Coleridgovým dílem, dospějeme k závěru, že jeho city a instinkty, jeho předpovědi ideálu jak v teorii krásy, tak i v teorii umění byly správné. Jeho názory jasně odpovídaly budoucím estetickým koncepcím, nikoli zastaralým teoriím. Avšak jeho zlomkovité a abstraktní přetvoření Kanta a novoplatonismu nepřispělo k pokroku a nevytvořilo žádný systém. Coleridgova neschopnost dovést dílo do konce se zde projevuje stejně jako v jeho básnickém díle.

*Pokrok, ale žádný systém*

Shelleyho dílo *Obrana poezie* (1821) je přímým pokračováním celé řady takových obran, z nichž nejznámější anglicky psanou je snad obrana sira Philipa Sidneyho. Bezprostředním podnětem Shelleyho výmluvného chvalo zpěvu bylo opovržení, jímž proti poezii zaútočil sir Thomas Peacock, označiv ji za duševní chroptění a bezcílné opičení. Avšak tyto okolnosti vzniku Shelleyho díla nejsou pro estetiku

*Shelley: nadšená víra v poezii*

<sup>1</sup> S. T. Coleridge, *Treatise on Method*, str. 27—31.

<sup>2</sup> S. T. Coleridge, *Table Talk*, 21. července 1832.

<sup>3</sup> A. D. Snyderová, *Coleridge on Logic and Learning*, New Haven 1929, str. 110.

<sup>4</sup> T. M. Raysor, *Coleridge's Shakesperian Criticism*, 2 sv., London 1930, sv. II, str. 38.

<sup>5</sup> S. T. Coleridge, *Letter to Southey*, 7. srpna 1803.

tak důležité jako skvělé vyznání romantické víry v básníka jako proroka, jež je v něm obsaženo. Nadšenou chválu básníka jako nejmoudřejšího, nejušlechtilejšího, nejdobrotivějšího a nejcitlivějšího z lidí doprovází celý ohňostroj krásných výrazů. V básníkovi se v podstatě spojují a slučují rysy zákonodárce a proroka.<sup>1</sup> „Básník se podílí na věčném, nekonečném i na jednom.“<sup>2</sup> „Shakespeare, Dante a Milton . . . jsou filosofové obdařeni nejvyššími schopnostmi.“<sup>3</sup> „Básníci jsou hierofanté s netušenou inspirací.“<sup>4</sup> „Básníci jsou neuznanými zákonodárci světa.“<sup>5</sup> Pouze Bůh a básník si zaslouží názvu tvůrce, praví Shelley slovy Torquata Tassa.<sup>6</sup> „Protože básník vytváří pro ostatní nejvyšší moudrost, libost, ctnost a slávu, měl by být osobně nejšťastnější, nejlepší, nejmoudřejší a nejosvícenější ze všech lidí. . . ; největší básníci byli lidé svrchovaně čestní a dokonale moudří.“ „Jací jsou básníci, taková je i poezie. „Veškerá dokonalá poezie je nekonečná. . . Veliká báseň je zřídlem, jež věčně překypuje moudrostí a slastí.“<sup>7</sup> „Poezie je sám obraz života, vyjádřený v jeho věčné pravdě.“<sup>8</sup> „Poezie je záznam nejlepších a nejšťastnějších okamžiků nejšťastnějších a nejlepších duchů.“<sup>9</sup> „Poezie odhaluje závoj, za nímž se skrývá krása světa.“<sup>10</sup> „Poezie posiluje schopnost, která vytváří mravní povahu člověka.“<sup>11</sup> „Poezie je vpravdě něčím božským. Je zároveň středem poznání i jeho obvodem; zahrnuje veškerou vědu a všechno to, k čemu se musí obracet. Je zároveň kořenem i květem všech ostatních myšlenkových systémů.“<sup>12</sup>

Všechny tyto výroky svědčí o bezvýhradné víře romantiků v síly poezie. A k ní se jako obvykle pojí zavržení mrtvého i suchého výpočtu. Ať se Blake, Wordsworth, Coleridge a Shelley navzájem sebevíce liší osobitým způsobem myšlení, všichni se shodují v tom, že obrazotvornost a její výtvar — poezie — je živoucí strom, obsypaný plody, kdežto výpočet a rozum v úzkém smyslu pokládají za morový dech nebo za „chřestění holých haluzí a větví v zimě“. Prospěchářství a opatrnost se podobají Mamonu v porovnání s poezií, která ztělesňuje Boha.<sup>13</sup>

Na rozdíl od tohoto zveličeného a přehnaného vychvalování básnickovy funkce John Keats (jehož názory uvádíme proto, aby tímto kontrastem ještě více vynikla linie romantické estetiky) jí přistříhuje křídla a zplošťuje. Zato však Keats, byť pouze básník, občas zkoušel

*Keatsova psychologická tvorba*

<sup>1</sup> P. B. Shelley, Works, vyd. Forman, 8 sv., London 1880, sv. VII, str. 104.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 108.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 144.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 140.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 129—130.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 108.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 138.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 111.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 111—112.

<sup>12</sup> Tamtéž, str. 136.

<sup>13</sup> Tamtéž.

své síly na filosofických úvahách o spasení lidstva a někdy se mu snad podařilo vyslovit pronikavější soudy než sebevědomějšímu Wordsworthovi — tomu „obru“, po jehož boku se Keats postavil proto, aby zdůraznil jeho velikost.<sup>1</sup> Avšak o tom, jak málo Keats věří ve správnost charakteristiky básníka jako učitele a mudrce, svědčí toto jasné prohlášení: „Pokud jde o básnický charakter (mám na mysli takový druh charakteru, jaký mám já sám, jsem-li vůbec někým, charakter odlišný od Wordsworthova, egoisticky vznešeného, který je věcí o sobě a je osamocen), nic takového neexistuje, nemá vlastní osobitost — je vším i ničím — nemá charakter, těší se ze světla a stínu; všechno přijímá s radostí, ať je to dobré či špatné, vysoké či nízké, bohaté či chudé, sprosté či vznešené — nadchne se stejně při představě Jaga jako Imogeny. To, co pobuřuje ctnostného filosofa, uvádí chameleónského básníka v nadšení. Jeho záliba k temné stránce skutečnosti nerí o nic škodlivější než jeho sklon k její světlé stránce, protože obojí končí v úvahách. Básník je ze všeho existujícího nejméně poetický, protože nemá vlastní tvářnost. — Neustále se převtěluje do jiného těla. Slunce, měsíc, moře, muži a ženy, všechny tyto výtvořiny impulsu jsou poetické a mají neměnné vlastnosti; básník však nemá žádné, nemá individualitu. Je jistě nejméně poetický ze všech božích tvorů. Jestliže tedy básník nemá vlastní já a jsem-li básníkem, kdo by se divil, když prohlásím, že již nebudu psát? Což jsem nemohl právě uvažovat o povaze Saturna nebo Opta? Je zpropadeně nemilé to přiznat, ale nic naplat, ani jedno slovo, které pronesu, nelze pokládat za názor vyplývající z mé individuální povahy — a jak by také mohl, když žádnou povahu nemám? Jsem-li v místnosti s nějakými lidmi a přestanu se na chvíli zabývat výtvořiny vlastního mozku, nejsem to už já, kdo se pak vrací domů, neboť osobnost každého, kdo se mnou byl v místnosti, se mi tak naléhavě vtírá na mysl, že velmi záhy prostě přestávám existovat. . .“<sup>2</sup>

Pro kacírského Keatse je tedy básník naprosto pasivní Aelovou harfou, po níž se mihají dojmy jakoby hnány větrem a na níž se rozehrává nápěv, nástrojem bez vědomí a bez vůle, což Shelley výslovně popíral. Shelley, který trval na tom, že se básník má účastnit duchovních a politických výbojů lidstva, nemohl básníka odsoudit k takové pouhopouhé dojmovosti. Keats však osvobodil poezii od morální odpovědnosti právě tak, jako oddělil básníka od zákonodárce a filosofa. Říkal, že si sám nikdy plně neuvědomil smysl svých vlastních tvrzení. Avšak to, co je snad z hlediska logiky a morálky scestné, může být z estetického hlediska velmi půvabné. „Hádka na ulici je odporná, avšak síly, které při ní vycházejí na povrch, jsou krásné; nejhrubší člověk má jistý půvab v takové hádce.“ Stejně tak i „ostrážitost hranostaje a strach jelena“ mohou být na pohled krásné.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J. Keats, Letters, 3. května 1818, dopis J. H. Reynoldsovi, vyd. Colvin, str. 105—108.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 184—185.

<sup>3</sup> Tamtéž, 18. září 1819, dopis Georgu Keatsovi a Georgiáně Keatsové, str. 237.

V učení Thomase Carlyla (1795—1881) o básníku jako hrdinovi nalézáme znovu skutečný romantismus. Carlyle pokládá básníka za jednu z těch silných osobností, které mají odvahu samostatně myslit a jednat, které dojmá vidina reality, a proto v nich spočívá naděje celého světa. Básníkův heroismus spočívá v tom, že vidí ideál, který je přítomen v každé skutečnosti, ale obyčejným lidem je nedostupný. Básník je prorok, visionář. Vedle „jasného, hluboko prozíravého oka“<sup>1</sup> musí mít vřelé, veliké srdce. Avšak jeho základní vlastností je jeho schopnost postihnout tajemství a nekonečno ve všem, co je, to znamená, „aby žil skutečnosti věci“.<sup>2</sup> V celém básnickově díle jsou obsaženy symboly božského a nekonečného.

Kromě pronikavých očí a vřelého srdce musí básník mít zpěvný hlas. „Všecky hluboké věci,“ říká Carlyle, „jsou zpěvem“ — všechno ostatní „jako by bylo pouhým obalem nebo slupkou“.<sup>3</sup> Ideál, k němuž proniká básníkův zrak, mění se v melodii. „Slova, která kreslí věci vyplývají sama sebou z takového jasného a mocného pohledu na věc.“<sup>4</sup> Carlyle nepokládá hudebnost veršů za vedlejší okrasu. V představitosti velkého básníka se sama podstata věcí mění v hudbu; neboť pronikavé vidění a vášnivá upřímnost se přirozeně projevují v rytmických zpěvech.

Básníková universálnost a pravdivost ho spřížňuje se všemi lidmi. „Každý člověk má ve svém srdci básnickou žílu. Jsme všichni básníky, když dovedeme číst poezii.“<sup>5</sup> Básník-hrdina má jen *větší míru* této specifické schopnosti, a to je všechno. „Přiznávám,“ říká Carlyle, „že si nedovedu představit opravdu velkého člověka, který by nemohl být člověkem kteréhokoli druhu.“<sup>6</sup>

Básníkovy vynikající vlastnosti ho ovšem povznášejí a staví stranou od ostatních lidí. Avšak na této vysoké úrovni se druží k jiným hrdinům, kteří jsou hrdiny na poli náboženském, vojenském nebo zákonodárném. Carlyle tvrdí, že právě ta oblast, do níž okolnosti hrdinu postaví, určuje druh jeho hrdinství. Petrarca a Boccaccio by byli dobrými diplomaty, Napoleon by dovedl lépe zacházet se slovy než řídit bitvy; Shakespeare by byl dovedl „jistě porazit“ nepřítele u Azincourtu, namísto aby nám o tom vyprávěl ve verších.

Jako většina romantiků i Carlyle má sklon spíše bořit rozdíly, než je odhalovat a určovat. Avšak přece jen stručně nastínil rozdíl mezi mravním a estetickým hrdinou. První zdůrazňuje to, co má člověk dělat, druhý zdůrazňuje to, co má člověk milovat. Carlyle navazuje na svého uznávaného učitele Goetha a tvrdí, že krása, „pravá

<sup>1</sup> T. Carlyle, *Hrdinové* — úcta k hrdinům a ctění hrdin v dějinách, Praha 1925, str. 90.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 92.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 94.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 114.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 92—93.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 89.

krása“<sup>1</sup>, je vyšší než dobro a dobro v sobě zahrnuje. A znovu navazuje na Goetha, když vykládá vzhled věcí jako živoucí roucho boží.

*Emerson: mystik  
Nového světa*

Americký transcendentalista Ralph Waldo Emerson (1803—1882) prohlásil v New Yorku v roce 1843, když hovořil o Nové Anglii, že Wordsworthův, Coleridgeův a Carlylův vliv byl mnohem ochotněji přijímán ve Spojených státech než v jejich vlasti.<sup>2</sup> Řekl, že „nová láska k neomezenému“, odevždy vlastní Němcům, kterou romantikové uvedli do Anglie, našla v Americe svrchovaně příznivou půdu.<sup>3</sup> Emerson volá po hlubším etickém zájmu o romantismus Nového světa. Naprostá přímočarost a téměř příkrá stručnost řeči v Emersonových dílech vnáší do dobře známého výrazu věčného mysticismu tón novoty a divočiny. Když Emerson píše o zvláštních květinách a stromech, ptácích a pahorcích, které pozoroval okolo Concordu, probouzí v čtenáři tušení nových možností zpracování otřepaného námětu o básníku jako prorokovi, o věčném koloběhu božského principu, o nadpřirozených vztazích, nekonečné důstojnosti a síle lidského ducha a o prvořadě úloze obrazotvornosti. Zde bychom mohli právem parafrázovat poznámku Wordswortha, Emersonova duchovního spřízněnce, a říci, že svěžest romantismu v Emersonově tvorbě vyplývá z toho, že se neustále dívá na americkou skutečnost. Jeho filosofie se omezuje na tradiční mysticismus, avšak v Emersonově podání má nový ráz. Emerson sám říká: „Myšlenek je málo, ale forem mnoho.“<sup>4</sup>

Podobně jako ostatní autoři, jejichž dílo jsme rozebírali, Emerson zdůrazňuje, že básník je nadán obsáhlými a hlubokými schopnostmi vidění. „Zrození básníka je nejdůležitější událostí v dějinách.“<sup>5</sup> Básník je „okřídlený“<sup>6</sup>, „věčný“ člověk.<sup>7</sup> Mezi nedokonalými lidmi vyniká svou dokonalostí.<sup>8</sup> Básník vyslovuje a označuje věci, protože jeho schopnost vyjadřovat dojmy je stejně velká jako jeho vnímavost. Patří do společnosti hrdinů a mudrců. Tyto tři typy lidí ztělesňují trojici vznešených posláních: jednání, myšlení, mluvení. Avšak básník je z nich největší. Oba ostatní mu opatřují materiál; on je tvůrcem a stavitelem.<sup>9</sup> Je prorokem: „Znakem a osvědčením básníka je to, že zvěstuje, co nikdo nepředvídal.“<sup>10</sup> Básník je nadán „nadpřirozeným duchovním vnímáním“ a dovede skládat dohromady roztráštěné zlomky špatných a povrchních vjemů. „Básník . . . znovu navrácí věci přírodě a celku.“<sup>11</sup>

*Mravní příslost*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 92.

<sup>2</sup> R. W. Emerson, Works, Centenary Edition, 12 sv., Boston-New York 1902 až 1922, sv. XII, str. 472. (Thoughts on Modern Literature.)

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 318.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. VIII, str. 18. (Poetry and Imagination.)

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. III, str. 11. (The Poet.)

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 9.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 7—8.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 8.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 18.

„i dítě v dětském pokoji žvatlá o mysticismu“.<sup>1</sup> Není proto divu, že Emersonovým stálým námětem je velebení nekonečna, všepronikající jednoty, ideálu, hlubokých tajemství vesmíru, které básník vyjadřuje symboly živé přírody, která hojí a inspiruje duše. Avšak jak nás Emerson sám upozorňuje, najdeme v jeho dílech mravní přísnost, charakteristickou pro Novou Anglii, která často chybí v podobných literárních dílech v Evropě. Emerson se obdivoval Goethovi, avšak upíral mu místo mezi největšími básníky, protože mu chybělo mravní cítění.<sup>2</sup> Našel pro Goetha ospravedlnění a nazval ho „bystrým pozorovatelem života“, jeho špatných i dobrých stránek. „Slyš, ó Goethe, — avšak ideální je pravdivější než skutečné. Skutečnost je pomíjivá, ale ideální je neměnné. . . Příroda je morální. . . (Tvůj básnický realismus) nás nepovznáší nad nás samé, neodvádí nás ze světa smyslů, nenadchne nás nekonečnou něžností, ani nás nevyzbrojí velkou nadějí.“ Tak mluví mystik, který je občanem Nové Anglie.

„Goetha tedy musíme označit za básníka reálna, nikoli ideálna, za básníka tohoto světa, nikoli světa náboženství a naděje. . . za básníka prózy, nikoli poezie. . . Múza se nikdy nepokouší o hřimavé tóny, které otřásají sluncem i měsícem, rozrušují strašlivou melodií železnou síť okolností a boří stará nebesa a starou zemi tváří v tvář svobodné vůli a božství člověka. Že Goethovi chybělo mravní cítění, které by se vyrovnalo jeho ostatním schopnostem, není pouhá náhoda, jako třeba u člověka, který má nebo nemá hudební sluch nebo smysl pro barvy, nýbrž základní fakt, jako zdraví nebo nemoc; a protože mu toto cítění chybí, nemohl se Goethe stát tvůrcem v nejvyšším smyslu tohoto slova. . . vykupitelem lidské duše.“<sup>3</sup>

*Prostota*

Pro Emersonovy názory je také charakteristické, že ve své definici básníka a krásy vyžaduje jako hlavní základ prostotu. Jednoslabičnými slovy a hovorovým jazykem popisuje vnímání hmoty, které je nezbytným základem právě té představivosti, tryskající tak vysoko: Tento zdravý rozum je tím, čím je „kolébka. . . dětský kočárek pro dítě. Musíme se obeznámit s prostými zákony ohně a vody; musíme pást dobytek, prát, pěstovat obilí a stavět. To jsou. . . základy přírodního řádu.“<sup>4</sup> V tomto raném období, kdy Emerson takto rozvíjel názory na obrazotvornost, mohl hovořit o „zdravém rozumu, který se nesměšuje s absolutnem“.<sup>5</sup>

Sama krása má podle Emersonova názoru stejně skromnou reálnou základnu: lidi vedoucí koně k napájení, farmáře rozsévající zrna, kováře u kovářiny, „trakaře, necky a pánve“. Jako příklady uvádí výjevy, které potěšily jeho zrak, na příklad roj žlutých motýlů kroužících nad modrým plevellem v tůni potoka. Podobně jako Constable

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. XII, str. 318.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 328.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 331—332.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. VIII, str. 3.

<sup>5</sup> Tamtéž.

pozoroval, jak se den za dnem v ročních obdobích mění přírodní jevy. I když vřele obdivoval veliká díla italského umění, vždy dával přednost „číši a pokličce“ — zemi a nebesům před uměleckými výtvy.

Aby spojil půvab a kouzlo prostých jevů přírody a lidského života s posléze dosaženou představou kosmické krásy, Emerson navazuje na svého velkého učitele Platóna a sestavuje žebřík, jehož každá příčka představuje stupeň v estetickém rozvoji lidské duše. „Kultura se podobá žebříku, vede nás od prvních příjemných vjemů, které poskytuje oku jiskřící drahokam nebo purpurově zbarvená látka, přes vnímání krásných obrysů a podrobností krajiny, rysů lidského obličeje a postavy, znaků a projevů myšlení a charakteru chování až k nesmírným tajemstvím rozumu. Ať začneme kdekoli, naše kroky se vždy ubírají týmž směrem: od radosti koně v ozdobném postroji vystupujeme k pochopení Newtonovy myšlenky, že země, na níž stojíme, je jen ohromné jablko, které spadlo z obrovského stromu; k pochopení Platónova názoru, že země a vesmír jsou hrubými a počátečními výrazy jednoty, v níž se vše rozplývá.“

*Platónské stupně*

Stupně, které Emerson stanoví, se postupně množí a přestávají být odlišnými stadii. Je to proto, že tento veliký Američan se nakonec vrací ke koncepci pohyblivosti a výraznosti krásy a k myšlence, že krása proniká celým vesmírem. Krása je jako Venuše zrozená z mořské pěny; není „pevná a ohraničená“, proudí zároveň s životem, nejjasněji se projevuje při přechodu z jedné formy do druhé a v rovnoměrném rytmu — v tanci, v pohybu vln a v letu ptáka. „K tomuto proudění a plynutí patří krása, kterou má každý kruhový pohyb — koloběh vody, oběh krve, periodický pohyb planet, každoroční vzrůst a odumření rostlinstva, každá akce a reakce v přírodě.“

Kromě stupnice krásy Emerson vypočítává „některé vlastnosti krásy“:<sup>1</sup> prostotu, stručnost, vhodnost, všeobecnost, umírněnost, trvalost a sklon k vzestupu. Emersonovo vysvětlení těchto vlastností, stejně jako výklad jeho estetických názorů vůbec, má spíše ráz neformální a literární než vědecký.

John Ruskin (1819—1900) se ve svém díle *Moderní malíři* přiznává, že se cítí zavázán jak Wordsworthovi, tak Carlylovi, ale zdůrazňuje svou větší poplatnost Carlylovi a píše, že on, Ruskin, tolik četl a studoval práce svého přítele, až posléze každou chvíli mimoděk opakoval celé jeho věty.<sup>2</sup> Stačí jen zběžně prolistovat Ruskinovy spisy, aby bylo zřejmé, že v pojetí umělce jako básníka a učitele stojí v samém srdci romantismu. Za „cenný závěr“ svých úvah o umění pokládá myšlenku, že „velikost v umění... je... projev rozumu velikého člověka stvořeného Bohem.“<sup>3</sup> Rozděluje lidské bytosti podle jejich emocionálních schopností

*Ruskin: romantik s praktickým programem*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. VI, str. 206, 289, 293. (Thoughts on Modern Literature.)

<sup>2</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část IV, dodatek III (Plagiarism); *The Works of John Ruskin* (Library Edition), vyd. E. T. Cook a Alexander Weddeburn, 39 sv., London 1903—1912, sv. V, str. 427.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část IV, kap. X, § 22; sv. V, str. 189.



a nejvýše klade ty, na něž „působí vlivy silnější, než jsou oni sami“, a kteří jsou ve stavu prorocké inspirace.<sup>1</sup> A přece nakonec cítíme, že u Ruskina je nejsilnější jiná stránka romantismu. Druhou polovinu svého tvůrčího života věnoval Ruskin politicko-ekonomickým otázkám. Místo aby stcupal výš a výše do oblak a rozptyloval své city stále více v jednotě, která spojuje všechny jevy, stárnoucí Ruskin se stále pevněji zaměřoval na vysvětlení prozaického vlivu dolarů a centů na uměleckou tvorbu a její šíření. Jeho názory byly v rozporu s názory vládnoucí manchesterské školy. A přece ho musíme řadit k romantikům, kteří měli praktický program a spojovali umění se společenskými podmínkami a se stavem mravů. Wordsworth, Carlyle a dokonce i Blake byli hluboce ovlivněni francouzskou revolucí, vším, čím přispěla ke svobodě a co dala prostému člověku. Takový zájem o obecně lidské důsledky umění je pro Ruskina zvlášť charakteristický. Na sklonku života prohlásil jako nejzřejmější pravdu, k níž za třicet let dospěl, že umělecké schopnosti nelze pěstovat ani uplatňovat izolovaně, ale naopak, že jsou „jen . . . viditelným projevem ctností celého národa“.<sup>2</sup> Protože Ruskin neustále a výmluvně spojoval umění s životem dělníka a se společenskými a politickými ctnostmi a neřestmi, jeho teorie se pokládala za výrazný příklad nesprávného vnášení mravních kritérií do estetiky. Správnější však je vidět její hlavní obsah v tom, že odmítá odtržení umění od těch podmínek, v nichž se rozvíjelo. K úvahám o morálních a ekonomických důsledcích umění dospěl Ruskin při svém pečlivém zkoumání příčin vzniku umění v lidech, kteří je tvoří, jeho vlivu na celkovou náladu společnosti a jeho objektu v zákonech a podstatách světa.

*Umění a mravnost*

I když musíme Ruskina řadit k pozdním romantickým teoretikům umění, zejména k nábožensko-sociálním autorům o umění, forma jeho myšlení byla zcela původní. John Stuart Mill prohlásil, že vyjma skupinu jeho vlastních stoupenců byl Ruskin jediným původním britským myslitelem své doby, kterou charakterizovalo převážně komentování a napodobování.<sup>3</sup> Ruskin nejen útočil na populární vkus své doby, ale svou novou koncepcí podporoval tím, že dosud nevídaným způsobem budoval na citátech z bible a ze života svatých. Kromě toho se jeho myšlenky nekonečně stupňovaly a proplétaly, což ztěžovalo jejich pochopení a svědčilo o silných individuálních sklonech a neobvyklé vnitřní kázní. Sám zdůraznil, že podle jeho názoru měly na jeho život rozhledující vliv dvě síly: láska ke kráse a láska ke spravedlnosti.<sup>4</sup> Část života strávil bojem mezi těmito dvěma silami. V mládí se Ruskin ptal sám sebe, zda je správné, aby věnoval své síly umění, zatímco nekonečné množství duší jde vstříc peklu, protože jim nikdo nepodá po-

<sup>1</sup> Tamtéž, část IV, kap. XII, § 9; sv. V, str. 209.

<sup>2</sup> J. Ruskin, *The Relation of National Ethics to National Arts*, sv. XIX, str. 164.

<sup>3</sup> E. T. Cook, *The Life of John Ruskin*, 2. vyd., 2 sv., London 1912, sv. II, str. 550.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *Intended Preface for Proserpina*; sv. XXXV, str. 628.

mocnou ruku, ve zralém věku si opět kladl otázku, zda je správné prohlížet si oblaka a lastury, když za přílivu pluje v moři plno mrtvol.<sup>1</sup> Avšak konečný rozbor ukáže, že obě tyto tendence v Ruskinovi byly jen fázemi téže myšlenky. A Ruskin dokonce sám prohlásil, že poučení o spravedlnosti v díle *Kameny benátské* jsou jen rozvedením tématu, jehož se dotkl v knize *Moderní malíři*, která je zase řadou studií o přírodní kráse.<sup>2</sup> Láska ke kráse nakonec pro Ruskina znamenala lásku ke stvořiteli krásy a vnesla do jeho díla hlubokou úctu k vlastnostem, jež Bůh vložil do svých děl: k nekonečnosti, jednotě, klidu, symetrii, čistotě a umírněnosti — které Ruskin souhrnně nazval „typickou krásou“.<sup>3</sup> Avšak božské atributy jsou mravní atributy a zhodnotit je může jen mravní stránka rozumu.

Za psychologickou základnu umění pokládá Ruskin instinkt. Ruskinovy pozdější spisy se liší od jeho raných prací větším zdůrazňováním instinktivního původu umění — nemožnosti naučit se mu nebo osvojit si je jako souhrn pravidel. Umění je možno živit nebo potlačovat, podporovat nebo zanedbávat, nelze je však vypěstovat na školách. Nejprve musí existovat jako cit a touha. U Ruskina je tento instinkt základem veškerého intelektuálního zájmu o umění. „Cítím v sobě silný instinkt, který nemohu vysvětlit, a který mě nutí zobrazovat a popisovat to, co miluji,“ napsal Ruskin ve třiatřiceti letech svému otci, „a nečiním to pro svůj věhlas, ani pro dobro jiných, ani pro vlastní prospěch; je to pudová potřeba, jako touha po jídle a pití.“<sup>4</sup> Avšak záliba v prapůvodních krásách přírody se u Ruskina projevila dříve než tato touha „nasytit svůj rozum“ krásami chrámu sv. Marka a celé Verony. V mládí rád lehával na trávě a kreslil stébla trávy, dokud se „každá čtvereční stopa louky nebo mechem obrostlého břehu nepřeměnila v nekonečný obraz a bohatství“.<sup>5</sup> Ruskinovu přirozenou vnímavost pro krásné formy a barvy lučin a hor posílilo už v raném mládí cestování po Alpách.

Nepřekonatelná touha je tedy podle Ruskinova názoru počátkem umění. U vynikajících lidí se tato snaha projevuje tím, že určité věci musí vyslovit nebo udělat. Ruskin ji často popisuje jako emoci: náklonnost, lásku, chválu, laskavost a něžnost. Avšak ať použil jakéhokoli slova, vždy chtěl říci, že hlavním znakem umělce je mimovolné přiblížování k předmětu, který ho zajímá a po němž touží. Pro Ruskina, jako pro každého pravého romantika, je nedostatek dynamického smyslu pro krásu jediným naprostým nedostatkem. Když posuzoval rytiny, nehodnotil nejnižší neobratné a hrubé vypracování. „Je to chladná práce — všude je vidět stejná námaha — ten hladký rozptýlený klid bezcitného úsilí — pravidelný pohyb pluhu na rovném poli.“<sup>6</sup> A totéž říkal o malířství: „Krásný je jen takový obraz, který je

Význam instinktu  
a emoce

<sup>1</sup> J. Ruskin, *Fors Clavigera*, dopis 72; sv. XXVIII, str. 757.

<sup>2</sup> J. Ruskin, *The Stones of Venice*, VI, II; sv. X, str. 207. (Introduction, XLVII.)

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část III, kap. V—XI; sv. IV, str. 76—141.

<sup>4</sup> J. Ruskin, dopis z 2. června 1852; cituje E. T. Cook, cit. dílo, sv. I, str. 263.

<sup>5</sup> J. Ruskin, *Note-books of the Year 1847—1848*; tamtéž, sv. I, str. 218.

<sup>6</sup> J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, V, 21; sv. VIII, str. 214.

namalován s láskou ke skutečnosti.<sup>1</sup> Reflektované (sebevědomé) myšlení pokládal ze nepřítele tvůrčího génia. Lásky musí tvořit svobodně, bez přílišné sebeuvědomělosti. „Jediným skutečným kritériem dobrého nebo špatného je konec konců síla náklonnosti.“<sup>2</sup> Toto jedině skutečné kritérium uplatnil Ruskin na Turnera, svého oblíbence, jehož dílem se neustále zabýval. Turnerovu velikost, říkal Ruskin, lze vysvětlit velikostí jeho zájmu. Průměrný umělec se dívá na svůj předmět lhotejně. Egoistická požívačnost, omezená a povrchní obrazotvornost a prospěchářská filosofie Ruskinovy doby vyústily pouze v prohnanost a nikoli v umění.

*Tradice citu*

Podobně jako Aristoteles učil, že surový materiál impulsů je nutno zformovat výchovou ve správné zvyky, tak Ruskin učil, že surový materiál lásky ke kráse se musí zformovat ve správný umělecký zvyk — ve zvyk správně vidět. Ruskin říká, že i ve vnímání těch, kteří přirozeně milují krásu, je mnoho nedokonalého, nedůsledného a dokonce chybného, dokud prožitek krásy není usměrněn. Jeho slova jsou téměř doslovným citátem z Platónových *Zákonů* a Aristotelovy *Politiky*: „Existuje správný a špatný přístup k tomu, co se nám líbí a nelíbí; . . . i ryze instinktivní sklony . . . lze ovládnout; . . . a je naší povinností zaměřit je správným směrem.“<sup>3</sup>

*Umělcovo vidění*

Zvyk a ukázněnost tedy vznikají ze záliby a z podnětu a mění smyslové vnímání v trvalé a působivé uvažování. *Aesthesis* — práce zraku — se rozvíjí tak dlouho, až se z ní stává *Theoria* — duchovní vnímání pomocí zraku. Avšak po celou tuto dobu se umění opírá o vidění. „To největší, co lidská bytost na zemi dělá, je, že něco *vidí*, a sděluje prostým způsobem, co *uviděla*.“<sup>4</sup> Umělci jsou tedy přesnými a vnímavými pozorovateli. Tak dlouho se cvičili v přesném vidění, dokud si nevytvořili ušlechtilý zvyk, který v nich nenásilně pracuje. „Všichni velcí lidé *vidí* to, co líčí, dříve než to vylíčí; vidí to naprosto pasivně, nemohou to nevidět, i kdyby chtěli. . . je to akt vidění, toho či onoho druhu — celá scéna, jednotlivý charakter nebo náhodná událost mívá před očima umělců, ať chtějí nebo nechťejí, a musí to zobrazit tak, jak to vidí; pod nátlakem toho, co vidí, se neodvážívá umělec pozměnit ani sebemenší maličkost, když daný předmět popisuje nebo kreslí.“<sup>5</sup> Právě toto lpění na tom, co vidí, je podle Ruskinova názoru malířovou ctností: „Je vždy nesprávné zobrazovat to, co nevidíte.“<sup>6</sup>

Ruskin tedy pokládal duševní soulad s předměty za základnu Turnerova talentu a za nadstavbu jeho nadání schopnost lépe vidět. Turnerovo tvůrčí a pravdivé malířské umění, v němž „se domýšlivost a individualismus člověka rozpadá, takže se člověk stává pouhým nástrojem nebo zrcadlem, které ostatním lidem obráží. . . pravdu“, má

<sup>1</sup> J. Ruskin, *Laws of Fésole*, sv. XV, str. 354.

<sup>2</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část V, kap. II; sv. VI, str. 47.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Stones of Venice*, část II, § 3; sv. IX, str. 62, pozn.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část IV, kap. XVI, § 28; sv. V, str. 333.

<sup>5</sup> Tamtéž, část IV, kap. VII, § 5; sv. V, str. 114.

<sup>6</sup> Tamtéž, část V, kap. II, § 2; sv. VI, str. 27.

větší cenu než mapy, diagramy a vědecká pravda vůbec. Ruskin se odvolává na Turnerův obraz *Nottinghamu* jako na důkaz toho, jak bystrý umělec směle převrací obvyčejné představy necvičeného zraku; necvičené oko, poslušné svého vlastníka, který mu přikazuje vidět to, co vidět má, snaží se hledat v odrazu ve vodě „napodobení skutečnosti“. Když však Turner maluje tento odraz ve vodě, vytváří „zcela nový obraz, v němž změnil všechny barevné tóny a uspořádání“,<sup>1</sup> a přitom způsob jeho zobrazení je nejen bližší skutečnosti, ale daří se mu vystihnout i vodní prostředí, které odraz přijímá. Ve svém pojednání o světle na Turnerových obrazech Ruskin srovnává barvy, odrážející se od bílého papíru, s jejich skutečnými tóny při denním světle a tímto pokusem dokazuje, že navzdory všem opačným názorům „Turner . . . a pouze on jediný ze všech lidí *vždy kreslil přírodu v jejích skutečných barvách*“. Ruskin prohlašuje, že kdybychom se pokusili pod širým nebem porovnat barvy na papíře s barvami předmětů v krajině tak přesně, jako když „žena porovnává barvy dvou částí šatů“, zjistíme, že stíny stromů, o nichž jsme se domnívali, že jsou temně zelené nebo černé, jsou ve skutečnosti bledě fialové a nachové, a světla, která jsme pokládali za zelená, jsou jasně žlutá, hnědá nebo zlatá a že výsledek odpovídá Turnerově metodě.<sup>2</sup>

Ruskin tvrdí, že umělec nejen přesně vidí pozorovaný předmět, ale rozeznává relativní hodnoty v tom, co vidí. Postihuje podstatu nebo zákonitost toho, co vidí. Jestliže velký malíř nebo rytec vystihuje hlavní fakty v jejich základní funkci, odhaluje obecné zákony přírody a nejdůležitější užití jednotlivých věcí. Na příklad: „Podstata větrného mlýnu na rozdíl od všech ostatních mlýnů spočívá v tom, že se má točit dokola podobně jako kolovrat a má být neustále připraven zachytit vítr; a proto musí být co nejlehčí a otáčivý. . . Turner (zdůraznil) tuto charakteristickou vlastnost větrného mlýnu tím, jak vysoko jej postavil a jak jemně jej podepřel.“<sup>3</sup> Ruskin říká, že způsob práce rytce — mistra groteskního umění — může být hrubý a technicky nedokonalý, a přesto bude mít jeho dílo těsné vztahy ke skutečnosti: „Možná, že nebude schopen správně vyrýt péra nebo šupiny, ale jeho stvůry budou přesto kousat a létat.“<sup>4</sup> Vyděluje a zaznamenává charakteristické rysy zobrazovaného předmětu.

Tuto vynikající schopnost vidění Ruskin nazývá pronikavou obrazotvorností a v tomto ohledu se znovu zařazuje do širokého proudu romantismu. „Pronikavá, všezahrnující obrazotvornost,“ říká Ruskin, „je pravý život člověka jakožto bytosti nadané *viděním*.“<sup>5</sup> Nakonec „hra a síla obrazotvornosti zcela závisí na tom, jak jsme schopni zapomenout sami sebe a vtělit se jako duchové do věcí, které nás obklo-

*Pronikavá obrazotvornost*

<sup>1</sup> Tamtéž, část II, díl V, kap. V, § 9; sv. III, str. 543.

<sup>2</sup> Tamtéž, část V, kap. III, § 9; sv. VI, str. 55.

<sup>3</sup> Tamtéž, část V, kap. I, § 10; sv. VI, str. 16.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *Stones of Venice* III, 48; sv. XI, str. 169.

<sup>5</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, část IV, kap. X, § 8; sv. V, str. 177.

pují.<sup>1</sup> V knize *Moderní malíři* odlišuje Ruskin toto imaginativní vidění srdce a vnitřní povahy věci nejen od slepoty člověka bez obrazotvornosti, nýbrž i od lhostejné a povrchní fantazie. „Fantazie vidí jen vnější stránku předmětu a může tuto vnější stránku zobrazit jasně, skvěle a s velkým množstvím podrobností.“<sup>2</sup> Ruskin také rozlišuje mezi racionálním, uspořádaným vnímáním reálné síly a charakteru věci, a chorobným nebo vášní zakaleným vnímáním. Toto druhé vnímání podléhá tomu, co Ruskin nazývá „emoční klam“.<sup>3</sup> Pod vlivem zatemňující a oslepující emoce nám může lehká pěna připadat krutá a rychlý vítr líný. Ruskin neustále vynáší milující pravdu jako základ umění, avšak v jedné ze svých posledních prací *Radosti Anglie* odvolal své původní rozlišování a prohlásil, že pojem fantazie pro něj znamená každé „tvůrčí vidění“.

Obrazotvornost takto rozvinutá do nejvyšší míry vždy vidí věci takové, jaké skutečně jsou, ale vidí je i tehdy, když neexistují, i tam, kde nejsou, a kromě toho se dívá oním „vnitřním zrakem“, který „se pro vždy těší z pohledu na věci, které hmatatelně neexistují“. Tak se stalo, že například Dante vidí, jak kentaur Chiron „běží viditelně jeho mozkem“ a tak autor *Apokalypsy* viděl nebe; stejně národy, které k prostšímu napodobivému instinktu přidávají instinkt vytváření idolů, „povolaly k sobě nesmrtelné z jejich úkrytů v mracích a přeměnily je v Penáty; a z temnoty přivolaly mrtvé a přeměnily je v Láry“.<sup>4</sup>

Metafysický a náboženský význam vidění

Vidění se tedy stává určitostí a rozsahem zkoumající síly. Umělec je podle Ruskinova názoru nadán schopností vnímat všechny živé formy se zvláštní pozorností a citlivostí, takže i když později vytvoří abstraktní ornament, čerpá jeho hodnotu a krásu z toho, co viděl. A proto i to, co kritik pokládá za krásu abstraktních forem a vztahů, která se obvykle vyjadřuje v geometrických kategoriích, odvozuje svou hodnotu z vidoucího oka, z přírodních forem. „Všechny krásné linie jsou opakováním těch, které jsou v přírodě nejběžnější.“<sup>5</sup> „Jako abstraktní linie je románský oblouk krásný. Jeho vzorem je . . . zdánlivá nebeská klenba a obzor země. Válcovitý sloup je vždy krásný, neboť Bůh tak zformoval každý strom, který těší lidský zrak. Krásný je i lomený oblouk; napodobuje ukončení každého listu, který se chvěje v letním větru.“<sup>6</sup> Vejcovce je krásný, protože připomíná „měkkost a útulnost ptačího hnízda“.<sup>7</sup> Harmonické linie, které Ruskin obdivoval na náhrobku Hilarie,<sup>8</sup> pokládal za umělecké kopie pohybu říčních vln, osikových větví a vycházejících a zapadajících hvězd.

Protože chápavé vidění dozrává ve schopnost postihovat zákony

<sup>1</sup> Tamtéž, část III, díl II, kap. III, § 31; sv. IV, str. 287.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 7; sv. IV, str. 253.

<sup>3</sup> Tamtéž, část III (passim); sv. V, str. 201 a n.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *Aratra Pentelici*, § 33; sv. XX, str. 223.

<sup>5</sup> J. Ruskin, *Elements of Drawing*, přednáška II; sv. XV, str. 91 a n.

<sup>6</sup> J. Ruskin, *Seven Lamps IV*, 2; sv. VIII, str. 144.

<sup>7</sup> Tamtéž, IV, 5; sv. VIII, str. 144.

<sup>8</sup> E. T. Cook, cit. dílo, sv. I, str. 178.

a strukturu vesmíru, jeho naplnění se podobá náboženskému rozjímání. Ačkoli umělec vždy pozoruje a vykládá přírodu, vidí v obyčejných jevech „symboly skrytých věcí a analogie božského principu“.<sup>1</sup> Tak to vyjádřil Carlyle a celá řada věřících v zázrak. Jevy představitosti Ruskin konec konců vysvětluje přítomností božského ducha ve všem, ducha, který je uznáván, chválen a uctíván uměním nejlepších lidských duchů.

Ruskinovi často vyčítali, že hlásá primitivní učení o umění jako napodobení přírody. Teprve po rozboru jeho názorů na obrazotvornost a vidění chápeme, jak je třeba rozumět Ruskinovu prohlášení, že umění musí přesně odpovídat skutečným faktům. Jestliže John Ruskin říká: „Cílem velkého napodobivého umění je a vždy bylo napodobit tak přesně, jak je to jen možné,“ a že „dobře namalovaná krajina (musí) . . . reprodukovat scénérii přesně podle její skutečnosti; . . . musí ve vás vzbudit dojem, že mraky na obraze skutečně plují a potoky proudí a čeří se,“ a dále „že skutečný sochař vytvoří ve vás dojem, že jeho socha dýchá a že mramor vypadá jako lidské tělo,“<sup>2</sup> chápe tím to, že umělec musí umět pozorovat všechno, co ho obklopuje, musí se zajímat o reálný svět okolo sebe, a z nekonečně rozmanitých přírodních jevů musí citlivě vybírat ty pravdy, které se mohou nejlépe navzájem spojovat a nejlépe dokázat sdělit divákovi nejdůležitější a obecné fakty světa, který vidíme. Ruskin se stavěl proti sobecké povrchnosti tehdejších anglických šlechticů — milovníků umění, jejichž zájem o umění se projevoval hlavně v tom, že se dávali portrétovat. Zavrhoval také tu představu o vkusu, kterou hlásala tehdejší škola, neboť se domníval, že tento vkus podporuje vyumělkovanou techniku a bezuzdnou fantazii. Rozmařilost nebo zábava, „lechtání a dráždění spící duše“ nemá s uměním nic společného.

Ruskin, jemuž šlo o prohloubení významu umění, zkoumal nejenom jeho původ, který viděl v instinktu, a jeho předmět — zákony přírody — nýbrž i společenské a ekonomické podmínky jeho vývoje. Ruskinova hluboká láska k spravedlnosti vždy prostupovala jeho úvahy o faktech estetické zkušenosti. Umění je tvůrčí a usměrňující činnost ducha, prohlásil Ruskin, a tvůrčí čin závisí na svém tvůrci. A tvůrce je nevyhnutelně ovlivněn estetickou atmosférou, v níž pracuje. „Počátkem umění je snaha očistit naši zem a dodat krásu našemu lidu.“<sup>3</sup> Ruskin byl přesvědčen o tom, že rozkvět věku strojů, a jak říká, praktické uctívání bohyně zisku nebo Británie na trhu<sup>4</sup> zotročilo mnoho lidí a znetvořilo zemi. Neboť stroje, které nahradily ruční práci, zabraňují člověku, aby svými výrobky uplatnil své schopnosti — vynalézavost, záliby a sílu. Také nepřímé důsledky strojové výroby, kouř a špína, kalné barvy a násilné linie, které narušují přirozený půvab a svěžest krajiny, zbavují

*Umění jako výraz  
národa*

<sup>1</sup> W. G. Collingwood, *The Art Teaching of John Ruskin*, London 1891, str. 133.

<sup>2</sup> J. Ruskin, *Aratra Pentilici*, § 122; sv. XX, str. 282.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Lectures on Art*, § 116; sv. XX, str. 107.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *Koruna z plané olivy*, Praha 1900, str. 62.

umělce, kteří se zrodili s nadáním pravdivě zobrazovat skutečnost, nezbytné smyslové potavy.

Ruskin založil svou koncepci dějin umění i bezprostředních úkolů umění na přesvědčení, že „umění každé země je ukazatelem jejich společenských a politických ctností. . . ušlechtilé umění mohou vytvářet jen ušlechtilí lidé, kteří jsou spojeni zákony, odpovídajícími jejich době a podmínkám“.<sup>1</sup> Jen v některých obdobích světových dějin měl rozvoj génia příznivé společenské podmínky, a to zejména v období řeckém, toskánském a benátském. Avšak ani tato období nebyla stejně velká. „Řecká sochařská škola se formovala pod vlivem a v důsledku snah celého národa objevit povahu spravedlnosti, kdežto toskánská pod vlivem a v důsledku snah celého národa objevit povahu ospravedlnění.“<sup>2</sup> „... Nepravosti nebo ctnosti národa byly vepsány v jeho umění,“ prohlašuje Ruskin, „vojenská v dávném Řecku, smyslnost v pozdější Itálii, vizionářské náboženství Toskánska i skvělá lidská energie a krása Benátek.“ Ruskin tvrdil, že ctnost Angličanů, totiž „vytrvalá a trpělivá odvaha“, se projevuje v železářství, avšak jejich řevnivost ve zpracování brnění.<sup>3</sup>

Ruskin vztahuje umění k všeobecnému stavu kultury již v první ze svých náročnějších prací; je to *Úvod do poezie architektury, neboli architektura evropských národů, zkoumaná ve spojení s charakterem přírody a národním charakterem* od Kataphusina. Tato práce byla „preludiem“ k jeho dalším dílům, *Sedm světů architektury a Benátské kameny*. Zde Ruskin rozpracoval původně nenáročnou studii o alpských chatách a o významu komínů v rozbor ušlechtilých rysů gotického umění, jehož bujnost vykládá jako projev lásky ke svobodě, jeho členitost jako lásku k novotám, naturalismus jako lásku k přírodním jevům, přísnost jako výraz energie a přemíru podrobností jako velkomyslnost; naproti tomu uvádí rozbor renesančního umění, v němž vidí projev lásky k rozmařilosti a smyslnosti. Čím dál tím víc soustřeďuje Ruskin svůj estetický zájem na morální, ekonomické a společenské důsledky umění a káže Angličanům, že krása předpokládá spravedlnost, skromnost, čestnost, čistotu a spokojenost. „Podporujte v klidu pevného a mužného ducha, naučte jej vážnosti a zdvořilosti ve vztazích mezi lidmi a ukažte mu důstojné cíle, zaměstnejte jej spravedlivými skutky a jeho jazyk pak bude nutně velkolepý.“<sup>4</sup>

*Morris: socialistický vzbouřenec proti vulgárnosti*

William Morris tvrdil, že se právě od svého učitele Ruskina<sup>5</sup> naučil vyjadřovat nespokojenost, která byla jednou ze základních vášní jeho života. Rozhořčovala ho chamtivost a krutost, ale zejména vulgárnost „civilizace“, v níž žil a která byla dílem whigů. Byl přesvědčen, že tato civilizace „přeměnila celý dějinný proces v nedůsledný ne-

<sup>1</sup> J. Ruskin, *Lectures on Art*, I, § 27; sv. XX, str. 39.

<sup>2</sup> J. Ruskin, *Aratra Pentelici*, *Lecture II*, § 40, sv. XX, str. 228.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Koruna z plané olivy*, Praha 1900, str. 53—54.

<sup>4</sup> J. Ruskin, *The Relation of National Ethics to National Arts*; sv. XIX, str. 174.

<sup>5</sup> W. Morris, *How I Became a Socialist*; *The Collected Works of William Morris*, 24 sv., London 1910—1915, sv. XXIII, str. 279.

smysl“ a dovršila jej panstvím úctáren a struskových hald. Pokládal tuto civilizaci za ubohou, nesmyslnou a ošklivou.<sup>1</sup>

Za hlavní zločiny, jichž se dopustili tehdejší vůdcové anglické společnosti, pokládal Morris odtržení práce od radosti, umění od řemesla a od společenských i individuálních kořenů. Se zápalem přesvědčeného socialisty bouřil proti ohromnému rozdílu mezi bohatými a chudými a mezi zaměstnavateli a zaměstnanci. „*Je správné a nutné, aby všichni lidé měli práci, která by byla užitečná a sama o sobě radostná; a podmínky práce musí být takové, aby nebyla ani příliš těžká, ani příliš vyčerpávající.*“<sup>2</sup>

Je-li práce radostná — a takovou by měla být pro každého — stává se uměním. Neboť podle Morrisovy definice je umění „radost, kterou člověk vyjadřuje prací“.<sup>3</sup> Morris se tedy rozcházel s běžnými koncepty v názorech nejen na práva prostých lidí a povahu a podmínky práce, nýbrž i na umění. Vystoupil proti tomu, aby se umění zařazovalo mezi přepychové předměty a oddělovalo od praktického užití a obyčejných věcí. Nesmíme se spokojit s tím, že „někteří z nás jsou soukromě bohatí, zatímco široké vrstvy jsou chudé“.<sup>4</sup> Veřejné blaho viděl v tom, aby představivost zpříjemňovala a osvěžovala plnění každého úkolu a aby i nejvyšší umění provozovali a hodnotili lidé, kteří poznali z vlastní zkušenosti tíhu a nutnost fyzické práce. Tvrdil, že estetická činnost se týká všeho, od chrámu až po kuchyňský hrnek. Skutečný rozsah umění přesahuje krásná umění a zahrnuje „tvary a barvy všech domácích potřeb... uspořádání polí pro orbu a pastvu, udržování pořádku ve městech a na silnicích... všechny stránky života, který nás obklopuje“.<sup>5</sup> Když se odtrhlo umění od řemesla, bylo to neštěstí pro společnost i pro umění, učil Morris. Jsou-li řemesla nebo užitá umění, jako výroba šatů a nádobí, koberců a tapet, povozů vrat, plotů a lodí, odloučena od vyššího umění, stává se toto umění „pouze hloupým doplňkem nesmyslné okázalosti nebo zábavnou hračkou pro hrstku bohatých a zahálčivých lidí“.<sup>6</sup> To, co Morris hlásal v teorii, prováděl i v praxi. Oživil starý východní způsob barvení tkanin přírodními barvivy, tkaní na ručním tkalcovském stavu a začal tisknout krásným typem písma na jemný papír.

Ačkoli Morris zdůrazňoval, že je nutné zvýšit hodnotu každodenní práce a podpořit volnou hru obrazotvornosti, aby se vnesl prvek krásy do užitečné práce, stanovil zároveň i další požadavek, že totiž ozdoba musí mít vztah k povaze a účelu daného předmětu. Řekl: Uměleckým dílem nemůže být žádný předmět, který není užitečný, tj. neslouží lidskému tělu, řízenému rozumem, nebo netěší, neuklidňuje nebo ne-

*Umění — radostná  
práce a prospěšná  
radost*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. XXIII, str. 230.

<sup>2</sup> W. Morris, Art and Socialism, sv. XXIII, str. 194.

<sup>3</sup> W. Morris, Art under Plutocracy, sv. XXIII, str. 173.

<sup>4</sup> W. Morris, Adress to Birmingham Students, sv. XXII, str. 422.

<sup>5</sup> W. Morris, Art under Plutocracy, sv. XXIII, str. 165.

<sup>6</sup> W. Morris, The Lesser Arts, sv. XXII, str. 4.



povznáší zdravou mysl.<sup>1</sup> Má-li výzdoba a okrasa zdůrazňovat povahu a účel věci, musí být s nimi nerozlučně spjata. Například při volbě stavebního materiálu, ať už kamene, dřeva nebo cihel, nesmíme brát v úvahu jen krásu těchto materiálů, ale musíme uvážit, co bude vyhovovat místu a okolním podmínkám. Krásné umění se však nesmí slepě podřizovat přírodním formám, ale musí „nám připomínat vnější tvářnost země“. Na rozdíl od vědy, která nás připoutává k „drsným skutečnostem a životním strastem“, umění nám má připomínat vnější tvářnost země a „nevinnou lásku všeho živého“ a má nám dát uspokojení a odpočinek.<sup>2</sup>

Obdiv pro středověk

Morris se domníval, že středověk v evropských dějinách uskutečnil lépe než kterékoli jiné historické období ono splynutí umění se životem, rozkvět řemesel, společenskou družnost a prostotu, kterou on sám hlásal. Nebyl však slepý ani k slabinám tohoto stadia civilizace, jak se někteří lidé domnívali. „Plně uznávám“, říká, „že středověký útlak a krutost měly vliv na tehdejší umění; všechny jeho nedostatky lze jimi vysvětlit . . . a právě proto tvrdím, že až my se zbavíme dnešního útlatku (tato slova napsal v roce 1886), můžeme očekávat, že umění zrozené ze skutečné svobody předstihne umění oné kruté epochy. Ale přesto jsem přesvědčen, že tehdy mohlo existovat společenské, organické, optimistické a pokrokové umění, kdežto dnes i ty ubohé odpadky, které zbyly z tehdejšího umění, jsou výsledkem úmorného boje jednotlivců a jsou naplněny pesimismem a obráceny k minulosti.“<sup>3</sup> Morrisův obdiv pro středověk se projevoval i v tom, že pokládal architekturu za „základní umění, které zahrnuje všechna ostatní umění a je jejich vrcholem; většina z nich existuje pouze kvůli architektuře, nebo tvoří některý z jejích prvků“. Toto oceňování středověkého umění a ducha bylo po celé století součástí nového romantického kréda. Již v roce 1762 Richard Hurd ve svém spise *Dopisy o rytířství* požadoval, aby gotický sloh byl postaven na roveň řeckému umění, a dokonce tvrdil, že pokud jde o poezii, gotický styl předčí řecký.<sup>4</sup> Mladý Goethe v nadšené stati *O německé architektuře* (1772) velebil krásu štrasburské katedrály. Po něm přišli malíři nazarénské školy a začali uctívat takzvané primitivní mistry a bratří Boisserécovi, kteří vypracovali plán restaurace kolínské katedrály a seznámili Schlegely a jejich přátele s gotickým uměním; Chateaubriand a Victor Hugo ve Francii horovali pro velkou křesťanskou minulost.

Pro romantické myšlení je však charakteristické, že spojovalo sny o minulosti s utopickými nadějemi a plány pro budoucnost. Takové spojení romantické glorifikace minulosti s plánováním budoucnosti Anglie nalézáme u Morrise. Bylo přirozené, že na druhé straně oceánu, v Novém světě, se probudilo nadšení pro lidové umění — umění zamě-

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 23.

<sup>2</sup> W. Morris, *Some Hints on Pattern-Designing*, sv. XXII, str. 177.

<sup>3</sup> W. Morris, *The Aims of Art*, sv. XXIII, str. 89, 91.

<sup>4</sup> R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, 1762, dopis IX.

řené do budoucna a pravdivě zobrazující život a snahy proletariátu a hrdinných průkopníků.

Ve svém spise *Vyhlídky demokracie* se Walt Whitman v roce 1871 pokusil určit specifickou estetickou úlohu Spojených států. Nazval sám sebe „průkopníkem“,<sup>1</sup> který pevně věří v budoucnost Ameriky. Teorie, obsažená v jeho estetických esejích, říká, že literatura má sice určité všeobecné a trvalé rysy „bez ohledu na podnebí nebo dobu“, ale její „inspirace a krev, jež v ní tepe“<sup>2</sup>, musí vždy čerpat ze společenských a hmotných podmínek, v nichž vzniká. Umělecká díla dojmají nejhlouběji, když se v nich projevují „pradávná světla a stíny, vůně doby, nechuti, zvláštní události, doklady z jeho (autorovy) vlastní národnosti, zeměpisu, okolí, předchozích událostí“.<sup>3</sup> Podobně jako „nepostizitelný výraz“ lidské tváře, i duch literatury vzniká z historických a hmotných podmínek národa. Literatura je duší národa, prohlásil Whitman. Literatura je největší ze všech umění a nejdokonalejší způsob vyjádření národního charakteru.

*Whitman: pře-  
záté umění je bezcen-  
né*

Whitman zdůrazňoval, že kultura amerického národa se musí vyrovnat hmotné a technické vyspělosti země a musí vytvořit svébytnou literaturu; proti vyumělkované, dovezené kultuře, kterou ještě v jeho době podporovali američtí salónní profesori, Whitman vyzdvihoval hodnoty, které vyvěrají z půdy. Píše o „nastrojených formulích zámořských“, feudálních a církevních režimů<sup>4</sup> — o lásce, válce a hrdinech — o „zjemnělosti a rafinovanosti“, které jsou pro tehdejší Ameriku „cizokrajnou exotikou“.<sup>5</sup> Právě americké vlastnosti jsou mládí, „zdravá drsnost“, záliba v dobrodružství, smělost, oceánská, dokonce kosmická měřítká, víra v prostého člověka — v úředníka, farmáře, mechanika; jedním slovem víra ve „vševyrovňavající souhrn demokracie“,<sup>6</sup> a ve „zdravý průměrný personalismus“.<sup>7</sup> Soudil, že tyto vlastnosti pronikají vším jako fyzikální prvky, že jsou stejně mohutné jako americké výrobní metody a stejně rozsáhlé jako americké prérie.

K ideji demokracie Whitman připojoval pojetí vědy, kterou pokládal za vhodný zdroj nové poezie.<sup>8</sup> Byl přesvědčen, že básníci mají opěvovat nejen svou vlast, ale i století, v němž žijí. Tuto estetickou teorii uplatnil v knize *Stébla trávy*.

Whitmanovy názory jsou blízké názorům Ruskinovým a Morrisovým zdůrazňováním nerozlučnosti a společenské zkušenosti a estetického výrazu; a kromě toho v nich nalézáme také náznaky primitivismu romantiků a utopické programy pozitivistů. Jako by byl americký Comte, Whitman rozdělil dějiny filosofie Spojených států na tři stadia:

<sup>1</sup> W. Whitman, *Vyhlídky demokracie*, Praha 1903, str. 30.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 94.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 95.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 75—76.

<sup>5</sup> Tamtéž, strana 62.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 78.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 62.

<sup>8</sup> W. Whitman, *My Book and I*, str. 88.

1. období, kdy byla vyhlášena a dobytá politická nezávislost a rovnost všech lidí; 2. období epochálního růstu amerického vlivu, hmotného blahobytu a technického pokroku. Třetí období teprve nastane: bude to období, kdy ušlechtilí, oddaní a vzorní učenci a spisovatelé vytvoří z obrovského celku a politického a hospodářského chaosu Spojených států největší umělecký vesmír, jaký svět dosud nepoznal.<sup>1</sup>

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, New York 1909.  
A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, New York 1926.  
S. F. Damon, *William Blake, His Philosophy and Symbols*, New York 1924.  
J. C. Bailey, *Walt Whitman*, New York 1926.  
André Maurois, *Ariel; The Life of Shelley*, New York 1924.  
Louis Cazamian, *Carlyle*, New York 1932.  
O. W. Firkins, *Ralph Waldo Emerson*.  
S. F. Gingerich, *Essays in the Romantic Poets*, New York 1929.  
J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, New York and London 1930.  
G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. III, kn. VIII, kap. I.  
W. A. Knight, *Six Lectures on Some Nineteenth Century Artists, English and French*, Chicago 1909, III. kap., o Kuskinovi.  
L. Venturi, *History of Art Criticism*, kap. VII.

<sup>1</sup> W. Whitman, *Vyhlídky demokracie*, str. 92.

#### XIV. KAPITOLA

### ABSOLUTNÍ IDEALISMUS: FICHTE, SCHELLING, HEGEL

V německém idealismu se stala estetika poprvé v dějinách evropského myšlení osou filosofického vývoje. Jak vznikl tento neobyčejný jev a jaký měl význam?

*Estetika jako základní problém vývoje filosofie*

Kant přisoudil lidskému subjektu tvořivou schopnost. Pečlivě však omezil moc lidského rozumu nad vnějšími objekty na sféru „pouhého jevu“. Kantovi následovníci, popuzeni tímto omezením, daleko překročili vyznačené hranice. Vypracovali teorii absolutní tvůrčí schopnosti. Doufali, že v lidském rozumu objeví tvůrčí podnět, který vytváří skutečnost, nebo se snažili vyložit realitu jako výtvar rozumu. Myslitelé, kteří se zabývali tímto problémem, pokládali umělce za příklad tvůrce, neboť básník nebo sochař vytváří svůj vlastní svět. V této schopnosti tvořit, prohlašoval idealista, můžeme vidět náznak nějakého tvůrčího procesu, který je skryt v hlubinách rozumu a uniká před naším každodenním pozorováním. Člověk jakožto umělec se může stát tvůrcem nějakého smyšleného světa jenom proto, že jako rozumová bytost je součástí univerzálního života, který vytváří skutečný svět. Idea umělecké obrazotvornosti, kterou rozpracoval Kant, otevřela tedy cestu novému typu smělé spekulace. Estetický pojem se ujal vedení v metafysice; a estetika sama se zase začala přetvářet pod vlivem idealistické metafysiky.

Idealistická filosofie a umělecký romantismus jsou navzájem těsně spjaty. Filosof se pokoušel zahrnout do svého díla umělcovu tvůrčí obrazotvornost. Chtěl být filosofem, i něčím víc než filosofem. Romantický umělec naproti tomu rozšiřoval okruh svého poznání, aby obsáhl i filosofické myšlení. Chtěl se stát prorokem, filosofujícím básníkem. Jeden zasahoval do oblasti druhého a dospěli k dohodě na základě

tohoto oboustranného porušování hranic svých oblastí. Kdykoli slyšíme idealistu tvrdit, že poezie odhaluje působení podstaty světa, musíme chápat, že jde o „romantickou poezii“ nebo poezii romanticky vykládanou. Jen máme-li na paměti tuto výhradu, můžeme toto tvrzení správně zhodnotit.

Hovoříme-li o narušování hranic, nechceme tím vyslovovat nějakou výtku. Jakkoli bylo takové porušování nebezpečné, bylo nutným důsledkem situace, v níž se octla filosofie i umění, a je neoddělitelné od specifické velikosti každého z těchto dvou oborů lidské činnosti. Filosofie, která se v předkantovském období opírala o teologii, byla nyní nucena postavit se na vlastní základ. Básníci mladší generace se octli v podobné obtížné situaci. Veliké dědictví minulé generace bylo pro ně mocným podnětem. Avšak v tomto dědictví nebyla tradice, na níž by mohli navázat, ani estetický kodex, jímž by se mohli řídit. Filosof i básník museli znovu vymezit význam své práce. Oboustranné střetávání, do něhož vyústily jejich snahy, svědčilo o krizi intelektuálního života. To, co se mohlo jevit jako záměrné směřování, bylo ve skutečnosti hledání nových hranic.

*Intelektuální a estetický názor*

Způsob, jímž se měly odhalit tvůrčí operace rozumu, byl nazván „transcendentální metoda“. Fichtův výrok, že umění musí „přetvořit transcendentální hledisko v universální“<sup>1</sup>, tedy přesně ukazuje směr všeobecného vývoje. Avšak Fichte nehodlal, a patrně ani nemohl jednat podle tohoto svého postřehu nebo jej rozvinout. Jednotlivý filosofický akt, který vede k pochopení tvůrčího života, byl nazván „intelektuální názor“. Další postup vyžadoval, aby byl objasněn vzájemný vztah mezi základním filosofickým aktem, intelektuálním názorem, a základním estetickým aktem, estetickým názorem. Avšak na teoretické úrovni, jíž dosáhla Fichtova *Wissenschaftslehre*, to nebylo možné. Podle Fichtova pojetí jednotlivé akty intelektuálního názoru jsou kroky na nekonečné cestě, jíž se blížíme k úplnému zření reality. Proto jsou opakem estetického aktu, který je úplným celkem svým naplněním v přítomnosti. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 až 1854) navrhl pozoruhodné řešení tohoto problému. Ve svém systému z roku 1800, který ještě nese značné stopy Kantova a Fichtova vlivu, konstruuje filosofické poznání jako postupné překonávání dvojice subjektu a objektu. Vyvrcholení tohoto procesu vyjadřuje obrazem umění — jakéhosi romantického nadumění — které je oceánem, do něhož nutně směřují všechny proudy intelektuálního vývoje: filosofie, věda, náboženství i politický život. Estetický názor, prohlašuje, „je intelektuální názor, který se stal objektivním“.<sup>2</sup>

*Estetika v Schellingově systému absolutního idealismu*

Je však pochybné, zda z tohoto nového hlediska lze skutečně daný

<sup>1</sup> J. G. Fichte, *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Leipzig und Jena 1798, § 31; *Sämtliche Werke*, vyd. I. H. Fichte, Berlin 1845—1846, sv. IV, str. 353 a n.

<sup>2</sup> F. W. J. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*, Tübingen 1800, 6. Hauptabschnitt, § 2; *Sämtliche Werke*, vyd. K. F. A. Schelling, 14 sv., Stuttgart und Augsburg 1856—1864, sv. III, str. 624.

problém vyřešit. Zdá se, že filosof zůstává se svou prací v předpokojí metafysiky a přenechává umělci nebo nadumělci, aby odhalil zdroj skutečnosti. Schelling brzy litoval, že vlivem romantických názorů se zřekl filosofie kvůli jakémusi utopickému umění. Zaujal nyní přesně to místo, kam předtím umístil universální umění budoucnosti. V téže době také zavrhl ideu nekonečného přibližování k naprosté syntéze. Filosofické myšlení se nepřibližuje k absolutnu, aniž kdy dosahuje svého cíle. Absolutno, existující od samého počátku, se postupně vyjevuje v procesu poznání. Základní rysy nového systému se velmi podobají dřívějšímu systému. Schelling, věren trojitému rozdělení, odvozenému z Kantových tří „Kritik“, rozeznává triádu idejí: pravdu, dobro a krásu.<sup>1</sup> Protože pravda zahrnuje nutnost a dobro zahrnuje svobodu, označil syntetickou funkci prisuzovanou kráse jako „nerozlišenost nutnosti a svobody“.<sup>2</sup> Avšak tato definice vyvolala složitý problém. Je-li pravda vtělena v poznání a dobro v ctnostném životě, pak krása, spojující obě tyto jednostranné činnosti, musí najít vhodnou realizaci v umění. Zdá se tedy, že nadřazenost umění se znovu zajišťuje na úkor filosofie, neboť filosofii, jako formu poznání, je zřejmě třeba zařadit na nižší stupeň reality zároveň vedle pravdy a nutnosti. Potom je však nemyslitelná existence filosofie umění. Jak by mohl nižší projev absolutna pochopit dokonalejší výraz tohoto absolutna? Schelling na tuto námitku odpovídá tím, že přiznává filosofii jedinečné postavení: „Filosofie, stejně jako Bůh, sídlí nad vším a zahrnuje ideje pravdy, dobra a krásy. Filosofie se nezabývá pouze pravdou, morálkou nebo krásou samotnou, nýbrž tím, co je jim všem společné, a odvozuje je z jediného zřídla.“<sup>3</sup> Filosofie je věda a zároveň víc než věda: v ní se prolíná pravda s dobrem a krásou, a proto i věda s ctností a s uměním. Tato všeobsáhlá filosofie není poezií, spíše se podobá uměleckému dílu. „Vesmír“, tvrdil Schelling, „je Bůh ve formě absolutního uměleckého díla a věčné krásy,“<sup>4</sup> a dějiny světa pokládal za „velikou báseň, která vzniká meditací universálního ducha“. Schelling uchoval i romantickou ideu o konečném proměnění reality, které očekává v okamžiku, kdy „velká báseň“ bude dokončena a postupné fáze rozvoje moderního světa se přemění v současnost.<sup>5</sup>

Základem Schellingova idealismu je ztotožnění protikladů: „momentu nerozlišenosti“ všech antagonismů a protikladů v životě i ve vědě.<sup>6</sup> Potence, které určují rozmanitost objektů bádání a stupně filosofického bádání, nejsou ani nezávislými faktory, ani součástmi absolutní reality, ani nevytvářejí nezávislé oblasti poznání. Každá z nich je v podstatě celá realita zkoumaná z určitého hlediska nebo představu-

*V umění se projevují věčné formy v rámci „obráženo-ho“ světa*

<sup>1</sup> F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, přednášky z let 1802—1803, § 16; *Sämtliche Werke*, sv. V, § 16, str. 382.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 16, str. 383.

<sup>3</sup> Tamtéž, § 16, str. 382.

<sup>4</sup> Tamtéž, § 21, str. 385.

<sup>5</sup> Tamtéž, § 42, str. 445.

<sup>6</sup> Tamtéž, Úvod, str. 365.

jící zvláštní aspekt její nedělitelné povahy. Tato struktura absolutna se obráží ve vzájemném vztahu mezi různými výzkumy v oblasti poznání. Filosofie je stejně nedělitelná jako realita. „A proto,“ pravil Schelling, „od počátku nevykládám umění jako umění, jako určitý jev, nýbrž konstruuji vesmír ve formě umění; a filosofie umění je věda o universu v potenci umění.“<sup>1</sup> Cílem tohoto postupu bylo zajistit vědecký charakter estetiky. Filosof se měl řídit vnitřními zákony estetiky a vybudovat oblast umění jako organický celek, analogický přírodě;<sup>2</sup> a tato metoda apriorní konstrukce se nezastavuje ani před jednotlivými díly a umělci. Homér, Dante a Shakespeare jsou dedukováni jako součásti spekulativního systému.<sup>3</sup>

Podstata umění se určuje vztahem umění k filosofii. Filosof se zabývá idejemi, to jest „věčnými pojmy“, které v ideální oblasti obrazy „potence“ absolutna. Také umění představuje ideje, avšak ideje „objektivované“. Jinými slovy, nekonečno se projevuje v umění nikoli prostřednictvím „pravzorů“, nýbrž prostřednictvím „reflektovaných obrazů“.

Protože umění představuje ideální modely a věci jsou pouze jejich nedokonalými reprodukcemi, znamená to, že umění zobrazuje „intelektuální svět“ v rámci „obrázeného“, tj. skutečného světa. Na příklad pravzorem vesmírného rytmu je hudba. V sochařství jsou ztělesněny pravzory organické přírody. Homérův epos je sama totožnost, která způsobuje, že dějiny se zakládají na absolutnu, a každý obraz nám odhaluje intelektuální svět.<sup>4</sup> Umění je tedy protějškem i ilustrací filosofické pravdy. Protože umění zobrazuje ideje, které jako „věčné pojmy“ sídlí v Bohu, Bůh je „bezprostřední příčinou veškerého umění.“<sup>5</sup> Umělecká tvorba je dílem „věčné ideje člověka, sídlící v Bohu, který je nerozlučně spjat a sjednocen s duší“.<sup>6</sup> Tato přítomnost božství v člověku je „génies“, nadání, které jednotlivci umožňuje, aby převedl ideální svět do objektivitu.<sup>7</sup>

*Spřízněnost umění  
a organické přírody*

Podle Schellingovy teorie existuje blízká příbuznost mezi oblastí organické přírody a umění. Filosofie má též vztah k umění v rámci ideálního světa jako rozum k lidskému organismu v reálném světě. „Jako se rozum stává bezprostředně objektivním jenom v organismu a věčné rozumové ideje se objektivují jako duše organických těl, tak i filosofie se bezprostředně objektivuje prostřednictvím umění a filosofické ideje se objektivují jako duše reálných objektů.“<sup>8</sup> Umění a organická příroda zaujímají přísně analogická místa na různých úrovních Schellingova systému. V lidském organismu existuje syntéza

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 368.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 21, str. 375.

<sup>3</sup> Tamtéž, Úvod, str. 363.

<sup>4</sup> Tamtéž, Úvod, str. 369.

<sup>5</sup> Tamtéž, § 23, str. 386.

<sup>6</sup> Tamtéž, § 61, str. 458 a n.

<sup>7</sup> Tamtéž, § 63, str. 460.

<sup>8</sup> Tamtéž, § 17, str. 383.

vědomé a nevědomé činnosti, neboli svobody a nutnosti, *dříve než* je lidský rozum rozdělit; umění je znovu spojuje *potom, kdy* byly v oblasti vědomého života rozděleny.<sup>1</sup> Proto sochař nebo malíř, který zobrazuje přírodu, musí ve svých myšlenkách odstranit toto rozdělení, způsobené lidským vědomím. Vrací se k podvědomé oblasti, v níž člověk a příroda jsou jedno. Jeho vztah k vnější stránce přírodního světa musí projít dvěma stadii. Především se odvrátí od přírody, aby neutkvěl na jevu, který je pouze výsledkem, obalem, neživým povrchem. Tak získá tvůrčí energii, kterou odhalí ve svém vlastním rozumu. Teprve v posledním stadiu tvůrčího procesu se umělec vrátí k přírodě. Tak může splnit svůj skutečný úkol — „napodobit ducha přírody, který působí v nitru věcí a vyjadřuje se formou a tvarem jako symboly“.<sup>2</sup>

Schellingův filosofický systém je rozčleněn střídavým převažováním buď ideálu nad reálným faktorem, nebo reálného faktoru nad ideálem. A podobně i jeho systém umění je konstruován ze dvou opakujících se oddělení, která se spojují ve třetí — v syntézu. Základní dělení rozlišuje umění na umění zobrazující, která zobrazují reálnou stránku světa, a na umění slovesná, zobrazující jeho ideální stránku. Na základě téhož principu se reálná umění opět dělí na hudbu a na malířství, a sochařství pak je syntézou obou. V oblasti ideálního je lyrika „vtělením nekonečného v konečném, to jest ve zvláštním“, epické umění „zobrazením konečného (nebo jeho subsumpce) v nekonečném, to jest v obecném“, a drama je dokonalým spojením zvláštního a obecného nebo reálného a ideálního.<sup>3</sup>

„Tytěž způsoby sjednocení, které jsou idejemi, to jest obrazy božství, zkoumáme-li je samy o sobě, jsou bohy, pohlíží-li se na ně jako na reálné.“<sup>4</sup> Očekávali bychom, že tato definice se bude vztahovat k uměleckým dílům a nikoli k bohům, a můžeme se jen divit, proč se do estetického zkoumání uvádějí božské bytosti v množném čísle. Ve skutečnosti Schelling chápe tyto bohy v podstatě jako estetické výtvořky. Jsou materiálem umělecké tvorby a jejich celkovým zobrazením je mytologie.<sup>5</sup> Mytologie, podléhající nejvyššímu zákonu krásy,<sup>6</sup> je dostupná jen pro obrazotvornost.<sup>7</sup> Slova „bohové“ a „mytologie“ znamenají pro Schellinga řecké bohy a řeckou mytologii. Jako taková tvoří historický protějšek k nadčasovému systému umění. Jako oblast umění řecká mytologie odhaluje smyslovou formou veškeré bohatství spekulativní moudrosti. Schelling nedbá vlastního varování nevkládat do „těchto jemných výtvořů fantazie“ cizí racionální obsah a zachází tak daleko, že ztotožňuje Jupitera s „momentem absolutní nerozlišenosti“,

*Schellingův systém umění*

*Řecká mytologie jako umělecká tvorba. V ní se projevuje filosofie přírody*

<sup>1</sup> Tamtéž, § 18, str. 384.

<sup>2</sup> F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Sämtliche Werke*, sv. VII. (Projev z 12. října 1807.)

<sup>3</sup> F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst, Úvod*, str. 370 a n.

<sup>4</sup> Tamtéž, § 28, str. 390.

<sup>5</sup> Tamtéž, Úvod, str. 370.

<sup>6</sup> Tamtéž, § 32, str. 397.

<sup>7</sup> Tamtéž, § 31, str. 395.



Apollona se světem idejí, Vulkána s tvárným principem ztělesněným v železe a Neptuna s vodou — s beztvárným principem.<sup>1</sup> Winckemannovo klasicistické dogma, které hlásalo věčnou platnost řeckého umění, bylo podpořeno tímto znovuzrozením polyteistického kreda. A to se zase chápe jako imaginativní zbožnění přírodních sil, které člověk odhaluje spekulativním uvažováním. Řecká socha klasického období není uctívána jen jako projev absolutní krásy. Předpokládá se, že odhaluje jak skutečného boha, tak i aspekt vesmíru.

*Spekulativní dějiny  
umění*

Uznáme-li správnost tohoto názoru, bude nám zatěžko vysvětlit, že umění nepřestává v moderním světě existovat. Schelling řešil tento problém tak, že vypracoval plán všeobecných dějin. Zobrazení absolutna ve formě zvláštního (za naprosté nerozlišenosti obecného i zvláštního) je možné pouze v symbolu.<sup>2</sup> Řecké umění je vzorem takového symbolického vyjádření. Téhož „momentu nerozlišenosti“ však lze dosáhnout také v oblasti všeobecná. Musela nastat nová epocha světových dějin, aby bylo možno rozvinout tuto tezi: „Cílem řecké mytologie bylo zobrazit nekonečné v konečném, tedy symbolismus, kdežto základem křesťanství byl opačný úkol: zahrnout konečné do nekonečného a přeměnit je v alegorii nekonečnosti.“<sup>3</sup> Řecké pohanství se u Schellinga snoubí s křesťanskou vírou, aby zjevilo boha v dějinách. Řecké období, kdy se bohové účastnili života smrtelníků, se jeví jako příslib ještě větší blaženosti v budoucnu. „Zdá se, jako by v postavě Krista, který je nekonečnem vtěleným v konečný jev a obětuje se v lidské podobě Bohu, nadešel konec minulé epochy. On, jako poslední bůh, pouze vyznačuje hranici této epochy. Po něm přichází duch, ideální princip, duše vládnoucí dnešnímu světu.“<sup>4</sup> Pod vládou ducha jsou symboly nahrazeny symbolickými činy<sup>5</sup> a církev, jakožto univerzální organizace těchto činností, se stává všeobsáhlým uměleckým dílem.<sup>6</sup> Místo aby byl vesmír viditelný jako příroda, zjevuje se jako dějiny a božská prozřetelnost.

Avšak tento charakter současné epochy nevyžaduje, aby vymizel umělecký, tj. symbolický způsob vyjádření. Budoucnost v Schellingových proroctvích se jeví jako návrat starověkého světa, přeměněného a povýšeného na duchovní úroveň naší epochy. Schelling vyzývá filosofii přírody, aby byla připravena dodávat nové symboly pro mytologii, která teprve vznikne. „Zatímco v mytologii prvního druhu (řecké) se bohové dějin musí přeměnit v bohy přírody.“<sup>7</sup> Dokud není okruh tohoto vývoje uzavřen, je třeba každé umělecké dílo pokládat za předzvěst budoucí tvorby. Prozatím se veliký básník musí spokojit s tím, že ukáže svět ve vývoji, a tento svět, byť i nejasně a zlomkovitě vnímaný, je

<sup>1</sup> Tamtéž, § 35, str. 402.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 39, str. 406.

<sup>3</sup> Tamtéž, § 42, str. 430.

<sup>4</sup> Tamtéž, § 42, str. 432.

<sup>5</sup> Tamtéž, § 42, str. 433.

<sup>6</sup> Tamtéž, § 54, str. 455.

<sup>7</sup> Tamtéž, § 61, str. 457.

materiálem, z něhož básník tvoří vlastní mytologii. Proto budou jeho díla poznamenána původností jako puncem naší epochy.<sup>1</sup>

Schelling tvrdí, že protiklady, které vznikají ze závislosti umění na čase, mají stejně jako čas sám čistě náhodný a formální ráz.<sup>2</sup> Ve skutečnosti však rozvíjí své historické schéma symbolického a alegorického vyjádření přisně analogicky k systému umění, který nepřihlíží k času. Abychom pochopili tento rozpor, musíme určit, jaké časové umístění vymezuje sám Schelling své filosofii v rámci všeobecných dějin. Na jedné straně jeho učení anticipuje budoucnost mystické simultánnosti. V absolutním idealismu se kruh vývoje uzavírá a čas přestává existovat. Naproti tomu však, protože se tato konečná syntéza umísťuje do budoucna, musí filosofující rozum zaujmout místo v časovém směřování k vzdálenému cíli a tak zůstat v područí času. V této otázce se v Schellingově filosofickém systému projevuje vliv kantovsko-fichtovské představy o nekonečném přibližování k ideálu. V pseudoprorockých a polopoetických obrazech Schelling předvídá konečné dosažení tohoto ideálu za hranicemi racionálního pochopení.

V Schellingově estetice se obráží toto spojení protikladných názorů. Oblast umění umísťuje do rámce forem, které existují mimo čas, přitom však přeměňuje estetiku ve formu spekulativních dějin umění, která zprostředkuje mezi nadčasovým absolutnem a filosofujícím rozumem, pohybujícím se v rámci dějinného procesu. Oba tyto aspekty nebyly opravdově uvedeny v soulad. Problém metafysického významu umění, který Schelling tak mocně rozvířil, nebyl v jeho systému vyřešen. Cesta k novému pokusu o syntézu zůstávala otevřená.<sup>3</sup>

Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770—1831) vypracoval systém, který je velkým pokusem o smíření obou protikladných principů. Ve „shodě protiv“, k níž dospěl dialektickou metodou, se udržují protiklady minulých sporů. Avšak tato protikladná hlediska se už vzájemně nevyklučují. Jsou zahrnuta do všeobsáhlého celku a stávají se doplňujícími se prvky celkové pravdy, protiklady uvnitř procesu, který se neustále vyvíjí na základě protikladů a všechny je překonává. Můžeme tedy říci, že Hegelova vyžralá doktrína je jaksi průsvitná. Popis někdejších bojů prosvítá harmonickým a ukončeným dokumentem jako palimpsestem. První část berlínských přednášek věnuje Hegel pečlivému prozkoumání obecných problémů. Co je krása? Jaký je význam umění? Jaký je správný vědecký přístup k těmto problémům? Rozbohem jedné definice po druhé dospívá Hegel k vlastním definicím a na základě závěrů shrnuje bohaté dějiny estetiky od dob Baumgartenových. Snaha uhájit pojem umění před příliš úzkým racionalistickým

*Hegelovo dialektické smíření protikladů*

<sup>1</sup> Tamtéž, § 42, str. 445.

<sup>2</sup> Tamtéž, Úvod, str. 372; viz J. Gibelin, *L'esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art*, 1934.

<sup>3</sup> Schellingem je ovlivněn Karl Christian Friedrich Krause (1781—1832); svůj systém vykládá nesrozumitelným jazykem. Jeho posmrtná díla jsou: *Abriss der Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*, vyd. J. Leutbecher, Göttingen 1837; *Vorlesungen über die Philosophie der schönen Kunst*, Leipzig 1882.

výkladem, boj za důsledné zachování svébytnosti a samostatnosti umění (myšlenka, která dosáhla toho, že umění bylo zařazeno mezi nejvyšší duševní činnosti, a stanovila mu místo a funkci v kulturním životě) — to všechno se stále opakuje v Hegelových přednáškách. Pak tu byl ještě druhý velký problém minulosti: spor mezi Winckelmannovým řeckým ideálem a romantickou idejí křesťanského umění. Druhá část Hegelovy estetiky, která se zabývá koncepcí ideálu, obráží a zároveň řeší tento spor. Hegel pevně hájí klasicistické názory, avšak zároveň schvaluje některé umírněnější nároky romantismu a realismu. Konečně se ukázalo, že myšlenka protikladnosti řeckého a moderního slohu, kterou vypracovali Schiller a Friedrich Schlegel, vnesla do estetiky historický prvek, zhoubný pro její systematický charakter. Schelling se marně pokoušel zahrnout dějiny do svého systému jako jeho neoddělitelnou součást. Hegelův systém ukončil všechno toto kolísání. Pro Hegela jsou dějiny a filosofický systém dva aspekty téhož dialektického procesu. Dějiny umění se tedy jasně odlišují od systému umění a zároveň jsou na sobě navzájem závislé.

V Hegelově systému se život nahrazuje dialektikou, živým myšlením. Problém je takový: jaké místo ve filosofickém systému má zaujímat umění? Když se představitelé klasicismu a romantismu střetli v otázce estetického kritéria, snažili se najít cestu, která by v budoucnu přivedla umění k dokonalosti. Hegelovi šlo hlavně o to, aby určil správné místo klasickému a romantickému umění ve svém přehledu všeobecného vývoje umění. Schlegelova a Schellingova filosofie dějin byla jakýsi kříženec, zpola vyličení minulosti, zpola věštba utopické budoucnosti. Pro Hegela už idea není anticipací možného. Duch je úplně ponořen do reality, zhmotněn v dějinách; a takové dějiny, alespoň dějiny umění, nemají budoucnost. Ve srovnání s dřívějším filosofickým myšlením je Hegelova estetika — a také měla být — dovršením tohoto myšlení. V Hegelově dokonalém vesmíru umění neexistují nedostatky a tedy ani snahy o nové cíle. Umění se pokládá za jev minulosti.<sup>1</sup>

*Příroda se blíží ke  
kráse, avšak pouze  
umění ji dosahuje*

Při bližším prozkoumání berlínských přednášek zjišťujeme, že Hegel definuje umění jako zobrazení ideálu. Filosofie musí prozkoumat toto zobrazení a vyložit je. Ideál je Hegelův odborný termín pro absolutno, jak se projevuje v umění: je to oživující duch věcí, jak se jeví smyslům. Kdy a jak se to uskutečňuje? V přírodě se to nikdy v plné míře nestává, neboť když absolutno zapůsobí na naše smysly, musí se v něm projevat svoboda a energie samopohybu, nekonečné rozrůznění a zároveň harmonie a stabilita celku věcí. Jak příroda postupuje od krystalu k člověku, projevuje stále silněji tyto vlastnosti, avšak nikdy v takové míře a v takovém spojení, jaké je nutné pro skutečnou krásu. Ideál musí obdařit svůj smyslový vjem znaky rozumu a to takového rozumu, který se projevuje v každém okamžiku a v pohybu, který sám vyvolal. Kus kovu, představitel království nerostů, je „nerozlišená rovnováha totož-

<sup>1</sup> Viz Helmut Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel; v: Die Kulturfunktion der Kunst, sv. II, Berlin 1931.

ných kvalit“.<sup>1</sup> Zde chybí bohatství a pohyb absolutna. Sluneční soustava je organizována příliš volně, její jednota je vtělena do jednotlivých částí příliš slabě, než aby mohla projevit veškerou sílu rozumu. Rostliny jsou zakořeněny v zemi a proto se nemohou pohybovat. V království živočichů se duch snaží přervat pevná pouta přírody a dosáhnout svobodného sebeutváření. Avšak povrch živočišných těl — šupiny nebo srst — se často podobá spíše tvrdé, tlusté slupce zeleniny než substanci, skrze niž proniká světlo ducha. U těl živočichů, jejichž orgány a údy jsou rozličně přizpůsobeny k plnění zvláštních funkcí a zároveň plně vyhovují potřebám celého těla, a dále u těch, kteří dovedou, jako například ptáci, vyjadřovat zpěvem své vnitřní pocity, začínají se projevovat hlavní příznaky rozumu a tím i počátek krásy. Člověk jako nejvyšší živočich je nejenom intelektuálním vrcholem přírody, nýbrž je také jejím nejkrásnějším výtvozem. Je jím proto, že známky rozumu se u něho projevují nejzřetelněji. Je méně závislý na svém prostředí a tím vyhovuje požadavku samostatné jednoty a harmonie. Dovede nejen zpívat, ale i mluvit, a proto se může racionálnějším způsobem vyjadřovat. A jeho vnitřní životnost, energie jeho ducha, prozařuje skrze jeho tenkou a ruměnou kůži.<sup>2</sup> Porovnáme-li lidské tělo s jinými objekty přírodního světa, pak můžeme říci, že je celé oživeno ideou. Proto člověk dává pozorovateli počáteční představu o povaze ideálu, neboť rozum formuje a osvětluje, spojuje a rozlišuje všechny části jeho těla. A přece ani člověk není ideál. Jeho ohraničenost, okolnost, že zaujímá pouhý zlomek času a prostoru, jsou jasně patrné a svědčí o jeho neschopnosti sdělovat význam absolutna.

Ideál musíme najít v umění, nikoli v přírodě. Neboť umění je příroda dvakrát zrozená, příroda, kterou vynalézavost génia podruhé zplodila. Všední realita a surová, drsná příroda získává při průchodu básnickým rozumem plastičnost a harmonii ducha. Hegel říká, že svět umění se rodí ve svátosti nebo křtu, který symbolizuje účast uměleckých objektů na svobodném sebezachycování lidského sebevědomí.<sup>3</sup> A skutečně, umělcův rozum má v procesu tvoření jakousi božskou sílu. Ztotožnění umění s ideálem tedy znamená, že zdroj umění v básnickové obrazotvornosti zajišťuje, aby se umění pozdvihlo nad hrubou a všední skutečnost života.<sup>4</sup>

Příroda je tedy žebříkem, který se zdvihá ke kráse, avšak krásy nedosahuje. Podobně Hegel dokazuje, že formální atributy krásy — sy-

*Formální princip určuje krásu, ale netvoří ji*

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berlin 1955, díl I, kap. 2 (A, 1, c), str. 150. Práce je původně známa pod názvem *Vorlesungen über die Ästhetik*. (Viz G. W. F. Hegels Werke, 19 sv., Berlin 1832—1845 a 1887, sv. X, odděl. 1—3, vyd. H. G. Hotho; viz též *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1928, sv. XII—XIV, vyd. H. Glocker. Odkazujeme důsledně k německému vydání v r. 1955, protože česky vyšly jen úryvky: G. W. Hegel, *Filosofie, umění a náboženství*, vyd. F. Fajfr, Praha 1943. Ve světové literatuře v r. 1957, č. 1—4, vyšel celý Úvod. Úryvky vyšly také v časopise *Divadlo*, 1959, č. 3—5. — Pozn. editora.)

<sup>2</sup> Tamtéž, díl I, kap. 2 (C, 1, b), str. 175.

<sup>3</sup> Tamtéž, Úvod, III (A, 1, c), str. 73.

<sup>4</sup> Tamtéž, díl I, kap. 2 (C), str. 172—173.

metrie a rovnováha — pouze určují krásu, avšak nevytvářejí ji.<sup>1</sup> Ukazuje také, jak tyto atributy stoupají vzhůru a jak dosahují plnější harmonie a výrazového bohatství, když se postupně přizpůsobují definici ideálu. *Všechny* formální principy krásy jsou různé varianty jednoty v rozdílu. Avšak jednota v rozdílu odpovídá lépe požadavkům zjevující se totality, je-li rozmanitost zřejmá a hojná, a centrální energie co největší. Pouhé opakování, jako například řada sloupů, nejméně vyjadřuje ideál. Zajímavější je symetrie částí rovnoměrně rozložených okolo středu. Ještě výše stojí zákonitost nebo shoda s pravidly, která zahrnuje spojení různorodých částí v jediný celek, jako je tomu například u elipsy nebo paraboly, u spirály nebo u vnitřních a vnějších křivek lidské paže. Ještě výše než pravidla stojí harmonie, která spojuje nestejně řady, jako například barvy a tvary, zvuky a pohyby. Tato jednota je pevnější, protože zahrnuje ostřejší rozdíly. K této vzestupné řadě formálních principů dodává Hegel ještě jeden princip, který stojí poněkud stranou — jednotu smyslových materiálů: čistotu nebeské modře, průzračnost atmosféry, jasnost samohlásek, výraznost přesně narysované přímky, základní barvy. Hegel prohlašuje, že toto všechno se nám líbí pro svou jednoduchost a čistotu.

*Nejlepší materiál umění: božství v lidské podobě*

Když Hegel prozkoumal všechny fáze přírody a formy jejích vztahů ke kráse a ukázal, že dosahují naplnění a zlepšení v souhlase s jeho koncepcí krásy — ve zjevení ideálu ve smyslové formě — přechází ke konkrétnějšímu určení povahy tohoto ideálu samého. Jaký stav věcí lidských i mimolidských je nejlepším materiálem pro umělecký celek? Člověk sám, třebaže je nejkrásnějším výtvozem přírody, neboť v něm se projevuje největší stupeň svobody a rozumu, harmonie a rozmanitosti, nemůže dokonale realizovat tyto vlastnosti. Krása o sobě potřebuje božský prvek. Avšak božský prvek v umění se liší od božského prvku v myšlení. Umění vyžaduje takový stav božství, v němž je organická forma působení na smysly co největší.<sup>2</sup> Nejlepší podmínky pro umělecké dílo vzniknou tehdy, když se božská substance rozdělí do celé řady samostatných bohů, jak tomu bylo v polyteistickém náboženství starých Řeků. Neboť přírodní entita, lidské tělo, které téměř vyhovuje požadavkům umění, je v zobrazení řeckých bohů tak vytříbené, že dosahuje naprosté dokonalosti. Řečtí bohové mají těla, jejichž prostřednictvím mohou projevat své duše, jsou však moudřejší a mocnější než lidé, a tato jejich duševní převaha se projevuje v postavách, které nejsou znetvořené ani omezené. Bůh, ztělesněný v Kristu, rovněž splňuje požadavky umění. Jsou-li řečtí bohové hlavním námětem největších děl sochařských a básnických, pak příběhy Boha-člověka, Boha křesťanské éry, jsou nejvyhledávanějším námětem velkého období malířského umění.

V těchto Hegelových názorech poznáváme prvky prorocké vize dějin světa, kterou načrtli Hölderlin a Schelling; avšak bez jejich vy-

<sup>1</sup> Tamtéž, díl I, kap. 2 (B,1), str. 165.

<sup>2</sup> Tamtéž, díl I, kap. 3 (B, I, 2), str. 200.

hlídky na budoucí syntézu, a v realističtějším výkladu. Hegel tvrdí, že člověk jako nezávislý výtvar přírody neodpovídá ani požadavkům božství, ani požadavkům umění. Avšak jestliže se vlivem podmínek a prostředí velikost člověka zvýší a dosáhne-li neobyčejné síly a ctnosti, jinak řečeno, stane-li se hrdinou nebo spolupracuje-li se svým okolím tak, aby zároveň s ním vytvořil ušlechtilou harmonii, nastane situace, která má božskou formu. Existují určité historické epochy, určité světové situace, které jsou příznivé pro umění i podle Hegelovy náročné koncepce. Příkladem může být hrdinský věk, kdy jednotlivá osobnost převezme povinnosti celé společnosti a sama napravuje její zlořády a ztělesňuje v sobě její ideje.<sup>1</sup> Například Orestes a Herkules vstřebali do sebe podstatu svého kmene a národa. Je v nich jaksi zahrnut celý rod, avšak tento větší celek je vtěsnán do podoby a příběhu jednotlivce. Dnešním protějškem mýtického hrdiny je vůdce povstání nebo obhájce utlačovaných, jako Karl Moor, nebo zosobnění ideálu, jako Don Quijote. Dnešní dobře řízený stát, v němž se jednatel stává součástí společenského organismu a osobnost nenese na svých bedrech žádnou hrdinskou zodpovědnost, je v srovnání s takovými situacemi prozaický. Vhodným námětem pro epos nebo drama jsou vladaři, smělí lupiči a hrdinové, kteří sami vytvářejí a prosazují zákony.

V ideálu krásy se především musí projevovat klidná majestátnost nebo blažená radost, „nerušený a nekonečný klid“, jaký vidíme u některých soch odpočívajícího Herkula, ale může se v něm projevovat i vývoj a činnost, jako je tomu v dílech zobrazujících trpícího a umírajícího Krista. Vedle těchto příkladů, v nichž se ztělesňuje velkolepý ideál, Hegel uvádí ještě obrazy z všedního života, obvyklé v holandském malířství. Na první pohled by se zdálo, že holandské „interiéry“ jsou pro Hegelovy požadavky příliš přízemní. Hegel však chápe obecnou podstatu obrazů holandských umělců jako „věrný smysl pro občanství... vášnivou lásku k podnikání... ryzí sebevědomí, pečlivý, čistý a jemný způsob života, životnost a svěžest“.<sup>2</sup>

Hegel pokládá génia, tj. lidskou schopnost přeměnit ideál ve skutečnost, za přirozenou „radost z práce... a za nepotlačitelný pud — podobný jiným přirozeným potřebám — dávat uměleckou formu... životu emocí a představ“.<sup>3</sup> Umělcova obrazotvornost nebyla pro Hegela do nitra zaměřená fantazie, neviděl v ní schopnost, která se živí vlastními subjektivními sny. Spjoval ji s pozorovací schopností, s pamětí a s rozsáhlou znalostí světa.<sup>4</sup> Právě tak i Schelling učil, že génius se musí zpočátku věnovat přesnému zobrazení jednotlivých zvláštních předmětů, musí jasně vymezit hranice a vlastnosti těchto předmětů, které vytvářejí nejnižší „duchovní“ stupeň přírody, a teprve potom může do těchto jevů vdechnout cit a půvab.

<sup>1</sup> Tamtéž, díl I, kap. 3 (II, 1, a), str. 203.

<sup>2</sup> Tamtéž, díl I, kap. 3 (A, 2, c), str. 194.

<sup>3</sup> Tamtéž, díl I, kap. 3 (C, 1, b), str. 295.

<sup>4</sup> Tamtéž, díl I, kap. 3 (C, 1, a), str. 290—292.

Druhá část Hegelovy *Estetiky* je věnována podrobnému popisu vývoje ideálu. Hegel tu přizpůsobuje své názory na „absolutní umění“, které vyložil ve *Fenomenologii ducha*, předmětu a systematické struktuře svých přednášek. V symbolickém umění, zvláště v egyptské architektuře, si ideál — dokonalé spojení významu a formy — nejlépe hledá cestu k vyjádření; v klasickém umění, zvláště v řeckém sochařství, je rovnováha a harmonie ideálu domovem a je na vrcholu své moci; v romantickém umění, zvláště v romantické hudbě, nastal úpadek ideálu, který se stal přesprávně sebevědomým, příliš subjektivním a duchovním. To je vcelku Schlegelova koncepce světových dějin, pouze bez programu budoucího zdokonalení. Romantickou eschatologii pohltily dějiny.

Hegelova idea symbolu je přímým pokračováním staré estetické koncepce vznešeného, která byla přizpůsobena historickému směru myšlení. Jak v symbolickém, tak i ve vznešeném existuje nepoměr mezi obsahem a formou. Symbolismus je práh umění. Smyslový jev a božský obsah se v něm dokonale nespojují. Hmota je spíše prostředím ducha než jeho výtvarným ztělesněním.

Dvojnásobnost, tajuplnost a vznešenost — to všechno jsou charakteristické vlastnosti symbolického umění, neboť mu vždy chybí rovnováha a nerušený sebezjev. Hegel dokonce tvrdí, že egyptské hrobky a sfingy, se vši svou tajuplností a záhadností, jsou pravými symboly symbolismu.<sup>1</sup> Neboť Egypt je „země, kterou umění pokládá za svou“.<sup>2</sup> Hegel tím nechce říci, že pokládá egyptskou architekturu za vrchol umění, nýbrž že funkci umění první vědomě uskutečnili v Egyptě. V egyptských hrobkách a pyramidách je výtvarně zachycena základní myšlenka každého pravého náboženství, totiž že život ducha je podmíněn smrtí přírodní formy. Pyramidy, velkolepé pomníky mrtvých králů, jsou „ohromné krystaly, které v sobě ukrývají niterné tajemství“.<sup>3</sup> Protože však jsou pouhými symboly, zůstávají „plny tajemství a ticha, bez hudby a pohybu“.<sup>4</sup>

Vznešenost hebrejské poezie je dalším příkladem symbolismu. Rozpor mezi obsahem a formou tu spočívá v marné snaze vystihnout slovy a metaforami žalmů povznesenost a abstraktní jednotu jediného skutečného Boha. Staří židé učili, že Bůh je příliš vznešený a veliký, než aby se jeho podstata projevovala v nějaké konečné věci. Poezie však může existovat jen v určitých obrazech a symbolech. A proto básník usiluje o nemožné a výsledkem této snahy dosáhnout něčeho, co je nad lidské schopnosti, je charakteristický druh symbolického umění. Zde Hegel překonává koncepci vznešeného, typickou pro Kanta a převzatou od anglické školy, že totiž vznešenost vzniká objektivně nesmírností a mohutností horstev nebo bouří. Pro Hegela je vznešený pouze

<sup>1</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 1 (C, 3, c), str. 361.

<sup>2</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 1 (C), str. 355.

<sup>3</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 1 (C, 1, c), str. 357.

<sup>4</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 1 (C), str. 356.

Bůh a stará židovská poezie je jediným pravým výrazem vznešeného.<sup>1</sup>

Hegel tvrdí, že konečnou formou symbolického umění je bajka, k níž řadí i podobenství, hádanku, metaforu, alegorii a popisné a didaktické básně.<sup>2</sup> To všechno jsou promyšlené, avšak neúspěšné pokusy uzavřít určitou myšlenku do rámce nějakého obrazu. Významová stránka v každém tomto případě převažuje nad obraznou stránkou a zůstává vně obrazu. V počátečních formách symbolického umění usiloval tečdy ještě neuvědomělý vývoj světového ducha o umělecké vyjádření. Až v době svého úpadku si však symbolismus uvědomí svou zvláštní funkci a vědomě a pracně se snaží přizpůsobovat své znaky tomu, co mají označovat. Avšak právě toto přehnané zdůraznění reflexivního a srovnávacího prvku zavinilo, že duch ani tentokrát nestvořil dokonalý projev.

V symbolickém umění umělec vždy hledá hmotnou formu, která by beze zbytku vyjádřila jeho záměr. Nikdy ji nenachází. To, co klasický umělec hledá, nachází v přirozeném lidském těle. Dokonalá schopnost lidského těla vyjádřit lidskou duši, například hloubku myšlenky vážným pohledem očí, dokazuje, že styl, který si vybírá za svůj hlavní námět lidské tělo, je vrcholem umění. Krásnější umění než toto neexistuje a nikdy nemůže existovat. Duch, nejvyšší smysl všech věcí, má v lidském těle nejvyšší prostředek svého vyjádření a lidské tělo je duch ve své manifestaci. Pokud se duch může projevovat prostřednictvím umění, musí být způsobem jeho sebereprojevu lidská podoba.

*Dokonalost klasického umění*

Řekové chápali tuto filosofickou pravdu a svými sochami bohů ji sdělovali smyslům. Výraz klidu a libého odpočinku, který obklopuje tyto kamenné a bronzové bohy, je citová počť vtisknutá moudrosti řeckého umění. Řecký sochař nejenže našel v přírodě potřebnou formu, nýbrž přeměnil tuto nalezenou formu v cosi vnitřně souladného, avšak universálnějšího, harmoničtějšího a vznešenějšího, cosi bližšího ideálu krásy a božství. Básnická síla řeckých sochařů dosáhla toho, že se lidská podoba stala obyvatelem Olympu. A protože tento lidský princip, povýšený na božstvo, má mnoho stránek, nebyl vytvořen jen jeden bůh, nýbrž celé množství bohů. Zeus, vládce nad bohy i lidmi, Apollón, bůh světla a vědění, Arés, duch války, Hefaistos, řemeslník mezi bohy, Dionýsos, Démétér, Héra — každý z nich vládl nad určitou oblastí. A tak našel absolutní duch individuální vyjádření. Avšak tato přílišná individualizace bohů nesla v sobě zárodek rozkladu klasicismu. Antropomorfismus vytváří dokonalé umění, avšak ohrožuje a spoutává filosofii a náboženství. Aby duch mohl sám o sobě myslet a sebe cítit, musí přejít k vyššímu stadiu a ne se jen zobrazovat sám v sobě ve hmotné formě. Avšak když sám o sobě myslí a cítí, musí v něm být složitější a hlubší smysl, než může vyjádřit viditelný Pantheon bohů. Musí obsahovat tvrdou nutnost nejvyšší logiky. Řečtí bohové tvořili soubor,

<sup>1</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 2 (B), str. 370—375.

<sup>2</sup> Tamtéž, díl II, část I, kap. 3, str. 375—417.



nikoli nutný celek, nikoli železný řetěz dialektiky. Proto jejich nezávislost, podoba a svoboda — tak příhodné podmínky pro umění — brzy přestaly uspokojovat i samy tvůrce těchto bohů. Člověk se nemůže spokojit s žádným objektem, v němž se neodhalují největší výšky a hloubky ducha. Duch nutně trpí a umírá. Krásná stavba z hlíny musela ustoupit pravdě oběti. Řeční bohové nebyli konec konců absolutní nebo v nejvyšším smyslu duchovní bytosti. Nad nimi vládl osud. Vábily je lidské pletichy. Ve své věčné blaženosti byli necitelní. A tak období satiry, která odpovídala římskému duchu, odhalilo nedostatky řecké koncepce. Toto prozaické umění a historické události, z nichž vzniklo křesťanství, otevřely cestu k romantickému umění.

*Umění zatemněné  
křesťanským spiri-  
tualismem. Roman-  
tické umění a jeho  
rozpad v romanti-  
ckou ironii*

Když můj klasické období kultury, mizí i názory, že umění je nejvhodnějším prostředkem k vyjádření lidských ideálů. Světový duch se ve svém rozvoji obrací k reflexi a k náboženství a nehodlá se nadále spokojit s takovým uspokojením, které souvisí s tělem, i kdyby linie a postoj těla byly sebekrásnější. Sochy řeckých bohů z helénistického období přeměňují božskou substanci v duševní nuanci a představují menší ideály, totiž krásu a půvab, a nikoli velké ideály ušlechtilosti a klidu. Když umění zjemňuje a tříbí své náměty, objevují se v Řecku a pak i v Římě lidé — jako například Sokrates a stoikové —, kteří jsou prochnuti nadzemskou vírou a důvěrou v lidskou spravedlnost, zcela cizí psychofysické vyrovnanosti, charakteristické pro období rozkvětu klasického umění. Do popředí vystoupily mravnost a náboženství a staly se základními hodnotami místo krásy. Mravnost, říká Hegel, je v podstatě intelektuální. Její plný význam nelze přeložit do smyslových kategorií. Křesťanské náboženství učí, že sama podstata Boha se ztělesnila v historickém člověku; Bůh vzal na sebe všechna utrpení skutečné lidské bytosti. Řečnické obrazy, šalebná oblast umění, nejsou dostatečně opravdové, ani schopné tak dokonale protikladného výrazu, aby mohly snadno vyjádřit tuto novou náboženskou pravdu. Výtvarná obrazotvornost nevynalezla sama základní myšlenku křesťanství: Bůh stvořil tělo, zrozené z ženy, žijící v Galileji a vstavší z mrtvých, a umění není s to ihned a snadno dát těmto myšlenkám výtvarnou formu.<sup>1</sup> Umění tedy zůstává na místě a víra stoupá vzhůru. Neboť svět je nyní připraven soustředit svou pozornost na vnitřní duchovní hloubky a úsilí, na zákon svědomí a velikosti oběti. Nejvyšší křesťanská pravda zní, že smrt těla je podmínkou vzkříšení duše. Avšak tak asketická pravda je neslučitelná s uměleckým géniem, neboť umění vždy dává duši její tělo.

Skutečnost, že umění ustupuje víře, však neznamená, že umění v té či oné formě nežije dál. Znamená to prostě, že umění už není nejvyšším přirozeným výrazem kulturních názorů a že se v budoucnu musí pozměnit tak, aby odpovídalo lidskému ideálu. Nejlépe ze všech umění vyhovuje romantickému křesťanskému duchu hudba; a myšlen-

<sup>1</sup> Tamtéž, díl II, část II, kap. 3 (2, a), str. 483—485.

ka, která prolíná všemi projevy romantismu, je idea křesťanské lásky. V soudobém malířství, které je první umění romantismu, se do nekonečna opakují oblíbená křesťanská témata: život Krista a Marie, svaté rodiny, skutky a utrpení svatých a mučedníků. Láska je shoda ducha se sebou samým, právě tak jako krása je shoda ducha s jeho tělesným vtělením. Nekonečná hloubka melodie a význam slov v hudbě a poezii vyjadřují v podstatě toto usmíření duše s nároky, které vznáší sama na sebe, její rozlet i její návrat. Dokonce i tragédie, která je dokonalou formou poezie, řeší původní konflikt sil a naznačuje vyšší stupeň usmíření v jednotě, která je za tímto konfliktem. Jak to řekl již Schelling: „Pozorovatel je proniknut jistotou, že veškerá protikladnost je jen zdánlivá — že láska je poutem, které spojuje veškeré bytí.“<sup>1</sup>

Romantické názory však mají i světskou stránku. Například rytířská touha osobně se vyznamenat, láska k dámě nebo smysl pro čest a věrnost poskytují romantické náměty, avšak nižšího druhu než příběhy evangelíí. Jakmile romantismus ztratí spojení s náboženstvím, začíná upadat. Taková dramata a romány, v nichž jsou realisticky zobrazeny silné osobnosti, jimž jde jen o dosažení osobních cílů, jako například Macbethovi o získání trůnu a Othellovi o ukojení sžíravé žárlivosti, může udržet na úrovni hodnotného umění jen vzácný génius Shakespeareův. Obvykle poskytuje jen náboženství a morálka jednotlivým osobnostem důstojné cíle, jež dodávají smysl jejich životům. Příběhy o lidech, kteří nejsou oddáni Bohu, jsou obvykle prozaické. Napodobení přízemní skutečnosti naznačuje přechod od umělecké povznesenosti ke světlu všedního dne.

Ze všeho nejposlednější fázi je ve sféře romantismu humor. Humorem Hegel míní romantickou ironii. Znamená pro něj to, že umělec zavrhuje veškerou kázeň a povzneseně a sobecky si pohrává se všemi cíli a ideály, hodnotami a snahami, tradicemi a zvyky. Génius, plně spoléhající na sílu svého umění, sdostatek nezávislý na všech obvyklých nárocích, přetrhává poslední vlákno, které svazuje obsah s formou, duši s tělem. „Humor může rozrušit a přizpůsobit si každou pevně definovanou formu.“ „Překrucuje a převrací všechno, co je v realitě objektivně pevné; postupuje vtípem a hrou z vysloveně osobních hledisek, a je-li doveden do krajnosti, rovná se vítězství tvůrčí síly umělcovy duše nad každým obsahem a každou formou.“<sup>2</sup>

V druhé části svého systému Hegel chce ukázat historický vývoj světového ducha, který probíhá třemi základními stadii, a ukazuje, že každému tomuto stadiu byl v každé dané epoše nejbližší určitý druh umění jako rozvinutí zvláštního prostředku smyslového vyjádření, a dokazuje, že právě pro tento svůj charakter bylo světovým duchem vyvoleno vždy v určitém období světových dějin.

Architekturu pokládá Hegel za nejtěžkopádnější a v intelektuálním

<sup>1</sup> F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, 1807; *Werke*, odd. I, sv. VIII; samostatně Leipzig 1915.

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, cit. dílo, díl II, část III, kap. 3 (3, b), str. 564—565.

*System umění od-  
povídá dějinám  
Umění*

smyslu za nejnesdílnější ze všech umění. Ačkoli účelem architektury je jak užitek, tak i krása, ve svých počátcích v Sýrii, Babylónii a Egyptě neplnila téměř žádné bezprostřední praktické cíle. Stavby z kamene nebo z cihel se budovaly proto, aby vyjádřily nějakou všeobecnou myšlenku: symbolizovaly pohlavní orgány, sluneční paprsky nebo novou představu o společenské sounáležitosti mnoha lidí. Při stavbě věží a obelisků se nepřihlíželo k vnitřnímu zákonu umění, nýbrž k zákonům geometrie a mechaniky, které jsou umění cizí. Hegel je přesvědčen o tom, že architektura svou volbou prostředků a způsobu vyjádření patří k epoše symbolismu. Dříve než se objevily domy, chrámy a hrobky, které si zasloužily, aby byly označeny za architekturu, existovaly mohyly a obelisky, které lidé instinktivně budovali, aby jimi jako hrubým primitivním jazykem vyjádřili své city. Toto tápavé hledání prostředků k vyjádření ještě neujasněného smyslu je symbolická tendence. Lidé cítili, jak se v jejich nitru kupí záhady, a dávali výraz těmto záhadám stavbou obrovitých sloupů nebo ohromných pyramid a sfing a vypisovali je v hieroglyfech na stěny. Ale jak se architektura vyvíjela, stávala se její užitečnost jasnější. V klasickém období lidé stavěli chrámy a domy, cirky a amfiteátry, zatímco v posledním období epochy symbolismu dospěli pouze ke stavbě hrobek. Hlavní řeckou budovou je chrám a jeho účel je být příbytkem boha. Sochařské umění, které je v symbolické epoše spojeno s architekturou, se nyní odděluje a stává se nejdůležitějším prvkem a ospravedlněním celé stavby. Avšak přestože architektura pokročila, její funkce je méně čistá a nezávislá. Architektura chce být symbolem; a když se stává příbytkem božského obrazu, hlavní úkol, totiž sdělování všeobecné ideje, přebírá sochařství a architektura se spokojuje s úlohou sloužky. Křesťanská architektura je spojením symbolu a užitečnosti. Gotická katedrála je chrám, příbytek Boha. Avšak všechny její rysy jsou výrazem náboženství. Veselé sloupové řeckého chrámu vystřídá u gotické katedrály temný, pochmurný interiér, příznivý duchovnímu sebezpytování a vytržení, který doplňují věže a klenby, směřující do nekonečných výšin. Je to symbolické vyjádření tužby přiblížit se k nekonečnému Bohu křesťanského náboženství. Avšak gotická architektura neodpovídá ani prosté definici významu architektury: použití pevné hmoty k naznačení nejasného smyslu. V gotické architektuře se pevnost hmoty začíná rozpadat. Tenké vížky a zdi prolamované okny, opovrhlivé přehlížení přirozených vlastností hmoty, která tíhne svou vahou k zemi, to všechno přetváří chrám ve zvláštní druh hudby. Schelling výstižně pravil, že architektura je ztuhlá hudba.

Sochařství se podobá architektuře tím, že používá třírozměrné pevné hmoty. Odlišuje se od ní jasnou a oduševnělou ideou, kterou chce vtisknout do kamene. Idea vyjádřená budovou je nejasná, avšak smysl obsažený v soše je jasný a jednoznačný. V postavě člověka se duše jaksi rozlévá po celém povrchu těla, nutí ho stát zpříma, jak náleží vládci přírody a strůjci vlastního osudu. „Vzpřímený postoj je

akt vůle, který má duchovní význam, vždyť i o svobodném a nezávislém člověku, který nepřipustí, aby někdo jiný ovlivňoval jeho názory a cíle, říkáme, že stojí na vlastních nohou.<sup>1</sup> Duše zároveň oživuje povrch i všechny údy lidského těla, takže mu dává výraz pevné svobody. V lidské tváři se duše obráží ještě více. Na řecké soše i roucho odpovídá ideálu umění, neboť jeho záhyby dodávají půvab a harmonii celé postavě. Sochařský génius, který se rozhodl pro práci s tvrdou reálnou látkou — s bronzem, kamenem, zlatem nebo dřevem a zobrazuje božského ducha v tělesné formě, odpovídá řeckému uměleckému géniu. Ústřední bod systému umění je věrný protějšek ústředního bodu vývoje ducha. Staří Řekové byli umělecky nejnadanějším národem, a proto i sochařství je nejkrásnějším uměním.

Malířství, nejpřednější ze tří romantických umění, je osvobozeno od břemene reálného, trojrozměrného prostoru a na jeho místo nastoupil ideální prostor, světlo — „viditelný duch“, který neklade odpor a nemá váhu.<sup>2</sup> Co však malířství na materiální skutečnosti ztrácí, to získává díky éteričnosti svých prostředků na síle zobrazení. Malíř sice nemůže s plnou pravděpodobností zachytit na povrchu plátna obraz Boha, zato zahrnuje do okruhu své působnosti celý svět, všechny předměty, činy, city a vztahy. Podobu všech pevných věcí, jejich vzájemné vzdálenosti a vzájemné vztahy je možno zachytit různými odstíny barev a kontrasty světla a stínu. Omezením prostředků se tedy získává na výrazové schopnosti. Místo Pantheonu řeckých bohů zobrazuje malířství osobní život Boha, jehož podstatou je duch a láska a jehož království je v lidském srdci. Některé situace z biblických příběhů se pro malířství zvláště dobře hodí: Kristovo umučení, jeho dětství a něžná láska Mariina.<sup>3</sup> V takových výjevech se nejlépe projevuje síla křesťanského ducha a jeho důvěrné působení na člověka. Sochařství chce zobrazit základní podstatu Boha a vyhýbá se historickým podrobnostem; malířství si vybírá ze života božího právě ty okamžiky, v nichž se božství co nejhluběji prolíná s tragédií a citem. Není v tom žádná povznesenost, nýbrž spojení Boha a lidské duše. Shoda mezi tím, co malířství nejlépe dovede, a tím, co chce vyjádřit křesťanský duch, je jasná. Avšak všestrannost malířství umožňuje zobrazovat krajiny, živé lidi i žánrové náměty. „Všechno, co může najít místo v lidském srdci, ať už cit, myšlenka nebo cíl, vše, co je schopno skutečného ztvárnění, ty nejrozmanitější náměty mohou se stát součástí různých malířských děl. Najde v nich místo celý svět specifických existencí od nejvznešenějších ztělesnění ducha až po nejbezvýznamnější přírodní jev.“<sup>4</sup>

Hudba je hlavním ztělesněním romantického ducha, neboť ještě důsledněji než malířství dosahuje svého výrazu, aniž se lopotila

<sup>1</sup> Tamtéž, díl III, část II, kap. 2 (2, b), str. 681.

<sup>2</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 1 (1, b), str. 737—738.

<sup>3</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 1 (2, a), str. 747.

<sup>4</sup> Tamtéž, díl I, Úvod, V, 4, c.

s těžkopádností hmotného světa. Prostor se už neredukuje ze tří rozměrů na dva, nýbrž mizí úplně, a chvění struny nebo membrány nahrazuje reálné předměty.<sup>1</sup> Kromě toho sluch je ideálnější než zrak, protože při poslouchání hudby nepozorujeme předmět, který je mimo nás, ale zdá se, jako bychom sledovali přímo pohyb samotné duše.<sup>2</sup> Nebo lépe řečeno, pozorovatel v tomto případě splývá s objektem; cit obsažený v melodii se přijímá jako cit duše. Ideálnost hudby se projevuje ještě v dalším ohledu. Melodie se nevnímá celá najednou, ale část po části. K pochopení hudby jako celku musí pomoci paměť. Většina toho, co se chápe jako krása hudby, jsou mrtvé vibrace, které se udržují v paměti a tam se duševní syntézou spojují s tím, co skutečně působí na sluch. Proto je sama existence hudby duchovní. Avšak je v ní ztělesněno spíše citové vzrušení než myslící rozum. K tomu, aby dosáhla vzájemného pochopení duší, hudba nesymbolizuje obecné pojmy, ani nevytváří v nitru člověka obdobu vnějšího prostorového rozmístění vnímaných věcí. Prostřednictvím pohybů a tónů, utkaných v jeden celek, vtiskuje hudba citům a sympatiím určitou formu; vytváří živou bytost přímo v hlavním toku duše.<sup>3</sup>

*Poezie, univerzální umění*

Básnické umění, jemuž Hegel věnuje čtvrtinu všech svých přednášek, není ani tak vrcholným romantickým uměním — ačkoli i tím je — jako spíše univerzálním uměním. Duchovní podstata se neprojevuje v poezii tak zastřeně jako v hudbě a básnictví se vrací k plastické jasnosti sochařství, třebaže nepracuje s tímž materiálem. Poezie dosahuje období nádhery a rozkvětu u všech národů a ve všech podobách, neboť v ní je zahrnut společný duch všeho lidstva a každá obměna do ní vnáší rozmanitost. Poezie je uměním umístěným v prostoru i v čase, neboť se projevuje obrazy, které se blíží prostorovým jednotkám, jsou přesné a určité; ale vedle toho vypráví příběhy lidí a národů, jak se odehrávaly v čase.<sup>4</sup> Univerzálnost poezie jí umožňuje jasně a zároveň plynule vyjadřovat duchovní smysl. Může před námi rozvinout sled událostí a střety vášní, stejně tak jako vykreslit v ostrých rysech osobnost nebo výjev. Když Homér popisuje Achillův štít, jeho básnické umění soupeří se sochařstvím, když však líčí proměnlivost Achillova hněvu, řídí se city vnitřního já jako hudebník. Vyjadřovacím prostředkem poezie je obraz, nikoli zvuk, jako je tomu v hudbě, a obraz stojí v půli cesty mezi předmětem a myšlenkou. Avšak básnický obraz se kloní k myšlence a filosofii a obrací se zády k umění. Podle Hegelova názoru je hudební prvek v poezii bezvýznamný. Ve skutečnosti záleží pouze na smyslu slova, nikoli na jeho zvuku.

Poezie se vyjadřuje ve všech formách: epické, lyrické a dramatické. Epika se vyznačuje největší objektivností a obsažností, lyrika nejmenší. Epická poezie je zrcadlem prapůvodního ducha národa, je to jakási bible

<sup>1</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 2 (Úvod), str. 807.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 808.

<sup>3</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 2 (1, b), str. 817.

<sup>4</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 3 (Úvod), str. 869—870.

nebo sága. Její hrdinové nevystupují do popředí jako nezávislí jedinci a nesoustřeďují čtenářovu pozornost na své činy a osudy, nýbrž splývají se svým pozadím, s dějinami svého národa a s místními podmínkami. Achillov hněv je pro nás zajímavý hlavně jako příklad odvahy řeckých vojáků ve válce proti Tróji. Kromě toho se v *Iliadě* povaha lidských duší obráží v neoduševnělých objektech, které lidé mají nebo tvoří: v mečích, lodích, pohárech, stanech a štítech. Forma epické poezie je volná a klidná, což odpovídá rozsáhlosti, rozmanitosti a objektivnosti její tematiky.

Ve vroucnosti lyrické poezie se básnické kyvadlo vychyluje do opačné krajnosti. Zde se pěvec odtrhuje od reálného základu, od místa i doby, v níž žije, která mu skýtá oporu a příležitost, a zdůrazňuje svou neskonalou osamělost a naprostou jedinečnost svých citů. Dává své srdce na pospas světu. Obsah lyrických děl by tedy měl být skrovný. Hegel říká, že Goethe byl jedním z nejúspěšnějších lyrických básníků, protože uměl objevit materiál pro své lyrické básně v nejnepatrnějších událostech svého života.

V dramatu se spojuje osobní zaujetí lyriky s rozbořem etické a společenské substance, která je základem osob. Podobně jako klasická socha, i dramatická tragédie zobrazuje věčné síly; sochařství však zdůrazňuje jejich blaženost a klid, kdežto tragédie je zobrazuje v litém boji, a lidé, hrdinové, v ní vystupují, aby bojovali za vítězství jedné zákonné hodnoty nad druhou: hájí zájmy rodiny proti zájmům státu, práva otce proti právům matky. Hegel byl přesvědčen, že Sofoklova *Antigona* vystihuje lépe než kterákoli jiná hra smysl tragédie. Antigona uslechtila věrnost bratrovi a rodině se dostává do osudového konfliktu se zákonem země. Zákon státu i úcta k rodině jsou kladné síly a právem vyžadují, aby se jim jednotlivci podřídili. A když se tyto dvě síly srazí, vzniká konflikt, který je možno rozřešit jen obětováním jednotlivcova života. Jestliže jedinec hájí jen jednu sílu a usiluje o jediný etický cíl na úkor ostatních, naruší se harmonie všech sil absolutního ducha. Jelikož sama podstata umění vyžaduje konečnou harmonii, nemůže tragédie končit konfliktem. Musí dojít ke smíru, který naznačuje, že po bouři nastane klid. Avšak takový mír je vykoupen jen za cenu úplného zničení jednotlivce jako takového. V tom je náznak větší substanciálnosti ideálních jsoucen.

Smíření protikladů je podstatou Hegelova učení. Avšak toto učení samo vzniklo z volby mezi dvěma protichůdnými formami smíření. Hned na samém počátku popřelo, že básník je schopen dosáhnout dokonalé syntézy. Je nutné z toho vyvodit, že existuje rozpor, který není v dialektice obsažen? Pochopila a ukončila Hegelova estetika starý spor mezi filosofií a poezií nebo v něm naopak pokračovala? Abychom zodpověděli tuto otázku, použijeme jako zkušebního kamene jevu tragična. Vždyť v myšlence o lidstvu, rozeklaném a rozděleném protikladnými tendencemi, tkví základní skutečnost, společná filosofu i básníku. Je to látka, s níž oba pracují, aby dosáhli každý své vlastní formy harmonie. Hegel má nepochybně pravdu, když tvrdí, že tragé-

*Hranice dialektického smíru*

die, stejně jako každá jiná forma poezie, nemůže končit nesouzvukem. Ať jsou její rozpory sebevětší, musí se rozplynout v harmonii. Hegel se však ve svém rozboru poezie příliš snadno přiklonil k názoru, že tuto konečnou harmonii je nutno hledat ve sféře intelektuálního vědomí. Když pojednává o poezii, říká, že jsme dospěli „nebezpečně blízko k tomu, abychom se rozloučili s uměním“.<sup>1</sup> A skutečně pojednává o poezii, téměř jako kdyby to byla zveršovaná filosofie. To je důvod, proč nemůže správně pochopit největšího génia tragédie současné doby — Shakespeara. Označuje typ Shakespeareova tragického hrdiny jako „osobnost, která je zazděna sama v sobě“. V Hegelově světě, kde veškerá blaženost vyplývá z účasti na celku života, označuje taková definice stav naprosté bezúčtosti, zuboženou a zatemnělou duši. Jednou, když Hegel poslouchal, jak Tieck předčítá *Othella*, zvolal: „Jak rozervaný vnitřní život musel mít tenhle člověk — ten Shakespeare — když takto popisoval svět!“<sup>2</sup> Friedrich Hebbel (1813—1863), Hegelův stoupenec a autor několika tragédií, si vytyčil za úkol zvrátit Hegelovy názory a obhájit poezii. Prohlásil, že filosofie nemůže vytlačit umění, které je vlastně její realizací. Jedině tragédie — intelektuální tragédie, typická pro Hebbelovu tvorbu — plně zobrazuje základní protiklady reality.<sup>3</sup> Ibsenova koncepce poezie jako „kritiky života“ je nepochybně odvozena z těchto pohegelovských názorů. Buď jak buď, Hegelovi přívrženci měli dojem, že jejich učitel až příliš snadno dosáhl harmonie svého systému a že jim nezbyvá nic jiného, než vystoupit jako *advocati diaboli*. A tak Karl Rosenkranz (1805—1879) upozornil na estetický význam ošklivosti a označil ji za „sebezničení krásy“.<sup>4</sup> Jeho názory sdílel i Max Schasler (1819—1903).<sup>5</sup> Estetické pojednání Arnolda Ruge se soustřeďuje na ideu komična.<sup>6</sup> Všichni pokládali své práce za rozvíjení Hegelových myšlenek. Ve skutečnosti však se přiblížili k nesmírně důležitému problému a připravili cestu k zásadní kritice dialektického systému.<sup>7</sup>

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

J. S. Kedney, *Hegel's Aesthetics, A Critical Exposition*, 1855.

A. C. Bradley, *Hegel's Theory of Tragedy*, v *Oxford Lectures on Poetry*, London 1909, str. 69—95.

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, 1892, XII. kap.

<sup>1</sup> Tamtéž, díl III, část III, kap. 3 (Úvod), str. 873.

<sup>2</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Hebbel und die Philosophie seiner Zeit*, disertační práce, 1903, str. 40.

<sup>3</sup> F. Hebbel, *Tagebücher*, vyd. R. M. Werner ((Säkular—Ausgabe der Werke), sv. II, str. 422 a n; . sv. III, str. 5; sv. IV, str. 173. Vorwort zur *Maria Magdalena*, 1844, Säkular-Ausgabe, 1904, sv. XI, str. 40.

<sup>4</sup> J. K. F. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853.

<sup>5</sup> M. Schasler, *Kritische Geschichte des Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1872.

<sup>6</sup> A. Ruge, *Neue Vorschule zur Ästhetik. Das Komische, mit einem komischen Anhang*, Halle 1837. Další Hegelovi následovníci: H. G. Hotho, vydavatel Hegelových přednášek o estetice a autor knihy *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart, Tübingen 1835, a Kuno Fischer, známý historik filosofie, který napsal spis: *Diotima. Die Idee des Schönen*, Pforzheim 1849.

<sup>7</sup> Viz kap. XVII této knihy.

## XV. KAPITOLA

### DUALISTICKÝ IDEALISMUS: SOLGER, SCHLEIERMACHER, SCHOPENHAUER

Estetika Karla Wilhelma Friedricha Solgera (1780—1819) se značně odklání od hlavního proudu pokantovského období. Fichte, Schelling a především Hegel, kteří se snažili překonat Kantův dualismus monistickou metafysikou, v základě zkoumali vesmír jako proces ztělesnění a projevení absolutna. Solger, jehož názory na svět byly neméně metafysické, avšak statictější, zůstal obhájcem dualismu, který sdílel s tehdejšími zastánci vysloveně křesťanských názorů.<sup>1</sup> Z jiných teoretiků estetiky je mu nejbližší Jean Paul. Solger přísně strážil transcendentní charakter své ideje a dává jí proniknout do lidské zkušenosti jen v chvilkových záblescích. A umění pokládá za hlavního nositele těchto občasných zjevení. V jednom z dopisů svému příteli Tieckovi píše: „Spolehlivá zkušenost mě přesvědčila, že člověk naší doby může zahlédnout vyšší svět nejlépe pomocí umění a že je to především umění, které ho vede k jádru věci.“<sup>2</sup>

*Ironie v umění nám odhaluje ideální svět*

Solger prohlašuje, že umění napodobuje tvůrčí dílo Boha. Avšak jako všechno pozemské, i krása je marnost tváří v tvář skutečné velkoleposti boží. Tím lze vysvětlit, proč všechny krásné věci halí melancholie.<sup>3</sup> Solger se shoduje s ostatními idealisty v tom, že krása potvrzuje konečnost a specificky lidský charakter naší existence. Z hlediska mravní, náboženské nebo filosofické zkušenosti můžeme pokládat své tělo za pouto, které zatěžuje požehnaný život ideje. Pouze umění je veskrze lidské. „V člověku se spojuje myšlení a bytí; vzájemně se zcela

<sup>1</sup> Viz Maurice Boucher: K. W. F. Solger, *L'esthétique et philosophie de la présence*, Paris 1934.

<sup>2</sup> K. W. F. Solger, *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, 2 sv., vyd. L. Tieck a Fr. von Raumer, Leipzig 1826, sv. I, str. 316.

<sup>3</sup> K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, vyd. K. W. L. Heyse, Berlin 1829, str. 252.



prolínají, a proto je člověk tak významnou měrou účasten krásy.“<sup>1</sup> Solger, podobně jako Schelling, se dokonce osměluje vykládat vtělení Boha v Kristu z tohoto hlediska jako alegorický fakt. To však je pro Solgera jen jedna, a to méně charakteristická stránka estetické teorie. Krása, která v přechodných záblescích dokazuje shodu ideje a jevu, zároveň odhaluje naprostou různorodost obou těchto oblastí. Když idea bere na sebe formu nějakého předmětu z tohoto světa, zaujímá místo v tomto světě a zasahuje rušivě do jeho komplexu zvláštních a obecných faktorů. A tak i ve vrcholném stadiu dialektického vývoje si krása podržuje náznak paradoxnosti. Avšak tento paradox, jakožto příznak lidské konečnosti, nepřipouští ani nevyžaduje další vysvětlení. Krása působí, že objekt, který patří k našemu světu, definitivně vyvrací obecně lidský nárok na soběstačnost. Posvěcení, které génius dává jednotlivé viditelné nebo slyšitelné formě, je zároveň odsouzením celé viditelné a slyšitelné oblasti. Duševní stav, v němž tato základní zkušenost nastává, je ironie. „Umělcův duch musí soustředit všechny prvky do jednoho souhrnného pohledu a tento pohled, který je všemu nadřazen a všechno ničí, se nazývá ironie.“<sup>2</sup> „Žádné umělecké dílo nemůže vzniknout bez této ironie, která spolu s nadšením tvoří podstatu veškeré umělecké činnosti. Je to taková nálada, při níž pozorujeme, že realita ztělesňuje ideu, avšak sama o sobě je prázdná a k pravdě se vrací pouze tehdy, když se rozplyne v ideji... Ironie rozpoznává nicotu, ale nikoli nicotnost jednotlivých povah, nýbrž veškerého lidského dění, a to právě tam, kde je největší velikost a ušlechtilost; chápe, že to vše není ničím ve srovnání s božskou ideou.“<sup>3</sup>

Schellingův monistický idealismus, který přeměňuje vesmír v umělecké dílo, téměř smazává hranici oddělující umění od reality. Solgerův systém uchovává svou vrcholnou koncepcí zvláštní charakter estetické iluze. Kdyby ironie neredukovala svět na prázdné zdání, není žádná umělecká proměna ideje v realitu možná. „Kdyby se umělec cele oddal myšlence, že idea je obsažena v realitě, umění by přestalo existovat a jeho místo by zaujal jakýsi druh fanatismu, pověra, že v krásných objektech lze najít pevné koncepce, ukryté pod smyslovou formou.“ Ironie učí umělce, že jeho tvorba je symbol. Jelikož idea, vnikající do reality, musí nabýt formy „pevných koncepcí“, musí se její neomezená svoboda vykoupit ironickým rozkladem konečného světa.<sup>4</sup> Přítom ironie, jakožto duševní stav, v němž se „bezprostřední přítomnost božského principu“ projevuje „zmizením naší reality“, začleňuje umění do samé podstaty lidské existence. Právě proto, že chápe ironii jako „dokonalý plod uměleckého chápání“, Solger tvrdí:

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 78.

<sup>2</sup> K. W. F. Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Berlin 1815. Nově vydal R. Kurtz, 1907, str. 279.

<sup>3</sup> Vorlesungen über Ästhetik, cit. dílo, str. 125.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 199 a n.

„Naše současná reálná existence, jejíž podstatu jsme pochopili a poznali zkušeností, je uměním.“<sup>1</sup>

Z uvedených názorů je jasné, že Solgerova koncepce ironie má jen málo společného s romantickou ironií. Solger se domnívá, že ironie znovu potvrzuje transcendentní charakter ideje, dočasně odsunutý do pozadí přítomnosti ideje v konečném objektu. Ironie tedy přeměňuje v důkaz marnosti tohoto světa to, co ostatní idealisté pokládali za znak jeho božského charakteru. Romantik chápal ironii jako svobodu jednotlivce, který stanovil všechny hranice, a proto si osobuje právo je překračovat a zahrávat si s nimi. Směšoval tak sféry subjektivního a objektivního bytí, konečného světa a transcendentální ideje. Koncepce transcendentního pohybu, kterou vytvořil Solger ve své dialektice, končí v Bohu; přesahující pohyb romantické ironie se nakonec vrací ke svému východisku: k libovolnému sebeuspokojení jednotlivce. Podle Solgerova pojetí ironie „i to nejvyšší existuje pro nás v omezené, konečné podobě“.

„Všechny naše naděje, že pronikneme za hranice lidských cílů, jsou marné a prázdné iluze.“<sup>2</sup> Na rozdíl od názorů Friedricha Schlegela v Solgerově filosofii není místa pro velikášství nadutého jednotlivce. Pokud jde o otázky vkusu, nenajde v této teorii podporu romantické uvolnění strohých klasických forem a jejich přeměna ve fantastické nebo vtípné hříčky. Solgerův oblíbený příklad ironie je Homérův skvělý epos. Tato ironie je vždy spojena s nadšením — tušení zkázy viditelného světa s vědomím přítomnosti boží v některém objektu tohoto světa.<sup>3</sup> I když však Solger nesympatizoval se Schlegelovými myšlenkami, jeho filosofie má jistě těsný vztah k romantickému náboženskému citění a je v oblasti estetiky nejjasnějším důkazem obrození ducha mystické transcendence. Solger píše: „Mysticismus zaměřený na realitu je matkou ironie; mysticismus zaměřený na věčný svět je dítětem nadšení nebo vnuknutí.“<sup>4</sup>

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768—1834) podobně jako Schelling, Solger a Hegel pokládá systém forem nebo platónských idejí za podstatu reality. Tento systém, vrozený lidskému duchu, začíná působit při styku člověka s vnějším světem. Umění zaujímá významné místo mezi činnostmi, které nás přesvědčují o tom, že reálný a ideální svět, vesmír a rozum vyplývají z téhož zdroje. Umělec, který napodobuje pravzory vnímaných objektů, rozvíjí zárodky, které jsou obsaženy v jeho vlastním rozumu. Protože se zabývá nejhlubším základem reality (základem, z něhož vznikají formy pravzorů), jeho díla obsahují jak pravdu, tak i mravní dobro. Avšak pravda a dobro v umění, odtržené od původní souvislosti, se redukuje na zdání.<sup>5</sup> Není

*Solgerova „ironie“  
není totožná s ro-  
mantickou ironií*

*Schleiermacherova  
„via media“ mezi  
systémem a zkuš-  
ností*

<sup>1</sup> K. W. F. Solger, *Nachgelassene Schriften*, sv. II, str. 515.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 514 a n.

<sup>3</sup> K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, cit. dílo, str. 198.

<sup>4</sup> K. W. F. Solger, *Nachgelassene Schriften*, sv. I, str. 689.

<sup>5</sup> F. E. D. Schleiermacher, *Ästhetik, nach den bisher unveröffentlichten Urschriften zum ersten Male herausgegeben*, vyd. Rudolf Odebrecht, 1931, str. 118. Budeme se

však na místě hovořit opovrživě o „pouhém zdání“ jako o opaku pravdy. Estetické zdání pravdy zůstává pravdou, třebaže v podobě iluzorního jevu. Umělec vytváří pouze izolované obrazy, a tak musí potlačovat spoje, které spojují reprodukováný objekt s ostatními. Za to, že se takto zříká nároku na poznávací pravdu, je bohatě odměněn: ukazuje se, že izolovaný obraz je symbolem absolutna.<sup>1</sup>

Tento zárodek idealistických názorů, podrobený u Schleiermachera specifickým intelektuálním podmínkám, se vyvíjí zvláštním způsobem a vede k originálním závěrům a pozorováním. Schleiermacherova dialektika, která spojuje přednosti spekulativní i empirické metody, se rovná umění omezovat na každém stupni množství uvedené iracionálnosti. Schleiermacher zkoumá celou řadu faktů lidské zkušenosti. Tento empirický souhrn je komplexem totožností a variant. Vybírá si pokusnou definici, která se hodí na shodný jev, a aplikuje ji na množství shromážděných faktů. Pokud jde o estetiku, jsou to fakty vytvářené různými druhy umění a podobnou lidskou činností. Vzniká otázka: Vystihuje navrhovaná definice umění skutečně celý rozsah příslušných zkušeností? Jestliže definice nevyhovuje těmto podmínkám, je nutno buď změnit prozatímní uspořádání faktů, aby odpovídalo obecné koncepci — třeba novým proanalýzováním skupiny faktů — nebo uznat navrženou definici za chybnou. Snad se hodí jen na některé druhy umění, například na mimické umění a hudbu, a je nutno ji rozšířit. Podle této metody může být i počáteční nezdar definice užitečný. První definice, i když je příliš úzká, může vést k přirozenému rozdělení v rámci posuzovaného předmětu a naznačit směr, jímž se má dále řídit dialektická analýza. Takto, postupným upravováním definic a zkušenostních faktů, se odhaluje vnitřní struktura určité oblasti poznání.

*První definice:  
Umění je výraz*

Definovat umění znamená určit místo umění v rámci veškeré lidské činnosti. Okolní svět působí na člověka a člověk zase reaguje na svět. Tak vzniká neustálé kmitání, kolísání sem a tam mezi lidským rozumem, „ideálním faktorem“, a světem, „reálným faktorem“. Toto vzájemné působení směřuje k postupnému překonání protikladů a k dosažení syntézy, ovládané totožností. Tohoto cíle se dosahuje dvojím způsobem: Člověk může vnímat a asimilovat svět. To je cesta poznání. Nebo se může vnitřní život promítnout do vnějšího světa. Tento druhý způsob, nazývaný „organizující činnost“, patří k oblasti etiky. Teorie umění spadá do etiky. Je proto třeba definovat umělecké tvoření jako specifickou formu „organizace“ v širším smyslu.<sup>2</sup>

První přiblížení k takové definici spočívá v rozlišení mezi tím, co je všem lidským povahám společné, a jedinečností osobnosti. Tyto dvě složky se spojují tak, že v některých činech převládá faktor identity

i nadále odvolávat na toto poslední vydání, jemuž dáváme přednost před starším vydáním, které uspořádal S. Lommatzsch (Werke, odděl. III, sv. VII).

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 119.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 23 a n.

a v jiných různost neboli individuální prvek. Aplikujme nyní toto rozlišení na organizující činnost. V mechanických výtvorech řemesla převládá faktor identity. Z toho vyplývá, že umění je nutno přisuzovat individuálnímu faktoru.

Toto umístění umění v rámci organizující činnosti, v níž převládá jedinečnost osobnosti, je možno ještě upřesnit tím, že se odvoláme k citu. Citem poznáváme svou vlastní osobnost a její stav. Umění tedy musíme zařadit mezi jevy výrazu. Představme si řadu obyčejných zkušeností, v nichž dostává nějaký cit vnější formu, buď viditelný nebo slyšitelný projev: postoje, gesta, výkřiky. Všechny tyto způsoby vyjádření odpovídají podmínkám dané definice, a přesto ještě nejsou uměním. Vidíme v nich spíše neumělý výraz, který spočívá v „bezprostřední totožnosti emoce a vyjádření“.<sup>1</sup> Aby tento bezprostřední výraz byl zušlechtěn a přetvořen v umění, musí zapůsobit kromě citu ještě druhý faktor. Schleiermacher jej označuje jako *Besonnenheit*, rozvaha nebo osvícení — pokud lze vůbec tento nepřeložitelný výraz přeložit. „Osvícení“ kontroluje projevy citového života, přeměňuje je a vtiskuje jim známku prototypické formy: míru a harmonii. Primitivní tělesné pohyby dostávají rytmus a vyvíjejí se v uspořádaný sled postojů, řízených novým typem vědomí, a tak se rodí tanec. Podobně výkřik vášně nebo nadšení se moduluje a tříbí tak, aby se uvolnil a rozvinul harmonický zvuk lidského hlasu. Získává rytmus a melodický řád a tak vzniká píseň jako umělecký výtvar.

Tvořivá kontemplace, která vzniká z osvícení, nenavazuje na každou emoci bez rozdílu. Není možné mechanicky oddělit formující energii od plastického emocionálního substrátu v oblasti duševního života. Všechny složky duševního života, které přijímají podněty a reagují na ně, se pevně proplétají a tvoří tkáň vnitřní zkušenosti. Prudký proud vášnivého citu, který byl spoután a zahrazen brzdící silou osvícení a podrobil se jeho tvořivé síle, není už tentýž jako dříve. Když emoce přestává sledovat své zvláštní cíle, zaplaví a vzburcuje celou naši bytost. Pak je vhodnější označit ji jménem „nadšení“. Konečná definice umění může tedy znít, že umění je „identita nadšení a osvícení“. Součástí této syntézy jsou v takovém vztahu k spojujícím faktorům, že osvícení se pojí s „pravzorem“, kdežto nadšení vyjadřuje jedinečnost osobnosti. Tvořivý jedinec, který vyjadřuje navenek to, co je v něm nejniternější, se dostává do svazku s ideou — se základem veškeré reality.

Avšak naše úsilí o vypracování definice ještě neskončilo. Z hlediska úplného rozsahu estetické zkušenosti naše definice nepostačuje. Není pochyby o tom, že platí pro ty druhy umění, které je možno pokládat za rozvinutí přirozené řeči pohybů: pro tanec, hudbu a herecké umění. Avšak zobrazující umění do ní nespadá. Pouta, která vízí obraz nebo budovu k našim citům, jsou méně viditelná. Před našima očima se

*Druhá definice:  
umění je hra obraz-  
zotvornosti*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 31.

rozvíjí svět objektivních forem, které zobrazují přírodní objekty nebo vytvářejí — jako například architektura — užitečná díla, která nemají v přírodě žádný vzor. Tyto typy umění působí spíše na náš rozum a obrazotvornost než na naše city. Každý pokus zahrnout tato krásná umění do uvedeného vzorce je marný.

Nová metoda spočívá v tom, že budeme hledat původ umění (s ohledem na Schleiermacherovo rozdělení lidských činností na dvě základní skupiny) v poznávací oblasti života, a nikoli v naší schopnosti „organizace“ jevů. Přitom musíme především rozlišit dva typy tvoření, které se uskutečňuje pomocí idejí. Poznáním budujeme vesmír, který je stále tentýž, provždy a pro každého. Tento identický svět se vyjadřuje v tvrzeních, která mají všeobecnou platnost. Existuje však ještě jiný způsob spojování idejí v pevně uspořádaný celek — a to pomocí obrazotvornosti. Obrazotvornost započíná volné sdružování idejí. Výtvořiny této schopnosti si nečiní nárok na všeobecnou platnost; obrazejí osobní pohled na nadosobní realitu. Tak dospíváme k teorii umění, která platí pro sochařství a malířství a snad i pro architekturu. Avšak ani tato teorie nezahrnuje celou oblast uměleckého tvoření. Místo jedné definice máme dvě, které se navzájem doplňují, a každá z nich odpovídá specifickému duševnímu podnětu. Nejprve se zarádujeme z nějakého krásného pohledu. Potom, v odděleném aktu, vyjádříme svou radost nějakým výkřikem. Tento druhý prvek pak herci, tanečníci a hudebníci rozvinou a dají mu výraz ve svých výkonech, kdežto první akt je základem malířství, sochařství a architektury. Ačkoli jsou tyto dva duševní prvky navzájem spojeny, jsou odlišné, a zdá se, že pojem umění zahrnuje dva rozlišné jevy.

*Sjednocení obou  
navržených definic*

Poslední stupeň dialektiky ukazuje, že obě definice umění popisují dva aspekty jednoho jevu. Cit, vyjádřený tělesným pohybem, se zdál být jen pasivním stavem, pouhou reakcí na nějaký vnější podnět. Máme-li opravit tento mylný dojem, musíme přezkoumat koncepci emoce nebo citu. Základem uměleckého výrazu není izolovaná emocionální reakce, nýbrž celý souhrn citů, který Schleiermacher označuje jako „Stimmung“. *Stimmung*, nálada, která má k jednotlivým emocím nebo citům podobný vztah jako hudební tónina k jednotlivým notám, je citovým základem osobnosti a jako taková je spojena se svobodnou činností rozumu. Jak ukazuje konečný rozbor, pasivní emoce, vyjadřované v umění, jsou založeny na hlubší vrstvě naší osobnosti, nejen na okolnosti, že jsme vzrušeni, nýbrž na ochotě poddat se dojetí. Jenom tehdy, když chápeme cit v souhrnném významu, který má pojem „Stimmung“, můžeme pochopit, jakým způsobem se emoce proměňuje v nadšení a jak se spojuje s „vnitřním osvětlením“ a dává vznik uměleckému tvoření.

Tím je odstraněna první přehrada, která odděluje výrazové umění od zobrazujícího. Že jsou v podstatě jednotné, se plně osvětlí tehdy, podrobíme-li úvaze těsný vztah mezi obrazotvorností a citem. Svobodná činnost idejí v obrazotvornosti vytváří vnitřní individuální

variaci na téma společného světa. Zdrojem této hry představ, která vede umělce k tomu, aby zdůraznil některé rysy reality na úkor jiných, je opět umělcův duševní stav nebo nálada. Tak dospíváme k závěru, že tvůrčí hra idejí v krásném umění vyjadřuje cit, právě tak jako na druhé straně výrazové formy napodobivých druhů umění zahrnují svobodnou činnost obrazotvornosti. Definice umění jako výrazu emocionálního stavu, jenž vzniká spojením nadšení a osvětlení, je tedy universální a vztahuje se na všechny druhy umění. To, co zprvu zdánlivě ohrožovalo jednotu umění, se nyní jeví jako zřetelný znak, který dělí oblast umění na dvě polokoule. Tento rozdíl je takový: Hudba a herectví odvozují svůj výraz z bezprostředního citu, krásná umění a řečnické umění ze způsobu, jímž emocionální stav působí na svobodnou hru idejí.<sup>1</sup>

Když se tedy Schleiermacherovi podařilo obnovit základní jednotu umění, může také stanovit jeho místo a funkci v lidském životě. Připojil svůj hlas k chóru starověkých myslitelů a prohlásil, že cílem umění je „očista vášní“. V dílech umělce, který spojuje výbušnou sílu emoce s duševním osvětlením, prosvítá dokonalost, spočívající v úměrnosti. A tak „neúměrnost mizí víc a víc i v životě a prvek míry postupně proniká vším“.<sup>2</sup>

Na první pohled se zdá, že Arthur Schopenhauer (1788—1860) je jen dalším ze skupiny oněch myslitelů, kteří podobně jako Solger a Schleiermacher rozvíjeli metafysiku na základě Kantovy transcendentální teorie, avšak zachovali dualistickou koncepci světa. Podstata Schopenhauerovy metafysiky zřejmě spočívá na ostrém rozlišení fenomenálního a noumenálního světa, které Kant vytvořil a Hegel zvrátil. Schopenhauer učil, že věda a obyčejné pozorování nám umožňují postihnout pouze fenomenální svět. Avšak u Schopenhauera dostala idea „fenomenálního“ jiný smysl. V naprostém rozporu s duchem i literou Kantovy filosofie chápal poznávací subjekt v transcendentální logice jako individuální subjekt, nadaný subjektivními smyslovými orgány. Tak dospěl k fenomenalismu, který je bližší Berkeleyovu než Kantovu učení. Schopenhauer píše: „To, co poznáváme, není slunce a země, nýbrž oko, které vidí slunce, a ruka, která nahmatává zemi.“ Relativnost všech objektů, které jednotlivec poznává, způsobuje, že to jsou ideje spíše než nezávislé věci. „Všechno, co existuje pro poznání, je objektem pouze ve vztahu k subjektu, je to vjem vnímajícího, krátce řečeno *idea*.“<sup>3</sup> Věda zavádí přísný řád do světa smyslového vnímání a používá přitom kategorií času, prostoru a příčinnosti. Avšak věda dělá jen přesněji totéž co obyčejné pozorování; a proto i věda poznává jen relativní fenomenální svět. Náš obyčejný způsob pozorování i vědecké pozorování předpokládá rozlišenost

*Schopenhauerův  
metafysický para-  
dox: slepé úsilí vy-  
tlačuje rozum*

<sup>1</sup> F. E. D. Schleiermacher, *Ästhetik*, cit. dílo, str. 52.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 287.

<sup>3</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, *Sämtliche Werke*, 6 sv., Leipzig 1877, 2. vyd., sv. I, § 1, str. 3.

jednotlivých věcí, neboť časové údaje a prostor rozmísťují každou věc odděleně; tento způsob pozorování je také naivně realistický. Ačkoli tento stav připravuje věci pro zásah naší vůle, skrývá je „trojitým závojem“ před naším pravdivým viděním.

Za světem pouhých jevů se rýsuje noumenální svět. Slovo „noumenální“, odvozené z řeckého „νοῦς“ (nús — rozum), znamená „racionální“, a všichni myslitelé před Schopenhauerem respektovali původní smysl tohoto termínu. Bez ohledu na tradici i logiku jazyka Schopenhauer rozhodl, že od nynějška bude mít toto slovo opačný smysl. Podle Schopenhauera reálné není rozum, nýbrž nerozum, iracionální síla, slepý nús. Schopenhauer jej nazval vůlí; protože však jej zbavil všeho smyslu a cíle, nezaslouží si ani tohoto jména, ani jména touha. Každý pokus definovat tento pojem musí ztroskotat, protože to v podstatě není idea, nýbrž negace ideje. Je to rozum zba-vený všech kladných prvků, kromě své metafysické funkce a své dynamické síly. Existuje konečný zdroj veškerého smyslu, avšak tento zdroj, říká Schopenhauer, nemá žádný smysl. Racionální řád je vytvořen zároveň lidským mozkem z nepořádku, nebo přesněji řečeno z jakési dynamické substance, která je negativně definována jako nepřítomnost rozumu a účelu. V základech Schopenhauerovy metafysiky tkví smělý paradox. Schopenhauer přejímá a zabírá pro sebe celý systém tradičního platonismu. Odstranil však pružinu, která uvádí celou soustavu do pohybu, a dalo by se říci, že vyňal srdce z živého těla metafysiky. A místo aby je nahradil nějakým jiným životním principem, Schopenhauer velebí prázdnotu, kterou touto operací vytvořil.

*Hédonický pesimismus*

Je-li svět v základě snažením, věčně neukojeným hladem, pak je také zlem. Schopenhauerova filosofie obsahuje pesimistický názor na lidský život. Libost, říká Schopenhauer, není žádný pozitivní stav nebo vlastnost. Má cenu jen jako nepřítomnost bolesti. Tento hédonický pesimismus se shoduje do jisté míry s tradičním učením, avšak přeměňuje jeho kladné prvky v záporné. Dosáhneme-li rovnováhy mezi libostí a bolestí při smyslovém zážitku, výsledek je nula. Například libost z jídla je předem zaplácena nezbytným předpokladem, totiž stejně silnou nelibostí, tj. hladem. Taková úvaha je banalitou již od Sokrata. Avšak Platón, Aristoteles a jejich současní stoupenci ji vyvážili koncepcí vyšší a skutečně pozitivní libosti, kterou nám poskytuje nazírání racionální struktury světa. Schopenhauer však odmítá racionálnost světa, a proto musí popírat i pozitivní charakter libosti. A právě v tomto bodě, kde se příkře rozchází s tradičními názory, Schopenhauer prohlašuje, že se s nimi shoduje, a za svědka si bere Aristotela. Píše: „Za nejvyšší pravidlo veškeré praktické moudrosti pokládám tvrzení, které mimochodem vyslovil Aristoteles v *Nikomachově etice*: „...Rozumný člověk následuje toho, co jest bezbolestné, nikoli však toho, co jest příjemné.“<sup>1</sup> Avšak ve skutečnosti Aristoteles

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit, kap. V; Sämtliche Werke,

poukazuje na tento výrok jako na jeden z nesprávných názorů, který zastávají „někteří lidé“, zatímco on sám je přesvědčen o existenci libostí, „které jsou bez strasti a žádosti, například činnosti myšlení“.<sup>1</sup>

*Spasení skrze platónsko-estetickou kontemplaci*

Schopenhauer hlásal myšlenku o kontemplaci, přestože zavrhl jak její pozitivní hodnotu, tak i její náležitý objekt. Protože však iracionální vůle nemůže převzít úlohu nazíraného objektu, Schopenhauer volá na pomoc platónskou ideu, kterou vykládá jako stadia objektivování vůle. Království přírody je stupnice, která začíná anorganickou hmotou, kamením a půdou a pokračuje přes rostlinný a živočišný svět k člověku. Každý stupeň projevu vůle je vyjádřen platónskou ideou. Kameny a rostliny jsou formy projevu světové touhy v určitém stadiu jasnosti nebo nejasnosti. Jsou to doklady zdárného postupu věčného úsilí, vytvořeného ve chvílích klidu.

Co znamená toto paradoxní spojení iracionální vůle s platónskými idejemi, vysvětluje třetí knihy Schopenhauerova hlavního díla. Toto řešení ukazuje, že jeho filosofie si ještě větší měrou než kterákoli fáze Schellingova díla zaslouží název „estetická metafysika“. Schopenhauer se ptá: „... Jaký druh poznání je spjat... s idejemi, které jsou přímou objektivací věci o sobě, vůle? Odpověď zní: Je to *umění*.“<sup>2</sup> Estetika není jen součástí Schopenhauerova metafysického učení. Toto učení samo je založeno na myšlence estetické kontempace. Schopenhauer sám často zdůrazňuje, že voluntarismus je charakteristickým rysem jeho filosofie. Avšak žádný intelektualista kantovské školy nepodal tak otevřeně racionalistický výklad umění jako Schopenhauer. Umění je v jeho pojetí nejvyšším výtvozem lidského rozumu a nejvyšší formou poznání. Jediným zdrojem umění, píše Schopenhauer, „je poznat ideje; jediným jeho cílem je sdělit toto poznání“.<sup>3</sup>

Čistý, vůle zbavený subjekt takového poznání, nadaný schopností vnímat svět, je génius; a toto slovo pro Schopenhauera znamená jak velikého umělce, tak i spekulativního filosofa platónského typu. Z toho bychom mohli usoudit, že pokládal svou vlastní metafysiku za umělecký výtvor. Buď jak buď, genialita je podle Schopenhauera vynikající schopnost nazírat ideje. Génius vidí v jediném předmětu tisíce věcí; proráží své zdánlivé hranice a znovu se vrací do svého původního lůna. Jako pozorovatel života se génius dočasně zbavuje bolesti. „Je to onen bezbolestný stav, který Epikuros velebil jako nejvyšší dobro a jako stav bohů, neboť tehdy se na okamžik zbavujeme strastiplného úsilí vůle; slavíme den odpočinku v těžkém žaláři vůle; a Ixionovo kolo se zastavuje.“<sup>4</sup>

sv. IV, str. 453—454; viz též: Aristoteles, Etika Nikomachova, 1152 b, str. 169.

<sup>1</sup> Aristoteles, Etika Nikomachova, 1153, str. 170.

<sup>2</sup> A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, cit. dílo, sv. I, § 36, str. 251.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, § 36, str. 251.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, § 38, str. 265—266.



Ten druh poznání, který nám poskytuje věda, se tedy liší cílem i rozsahem od umělecké intuice. Věda slouží našim prostým touhám a uspořádává příčinná spojení tak, abychom mohli dosáhnout v bezprostřední budoucnosti toho, co chceme. Avšak génius je zpola šílený. Nemá zájem o vztah objektu k minulosti, ani o jeho pravděpodobné důsledky v budoucnosti, a proniká přímo k jeho věčnému charakteru; proto je romantický a nepraktický. „Pro obyčejného člověka je jeho poznávací schopnost svítilna, která mu svítí na cestu; pro génia je poznání slunce, které odhaluje celý svět.“<sup>1</sup> Malíř portrétů nemá vidět v tváři člověka jeho povolání nebo společenské postavení, nýbrž jeho metafysiku. Je-li umělecká metoda vidění světa, připomínající sluneční světlo, nevhodná pro cesty všedního života, vyvažuje tento nedostatek tím, že přenáší pozorovatele daleko od námahy a obtíží nepřetržitého snažení. Člověku praktického zaměření „nedopřejí jeho tužby oddechu“; člověk jako umělec je klidný pozorovatel. Když umělec, který zlomil okovy tužeb, požívá blahoslaveného klidu, osvobodil se od individuálnosti a od utrpení, které z ní vyplývá.

*System umění odráží hierarchii idejí*

Před uměleckým géniem se pak rozprostře věčnost. Vidí ji však jen v určitém okamžiku jejího rozvíjení, vidí jednu stránku jejího sebe-projevu. Schopenhauer vypracovává teorii o jednotlivých druzích umění na základě stadií objektivace vůle. Podle této teorie je třeba chápat každé umění jako výsledek působení sil, a stupeň jeho dokonalosti odpovídá stupni pokročilosti vůle — hrubé těžkopádnosti nebo jemné duchovnosti té síly, která v daný okamžik působí. Architektura je v tomto smyslu nejnižší ze všech umění. Její funkcí je ozřejmit vztah tíže k pevnosti. Konflikt mezi těžkou hmotou, která tíhne svou vůlí k zemi, a mezi vůlí pevného sloupu, pilíře nebo oblouku, působící proti tíži kamene nebo cihly, je problém, který musí řešit a vyjádřit architektura. Aby jasně vynikl boj těchto protikladných sil, musí stavba vést tyto síly jaksí oklikou. Tíži je nutno zabraňovat v její prosté a bezprostřední snaze klesat k zemi a pevnost musí dostat břemeno. Sloupy udržují střechu nad zemí a oblouky musí vydržet sílu vlastní rozpínavosti a tlaku navenek. Kromě toho se musí při stavbě krásných budov používat materiálu, na němž je zřejmě vidět, jaký ve skutečnosti je. Vnější vzhled materiálu je poměrně nedůležitý; pro umění má význam jen to, jakým způsobem dovede materiál ztělesňovat sílu. Kámen má určité schopnosti a je nutno vyžadovat, aby je projevil. Jiný materiál, upravený tak, aby vypadal jako kámen, nemůže prokázat tutéž službu, leda je-li mimořádně umělecky zpracován, a objevíme-li, že architektonické prvky nejsou tím, čím se zdají být, je estetická libost, kterou pocítujeme při pohledu na stavbu, zničena. Schopenhauer byl přesvědčen, že řecké stavitelství vynikajícím způsobem plnilo svůj úkol, neboť v architektuře řeckého chrámu je hlavním prvkem vztah mezi zatížením a opěrou, mezi sloupy a architrámem. Gotická architektura

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, § 36, str. 255.

se doplňuje cizorodou krásou soch, neboť vlastní problém architektury nebyl dostatečně vymezen a zdůrazněn.<sup>1</sup>

Schopenhauer nedůsledně tvrdí, že funkcí architektury je ukázat povahu světla stejně jako vlastností tak odlišných od světla, jako je tíže a pevnost. Budova nabývá „dvojnásobné krásy v plném slunečním světle na pozadí modrého nebe“, říká Schopenhauer. A zase jinou krásu dává budovám měsíční světlo a rozličné druhy a stupně osvětlení. Uvnitř budovy se „světlo zachycuje, ulpívá a odráží na velkých, neprůsvitných, ostře ohraničených a různě opracovaných masách kamene“.<sup>2</sup> To je zajímavý a cenný postřeh, cítíme však, že vyplývá spíše z Schopenhauerovy všeobecné záliby ve „světle, které nám poskytuje větší radost než cokoli jiného“, než z logiky jeho systému.

Plán jeho systému však vyžaduje, aby byl učiněn další krok, a tak Schopenhauer předkládá schéma jakéhosi hypotetického umění, které odpovídá vzestupné škále přírodních sil, ale které dosud ještě neexistuje. Je to umění vody, analogické architektuře, jež je uměním země. Vztah tekutosti a pevnosti má být záměrně zobrazován umělými vodopády a kaskádami, tichými hladinami jezer a regulovanými potoky.<sup>3</sup>

Věčná idea rostliny je materiálem pro architekturu zahrad a pro malbu krajin. Zde je ideálem uspořádat individuální rostlinné formy promyšleně jednu vedle druhé tak, aby co nejjasněji vynikly vlastnosti rostliny jako druhu, totiž nehybnost spojená se schopností růstu.<sup>4</sup> Podstata živočichů se odhaluje jak v malířství, tak i v sochařství. Avšak zvířata jsou krásná jen jako druh, nikoli jako jednotlivci. Tygr, slon nebo kůň musí být zobrazen jako aktivní představitel druhu. Jediné zvíře — člověk, připojuje ke svému druhovému charakteru individualitu.<sup>5</sup> Velké sochařství se pak zmocňuje nějaké určité stránky ideje lidství a tu vystaví na odiv. Proto sochy Herkula, Apollóna, Bakcha, Antioa, Siléna a Fauna dohromady vystihují dynamickým způsobem význam člověka jako celku.<sup>6</sup> Protože je člověk vrcholem vývoje přírody, je i zobrazování člověka nejvyšším uměleckým úkolem. „Žádný objekt nás tak rychle nepřivádí k ryze estetické kontemplaci jako překrásná lidská tvář a postava.“<sup>7</sup> Drapérie na soše nesmí zakrývat lidskou postavu, ale naopak vyzdvihovat a zdůrazňovat její hlavní obrysy.<sup>8</sup> Větší mnohostrannost malířství umožňuje, aby toto umění podrobněji vystihlo lidskou povahu, „aby ukázalo člověka v jeho psychologických obměnách“. Ačkoli pro zachycení všemožných lidských pocitů je žádoucí, aby byla zobrazována situace plná malebných podrobností, přece cílem opravdového uměleckého díla nikdy není

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, § 43, str. 286—292.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, § 43, str. 289.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, § 43, str. 291.

<sup>4</sup> Tamtéž.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, § 45, str. 294—295.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, § 45, str. 301.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. I, § 45, str. 295.

<sup>8</sup> Tamtéž, sv. I, § 47, str. 305.

obraz nějakého jednotlivce nebo určité historické události. Obrazy, jejichž námětem je Mojžíš, kterého našla v rákosí dcera egyptského krále, se ve skutečnosti snažily vystihnout vztahy kterékoli ženy vůči nalezenému dítěti.<sup>1</sup> A podobně jako hra v šachy je stejná, ať se hraje s dřevěnými nebo zlatými figurami, je i lidstvo stejné, ať je jeho představitelem Holanďan, který se pere v krčmě, nebo Angličan hovořící v parlamentu.<sup>2</sup> Umění svou povahou vede k pasivní a nehistorické kontemplaci.

Poezie je nejbohatší a nejvyšší ze všech druhů umění. Ještě lépe než malířství umí zobrazit lidi, jejich vzájemné vztahy a zápletky.<sup>3</sup> V tragédii se kladou překážky do cesty bezprostřednímu úsilí lidské vůle a tím se zdroj a síla lidské vůle dostávají do ostrého světla.<sup>4</sup> V architektuře je možné dosáhnout většího účinku a zdůraznit tíži trámu nebo vzpěrnou sílu sloupu tím, že se zavedou překážky, které působí proti těmto prvkům; a totéž platí na vyšší duchovní úrovni pro básnickou tragédii. Existují tři metody k dosažení tragického účinku: 1. skutky nesmírně zlého člověka; 2. katastrofa, zaviněná osudem nebo náhodou, nebo 3. složité zápletky všedního života.<sup>5</sup> Tragédie prokazuje člověku užitečnou službu tím, že mu dává nahlédnout do nejhorší podstaty bytí. Krátce a dobře tragédie ospravedlňuje filosofii pesimismu; protože však je to umění, není spojeno s vůlí a vytváří pocit rezignace.

*Hudba je projevem samotné vůle*

Hudební umění nelze podle Schopenhauerova názoru přiřadit k ostatním druhům umění; je jejich vrcholem i jejich souhrnem. Všechna ostatní umění ztělesňují pouze jednu platónskou ideu, jedno stadium objektivace vůle. Hudba naproti tomu vyjadřuje celý rozsah vůle a tedy i všechna stadia přírodního procesu. „Ostatní umění hovoří pouze o stínech, hudba mluví o vůli samé.“<sup>6</sup> „Skladatel objevuje vnitřní podstatu světa a vyjadřuje nejhlubší moudrost jazykem, který jeho rozum nechápe; jako hypnotizovaný člověk říká věci, o nichž po probuzení nemá ani potuchy.“<sup>7</sup> Leibniz řekl, že hudba je slepá praxe matematiky. Schopenhauer se ohrazuje proti spojování hudby s tak racionální a abstraktní vědou, jako je matematika. Pozměňuje Leibnizův výrok takto: Hudba je slepá praxe metafysiky — nevědomé filosofování. Jestliže je svět jako celek precipitátem vůle, je hudba druhým souběžným precipitátem. Schopenhauer dokonce připisuje hudbě větší schopnost vyjádřit základní smysl věcí než dějinám skutečných událostí, neboť v hudbě se odhalují skryté dějiny pohnutek a snah, celý ten podtext skutečného bytí, který označujeme nejasnými slovy „cit“ a „emoce“.

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, § 48, str. 308.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, § 48, str. 306—307.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, § 50, str. 318.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. I, § 51, str. 334.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. I, § 52, str. 340.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. I, § 52, str. 343.

Schopenhauer prohlašuje nejen, že hudba je všeobecně napodobeninou vůle, ale nadto rozděluje hudební formu na prvky a spojuje je s oblastmi světa. Nejnižší hlas v harmonii odpovídá surové hmotě planety, tenor krystalům, alt živočichům a melodie nejvyšších hlasů odpovídá rozumovému životu člověka.<sup>1</sup> „Melodie má své napřed a potom, významuplný úmyslný směr od začátku ke konci.“ Touto racionální nadřazeností nad tokem času, zřetelnějšími hlasovými projevy, hudba symbolizuje tedy samotného člověka.

*Anticipace estetismu*

Schopenhauer, po dlouhou dobu nikým nečten a nikomu neznám, se ke konci století stal nejpoblíbenějším a nejvlivnějším autorem. Dokonce i ve spisovatelích jako Gautier a Flaubert, kteří pravděpodobně o žádnou jeho knihu ani okem nezavadili, můžeme vytušit spřízněné duchy. Schopenhauer jako první ztělesnil svým dílem názory, které se později stávaly stále typičtější pro vzdělané a bohaté vrstvy. Čtivou a dokonce poutavou formou rozvinul systém „estetismu“. Pesimistický filosof přenáší ideu kontemplanace z filosofie do umění a ve formě rafinované ideje estetické libosti poskytuje vítanou náhražku za „*vita contemplativa*“. Vlivem Schopenhauerovy filosofie přežívá kontemplanace víru ve svůj původní objekt, totiž v rozum jakožto základ reality.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer*, 913.

L. D. Green, Schopenhauer and Music, *Musical Quarterly*, 1930.

Benedetto Croce, *Aesthetics*, přel. Douglas Ainslie, 2. vyd. 1922, str. 312—323. On Schleiermacher.

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, § 52, str. 340.

## XVI. KAPITOLA

### SPOLEČNOST A UMĚLEC

*Jaké místo zaujímá umění ve společnosti*

Ve společenských vztazích a intelektuálních potřebách nastala koncem 18. století hluboká změna a estetické teorii 19. století připadl úkol určit, jaké místo zaujímá umění v novém světě. V Německu, kde politický úpadek zhroutené říše brzdil všechen politický a hospodářský pokrok, uvažovali filosofové o nadcházejícím období z metafysického hlediska. Byli přesvědčeni, že Kant definitivně zničil někdejší racionální poznání vesmíru a Boha, a vytkli si za úkol vybudovat je znovu v pozměněné formě. Umělecké bádání se zaměřilo k tomuto cíli a nové filosofické koncepce měly zase přispět svým dílem k lepšímu pochopení umění. Buď jak buď, oblast, o níž se předpokládalo, že je sídlem krásy, byla vymezena tak velikými činiteli, jako je lidská duše, život lidstva ve světových dějinách, vesmír a nadpřirozená bytost.

Lidé na západ od Německa však prožívali příchod nového světa v konkrétnější formě. Vytyčili jeho problémy především z hlediska lidské společnosti. Angličtí a francouzští badatelé v oboru umění si kladli otázku: Jaké místo ve společenském životě přísluší umění a jaký je jeho účel? Ve Francii, kde bylo nutno po strašlivých revolučních otřesech celou společnost od základů přebudovat, vyvstával tento problém nejpálčivěji. Praktičtější Angličané řešili tyto otázky způsobem, který zajistil umělcům větší vliv na život společnosti. Umělec přirozeně odpovídal na příliš naléhavé požadavky společnosti vášnivou obhajobou jedinečnosti a soběstačnosti umění. Je však příznačné, že při tom zpravidla neuváděl jako zdroj své nezávislosti samotářské vize. Ospravedlňoval svou odloučenost raději tím, že ji uváděl jako nezbytný požadavek umělecké dovednosti. To znamená, že zdůrazňoval tu stránku své činnosti, kterou se vyznačuje každá tvůrčí práce ve společnosti.

Německá metafysická estetika se brzy rozšířila přes hranice na

západ. Na základě průkopnického díla paní de Staël a obzvláště Victora Cousina (1792—1867) se ve Francii zrodila idealistická škola estetického myšlení, kterou rozvinul Cousinův žák Théodore Jouffroy (1796—1842) a k vrcholnému rozkvětu dovedl svými díly Jean-Charles Levêque (1818—1900) a Victor de Laprade (1812—1883). Jejich názory jsou do značné míry převzaty z německých pramenů, byly však rozpracovány a využity v takovém duchu, který svědčí o zájmech, jež tehdy převládaly ve francouzském intelektuálním životě. Cousin, autor pojednání *O pravdě, kráse a dobru*<sup>1</sup>, ujišťuje své krajany, kteří odjakživa chovají přirozenou nedůvěru k nesrozumitelné německé filosofii, že jeho spiritualismus je rozumný a umírněný a že se vystříhá jakéhokoli „chimérického a nebezpečného mysticismu“.<sup>2</sup> Tito idealisté, Cousin a jeho stoupenci, nezůstávají v zájmu o společenské problémy umění pozadu za svými pozitivistickými odpůrci. V jejich názorech na metafysiku krásy se neprojevuje žádná zvláštní původnost. Cousin, jenž kombinuje svůj poněkud mlhavý platonismus s idejemi odvozenými od francouzských moralistů 18. století, zdůrazňuje etický obsah svého pojetí krásy a přitom upadá do velmi nepřesné terminologie. V definici, která připomíná Shaftesburyho, stanoví cíl umění jako „vyjádření mravní krásy za pomoci krásy fyzické“.<sup>3</sup> Německé filosofii jsou bližší vroucí náboženské úvahy velkého katolického spisovatele H. F. R. de Lamennaise (1782—1854). Podle jeho názoru je umění projevem téže vrozené metafysické síly, která dává vznik úzce spřízněným pojům: náboženství, morálce a vědě.<sup>4</sup> Charles Lévéque podává ve svém pojednání *Věda o kráse* nejlepší příklad definice krásy pojaté v duchu německého platonismu. „Krásno,“ tvrdí Lévéque, „je ve všech možných případech síla či duše, která působí vši svou mocí a v souladu s řádem, to jest tak, aby naplnila svůj zákon.“<sup>5</sup> Později se dovídáme, že tvůrčí činnost oné individuální síly nebo duše, této příčiny krásy, je určena jejím „rodovým ideálem“.<sup>6</sup> Tento dynamický idealismus přivádí autora k analogii mezi uměleckou tvorbou a utvářením charakteru sebevýchovou. Ten, kdo se nenarodil jako umělec, měl by, „podle Plotinova velkolepého výroku, ustavičně vytesávat vlastní sochu podle obrazu ideální krásy“.<sup>7</sup>

Avšak ať už byli tito autoři spřízněni s kterýmikoli klasickými nebo německými mysliteli, problém společenských podmínek a společenského poslání umění jim ustavičně ležel na srdci. Cousin si jasně uvědomoval, že umění ovlivňují nejrůznější faktory, které byly později označovány jako složky, z nichž pozůstává „prostředí“. Jouffroy pře-

<sup>1</sup> V. Cousin, *Du vrai, du beau, du bien*, Paris 1937 (původně r. 1818).

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 141.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 188.

<sup>4</sup> H. F. R. de Lamennais, *De l'art et du beau*, 1841, str. 10.

<sup>5</sup> Ch. Lévéque, *La science du beau, ses principes, ses applications, son histoire*, 2 sv., Paris 1862, sv. I, str. 368.

<sup>6</sup> Tamtéž, sv. II, str. 559.

<sup>7</sup> Tamtéž, sv. I, str. 115 a n.

jal Cousinovu definici, že krása je určitý typ řádu, a z toho vyvodil, že umělecký styl závisí na rozličném významu, který se v různých historických epochách „řádu“ přisuzuje. A je opět na Lévêqueovi, aby dal myšlenkovému proudu nejpřesnější výraz. Není to jen osamělý jedinec, učí Lévêque, kdo se snaží realizovat ideál tvůrčími činy a uměleckými díly. Síla ideálu vyzařuje z jeho osobnosti, zaplavuje ty lidi, kteří s ním přicházejí do styku, a nepozorovaně je přetváří. Umělec tedy nutně přeměňuje společnost, ke které náleží. Avšak vztah mezi umělcem a společností je vzájemný. Umělec přejímá od současné společnosti ideje, které ho povznášejí do ideální sféry. Tento názor vyjadřuje Lévêque slovy hodnými Ruskina. „Neexistuje velké umění,“ píše Lévêque, „bez velkých teorií a dodejme hned, bez velkých teorií, které přešly v činy, přeměnily se v živou krásu a uskutečnily se v jednání jednotlivců. . .“ Nepodaří-li se umělci dosáhnout krásy, není to tedy pouze jeho vina. Musí čerpat z okolního světa. „Existuje živý model, který se bez ustání a všude staví umělci před oči, ať už v salónech, v divadle, v kostele nebo na ulici; tento živý model, to je obyčejný člověk. Jak by mu mohl uniknout umělec, pronásledovaný tímto pohledem, nebo ještě spíše, mající jej stále před očima, jak by na něj mohl úplně zapomenout, když pracuje v ateliéru?“<sup>1</sup> Tato Lévêqueova myšlenka se téměř doslova opakuje v Tainových poznámkách o „vzorném modelu“. Avšak zatímco pozitivista pokládá za své poslání velebit moderní dobu a bít se za její ideály, idealista zaujímá kritičtější stanovisko. Laprade se táže, zda pozitivistická idea pokroku má stejný význam pro umění jako pro vědu a techniku. Rychlé zdokonalování a vulgarizace technických prostředků může umění snížit na pouhé řemeslo.<sup>2</sup>

*Saint-Simon: umělec v triumvirátu reformátorů*

Otevřeně a veskrze „moderní“ filosofii vytvořilo pozitivistické hnutí. V učení, které hlásal hrabě de Saint-Simon (1760—1825) a jeho žáci, je tato filosofie ještě v dětských střevíčkách. Tito myslitelé měli odvahu vytknout si úkol, který vypadal na první pohled fantasticky: chtěli dosáhnout toho, aby moderní věda a křesťanská láska k bližnímu navzájem spolupracovaly. Toužili pomáhat chudým a zachránit zuboženou společenskou třídu z bědných poměrů, do nichž ji přivedl hospodářský systém a moderní pracovní podmínky. Doufali, že prosadí reformu změnou „shora“, a dali za úkol učenci, aby vypracoval vědecký plán nového „společenského stroje“ a uvedl jej v život spoluprací s průmyslníkem. Nakonec byl povolán i umělec, aby se připojil k tomuto reformačnímu štábu jako třetí člen tohoto moderního triumvirátu. Své rozhodnutí zdůvodňovali tvrzením, že umělec vládne lidským duším. Reformátor se proto musí snažit, aby ho získal pro své plány a využil jeho kouzelné moci ve službách dobré věci. Umělec bude za svou pomoc bohatě odměněn, neboť podle názoru utopických filosofů nelze si představit ušlechtlejší a úchvatnější cíl, než plnit

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. II, str. 314.

<sup>2</sup> V. Laprade, *Essais de critique idéaliste*, 1882, str. 72 a n.

lidská srdce nadšením pro spravedlivé a šťastné uspořádání života.<sup>1</sup> V postoji Saint-Simonovy skupiny vůči umění se jeví jistá nerozhodnost. Příslušníci této skupiny pohlíželi na umění jednak jako na produkt společnosti, podmíněný jejím současným stavem, jednak jako na nástroj, který má společnost pozvednout na vyšší úroveň. V pozdějších letech prohlásil Saint-Simon, že veškerá umělecká tvorba by se měla odložit do té doby, než bude výstavba budoucí společnosti dokončena. Potom vznikne ušlechtilější a čistší umění jakožto spontánní výraz spravedlivé a dobře uspořádaného života. Bylo by také ku podivu, kdyby učení cele zaujaté představou světa takového, jaký by měl být, přispělo nějak podstatně k poznání tvůrčí činnosti, která nás konec konců učí radovat se ze světa takového, jaký je. Spisy nebo výroky sociálních reformátorů o umění, jako na příklad pojednání, které o umění napsal Pierre-Joseph Proudhon (1809—1865),<sup>2</sup> často prozrazovaly nedostatečnou znalost předmětu, o němž pojednávaly.

Saint-Simonovy vznešené aspirace přeložil do filosofické terminologie a rozvinul v systém Auguste Comte (1789—1857). V jeho teorii je roztržka s teologickou a metafysickou tradicí úplná a neodvolatelná. Koncepce světa se zde redukuje na představu nekonečného souhrnu „pozitivních“ faktů. Tím, že se hierarchická struktura starověkého universa znivelizovala na souhrn souřadných daných fakt, zmizelo privilegované postavení filosofie. Existuje jenom jediná metoda, podle které je nutno fakta zkoumat, tříditi a podrobit empirickým pravidlům. Jak dosáhnout toho, aby porůznu roztroušená fakta nakonec vykrytalizovala v systém? Comte totiž doufal, že ze spousty nashromážděných dat vytvoří systém. Tato otázka nebyla výslovně položena, avšak Comte, který si byl dobře vědom neúplnosti světa faktů, doplnil své úvahy teorií lidské činnosti. Lidské činy, závislé na naší vůli, nelze zahrnout pod koncepci faktu. Samy fakty, na které se soustředí lidská činnost a podřídí je racionálním cílům, se změní: stanou se z nich prostředky, jichž jednající člověk používá k dosažení svých cílů. Jinými slovy bychom mohli říci, že fakty, které věda ověří a spojí v teoretický celek, změní se v nástroje v praktickém rámci techniky. Věda a technika, fakty a prostředky jsou uvedeny do vzájemného vztahu poznáním, které je v podstatě předvídání.

Ve shodě s tímto názorem pohlíží se i na umění z dvojího hlediska. Umění je především fakt nebo souhrn faktů, jako takové je spolu s ostatními lidskými výtvoři závislé na stavu společnosti. Studium umění vyžaduje tutéž nestrannost, jaká přísluší astronomii. Ale vedle toho, na druhém místě, má umění ještě další aspekt: je prostředkem, který napomáhá příchodu dokonalého společenského řádu. Inspirován velkou ideou Člověka, pána přírody i vlastního života, cítí umělec touhu přispět k uskutečnění tohoto ideálu. Duševní schopnost, na níž se zakládá

*Comte: umění je podmíněno přítomností a připravuje budoucí společnost*

<sup>1</sup> Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, vyd. Olinde Rodriguez, 47 sv., Paris 1865—1878, sv. 39, str. 212. (L'artiste, le savant et l'industriel.)

<sup>2</sup> P. J. Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris 1865.



jeho činnost, je zprostředkující článek mezi rozumovými a mravními schopnostmi, a proto je vhodným prostředkem pro přechod od názoru k činnosti. Neexistuje lepší způsob, jak ovlivnit zároveň rozum i morální stránku člověka, než cvičit zprostředkující citlivost, která je s nimi oběma úzce spjata.<sup>1</sup>

Můžeme se odvážit tohoto srovnání: Comte se má k Saint-Simonovi jako Hegel k Schellingovi. Idea budoucího stavu světa byla pro Schellinga pouze vidinou, právě tak jako byla utopickým plánem pro Saint-Simona. Hegel i Comte k ní zaujali nové stanovisko a chápali ji jako výsledek, to jest jako produkt historického vývoje, a oba se rozhodli doložit svůj názor pomocí filosofie dějin. Podle pozitivistických názorů nebyl člověk od počátku tím, čím se má během dlouhého a událostmi bohatého vývoje stát: pánem světa a tvůrcem harmonického společenského života. Při sledování pokroku lidstva v dějinách od nejranějších dob předpokládá Comte dvě hlavní epochy — věk teologie a věk metafysiky, přičemž přechod od první epochy ke druhé probíhá přes dvě přechodná stadia: fetišismus a polyteismus. Za fetišismu, který „se vyznačuje primitivní náchylností považovat všechna vnější tělesa... za oživená podobným životem jako člověk“,<sup>2</sup> vzkvétala mimická umění a tanec. Tyto projevy symbolizovaly vítězství citu nad živočišným pudem, které charakterizovalo tuto epochu. V následující fázi, ve věku řeckého polyteismu, obrazotvornost vystřídala cit. Tuto psychickou změnu doprovázel bezpříkladný rozkvět výtvarných umění. Umění té doby, podporováno existencí stabilní a stejnorodé společnosti, vládlo nesmírnou mocí nad lidským rozumem, kterou brzy potom ztratilo a už nikdy nezískalo zpět.<sup>3</sup> Hegel měl na tuto věc podobný názor, byl však důslednější. Byl přesvědčen, že vládnoucí postavení umění v životě je věcí minulosti. Comte očekával soustavný postupný vývoj estetických schopností člověka a předpovídal, že v budoucnosti vznikne umění, které bude hodno osvobozeného lidstva a bude tak dokonalé, že zastíní i antiku.

*Taine: umění je produkt prostředí*

Přistoupíme-li k další fázi tohoto hnutí, setkáme se se zvýšeným zájmem o samo umělecké dílo. V Comtově teorii se vyskytovaly dvě soupeřící ideje: na jedné straně idea faktu a vědy, na druhé straně idea jednání. Druhá koncepce, „jednající“ složka, je v tomto dalším období buď zredukována na nejasné úsilí, nebo se od ní upouští vůbec. Hippolyte Taine (1828—1893), významný představitel této druhé skupiny pozitivistů, říká svým posluchačům: „Mou povinností jest pouze, abych vám vyložil fakta a ukázal vám, jak se tato fakta udála.“<sup>4</sup> A překladatel jeho díla píše v předmluvě k *Filosofii umění*: „Obsahem těchto přednášek je aplikace zkušenostní metody na umění stejným způ-

<sup>1</sup> A. Comte, *Sociologie*, Praha 1927, str. 205. (Původně: *Cours de philosophie positive*, 1830—1842.)

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 183.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> H. Taine, *Filosofie umění*, Praha 1897, str. 13. (Slovensky: Bratislava 1958.)

sobem jako na vědu. Skýtá-li tato soustava nějaký užitek, je to díky tomuto principu.<sup>1</sup> Toto tvrzení, třebaže mylné, věrně tlumočí Tainovo vlastní přesvědčení. Umělecké dílo, posuzované jako fakt, je v určitém vztahu k jiným faktům a je jimi podmíněno. To je zřejmě pravda. Taine však jde ještě o krok dále a tvrdí, že umělecké dílo je produktem svého prostředí a ničím jiným. A to je víc, než může Taine nebo kterýkoli jiný filosof dokázat. Musíme si stanovit pravidlo, píše Taine, že „chceme-li pochopiti nějaké umělecké dílo, nějakého umělce, nějakou skupinu umělců, musíme si podrobně na mysl uvést duševní a mravní stav onoho času, kterému náleželi. V tom spočívá konečné vysvětlení, v tom tkví prvotní příčina, která určuje ostatek“.<sup>2</sup> Analogie, kterou tento naturalistický filosof s oblibou používá k vysvětlení podstaty umění, je vzata z botaniky. Znovu a znovu nám vštěpuje myšlenku, že báseň nebo sochu lze přirovnat k rostlině. „Jest jistý druh půdy a teploty, k nimž zdar révy jest připoután. Rovněž zůstává úplným zákon, který řídí produkci dokonalého malířství, a můžeme pátrati po stavu duševním a mravním, od něhož toto malířství závisí.“<sup>3</sup> Víme, že proměnlivé větry roznášejí po celé zeměkouli nejrůznější semena, a podobně můžeme předpokládat, že během všech dějinných období a mezi všemi národy trvale existuje přibližně stejné množství talentů všeho druhu. Selektivnímu principu, jehož nositeli v rostlinném životě jsou podnebí a půda, odpovídá v uměleckém životě „mravní teplota“. Dejme autorovi za pravdu v tom, že mezi uměleckými talenty ve všech dobách nalezneme téměř stejné množství melancholických i radostných typů. Předpokládejme dále, že v jistém období převažuje ve veřejném životě melancholická nálada. Nic není přirozenější, než že za těchto podmínek každý projev veselí zůstane buď nepovšimnut, anebo se setká s nesouhlasem, kdežto pochmurný talent, podporovaný okolním smutkem, má příležitost vyniknout. Nevyhnutelným důsledkem těchto okolností je žeň melancholických a tragických děl. Taine byl příliš dobře obeznámen s dějinami umění, než aby necítil, jak neuspokojivé je toto vysvětlení. Proto se pokusil podpořit svůj názor dalším argumentem. Tentýž princip výběru, tvrdí Taine, který dává vyniknout některým z existujících talentů, působí také ve prospěch určité „skupiny citů, sklonů a potřeb“, a když ty se soustředí do jedné osoby a mimořádně výrazně se u ní projeví, vzniká *příkladný člověk*, to znamená vzorný charakter, na nějž jeho současníci soustřeďují veškerý obdiv a sympatie. Tím byl například pro Řeky „nahý mladík ušlechtilého vzrůstu, dokonale ovládající všechna tělesná cvičení“.<sup>4</sup> Umělci, uzavírá Taine, „takovou postavu buď zobrazují, nebo k ní promlouvají.“<sup>5</sup>

„Konečné vysvětlení“ musí zřejmě stanovit, co ve skutečnosti a samo

<sup>1</sup> H. Taine, *The Philosophy of Art*, přel. John Durand, 1873, str. 5.

<sup>2</sup> H. Taine, *Filosofie umění*, cit. dílo, str. 9—10.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 89.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 171.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 171.

o sobě je umění nebo umělecké dílo. Žádným zkoumáním podmínek, které určují jeho vznik a vývoj, nemůže se dospět k takovému vymezujícímu pojmu. I sám Taine pokládal za nutné stanovit, co je umění samo o sobě, a věnuje první část svého pojednání tomuto úkolu. Avšak tyto počáteční definice nemají naprosto nic společného s „konečným vysvětlením“, které vychází ze sociologického hlediska. Čerpají z tolik opovrhované tradiční a dokonce i idealistické estetiky. Nebylo zapotřebí žádné sociologie k objevu, že umění má zobrazovat „podstatný rys“ zvoleného objektu.

Mezitím vzniklo v umění naturalistické hnutí. Prvním signálem byla výstava Courbetových obrazů. Několik let nato, v roce 1856, vyšlo dílo Gustava Flauberta *Paní Bovaryová* a k autorovu nemalému překvapení a nelibosti rozpoutalo bouři vzrušení; lidé cítili, že byly položeny základy pro nový typ umělecké tvorby. Zastánci „realismu“, jak byl tento nový styl nazván, horlivě rozvíjeli své revoluční názory v teorii a tak vznikla naturalistická estetika.<sup>1</sup> Do jisté míry byla tato estetika jen převedením pozitivistických názorů z jazyka sociologů do jazyka umělců. Positivistický filosof povýšil lidstvo na opravdového činitele a nositele filosofického myšlení. To znamenalo, že sám sebe pokládá pouze za mluvčího své doby. Moderní umělci mu přizvukovali podobnými deklaracemi. Jules Antoine Castagnary (1830—1888), přítel Courbetův a výmluvný zastánce principů nové školy, píše: „Náš malíř bude tedy naším současníkem, bude žít naším životem, nosit naše oděvy a vyznávat naše ideje. Pocity, které v něm vzbudí společnost a objektivní skutečnost, vloží do obrazů, v nichž poznáme sami sebe a své okolí.“<sup>2</sup> Sám Courbet volá s nadsázkou: „Psát verše je neslušnost; vyjadřovat se jinak než všichni ostatní, to je aristokratická póza.“<sup>3</sup> Pro pozitivistického filosofa jsou všechny možné předměty prostě jevy, jsou to rovnoprávné a rovnocenné fakty; a podobně nestranné stanovisko zaujímá i umělec. Jeden z Courbetových soudobých životopisců praví poněkud přehnaně: „Jeho reforma spočívá téměř výhradně ve volbě námětů, jimž všem prokazoval stejnou poctu svým ‚demokratickým‘ štětcem.“<sup>4</sup> „Úzkostlivé napodobení přírody“, „studium podle přírody“, „rukopis přírody samé“ — to byla hesla, která se ustavičně omílala a která hlásali kritici i umělci. „Příroda taková, jaká je, třeba i nečistá, byla jeho cílem. Nic, co bylo pravdivé, ho neodpuzovalo, dokonce ani zrůdnosti,“ píše o Courbetovi jiný kritik.<sup>5</sup> Constablův výrok, že umělec, který stojí tváří v tvář přírodě, musí za-

<sup>1</sup> Tento myšlenkový proud zpracoval v nedávné době vynikajícím způsobem historik René König ve svém díle *Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstler-ästhetik*, 1931.

<sup>2</sup> J. A. Castagnary, *La philosophie du salon de 1857—1858*, str. 188.

<sup>3</sup> Gros-Kost, *Courbet, souvenirs intimes*, 1880, str. 31.

<sup>4</sup> Comte H. d' Ideville, *Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son oeuvre*, Paris 1878, str. 107 a n.

<sup>5</sup> Gros-Kost, cit. dílo, str. 77.

pomenout, že vůbec někdy viděl nějaký obraz, vzbudil mnohonásobnou odezvu.<sup>1</sup> Jestliže umělec prohlašuje, že ho zajímá pravda a pouze pravda, musí sám na sebe pohlížet jako na vědce. Zmatené směřování umění a vědy, které už předtím šířil romantismus, se nyní objevuje znovu, v poněkud pozmeněné tónině, ale podložené stejně chabými důkazy. Vedoucí role v tomto násilném spojení připadá tentokrát vědě. Básníci i malíři vyhlásují válku představivosti v zájmu reality. Je ovšem pravda, že jistou dávkou subjektivnosti bylo nutno připustit s ohledem na umělcův temperament. Avšak ten přírodní rys, který unikne jednomu umělci, bude jen tím jasněji odhalen jiným umělcem a všichni umělci dohromady nakonec objasní pravdu celou. „Jediným opravdovým malířem krajinářem,“ píše Castagnary, „je celé lidstvo.“<sup>2</sup> Stará koncepce krásy jako věčné hodnoty byla hozena přes palubu zároveň s ideou uměleckého výběru a „samotné podstaty předmětu“, máme-li se vyjádřit Tainovou terminologií. Castagnary prohlašuje, že krása je abstraktní idea, která zahrnuje rozmanité jevy, a tyto jevy se mění se společenskými podmínkami, dokonce i od jednotlivce k jednotlivci.<sup>3</sup> Každá doba („doba“ je v tomto případě kolektivní subjekt, který pozůstává ze všech členů soudobé společnosti) musí pro sebe stanovit konkrétní význam, který chce přisoudit abstraktnímu pojmu krása.

Positivismus a umělecký realismus patří k sobě. Comtova teorie byla založena na popření existence onoho světa. Úpadek starověkého transcendentního kreda, spojeného s tisíciletou křesťanskou vírou v onen svět, přivedl umělce zpět na tuto zemi. Země jim měla znamenat více, než znamenala kdykoli pro jejich předky: stala se jejich nebem i peklem. UVědomovali si ztrátu neviditelného světa, a proto se tím horoucněji přimkli k viditelnému světu. „Naturalistická škola,“ napsal Castagnary, „touží zachytit formy viditelného světa.“<sup>4</sup> Snahu o podrobné napodobení přírody lze snadno zesměšnit jako hrubý estetický omyl. Avšak v tomto případě šlo o něco většího: o projev nové a dosud ještě nevyzkoušené lásky.

Naturalistická estetika vrcholí v teoretických esejích Émila Zoly (1840—1902). Pro moderního umělce má podle Zolova názoru větší význam společenský organismus než jednotlivý člověk, neboť společenský organismus je velmi podoben organickému tělu v přírodě. Práce romanopiscova je prací vědce — sociologa a psychologa. Jeho hlavním cílem je pravda. Podobně jako vědec, i romanopisec pracuje na základě předem stanovené hypotézy a uplatňuje pravidla z ní odvozená na případ, který si zvolil.<sup>5</sup> Výsledkem jeho práce bude „kus přírody pozorovaný skrze temperament“.<sup>6</sup> Avšak tento zásah osobnosti do umělco-

*Umění se vrací na zem. Zola: básník jako experimentátor*

<sup>1</sup> R. König, cit. dílo, str. 24.

<sup>2</sup> J. A. Castagnary, cit. dílo, str. 52.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 102 a n.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 105.

<sup>5</sup> E. Zola, *Le Roman expérimental*, 5. vyd., Paris 1881, str. 49.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 111.

vy práce není výrazem libovůle. Jeho názory, pokud mají nějakou uměleckou hodnotu, obsahují podněty pro budoucí zkoumání a ověřování. Tak se umělec stává vědeckým průkopníkem, který otvírá nové cesty poznání. Umělec stejně jako pracovník v laboratoři určuje své počáteční předpoklady a východiska, a když takto uvedl děj do chodu, převezme úlohu pouhého pozorovatele. Rozbor, provedený tímto způsobem, plní nejvyšší praktický účel. Nelze si představit práci, která by byla ušlechtilější nebo měla širší dosah, než tu, jež nás učí, jak se stát „pánem nad dobrem i zlem, jak ovládat život, jak řídit společnost . . .“<sup>1</sup>

Naštěstí je Zola jako umělec moudřejší než jako teoretik. Umělecký naturalismus autora knihy *Hřích abbého Moureta*, tohoto pozdního dokumentu romantického uctívání přírody, zapustil kořeny do skutečnosti hlouběji, než kam mohlo proniknout jeho dogma. Zola postihuje význam svého naturalismu nejlépe tehdy, když vůbec nepomýšlí na teoretické úvahy. Ústy svého hrdiny vyjadřuje své myšlenky takto: „Ach, vezmi si mne, dobrá země, společná matka a jediný zdroj života! Ty věčná, nesmrtelná, v níž koluje duše světa, tato šťáva pronikající i kameny a činící ze stromů naše veliké, nepohyblivé bratry . . . Ty jediná budeš v mém díle jako první síla, prostředek i cíl, ty nesmírná archo, v níž všechny věci ožívají dechem všech bytostí.“

Guyau: *principem umění je život*

Jean-Marie Guyau (1854—1888), který cituje tato slova<sup>2</sup>, se pokusil překonat jednostrannost naturalistické i idealistické estetiky poukazem na to, že jejich společné kořeny lze nalézt v širším pojetí reality. Vždy budou existovat dva typy umělců: umělec, který jako Zola touží po spojení se zemí, a druhý, který sní o tom, že vystoupí k nebesům. Avšak filosofické zkoumání dokazuje, že tyto zdánlivě protikladné koncepce jsou jen dvě stránky jediné pravdy. Může se stát, že vysloveně realistické dílo neporozumí řeči skutečných věcí, přestože se tak úzce přimklo k přírodě. Avšak jediné oprávnění realismu spočívá právě v přesvědčení, že všechny věci hovoří a že stojí za to je vyslechnout. Idealista naopak zůstává věren pravdě pouze tehdy, když možnost, k níž směřuje, se projeví jako skutečnost povznesená k vyššímu stupni svého vývoje.<sup>3</sup>

Gyauovu teorii lze pokládat za spojení obou proudů — naturalistického a idealistického myšlení — v romantickou metafysiku života. Guyau definuje umění jako „metodický souhrn prostředků, které mají vzbuditi . . . všeobecné a harmonické podnícení vědomého života, jež je základem citu krásy“.<sup>4</sup> Tento smysl pro krásu lze vysvětlit pojmem, který bychom mohli nazvat „introjekcí“ ideje společenského řádu, „vyšší formou citu solidarity a harmonické jednoty; je vědomým společností v našem individuálním životě“.<sup>5</sup> Podobně i estetický jev výrazu

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 24.

<sup>2</sup> J. M. Guyau, *Umění s hlediska sociologického*. Praha 1925, str. 137. (Původně: *L'art au point de vue sociologique*, 1887.)

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 134—135.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 57.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 48.

je chápán jako rozšíření sympatie za hranice lidského společenství. „Je to nová společnost a my přijímáme za své její záliby, rozkoše i bolesti i celý její osud.“<sup>1</sup> Avšak pojem společnosti je závislý na širší ideji, ideji života. „Princip umění . . . to je sám život . . . Nejvyšším cílem umění konec konců je rozechvět lidské srdce, a jelikož srdce je středem života, umění musí být úzce spjato s veškerou mravní a materiální existencí lidstva.“<sup>2</sup>

Sociologové Saint-Simonovy a pozitivistické školy ve Francii formulovali morální požadavky nové společnosti. Odvolávali se na trpící a bojující lidstvo, na masy lidí, nakupené v průmyslových centrech a toužící po intelektuálním vedení a po štěstí, a domlouvali umělci: toto je náš i váš svět a žádný jiný svět neexistuje. Pomozte nám zachránit lidstvo a vybudovat ušlechtilý a svobodný život. Tuto ideální výzvu doprovázel brutální nátlak. Těm umělcům, kteří neztvárnili svá díla podle uspořádání moderní masové civilizace s jejími zaměstnavateli — kapitalisty i s vykořisťovanými chudáky, hrozila smrt hladem. Na románu Victora Huga *Ubožáci* vidíme, jak se básník vyrovnával s mravními i hmotnými nároky doby. Společenské snahy vystupují v rouše „industrializovaného“ napínavého románu, jehož původcem byl Eugène Sue. Tak se projevil rub požadavků, které byly na umělce vznášeny. Umělec, který uznával vedoucí úlohu mas, byl na nejlepší cestě stát se jejich poslušným služebníkem. Jak se mohlo umění a krása udržet naživu pod strašlivým tlakem lidstva, které se odcizilo estetické tradici buď těžkým životem, anebo nenasytnou honbou za bohatstvím? Naléhavost této otázky si hluboce uvědomovala skupina umělců a spisovatelů, kteří se rozhodli, že nepřipustí, aby moderní svět znehodnotil umění. Rozhodli se, že budou nekompromisně hájit vznešenost a čistotu umění. Toto hnutí, známé podle hesla „umění pro umění“, se zrodilo ve Francii. Jeho uznanými vůdci byli: Gustave Flaubert (1821—1880), Théophile Gautier (1811—1872), Edmond a Jules Goncourtové (1822—1896, 1833—1878) a Baudelaire (1821—1867). V Anglii je zastupoval Walter Pater (1834—1894)<sup>3</sup> a Oscar Wilde (1856—1900). Američan Edgar Allan Poe (1809—1849), který zemřel dříve, než se hnutí rozvinulo, může být pokládán za jeho průkopníka. Tyto muže poutalo v některých případech důvěrné přátelství, jindy

Hnutí „umění pro umění“ — romantismus zbavený iluzí

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 61.

<sup>2</sup> J. M. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 10. vyd., Paris 1921, str. VII a n.

<sup>3</sup> Otázku, kdy se poprvé objevilo heslo „umění pro umění“, nedávno zodpověděla Rose F. Eganová (*The Origin of the Theory „Art for Art's Sake“*, *Smith College Studies in Modern Languages*, sv. 2, č. 4; sv. 5, č. 3.) Kromě řešení tohoto méně významného problému uvádí Eganová ještě tezi, že teorii „umění pro umění“ nevytvořila původně skupina francouzských spisovatelů, jimž se všeobecně připisuje, nýbrž že existovala už předtím v německé filosofii a kritice. Pokud jde o koncepci „autonomního umění“, je toto odvození zajisté správné. Avšak rozvinutí tohoto principu u Winckelmanna, Goetha nebo Schlegela na jedné straně a u Flauberta nebo Wilda na druhé straně, je zcela odlišné. Proto je radno přidržet se tradičních vzorů na počátku tohoto hnutí. Při zkoumání historických kořenů kteréhokoli jevu se snadno dáme svést k tomu, abychom je odvozovali *ab ovo*.

vzájemný obdiv, ale především společný názor na život a na umění, který je pozoruhodně důsledný, třebaže jej nikdo z nich nevyložil systematickou formou. V porovnání s jasnými obrysy tohoto názoru mají rozdíly, které souvisí s odlišným osobním a národním temperamentem a charakterem umělců — třebaže samy o sobě značné — jen nepatrný význam. Pokud jde o historické začlenění tohoto hnutí, není pochyby, že je pokračováním romantismu. Teorie Friedricha Schlegela obsahuje zárodky této ideologie a Heinrich Heine, který žil jako uprchlík v Paříži, rozšiřoval tam romantické evangelium svobodného umění. Příslušníci hnutí prosazovali romantickou vidinu krásy v nepokrytě nepřátelském světě. Byli to romantici zbavení všech iluzí.

*Uctívání krásy*

Jak industrializace civilizovaného světa rychle a neúprosně pokračovala, strážci romantického dědictví se obraceli zády k tomuto ohavnému divadlu. V ústraní svých pracoven a důvěrných kroužků pěstovali náruživé uctívání krásy. Toto kredo vyjadřovali v některých případech starobylym jazykem platonismu. Jako epikurejec Marius Waltera Patera prohlašovali, že patří k těm, které musí „láska k viditelné kráse přivést k dokonalosti“.<sup>1</sup> Většinou však hovoří palčivou řečí smyslné vášně. Gautier přiznává ústy jedné z postav svého románu: „Horoucně jsem bažil po kráse, nevěda po čem toužím. Je to totéž jako hledět do slunce bez očních víček, jako dotýkat se plamene. Trpím strašlivě. Nemohu se připodobnit k této dokonalosti, nemohu přejít do ní a přijmout ji do sebe, nemám prostředky, jimiž bych ji zpodobil a umožnil ostatním, aby ji cítili.“<sup>2</sup> Krása povznesená nepřičetným zbožňováním do nadlidských výšin skví se hrůznou vznešeností nebo zase zlovolnou a pochmurnou září jako modla nějakého barbarského kultu. „Anděl či Síréna, z Boha či ze Satana, co na tom záleží?“ uvažuje Baudelaire ve své *Hymně na Krásu*.<sup>3</sup>

*Praktický estetismus*

Kráska je nejvyšší a absolutní hodnota. Tato prostá idea dala vznik dvěma různým myšlenkovým koncepcím. První z těchto koncepcí, „praktický estetismus“, přijímá ideu svrchovanosti krásy v neomezeném významu. Život musí být krásný a všechny ostatní jeho hodnoty, dobrota, pravda, poctivost a moudrost, jsou buď zahrnuty v estetickém cíli, anebo jsou mu podřízeny. Žádný ze spisovatelů hnutí „umění pro umění“ nerozvinul plně tuto myšlenku ani se nepokusil uskutečnit ji ve svém vlastním životě. Nikdo z nich neprocítil velikost a bídu „estetického života“ tak hluboce jako Kierkegaard nebo Nietzsche. Všichni však si jej tak či onak představovali jako možnost. Fascinoval je i tehdy, když jej zavrhovali. Walter Pater vytváří epikureismus devatenáctého století. Svět utvářený vzájemným působením atomů vrcholí nejzjemnější a nejživější zkušeností, vnímáním krásy. „Neboť naše

<sup>1</sup> W. Pater, *The Renaissance*, Modern Library, str. 26. (České vyd.: Renaissance, Praha 1913.)

<sup>2</sup> T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, str. 37. (České vyd.: Slečna de Maupin, Praha 1914.)

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, Praha 1962, str. 46.

naděje spočívá . . . v tom, že do určité doby vpravíme co možná největší rozechvění.“<sup>1</sup> Flaubert vytváří pozoruhodný básnický obraz: bláhoví jsou ti, kdož se na břehu života zabývají počítáním zrnek písku. Taková je kasta filosofů, pochmurných nadšenců, kteří potřebují závěry a hledají cíl. „Víte, co se sluší dělat na písčitém břehu? Pokleknout, anebo jít na procházku. Seberte se, a jděte na procházku!“<sup>2</sup> Oscar Wilde, který si ostřeji uvědomoval mravní důsledky vyplývající z estetického života, vymyslel elegantního hlasatele zkaženosti. Jeho lord Henry káže evangelium života „braného umělecky“: každý druh činnosti, dokonce i zločin, je pokládán za „způsob, jak si opatřit neobyčejně silné vzrušení“. „Žijte!“ volá lord Henry, „žijte ten báječný život, který v sobě máte! Hleďte, ať o nic nepřijdete. Neustále vyhledávejte nové vzruchy. Ničeho se nebojte . . .!“<sup>3</sup> Nescházelo mnoho, aby myšlenka, s níž si humorně pohrával Thomas de Quincey v esejí „Vražda jako jedno z krásných umění“, byla chápána zcela vážně. Zdálo se, že kromě zločinu nic není dost vzrušující, aby se tím uhasila žízeň po dosud nepoznaných emocích. Wilde není Dorian Gray, právě tak jako Walter Pater není epikurejec Marius. Avšak i když se Wilde neztotožňuje s touto fiktivní postavou, podléhá bláhové pokušení svého vymyšleného ideálu. V esejí *De profundis* načrtl několika tahy obraz svého pádu. Nejprve se holedbá svým někdejší nadáním a úspěchy: „Zacházel jsem s uměním jako s nejvyšší skutečností; s životem jen jako s větví poezie.“ Potom, jako kdyby si neuvědomoval, jaká je souvislost mezi touto záměnou a následující katastrofou, pokračuje: „Ale nechal jsem se svést trvalým kouzlem bezduchého, smyslného blaha. Bavilo mne vystupovat jako povaleč, dandy, elegantní světák. Když mne unavilo pobývat na výšinách, sestoupil jsem z vlastní vůle do hlubin za novými vzruchy.“<sup>4</sup> Ve srovnání s tímto zhoubným experimentem jeví se dandysmus Barbeyho d'Aureville, Théodora de Banville, Baudelaira a Whistlera jenom jako nevinný pokus o přiblížení k ideji. Dandy viděl v elegantním oblečení znak, jímž se odlišuje aristokrat v demokratickém věku. Hrdý, vášnivě nezávislý dandy se s opovržením vyhýbá všemu styku s vulgárností. I když sám není umělcem, oddaně vyznává krásu a je nadán uměleckým jemnocitem. Ukázalo se však, že život, jehož jediným vodítkem je krásu, není uskutečnitelný. Takový život se přímo svou povahou brání teoretickému systemizování: filosofické ideje mají cenu jen potud, pokud „nám pomáhají zachytit to, co bychom jinak minuli bez povšimnutí“, jsou prostředkem k tomu, aby se lidský duch podnítil, vyburcoval k živoucí citlivosti.<sup>5</sup>

Estetismus se může ve skutečnosti shodnout se životem pouze tehdy, když přejde od všobecné praktické filosofie na stanovisko, které by-

*Umění pro krásu  
a umělcův „dvojí  
život“*

<sup>1</sup> W. Pater, *The Renaissance*. (Conclusion.)

<sup>2</sup> G. Flaubert, *Correspondence*, Paris 1894, sv. III, str. 120. (2. vyd. Paris 1919 až 1920, 4 sv.)

<sup>3</sup> Oscar Wilde, *Obraz Doriana Graye*, Praha 1958, str. 46, 280, 282.

<sup>4</sup> O. Wilde, *De profundis*, Praha 1920, str. 14; upravený překlad. (Pozn. překl.)

<sup>5</sup> W. Pater, *The Renaissance*. (Conclusion.)



chom mohli nazvat „umělecký estetismus“, k filosofii, která slouží potřebám umělců. Základní princip je nyní pozměněn a omezen tímto dodatkem: v umění (to znamená nikoli v životě jako takovém) je krása nejvyšší a absolutní hodnotou. Život se už nepodřizuje kráse, avšak v rámci života se vyhrazuje pro umění samostatná oblast. Umění má svou specifickou hodnotu a existuje samo pro sebe. Plní svůj účel tím, že je krásné. „Věříme,“ píše Gautier v úvodní stati, v níž se představuje jako vydavatel časopisu *L'artiste*,<sup>1</sup> „v autonomnost umění; pro nás umění není prostředek, nýbrž cíl, a umělce, který si vytkne jiný cíl než krásu, nepokládáme za umělce“. Tentýž autor píše: „Věc, která se stává užitečnou, zpravidla přestává být krásná.“<sup>2</sup> Nikdo ještě nesloužil umění s horoucnější oddaností než tito obhájci jeho nezkalené čistoty. Nezalekli se žádného strádání ani obětí, žádná námaha jim nepřipadala příliš těžká, sloužila-li umění, této skvělé krasavici, která se naproti tomu jen „sobecky věnovala vlastní dokonalosti“.<sup>3</sup> „Čím více zkušeností s uměleckou tvorbou získávám, tím větší mukou se mi umění stává. . . Myslím, že jen málokdo vytrpěl pro literaturu tolik jako já,“ doznává Flaubert.<sup>4</sup> Podobná úzkost, avšak tentokrát promísená s radostí, vyznívá z Baudelairovy „Modlitby“: „Ó Pane, prokaž mi tu milost, abych stvořil krásné verše, které mi dosvědčí, že nejsem nejnížší z lidí, že nejsem horší než ti, jimiž pohrdám.“<sup>5</sup> Oscar Wilde, zneuctěný, odsouzený, zavřený ve vězení, obrací se ve své kruté tísně k umění jako ke spasiteli: „Dokáži-li vytvořit aspoň jedno krásné umělecké dílo, pak budu s to, abych vyrval pomluvě jed, zbabělosti žihadlo a abych vytrhl utrhačný jazyk z kořene.“<sup>6</sup> Umělecká krása vynášena až do nebe před očima nevraživé veřejnosti byla vykoupena za cenu naprosté odloučenosti. V tom je smysl „autonomního umění“. Ve své práci „Předneseno v deset hodin“ (1888) Whistler praví: „Umělec nemá žádný vztah k době, v níž žije — je ztělesněním osamělosti — s příměsí smutku — a nemá prázdnou účast na pokroku svých bližních.“<sup>7</sup> Podle Wildova názoru je „hlavní podmínkou tvorby, aby kritik byl s to poznat, že pole Umění a pole Etiky jsou naprosto různá a rozdílná“.<sup>8</sup>

Avšak život je svou podstatou jeden. Být opravdu jeden, to je podle Platóna základem lidského štěstí. Bezděčný půvab prosté a procítěné písně, dětská hra a srdečný smích — to všechno je vyloučeno z království nového umění. Krása tohoto umění, jako krása starověké bohyně, se tyčí na trůně zahalena v nelítostnou důstojnost, zvyklá přijímat

<sup>1</sup> *L'artiste*, 14. prosince, 1856.

<sup>2</sup> T. Gautier, *Préface aux premières poésies*, 1832.

<sup>3</sup> J. A. McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, str. 136.

<sup>4</sup> G. Flaubert, *Correspondence*, sv. III, str. 154.

<sup>5</sup> Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose: A une heure du matin*.

<sup>6</sup> O. Wilde, *De profundis*, str. 22.

<sup>7</sup> J. A. McNeill Whistler, cit. dílo, str. 155.

<sup>8</sup> O. Wilde, *Kritik umělcem*, Praha 1909, str. 77. (Původně: *The Critic as Artist*.)

podivné a strašné oběti. Umění, i když se rozešlo se životem, však nepřestává být jeho součástí, a proto je umělec nucen vést dvojí život. Umělec, který vidí v představách dosud nevidanou krásu, závratně povznesený nad potřeby křehkého těla a živící se zárnými vidinami, se zároveň plahočí šedivým, jednotvárným, namáhavým, počestným životem tolik opovrhovaného měšťáka. Flaubert poznamenává: „Tvrdím — a má slova by se měla stát praktickým příkazem uměleckého života — že je třeba rozdělit své bytí na dvě části: žít jako měšťák a myslet jako polobůh. To, co uspokojuje tělo, nemá nic společného s tím, co uspokojuje mozek.“<sup>1</sup> Tento dvojí život prospívá jak umělcovu umění, tak i jeho osobnosti. Vášně a náklonnosti, které nenajdou plné vyjádření v životě, přecházejí do díla. Únik ze života do umění znamená zároveň sebezáchovu pro příliš jemně vnímavou duši. „Budeš líčit víno, lásku, ženy, slávu, milý příteli, ale jen pod tou podmínkou, že nebudeš ani opilý, ani zamilovaný, že nebudeš ani manžel, ani rytíř. Ten, kdo se noří do života, nemůže jej správně vidět; buď přespříliš trpí, nebo se přespříliš raduje.“<sup>2</sup> Flaubert se řídil podle těchto slov a setrval celý život v klášterní odloučenosti malého venkovského města. Romantik, který ustavičně kolísal mezi opovržením k světu a úchvatnou nadějí, že se mu podaří přizpůsobit jej potřebám svého srdce, pokládal sám sebe za nejskvělejší námět pro své umění. V tomto dalším období se jeví umělci vlastní osobnost, nehodný nástroj jeho uměleckých výbojů, pouze jako jedna z ukázek odcizené reality. „Velký básník,“ říká Wilde ústy lorda Henryho, „je nejnepoetičtější ze všech tvorů.“<sup>3</sup> Umělec bude i nadále žít emocionálním a vzrušeným životem, ale uzavře jej do hlubin své bytosti. Čili Flaubertovými slovy řečeno: „Každý z nás má v srdci královskou komnatu; já jsem ji zazdil, není však zničena.“<sup>4</sup>

Umělec, vyhnaný ze svého já, cítí, že ho od okolního světa, od jeho čtenářů, odděluje propast. Vylévá všechno své opovržení na hlavy měšťáků, to jest neumělců, a to právě v těch knihách, o nichž doufá, že je jeho oběti budou kupovat a číst. Ovšemže tento rozpor nepřizná. Bude namítat, že umělec píše pro „sobě rovné“, nebo aspoň — jak Barbey d'Aurevilly váhavě dodává — „pro ty, kteří mu rozumějí“.<sup>5</sup> Je příznačné, že stoupenci této školy se neosvědčili jako autoři dramát; umění, které vyžaduje přímou odezvu širší veřejnosti, bylo mimo jejich dosah. Měšťácká společnost se mstila umělci za potupu, kterou ji zahrnoval, tím, že si pochutnávala na svém nelichotivém portrétu jako na nějakém pikantním koření. Umění pro umění se stalo přepychem, vhodným pro zahálčivé, zámožné lidi, kteří si mohli dovolit vést druhý život, zasvěcený nicnedělání. Ve Francii toto hnutí dobře zapadalo do společnosti druhého císařství. Dařilo se mu mezi blahobytným měš-

<sup>1</sup> G. Flaubert, Correspondence, sv. II, str. 259.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. II, str. 23.

<sup>3</sup> O. Wilde, Obraz Doriana Graye, str. 68.

<sup>4</sup> G. Flaubert, Correspondence, sv. III, str. 258.

<sup>5</sup> B. de Aurevilly, Předmluva k Une vieille maîtresse.

ťanstvem, které liberální diktatura osvobodila od politické zodpovědnosti. Když byla francouzská armáda u Sedanu poražena a nepřítel se blížil k Paříži, udeřila poslední hodina francouzského estetismu. Strašlivá skutečnost smetla umělou stavbu „dvojího života“.

Odloučení umění od života vtiská svou pečeť jak umělecké formě, tak i životu, z něhož tato forma vzniká. *De nobis ipsis silemus* — to je moto vepsané do záhlaví děl těchto estétů. Se vši rozhodností odsuzovali Musseta, který zcela prostě zaznamenával všechno, co mu procházelo hlavou, plynulým, dosti volným a často nedbalým jazykem. Umělec nového typu upírá chladný pohled vědce na předmět svého zájmu. Znovu a znovu se opakuje myšlenka, že věda má být modernímu umělci vzorem. V tomto bodě se hnutí umění pro umění kryje s uměleckým naturalismem. Flaubert radí: „Pokuste se přimknout k vědě, milujte fakty pro fakty, studujte ideje tak, jako přírodovědci studují komáry.“<sup>1</sup> To všechno je míněno naprosto vážně. Flaubert sám neváhal jet do Egypta, aby tam studoval scénérii svého románu *Salammô*. Když psal *Pokušení svatého Antonína*, ponořil se do studia psychiatrie a později získal vědecké znalosti o hysterii a šílenství.<sup>2</sup> Podobnou vědeckou zvědavost nalézáme i u Poea, u bratří Goncourtů a u Leconta de Lisle. Walter Pater píše: „Literární umělec musí být učencem,“<sup>3</sup> a Flaubertův přítel Bouilhet zachází ve své vědecké důkladnosti tak daleko, že se učí čínsky.<sup>4</sup> To však neznamená, že tito lidé věří vědě ve všem všudy. K jejich smyslu pro vědeckou přesnost se někdy dokonce druzí — jako například u Flauberta — pohrdání vědeckými výsledky. Vědecké metody jsou přijímány pouze do té míry, pokud slouží uměleckému záměru. Ani logická jasnost se neoceňuje jako taková, nýbrž pouze pro účinky, které má na lidskou vnímavost. Pater hovoří o „poetické kráse, která spočívá v pouhé jasnosti myšlení, o vpravdě estetickém kouzlu chladné a strohé mysli: zdá se, jako kdyby její spřízněnost s fyzickým světlem byla něčím víc než pouhou metaforou.“<sup>5</sup> Tato rozumová jasnost odlišovala nové umění od většiny romantických výtvorů a připomíná nám klasický sloh. Ve vědě se neoceňuje nezávislé stanovisko vědce jako takové, nýbrž pro výsledky, jichž dosahuje. Zaujímá-li umělec podobné stanovisko, je to proto, že hledá vnitřní hodnotu věcí. Povznesenost a odpoutanost diváka se vychutnává jako estetický půvab. Jen ve velmi řídkých případech vyvěrají realistické popisy estétů ze skutečné sympatie s námětem. Zpravidla chápou tito umělci přírodu, fakty, každodenní realitu jako něco cizího, nepřátelského nebo dokonce nízkého a opovrženého. „Lidé se domnívají,“ píše Flaubert, maje na mysli *Madame Bovaryovou*, „že horují pro realitu,

<sup>1</sup> A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris 1906, str. 271.

<sup>2</sup> G. Flaubert, *Correspondence*, sv. III, str. 207.

<sup>3</sup> W. Pater, *Appreciations*, 1922, str. 12.

<sup>4</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 377.

<sup>5</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, str. 102.

avšak pravda je, že ji nenávidím.“<sup>1</sup> Krása alpských hor na něho nedělá prazádný dojem a Baudelaire, který mu je svým vztahem k přírodě nejbližší, by si přál, aby louky byly omalovány červeně, řeky zlatě-žlutě a stromy modře. Ve svých vlastních barvách mu připadá příroda jednotvárná a nudná.<sup>2</sup> Wilde zastává týž názor: „Vím ze zkušenosti, že čím více studujeme umění, tím méně dbáme o přírodu. Umění nám skutečně odhaluje, že přírodě chybí jakýkoli plán, že je prazvláště hrubá, neobyčejně jednotvárná a v naprosto nedokonalém stavu.“<sup>3</sup>

Umělec zobrazující realitu s chladnou, pečlivou pozorností vůči podrobnostem upevňuje vlastní nadřazenost nad podivnými, zneklidňujícími, úchvatnými nebo odpornými dojmy, s nimiž se střetává. Tím, že je znázorňuje, zároveň se jim brání a sestavuje je v obraz, který udržuje v jistém odstupu od svých vlastních spontánních reakcí. Tohoto ideálu, to jest objektivního obrazu, který je umístěn jaksí mimo zachmuřené a neklidné ovzduší vnitřního života v neutrální oblasti formy, barvy a světla, může snáze dosáhnout malířství a sochařství nežli poezie. Proto bratři Goncourtové velebí malířskou práci, Gautier lituje, že zanechal malířství, svého původního povolání, a Baudelaire nehledá inspiraci u básníků, nýbrž u Rubense, Leonarda da Vinci, u Rembrandta, Michelangela, u Pugeta, Watteaua, u Goyi a Delacroixe.<sup>4</sup> Chladnost objektivního obrazu nespočívá v nedostatečném výrazu, je vyjádřením umělceva vlastního chladu, jeho dokonalé sebekázně. Čím více vzrušuje sám námět, ať už smyslným kouzlem, vášnivou naléhavostí, drsností nebo krutostí, tím působivější je opovržlivý klid uměleckého zobrazení. Tvář člověka, v něhož myslí zuří touha a strach, vášeň a hrůza, který však všechny tyto city ovládá mohutným vypětím vůle, může být výraznější než tvář toho, kdo se dává strhnout svou povahou. A právě onen prvně uvedený typ výrazu si osvojuje moderní umělec, protože nejlépe odpovídá jeho cílům. Jelikož však můžeme potlačit city jen s vypětím sil, je jeho umění vážné a pochmurné. Každé dílo je památkou vítězství, vydobytého bolestným zápasem. Je výsledkem dvojího života, a proto samo vykazuje jakousi dvojí tvář. Jedna tvář má výraz hrdého a vítězoslavného veselí, mužné jasnosti filosofa. Druhá tvář je truchlivá a zrůzněná bolestí jako tragická maska. Umělec, který chce zakrýt své city, ocitá se v paradoxní situaci. Tím, že se skrývá, zároveň se odhaluje. Neboť nevyjadřuje jen své city, nýbrž i rozpaky a stud, který mu působí odhalování vlastního vnitřního života. Když malíř Feydeauovi zemřela žena, Flaubert mu vyslovil soustrast a zároveň mu blahopřál. „Budete teď malovat krásné obrazy a skvělé studie. Ale draze jste je zaplatil. Měšťák nemá ani

<sup>1</sup> G. Flaubert, *Correspondence*, sv. III, str. 85.

<sup>2</sup> J. Levallois, *Mémoires d'un Critique*, str. 95.

<sup>3</sup> O. Wilde, *Decay of Lying*, v: *Intentions and the Soul of Man*, Spisy, sv. V, str. 3; viz. J. A. McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, str. 143: „Příroda se většinou mýlí.“

<sup>4</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 366.

Poe: racionálnost  
„čistého umění“

potuchy, že mu předkládáme vlastní srdce. Rod gladiátorů nevymřel; patří k nim každý umělec. Baví obecenstvo svým utrpením.“<sup>1</sup>

Umění, které toto hnutí hlásá a tvoří, je racionálnější a zároveň i iracionálnější, než kdy umění bylo. Rozum i cit, intelekt a smyslovost už nespojuje nesčetné množství prostředkujících článků, jako tomu bylo v klasickém umění; nyní jsou násilně spojeny v jakémsi mystickém sňatku. Umělec pracuje v plném světle rozumového vidění, přesně pozoruje a kontroluje každý krok. Avšak takto vytvořený jas se nepodobá prostému dennímu světlu, ale spíše světlometu, v jehož záři ostře vystupuje složitý vzor na průčelí domu, a protože celá budova v pozadí je zahalena neproniknutelnou tmou, působí celek tajuplným dojmem. Čteme-li takovou báseň, jako je „Havran“, jsme jakoby lehce omámeni, cítíme, že nás proniká smyslná hrůza z osamělosti a nevysvětlitelná melancholie. Poe nám však ve slavném eseji *Filosofie básnické skladby* odhaluje *modus operandi*, podle něhož tyto verše sepsal. Poe připodobňuje báseň k hodinám; umělec na počátku své práce stanoví účinek, jehož chce dosáhnout, a jeho umění spočívá ve volbě a v použití vhodných prostředků, které vedou k vytčenému cíli. Tentokrát se tato počáteční úvaha, jak píše Poe, týkala rozsahu básně<sup>2</sup> a Poe se rozhodl, že má mít asi sto veršů. Je přesvědčen, že pouze krátká báseň, kterou lze přečíst najednou, může zapůsobit příjemně na smysly jako krásný celek. Podstatou krásy je „silné a čisté povznesení duše“, jež plodí,<sup>3</sup> a dosáhnout tohoto účinku je jediným cílem umělce. Básnictví jakožto slovní umění je „rytmické vytváření krásy. Jeho jediným soudcem je vkus. S rozumem nebo svědomím má pouze vedlejší vztahy.“<sup>4</sup> Takto vyplývá určení rozsahu básně z úvahy o povaze umění a krásy.

Poe pokračuje v rozboru básně „Havran“ a snaží se dokázat, že „jeho skladba nevděčí na žádném místě náhodě nebo intuici — že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu“.<sup>5</sup> Když uvažoval o celkovém vyznění básně, hledal pro své vyjádření krásy nejúčinnější tón, a to je podle jeho názoru smutek. Domněnka, že umělec vyjadřuje vlastní duševní stav, je zcela mylná. Melancholie, která z básně číší, je pouze prostředkem vypočítaným na jistý účín a nic víc. Smrt ženy, která v sobě spojuje ideu krásy s ideou smrtelnosti, je do básně vložena proto, že je to patrně nejmelancholičtější a nejpoetičtější téma na světě. Básník rozvíjí své úvahy dále a hledá nějaký umělecký „efekt“, až konečně případně na starý a všeobecně používaný prostředek — na refrén. Rozhodne se, že jej zdokonalí a že vytěží co nejvíce z jednotvárného opakování několika úchvatných zvuků. Kouzelně jímavé slovo „nevermore“ mu vytane na mysli a to ho dovede přísně logickou cestou k představě

<sup>1</sup> G. Flaubert, *Correspondence*, sv. III, str. 170.

<sup>2</sup> E. A. Poe, *Havran*, Praha 1959, str. 10.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>4</sup> E. A. Poe, *Complete Works*, vyd. J. A. Harrison, 17 sv., Virginia Edition 1902 až 1903, sv. XIV—XV, str. 275. (*The Poetic Principle*.)

<sup>5</sup> E. A. Poe, *Havran*, str. 10.

havrana, ptáka, který věští smrt, k vyhledání přiměřeného místa děje, k pečlivě připravenému vyvrcholení, které navozuje rozuzlení. Pokud jde o volbu rytmu, tvrdí Poe, že jeho hlavním cílem (jako obvykle) byla původnost. Tato původnost nemá nic společného s výrazem osobních citů. Jejím cílem je především vyhnout se otřelým a obyčejným formám. „Má-li se k ní dojít, zpravidla se po ní musí pečlivě pátrat a dosáhne se jí ani ne tak vynalézavostí jako spíše potlačováním.“<sup>1</sup> Baudelaire, pro něhož je Poeova teorie odhalením, které otvírá cestu jeho vlastnímu velkému umění, obdivuje obzvláště tuto myšlenku o získané původnosti.<sup>2</sup> Toto usilování o „novost krásy“ je zjemnělou formou „hledání nových zážitků“.<sup>3</sup>

Poe učil, jak zpracovávat veskrze iracionální námět vysoce racionálním způsobem. Jeho teorie zpola odhaluje a zpola maskuje smyslový mysticismus. Právě umění, píše Poe, nás nevede pouze k ocenění krásy, kterou vidíme před sebou; je to „divoká snaha dosáhnout krásy, která je nad námi“.<sup>4</sup> Slova „krása, která je nad námi“ upomínají na platonismus. Avšak výraz „divoká snaha“, který se v této souvislosti podivně vyjímá, vzbuzuje pochybnost, zda toto úsilí není vlastně jen „smyslové toužení, které se skrývá pod rouškou duchovnosti“.<sup>5</sup>

Nenucenou plynulost harmonického jazyka, kterou tolik obdivujeme u Musseta a Lamartina, nahrazuje nové umění přesně propracovanou metodou kompozice. Každá věta je vypilována s nekonečnou péčí. Guy de Maupassant popisuje Flaubertův způsob psaní takto: „Byl nezvratně přesvědčen, že existuje jen jediný způsob, jak vyjádřit určitou věc, jen jediné slovo, jímž ji lze pojmenovat, jediný přívlastek, který ji blíže určuje, a jediné sloveso k jejímu oživení, a proto se cele věnoval nadlidskému úsilí vyhledat pro každou větu právě ono slovo, ono sloveso, onen přívlastek.“<sup>6</sup> Výsledkem takové práce je nepochybně preciózní a vybrané vyjadřování. Walter Pater, sám mistr preciózního stylu, s oblibou přirovnává literární tvorbu k práci klenotníka. Když líčí Flaviovu péči o čistotu a sílu jeho rodného latinského jazyka, píše: „Věnoval tomu mnoho vážného úsilí, vážil přesně účín každé věty a každého slova, jako kdyby to byl vzácný kov, oprošťoval je od dodatečných asociací a vracel se k původnímu, přirozenému smyslu slov a frází — obnovoval plný význam veškerého bohatství jejich latentního obrazného výrazu, oživoval otřelé nebo vybledlé metafory.“<sup>7</sup>

Preciózní styl se pomalu stává umělým. Odvrhuje pak přírodu jako vulgární, ohavnou, podlou. „Krása je vždy bizarní,“ prohlašuje Baudelaire.<sup>8</sup> Císař Algabal v jedné z raných prací Stefana Georga si vy-

*Rozluka umění  
a přírody*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 20.

<sup>2</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 303.

<sup>3</sup> Viz Paul Valéry, Variété, sv. II, str. 162 a n.

<sup>4</sup> E. A. Poe, Complete Works, sv. XIV—XV, str. 274.

<sup>5</sup> N. Foerster, American Criticism, Boston and New York 1928, str. 50.

<sup>6</sup> Cituje Walter Pater, Appreciations, str. 29.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 79.

<sup>8</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 316.

buduje celý umělý svět: umělé nebe, řeky i louky; nedokáže však vypěstovat ve své kouzelné zahradě „temný květ života“. Má-li být příroda pokládána za krásnou, musí si vypůjčovat od umění. „Je charakteristické pro naši povahu,“ poznamenává Goncourt, „že nevidíme v přírodě nic jiného než to, co se podobá umění a co nám je připomíná.“ Umění vytváří prototypy věcí, příroda jen jejich bledé napodobeniny. „Když se dívám na plátno dobrého krajináře, mám spíše pocit, že jsem na venkově, než kdybych stál v širém poli nebo uprostřed lesa.“<sup>1</sup> Umění se živí uměním, vybrušuje tradiční tvůrčí postup, násobí, kombinuje a rozvíjí osvědčené vzory. Tvůrčí proces je tedy praktická kritika. Wilde oživuje v jednom ze svých esejí myšlenku Friedricha Schlegela a tvrdí, že kritik je skutečným umělcem. Wilde je přesvědčen, že umělecké dílo má být zplozeno neposkvřeným početím, nepošpiněno stykem s hrubou realitou. Toto spontánní umění nejenže se má pohybovat ve své vlastní sféře jako aristotelovský bůh, ale je také určeno k tomu, aby se stalo *primum mobile*, hybnou silou života. Gilbert ve Wildově díle *Kritik jako umělec* prorokuje: „Jsem přesvědčen, že až pokročí civilizace a my se povzneseme na vyšší stupeň organizovanosti, budou mít vyvolení duchové každého věku, kritici a nositelé kultury, stále menší zájem na skutečném životě a budou se snažit vyzískat své dojmy téměř výhradně z věcí poznamenaných dotekem umění.“<sup>2</sup> „Pravou školou umění,“ tvrdí Wilde, „není život, nýbrž umění,“<sup>3</sup> a baví se tím, že obrací vzhůru nohama odedávna uznávané estetické pravdy. Život, říká Wilde, „napodobí umění daleko více než umění život“. A „živá příroda rovněž napodobí umění“.<sup>4</sup> „Odkud, ne-li od impresionistů, se vzala ta nádherná hnědá mlha, která se plíží našimi ulicemi, zastírá světlo plynových lamp a mění budovy v nestvůrné stíny?“<sup>5</sup>

Těmto spisovatelům se často vytýkalo, že dbají příliš mnoho o formu a příliš málo o ideje; na tuto výtku však zpravidla odpovídali tvrzením, že právě toto rozlišování je nesmyslné, neboť prohlašovali s Baudelairem: „Idea a Forma jsou dvě bytosti spojené vjedno.“<sup>6</sup> V dnešním chápání vztahu mezi formou a ideou, formou a námětem, formou a obsahem panuje takový zmatek, že není snadné rozpoznat, co vlastně tato kritika i tato obhajoba skutečně znamenají. Abychom vnesli světlo do této diskuse a porozuměli, jaký smysl osočení z „formalismu“ vlastně má, můžeme postupovat na základě rozlišení, které navrhuje A. C. Bradley ve své přednášce *Poezie pro poezii*.<sup>7</sup> Bradley označuje jako „substanci“ postavy, scény a události, které jsou součástí

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 325.

<sup>2</sup> O. Wilde, Writings, sv. V, str. 175.

<sup>3</sup> O. Wilde, The Decay of Lying, cit. dílo, str. 27.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 56.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 41.

<sup>6</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 439; viz též str. 137 (z Baudelaira, Romantické umění).

<sup>7</sup> A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, 1920, str. 3 a n.

básně, a jako „námet“ protějšky těchto postav, scén a událostí, existující mimo báseň v mýtu, ve folkloru nebo v ústním podání. Tak například „prvotní hřích“ jakožto dogma nebo symbolický příběh je námětem Miltonova *Ztraceného ráje*, není však totožný s jeho substancí, s poeticky přetvořeným příběhem, který vypráví básník. Značí-li tedy „idea“ (idée) v naší diskusi totéž co substance, mají Flaubert a Baudelaire pravdu. Substance a forma jsou dva aspekty nedílného celku a výtká formalismu je tedy nesmyslná. Kritika však může být zaměřena na odmítavý postoj básníka vůči „námetu“ jeho tvorby, na jeho opovržlivé stanovisko k realitě, která existuje mimo jeho báseň — a v takovém případě se nemíjí cílem. Flaubert touží napsat knihu „o ničem“.<sup>1</sup> Protože to je nemožné, dává přednost umělému námětu před přirozeným, nezvyklému před známým, násilnému před umírněným. Tato volba se řídí ideou původnosti, to jest nezvyklosti. Zhýčkaný labužník vyžaduje vždy co nejpikantnější pokrmy. Tak přichází ke cti exotismus místa i děje básnických děl. Orientální život a primitivní válečnické kmeny poskytují barvitější obrazy než průmyslová Evropa. Tito vysoce civilizovaní spisovatelé starého světa si kupodivu libují v popisu čiré živočišnosti nebo v tom, co za ni pokládají, totiž ve směsi velkodušnosti a krutosti, divokosti a obětavosti, šlechtnosti a smyslůstnosti. Flaubert vypráví, že při příchodu do Jaffy ucítil „vůni citronovníků promísenou s puchem zdechlin... Nemáš dojem, že tato poezie je dokonalá a že to je veliká syntéza?“<sup>2</sup> Duševní exotika je perverze: je to záliba ve všem, co je příšerné nebo odporné, velebení zla, páchaného pro zlo samo. Tito spisovatelé sice obvykle zavrhnou obyčejnou neřest jako jakousi zrůdnost, avšak satanismu dávají básnické posvěcení. S ďábelstvím jde ruku v ruce „mrtvolnost“, „tento téměř chorobný zájem o hnilobné pochody v rozkládajícím se těle, toto odporné vychutnávání hniloby“.<sup>3</sup>

Posuzujeme-li moderní estetismus jako celek, můžeme v něm rozlišit tři navzájem úzce spjaté soustavy: teorii života, který je ovládán pouze estetickými hodnotami („praktický estetismus“), teorii umění, které je odtrženo od života a zabývá se výlučně vytvářením krásy, a konečně teorii umělcova života, který je živým zdrojem tohoto druhu umělecké tvorby. Tato třetí teorie je obrozením platónské a křesťanské teorie kontemplativního života. „Pro nás alespoň,“ píše Oscar Wilde, „βίος θεωρητικός jest pravým ideálem. Z vysoké věže myšlenky můžeme shlížet do světa. Klidný, v sobě soustředěn a ucelen, pozoruje estetický kritik život a žádný šíp, vystřelený nazdařbůh, nemůže proniknout mezi články jeho brnění. On alespoň jest jist. Objevil, jak je třeba žít.“<sup>4</sup> Zanechte činného života, přemítejte, shlížejte na život s výše, vystupte na věž! Takové rady ustavičně dává Flaubert všem svým přátelům. Ne-

*Proky nihilismu.  
Na prahu křesťanství*

<sup>1</sup> G. Flaubert, Correspondence, sv. II, str. 86.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 183.

<sup>3</sup> W. Pater, Marius the Epicurean, str. 49.

<sup>4</sup> O. Wilde, Kritik umělcem, str. 66.



věřící se stane zvěstovatelem a přináší slib spasení: „Budete jako Mojžíš sestupující se Sinaje. Měl svatozář kolem hlavy, protože uzřel Boha.“<sup>1</sup> Platónskému filosofu však odhalila kontemplace krásu a dobrotu kosmu. Když procitl ze svého vizionářského vytržení, nacházel v nedokonalé hmotě stopy boží. Jeho novodobý následovník však sám přiznává, že pro něho povznesení znamená útek před břemenem bytí, a předmět jeho kontemplace je nicota, zapomnění. „Život je tak ohavný, že existuje jen jediný způsob, jak jej snášet: vyhýbat se mu,“ zní jiný úryvek z právě citovaného dopisu. Žádné výčitky svědomí! to je další bod nihilistického kázání. Jelikož nejsme schopni konat zlo ani dobro, je pocit viny čirá marnost. Gautier opakuje Gorgiův výrok: „Nic nemá cenu a především — vůbec nic neexistuje. A přece se všechno možné děje! Na tom však nezáleží.“<sup>2</sup> Hnutí umění pro umění končí tedy naprostým, důsledným popřením života, což však nezavinily výstřelky jeho stoupenců, nýbrž logický vývoj jeho filosofie. V této souvislosti se nám ona tolik oslavovaná kontemplace nejeví jako oblažující vize, jako pramen života, nýbrž jako silné narkotikum, doušek z řeky Lethe. Když extaze pomine, vyznavači tohoto kultu procítají vyčerpaní a zhroucení a nejspíš musí duševní omámení posilovat obyčejnými narkotiky. Vnucuje se otázka, zda je tento nihilismus opravdu upřímný. Není vyloučeno, že to je poslední zoufalý prostředek k uhasení žízně po „nových senzácích“. Zdalipak se zachovalo něco pevného a trvalého v tomto všeobecném rozkladu základních hodnot, nějaká pevná víra, nějaké nevyvrácené přesvědčení? Flaubert, který si právem zakládal na své upřímnosti, snad naznačuje odpověď na tuto otázku v jednom ze svých dopisů. „Když jsem vám vloni říkal, že bych chtěl vstoupit do kláštera, byl to zase ten starý nepokoj, který se ve mně vzdouval. Někdy přijde chvíle, kdy člověk potřebuje sám sobě ublížit, nenávidět vlastní tělo, naházet bláto do vlastní tváře — tak ohavná člověku připadá. Kdybych v sobě neměl lásku k formě, snad by se ze mne stal velký mystik...“<sup>3</sup>

Idea „dvojího života“ se rozvinula kvůli kráse. Byl to však škaredý život — zlomený a rozháraný. A tak se vracíme zase tam, odkud jsme vyšli, k ideji života ovládaného krásou. Což není možné věnovat celý život estetické libosti, avšak libosti oproštěné od tohoto zhoubného bažení po „nových náladách“, které nezná mezí, a proto vede znovu k ošklivosti? Snad bychom mohli zavolat na pomoc starodávnou moudrost, která nás učí, abychom „s citem pro míru a s úzkostlivým hodnocením každého zisku i ztráty užívali života, ale nikoli jako prostředku vedoucímu k nějakému nejistému cíli, nýbrž pokud je to vůbec možné, z hodiny na hodinu, jako cíle o sobě — jako kdyby to byla hudba, plně uspokojující náležitě školený sluch“. Tato myšlenka pochází od Waltera Patera, který ji vtělil do svého *Epikurejce Maria*.

<sup>1</sup> G. Flaubert, Correspondence, sv. III, str. 119.

<sup>2</sup> A. Cassagne, cit. dílo, str. 336.

<sup>3</sup> G. Flaubert, Correspondence, sv. II, str. 192.

Avšak i v takovém melodickém životě existuje bolestivá trhlina, jakýsi hluboce zakořeněný nedostatek. Je totiž uvězněn ve světě, v němž převládají estetické hodnoty. Cecilia a Cornelius, oba křesťané, se pohybují vně tohoto světa, mimo jeho dosah; s nimi dlí naděje, víra a láska. Avšak Marius se celoživotním zdokonalováním své vnímavosti „připravil tak, aby někdy v budoucnosti mohl dospět k dalšímu objevu — k nějakému širšímu pohledu, který by obsáhl a vysvětlil líbezné úkazy tohoto světa, tak jako jednotlivé básnické zlomky, zprvu jen zpola srozumitelné, mohou zapadnout do textu ztraceného eposu, když byl konečně znovu nalezen“.<sup>1</sup> U Maria estetismus překračuje své hranice. Mariův poslední čin — rozhodnutí namířené proti němu a ve prospěch Cornelia — ho ukazuje v přelomu. Mariova nejvyšší oběť je z hlediska jeho starého světa dvojznačná: je to zpola přátelský čin, zpola projev duševní únavy. Avšak z ušlechtlejšího stanoviska se může tentýž čin jevit jako mučednictví.<sup>2</sup>

Teorie a díla, která vznikla ve Francii a v Anglii, vzbudila pravzvláštní odezvu ve východní Evropě. Lev Nikolajevič Tolstoj (1828 až 1910) pozvedl hlas, aby proti nim protestoval a zároveň aby hlásal pokání. Vaše teorie, prohlašoval, vyjadřuje názory degenerované vládnoucí třídy. Vaše umění, vyhovující zvráceným choutkám boháčů, je vyumělkované, temné, zmatené, neupřímné. Odvolával se na vzory skutečného umění, všem srozumitelného a hovořícího prostou řečí lidského srdce, na Homéra, na epos Genese, na evangelium, na lidové báje, pohádky a lidové písně. Nasloucháme s úctou tomuto hněvivému kázání. Nikdo neměl větší právo hovořit o epické velikosti než autor *Vojny a míru*. Přesto však musíme poznamenat, že Tolstého koncepcí umění jakožto činnosti, „jejímž účelem jest tlumočit lidem ony nejvyšší a nejlepší city, k nimž lidé dospěli“,<sup>3</sup> nepostačovala. Nemůžeme ani uznat, že Tolstého kritika hnutí umění pro umění byla spravedlivá. Nebyly to rozmary nemohoucích a zmlsaných estétů, které dohnaly teorii umění k nebezpečně radikálním názorům. Tyto názory poctivě vyjadřovaly těžkou situaci umělce v moderním světě a byly výsledkem horlivého úsilí najít z ní východisko. Baudelaire, dekadentní básník, byl zároveň velkým náboženským básníkem. Stoupenci tohoto hnutí zbožnili krásu, a proto se provinili modlářstvím. Avšak jejich modloslužba měla i prospěšnou stránku. Když už se pochopení pro stupnici hodnot zakalilo, bylo jejich bloudění nejen odpustitelné, ale představovalo jisté stadium ozdravující krize. Vedlo nazpátek, třebaže neschůdnou a klikatou cestou, k těm citům, které Tolstoj označil jako „nejvyšší a nejlepší“.

*Tolstoj protestuje  
proti dekadentnímu  
umění*

<sup>1</sup> W. Pater, *Marius the Epicurean*, str. 379 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 384.

<sup>3</sup> L. N. Tolstoj, *Co jest umění*, Praha 1924, str. 65. (Původně: *Čto takoe iskusstvo*, 1897-1898.)

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

- H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX. siècle*, 1926.
- R. F. Eganová, *The Genesis of the Theory of „Art for Art's Sake“ in Germany and England*, *Smith College Studies in Modern Languages*, II, 4, a V, 3; 1921—1924.
- G. E. Saintsbury, *History of Criticism*, sv. 3, „Modern Criticism“, 1904, str. 544 až 552. (O Walteru Paterovi.)

## XVII. KAPITOLA

### METAFYSIKA V KRIZI

Německá idealistická estetika vytryskla tak vysoko, že bylo zřejmě nemožné, aby v tak smělém vzletu vytrvala. Bylo na čase najít cestu zpátky k žírným polím zkušenosti. Generace, která přišla po Schellingovi, Hegelovi a Solgerovi, se navrátila na zemi. Veliký hlad po konkrétnosti, po realitě a činném životě se bouřlivě hlásil o slovo. V duši filosofa náchylného k smíru s realitou prodlévala dosud vidina království, v němž vládou ideje. Byl schopen rozpoznat stopy tohoto vysněného světa v novém prostředí? Mohl zůstat věren minulosti a zároveň sloužit přítomnosti? Nebo vzpomínal na idealistickou éru jako na úchvatný sen, z něhož se spáček probouzí vyčerpaný a oslaben?

*Hegel zmodernizovaný F. T. Vischerem*

Poklasicistická estetika nám nedává uspokojivou odpověď. Prozkoumáme-li z hlediska těchto otázek dílo Friedricha Theodora Vischera (1807—1887), nejtypičtějšího představitele tohoto období, budeme spíše na rozpacích než poučení. Co je vlastně výsledkem jeho snah — přizpůsobení nebo rozdělení, rekonstrukce nebo rozklad? Snad právě dvojakost, která vězí přímo ve Vischerově myšlení, způsobuje, že nedovedeme vyřešit tento problém.

Vischerovy nesnáze jsou typické pro dědice a nástupce, to jest pro *epigona*, užijeme-li výstižného termínu, který tehdy razil Immermann. Normální pracovní postup by vedl od tápavých pokusů k souhrnné teorii. Avšak tento Hegelův opožděný učeň začíná hned pečlivě pracovaným systémem, v němž najdeme odpověď na kdejaký myslitelný problém, a končí pokusy, v nichž skromně a nejistě tápe po řešení několika základních otázek.<sup>1</sup>

*Estetika*,<sup>1</sup> která založila Vischerovu slávu, odstrašuje jak svým rozsa-

<sup>1</sup> F. T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen*, Leipzig 1847—1857; 2. vyd. München, vyd. R. Vischer, 1922—1923.

hem — šest obrovských svazků — tak i suchopárným zpracováním. Hlavní myšlenka je vtěsnána do svěrací kazajky nekonečných dílů, oddílů a pododdílů, předpokladů, poznámek a závěrů. Autor sám byl první, koho jala hrůza a zmatek nad touto nemotornou konstrukcí. Úpěnlivě prosil své přátele, aby si nevšímalí celého systému a hypotéz, a vyčetli aplikaci teorie z poznámek. Není nutné, abychom zde uvedli podrobný rozbor tohoto systému, který je čistě hegelovský. V poznámkách se příznivě projevuje svěžest a poněkud drsná síla Vischerova ducha. Třídí a pořádá rozsáhlé estetické znalosti na základě přehledu, který získal převážně od německých klasiků. V konkrétních částech Vischerova díla zároveň jasně proniká duch nového věku.

Vischer a jeho přátelé se bouřili proti Hegelovu povýšenému přehlížení přítomnosti. Hegel chápal vývoj umění z hlediska minulosti, Vischer — který se vrátil k názorům Schellingovým a Schillerovým — z hlediska budoucnosti. Hlásá, že nastane spojení moderních tendencí a klasických ideálů. Obával se, že umění utvářené podle Winckelmannových idejí by mohlo zplodit „falešný estetický idealismus“, v němž by se pod hladkým povrchem harmonických forem skrývalo utrpení a zápasy lidstva. Zdálo se mu, že i Goethova a Schillerova poezie, ačkoli ji miloval a obdivoval, dopouští se této klasicistické chyby. Prvním mezi básníky byl podle jeho názoru Shakespeare. Vischer popisoval básnický ideál budoucnosti jako „Shakespearův styl očištěný pravdivým a volným přizpůsobením antiky“.<sup>1</sup> Radil moderním básníkům, aby hledali náměty hodné jejich umění v současné době a oslavovali hrdinný zápas lidu za svobodu a národní nezávislost, místo aby pěstovali zvetšelé, individualistické ideály.

Pojem náhody pod-  
rývá idealismus

Toto kacírství je, jak se zdá, pouze povrchního rázu. Ve skutečnosti prozrazovalo nový postoj, který nutně musel narušit nejzákladnější prvky hegelovského učení. Vischer přejal od Hegela systém, nesdílel však jeho víru. Hegel věřil, že Idea je „jedním a vším“: tvořivá příčina, která určuje druh právě tak jako „princip individualizace“, energie pokroku i *vis inertiae*, jež brzdí nebo zadržuje vývoj vpřed. Podle Vischera Idea ustavičně zápasí s cizími vlivy, které dohromady tvoří „království náhody“. „Veškeren život, celé dějiny, všechny projevy ducha v každé oblasti představují v podstatě jen dějiny ničení a asimilace náhody.“<sup>2</sup> Pouze v kráse je zachována stopa nepoddajné energie. Zde však je náhoda organizována, nikoli vyhlazena. Nějaký objekt v přírodě, například lev, je krásný, protože odpovídá estetickým zákonům přesto (nebo právě proto), že jeho utváření ovlivnily náhodné faktory. Ty nepřipustily, aby se stal čistým typem, pouhým ztělesněným ideje „masožravého zvířete“.

Vischer věřil, že jeho teorie náhody vyplnila mezeru v Hegelově učení. Ve skutečnosti však popřela Hegelův idealismus. Idea omezená zvenčí působením cizí hmoty je v rozporu s duchem i literou dialektiky.

<sup>1</sup> Tamtéž, VI, § 908, str. 311.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 41.

Je tedy důkazem Vischerovy intelektuální poctivosti, že se postupně osvobodil od učení, které si nikdy plně nepřisvojil. Od idealismu se obrátil k pozitivismu, poznamenanému metafysikou.<sup>1</sup> Nyní nahradil Ideu nejasným výrazem „obsah života“. „Prostý objekt smyslového vnímání,“ píše, „budí určitou předtuchu vřez zahrnující a řídicí energie, která jinak není dostupná smyslovému vnímání, nýbrž jen rozumu a víře.“<sup>2</sup> Zároveň s hegelovskou „Ideou“ zmizela z Vischerových pozdních spisů i teorie o následných stádiích vědomí. Vystřídala ji teorie o pouhé koordinaci estetické a rozumové intuice: „Existují dvě metody, jak myslet (denken): buď slovy a pojmy, nebo formami; existují dva způsoby, jak řešit tajemství vesmíru: buď písmeny, nebo obrazy.“<sup>3</sup>

Ve svých dřívějších dílech chápal Vischer ideu jako duchovní energii, která uspořádává a oživuje krásné předměty. Když jeho víru v ideální entity podryla pochybnost, bylo zapotřebí najít nový způsob, který by vysvětlil estetické jevy. Krásné zvíře nebo krásná krajina působí na naše citění tak, jako kdyby přímo v nich samých žily city, které v nás vzbuzují. Tento fakt, který Vischer dříve pokládal za vítané potvrzení svých filosofických názorů, stal se mu nyní záhadou. Odosobnění světa učinilo z personifikujícího účinku estetické zkušenosti naléhavý problém. Jak se může předmět, který náleží k mimolidské realitě, stát nositelem lidských citů? Objektivní realita, zbavená své božské podstaty, už neposkytovala vysvětlení, a proto se myslitel musel obrátit od objektivního světa k pochodům, které probíhají v lidské mysli. Uchýlil se k teorii *Einfühlung* (vcítění), kterou nastínil jeho syn Robert Vischer, aby s její pomocí našel nové řešení.

Vystřízlivělí idealisté zredukovali svým pozitivismem duchovní hegelovské universum na pouhý souhrn faktů. Ale nesnížili tím zároveň krásu na nesmyslnou hru nějakého skrytého duševního mechanismu? Vischer se úzkostlivě vyhýbal tomuto závěru. Zachoval proto ve svém učení Hegelovu Ideu potud, pokud určovala umění vysoké postavení v životě a nazval ji universum nebo universální harmonií. Lidský rozum podle Vischerova učení nejasně postihuje v estetické libosti jednotu ducha a přírody. Tuto „pravdu pravd“ pokládá Vischer za základ estetické iluze.<sup>4</sup> Jelikož je však idea této jednoty nyní zredukována na hypotézu nebo dokonce na pouhý emocionální postulat, krása nabývá nového významu. Jejím úkolem je uhlazovat ne-

*Umění nahrazuje poznání a víru*

<sup>1</sup> Vývoj Karla Köstlina probíhal stejně. Dokladem jeho hegelianismu je kapitola o hudbě, kterou připojil k Vischerově Estetice. V jeho pozdějších publikacích se psychologická metoda slučuje s názory blízkými formalismu (*Über den Schönheitsbegriff*, Tübingen 1878; *Prolegomena zur Ästhetik*, Tübingen Universitätsschriften, Tübingen 1889).

<sup>2</sup> F. T. Vischer, *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*. Vydal Robert Vischer, Stuttgart 1898, str. 143.

<sup>3</sup> F. T. Vischer, *Kritische Gänge*, 3. rozšíř. vyd., 5 sv., vyd. R. Vischer, München 1920—1922, sv. IV, str. 432 a n. (1. vyd. Tübingen 1844, 1860, 1863—1873; 6 sv.)

<sup>4</sup> F. T. Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, cit. dílo, str. 163.

řešitelné rozpory a utěšovat nás v nezhojitelné bídě našeho bytí.<sup>1</sup> Racionální metafysiku vystřídala nejasná metafysická víra, připomínající spíše Schopenhauerův iracionální světový základ nežli Hegelova Ducha. Stejně jako mnozí jeho současníci — Matthew Arnold v Anglii, Ernest Renan ve Francii, D. F. Strauss a F. A. Lange v Německu — a jako zastánci hnutí umění pro umění, i Vischer dospěl k tomu, že pohlížel na krásu a na umění jako na náhražku za metafysiku a náboženství.

Vischer je idealista bez idealistické víry. Jeho teorie humoru nejlépe odhaluje tento rozpor v jeho životním názoru. „Komično,“ píše Vischer, „je založeno na tomto kontrastu: táž bytost, člověk, jehož hlava se zdvihá až do oblasti ducha, stojí zároveň oběma nohama na tomto světě, je pevně připoután k matce zemi. Komické je toto: znenadání přistizený člověk (*der ertappte Mensch*)“<sup>2</sup>. Estetik Vischer se nikdy nepostavil bezvýhradně na to či ono stanovisko. Ačkoli byl obyvatelem Hegelovy spirituální říše, zároveň ho mátlá *die Tücke des Objekts* (potměšilost neživého předmětu) — příznak toho, že duch dlí v hmotě. Ani později, když už se přiklonil k „pozemštějším“ názorům, nedovedl se zbavit toužebného hloubání o stopách absolutní pravdy. Označit tento konflikt za „tragický“ by snad bylo přehnané. Melancholický humor Vischerova autobiografického románu *Auch einer* vyjadřuje nejlépe jeho dilemma, které je konec konců velmi lidské.

Teistická estetika  
Hermann Weisse

Racionální, jež bylo pro Hegela totožné s reálným, bylo ve Vischerově myšlení omezeno iracionálním principem náhody a v učení „teistické školy“ nadracionální mocí boží. Podle názoru Christiana Hermann Weisse (1801—1866) není idea realitou samou, nýbrž logickým rámcem reality a její *conditio sine qua non*.<sup>3</sup> Nadčasový řád neúprosných zákonů ovládá oblast logického poznání. Nejsme však touto osudovou nutností úplně zotročeni. Lidský rozum, který se otvírá vstříc nekonečnému bohatství konkrétních jevů, vycituje v kráse symbol svobody, který Bůh vtiskl všem svým dílům.<sup>4</sup> Z tohoto metafysického významu, který tkví v kráse, vyplývají její zvláštní charakteristické rysy: Nekonečné množství rozmanitých forem, které se vymykají systematizaci, její mikrokosmická struktura a konečně její iracionálnost, která vylučuje možnost přesně určit proporce vzbuzující libost a abstraktní estetické normy. Žádné pravidlo nemůže úplně objasnit „vnitřně nekonečnou existenci“ estetického jevu.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932, str. 147 a n.

<sup>2</sup> F. T. Vischer, *Kritische Gänge*, sv. V. str. 448. (Über Zynismus und sein bedingtes Recht.)

<sup>3</sup> Ch. H. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, in drei Büchern, 2 sv., Leipzig 1830, sv. I, str. 7, pozn. Dalšími představiteli „teistické školy“ byli: Karl Friedrich Eusebius Trahdorff (1782—1863): *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, 2 sv., 1827, a Moritz Carrière (1817—1895): *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit*, 5 sv., Leipzig 1863—1873.

<sup>4</sup> *System der Ästhetik*, sv. I, str. 99.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. I, str. 130.

Hermann Lotze (1817—1871), poslední významný představitel německého idealismu, použil Weissových myšlenek k vybudování vlastního systému. Na rozdíl od Vischera Lotze od počátku sympatizoval s názory moderních zastánců naturalismu a empirismu a snažil se rozpoznat a převzít zdravé jádro jejich argumentů. Proto nese jeho systém známky kompromisu — je to však čestný kompromis. Nevzdal se žádného základního principu. Bez ohledu na sympatie, které choval k novým empirickým metodám v psychologii a ve fyziologii, trval neochvějně na svém idealistickém přesvědčení, že „živý duch je jediné, co opravdu je, a nic neexistuje před ním ani mimo něj“.<sup>1</sup>

Schopnost, která umožňuje estetický zážitek, je cit; a cit je vědomí, že náš duševní stav je určován dojmy zvenčí.<sup>2</sup> Tato dvě tvrzení jsou základem Lotzovy estetiky. Jako každá teorie, která zdůrazňuje emocionální složku estetického života, i tato teorie vtiskuje kráse pečť subjektivity. Pravá krása, tvrdí Lotze, „není nikde jinde než v emoci ducha, který se jí kochá“. Tento „cítící duch“ nejen podmiňuje krásu tím, že ji vnímá, ale plodí ji tím, že přichází do styku s daným objektem.<sup>3</sup> Avšak krása, ačkoli se rodí v subjektu, není objektu cizí. Libost, kterou v nitru pocítujeme, nevzniká náhodně, odpovídá poznávaným předmětům ve vnějším světě. Proto můžeme právem usoudit, že příčina naší libosti spočívá v objektu. Nemáme však právo dodat: „pouze v objektu samém“.<sup>4</sup> „Veliký fakt“, který tvoří základnu estetické libosti, je „vzájemné uzpůsobení“ subjektu a objektu — skutečnost, že svět a lidský rozum jsou stvořeny pro sebe navzájem; svět k tomu, aby duši do hloubi vzrušoval a podněcoval její síly k harmonické souhře, rozum k tomu, aby odpovídal s radostnou ochotou na jevy, které na smysly působí.<sup>5</sup> Při estetické libosti cítíme, že jsme ve vesmíru doma.

Které rysy reality vedou naši mysl k tomu, aby ocenila určité věci a označila je jako krásné? A na jakých vnitřních pohnutkách se toto hodnocení zakládá? Lotze rozlišoval tři druhy citlivosti na vnější podněty a podle toho i tři podmínky či vrstvy krásy: a) „smyslová příjemnost“ (*das Angenehme der Sinnlichkeit*) b) „libost vědomého procesu“ (*das Wohlgefällige der Vorstellung*), c) „reflexivní krása“ (*das Schöne der Reflexion*).

a) Shodují-li se vjemy, které získáváme prostřednictvím zraku a sluchu, s ustrojením a účelem našich smyslových orgánů, působí na ně podnětně a zvýšená činnost smyslů nám dává pocit dobré pohody. Vztah tohoto pocitu k vnější příčině, jež jej vyvolala, se vyjadřuje

*Hermann Lotze: cit je základem estetického jevu*

*Tělo, duše a duch a tři příslušné vrstvy vnímání*

<sup>1</sup> H. Lotze, *Mikrokosmos*, 3. vyd., Leipzig 1876—1880, sv. III, str. 548. (1. vyd. Leipzig 1856—1858, 1864.)

<sup>2</sup> H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868, str. 261.

<sup>3</sup> H. Lotze, *Über den Begriff der Schönheit*, Göttinger Studien, Göttingen 1845, část 2, str. 70.

<sup>4</sup> H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, str. 65.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 67.



přídavným jménem „příjemný“ — a tento výraz není podle Lotzova názoru oddělen od pojmu krásný, ale spíše je mu podřazen.

b) Další vrstva vnímání zahrnuje „libost vědomého procesu“, v němž jsou počítky potvrzovány a přijímány rozumovým ústrojím. Toto ústrojí má v sobě vzpomínky na dřívější vjemy, roztríděné a uspořádané do časových, prostorových a logických skupin a řad. Tento rozumový proces se řídí mechanickými zákony, které jsou založeny na struktuře lidského rozumu. Avšak v souvislých řadách počítků se vyskytnou i takové, které se vzpříčí obvyklému sledu našich idejí a naruší hladkou a uspořádanou činnost našeho myšlenkového života. Dále jsou tam jiné skupiny a soustavy počítků, které buď trvalým a rytmickým postupem nebo harmonickým prostorovým uspořádáním či nějakou jinou vlastností podobného druhu urychlí činnost naší vnitřní soustavy. A právě vnější struktury tohoto posléze uvedeného typu, které vytvářejí, jak praví Kant, „harmonickou souhru našich schopností“, jsou zdrojem „libosti vědomého procesu“.<sup>1</sup>

c) Člověk však není pouze místem, kde probíhají akce a reakce idejí, ovládané mechanickým zákonem. Může spojovat jednotlivé ideje a vytvořit si celkový názor na vesmír a správně oceňovat dobro. Také tato činnost podléhá zákonům, avšak takovým zákonům, které se rovnají přesvědčení o povaze toho, co může být, a toho, co by mělo být. „Navrhujeme, aby se to, co je s tímto přesvědčením v souladu a co podněcuje duševní činnost, která z něho vyplývá, nazývalo „reflexivní krása“.“<sup>2</sup> Tato třetí forma libosti náleží duchu, první patří tělu a druhá duši. Všechny tři se spojují v ryzí estetické emoci, na níž se podílí celé naše bytí.

Nejvyšší vrstva vnímání není výsledkem obou nižších vrstev; tyto vrstvy jsou v ní obsaženy. Úkolem estetické vědy je dokázat, „že každý estetický zájem, který v nás budí zdánlivě zcela formální proporce, je založen výhradně na faktu, že jsou to přírodní formy, které nejvyšší vrstva přejímá pro naplnění svého obsahu. Vyšší typ krásy nebudí libost jakožto šťastná kombinace jednoduchých krásných prvků, ale naopak tyto prvky budí libost jako části celkové krásy, kterou nám připomínají.“<sup>3</sup> Proto se krása vymyká všem výpočtům.<sup>4</sup> Estetická kvalita jistých vztahů, typů spojení a druhů dočasného řádu závisí konec konců na hodnotě, kterou jim přisuzujeme,<sup>5</sup> a v tomto aktu hodnocení je obsaženo jádro mravní osobnosti. Kromě toho jsou všechny vnímané formy modifikovány vzpomínkou.<sup>6</sup> „Připomínám si Köstlinovu podivnou poznámku: přímá linie, řekl, je symbolem veškeré (mravní) přímosti. Má pravdu. Estetický dojem, který vytváří rovná linie, se ve skutečnosti nezakládá na tom, že je to nejkratší

*Estetickou libost  
zakouší veškerá  
lidská povaha*

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 262.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 262 a n.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 265.

<sup>4</sup> H. Lotze, Über den Begriff der Schönheit, cit. dílo, str. 88.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 77.

spojnice dvou bodů... ale pojí se k mravní ideji věrnosti a pravdivosti, která propůjčuje význam nejprve abstraktnímu pojmu důslednosti a později také jeho viditelnému znázornění, prostorové přímosti. Dále je-li v složitosti, v napětí a v rozhodnosti, v překvapení a v kontrastu nějaká estetická hodnota, odvozuje se tato hodnota podobným způsobem z faktu, že všechny tyto formy chování a činnosti jsou prvky světového řádu, který svou strukturou vytváří formální podmínky nutné pro univerzální realizaci dobra... Pouze plán mravního světa jako celku (narýsovaný monumentálním stylem) by postačil k tomu, aby se odhalila odvozená hodnota těchto forem bytí a jednání.<sup>1</sup> Tato idea odvození je typická pro idealismus. Avšak Lotze vytýká „tradičnímu“ idealismu, že dbá výhradně o „reflexivní krásu“ a pohrdlivě přehlíží obě nižší formy.<sup>2</sup>

*Harmonie člověka  
a světa se projevuje  
v umění*

Prožitek krásy je svědectvím souladu mezi člověkem a světem, toho, že byli stvořeni pro sebe navzájem (*Füreinandersein*). Avšak tato harmonie je pouze odrazem ještě hlubšího souzvuku. Trojí rozčlenění vnímavosti obráží analogickou strukturu vesmíru. Tím se dostává krása dalšího významového prvku.

Lotze rozlišuje tři oblasti reality: 1) „Oblast univerzálních zákonů, které se nám vnucují s absolutní nutností jako nějaká závazná síla a ovládají všechno, co je reálné, ale právě pro tuto svou všeobecnost samy nikdy nic určitého nevytvářejí.“ 2) „Oblast reálných substancí a sil“, které nejsou nutné, ale fakticky existují a vytvářejí rozmanité formy reality podle zákonů první oblasti. 3) Univerzální plán, na jehož základě se reálné substance podřizují všeobecným zákonům takovým způsobem, aby sloužily nejvyššímu dobru, jehož uskutečněním se naplňuje nejvyšší cíl vesmíru.<sup>3</sup>

Podle naší obvyklé koncepce světa vyvěrají tyto tři principy z různých zdrojů navzájem zcela nezávislých. Nemůžeme se však spokojit s třemi nezávislými oblastmi. Musíme hledat jediný nejvyšší princip. Lze říci, že problém této základní jednotky nikdy nebyl a nikdy nebude vyřešen. „Avšak mezi poznání, které se marně pokouší úplně proniknout do této souvislosti, a chování, které se stejně nedokonale snaží sjednotit všechno, co je reálné, se svými cíli — a tudíž mezi oblast pravdy a oblast dobra — zasahuje zvláštním způsobem cit jako účinek krásy. Nevede ovšem k teoretickému pochopení ani k praktickému vyřešení těchto rozporů, ale přece způsobuje, že při intuitivním poznání krásy vzniká bezprostřední jistota a pevné vědomí, že takové řešení existuje. Můžeme proto označit krásu... jako jev, který vede k bezprostřednímu intuitivnímu nazírání jednoty existující mezi těmito třemi silami, které naše poznání není schopno úplně sjednotit.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, str. 323 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 264 a n.

<sup>3</sup> H. Lotze, *Grundzüge der Ästhetik* (diktované části Lotzových přednášek), 3. vyd., Leipzig 1886, § 8.

<sup>4</sup> Tamtéž, § 9.

Dvojakost Lotzovy metody odpovídá dvěma stěžejním bodům, kolem nichž se soustřeďuje jeho teorie: pojmu lidské osobnosti a pojmu nejvyšší bytosti. Člověk, který se těší z krásy, obcuje s Bohem; tato idea se u Lotze spojuje s nepředpojatým uznáním fyziologických a psychologických složek estetické libosti. Veškerou idealistickou filosofii pohání snaha překlenout propast mezi oběma póly reality aktem ryzí kontemplace, která člověka „připodobňuje Bohu v mezích možností“. Tato snaha je v Lotzově systému oslabena. Přesvědčení, že problém nejvyššího principu, od něhož se odvozují „tři oblasti reality“, zůstává nepostizitelný rozumem, zavádí do jeho soustavy prvek rezignace. Avšak ztráta metafysického elánu znamená zároveň zisk pro estetické nazírání. Neboť co konec konců znamená obraz nebo báseň, byť sebekrásnější a jímavější, pro člověka, jemuž je dovoleno uzřít nádheru vesmíru? Príměsek skepticismu v Lotzově filosofii, ať už je znakem slabosti nebo moudrosti — umožňuje filosofu obírat se trpělivěji jevem, který ani pro něho není ničím jiným než napodobením — avšak napodobením, které je naplněno významem přesahujícím rozumové chápání.

*Dozvuky idealismu*  
— E. von Hartmann

Eduard von Hartmann (1842—1906), poslední Němec této generace, který vytvořil idealistický filosofický systém, věděl, jak přizpůsobit svou opožděnou teorii moderním podmínkám. Hartmann byl pilný a občas i skvělý eklektik. Spojil Schellingův a Hegelův absolutní idealismus se Schopenhauerovým pesimistickým voluntarismem a prohlásil, že „základ světa“, který nazval „nevědomí“, obsahuje jak absolutní ideu, tak i slepou vůli jako své atributy.<sup>1</sup> Nedopustil však, aby jeho eklektická metafysika nebo hegelovské pojetí krásy rušivě zasáhly do psychologických výzkumů, které zaplňují největší část jeho pojednání o estetice. V Hartmannově díle se metafysika stává už téměř neškodnou a neužitečnou.

*Herbart: krása je forma*

Idealistický estetik se především zajímal o filosofický význam umění. Na tuto školu reagoval Herbart a jeho stoupenci tím, že se soustředili na formální strukturu krásného předmětu. Svou střízlivou a empirickou metodou upravili cestu psychologické a vědecké estetiky dnešní doby. Naproti tomu jejich námitky proti idealismu jsou pouze povrchního rázu. Při bližším prozkoumání se ukáže, že formalismus je zvláštní typ idealismu, odvozený jednak od Leibnize a od racionalismu osmnáctého století, jednak z antimetafysického prvku Kantovy filosofie. Obě tyto školy věří v systém forem existujících mimo čas, rozcházejí se však ve významu, který přisuzují pojmu „forma“.

Jaký je „význam“ krásy? Idealista odpovídá, že krása ukazuje symbolickým způsobem cestu k Bohu nebo k harmonickému uspořádání vesmíru. Johann Friedrich Herbart (1786—1841) tuto odpověď odmítá. Tvrdí, že krása neznamena nic jiného než to, čím je — totiž

<sup>1</sup> E. von Hartmann, *Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Teil der Ästhetik. Ausgewählte Werke*, 2. vyd., sv. IV, str. 472.

krásu. Náležitým pozorováním zjišťujeme určitou vlastnost daných věcí a na tu bezprostředně a mimovolně reagujeme, když říkáme: „Toto je krásné,“ nebo zase, „toto je ošklivé.“ Nemělo by smysl pouštět se do hledání důvodů, které vedou k tomuto soudu. Estetika musí především potvrdit tyto soudy takové, jaké ve skutečnosti jsou, a otázat se, k jakému typu daných předmětů se pojí a dále jaké specifické rozdíly v realitě odpovídají kladnému a zápornému hodnocení.

Herbart připravuje odpověď na tyto otázky tím, že rozlišuje prosté prvky („obsah“ zkušenosti) a jejich vztahy (formu zkušenosti). To, co je zcela prosté, je podle jeho názoru esteticky neutrální — ani příjemné, ani odpudivé.<sup>1</sup> Estetiky se tedy týkají pouze vztahy.<sup>2</sup> Estetická zkušenost spočívá v dokonalém pochopení daného souhrnu vztahů, estetický soud pak následuje automaticky.

Jaký druh vztahů má Herbart na mysli a jaký postup při zkoumání těchto vztahů navrhuje? Herbart nikdy nerozvinul své názory v souhrnnou teorii umění. Pro objasnění svých myšlenek se takřka výhradně obrací k hudbě. Vybírá nás například, abychom se zamysleli nad tercií nebo kvintou nebo nad kterýmkoli jiným intervalem a položili si otázku, ve které z jeho složek spočívá jeho estetická hodnota. „Je zřejmé, že žádný jednotlivý tón, jejichž vzájemný vztah interval tvoří, nemá sám o sobě ani v nejmenším stupni tu vlastnost, která vzniká, když tyto tóny zazní současně.“ Z toho vyplývá, že soudy, které se obecně označují jako vkus, „jsou výsledkem dokonalého pochopení vztahů, vytvořených složitým souhrnem prvků“. „Estetická filosofie, jejímž úkolem je stanovit estetické principy, by vlastně neměla definovat, demonstrovat nebo vyvozovat závěry, dokonce by neměla ani rozlišovat různé druhy umění a vykládat existující umělecká díla, ale zato by nás měla seznámit se všemi jednotlivými vztahy, byť by jich bylo sebevíc, které při úplném vnímání daného předmětu dávají vznik souladu nebo odporu.“ Podle tohoto hlediska byla téměř veškerá předchozí práce na poli estetiky vykonána nadarmo. „Můžeme se odvážit tvrzení, že hudební obor, který má podivný název nauka o harmonii, je až dosud jediným opravdovým příkladem ryzí estetiky?“<sup>3</sup>

*Formalistický výklad hudební krásy*

Z těchto tvrzení by bylo možno vyvodit závěr, že estetické bádání se musí omezit na jakýsi druh výběru a klasifikace, že je nutno prozkoumat celou oblast estetické zkušenosti a hledat v ní nescíslné vztahy proměnlivých prvků. Tento postup by byl ukončen tehdy, kdybychom na základě empiricky nahromaděných poznatků dospěli k řadě matematicky definovatelných poměrů. Otázku, *proč* pokládáme určité vztahy za krásné, je nutno vyloučit jako neřešitelnou.

Avšak Herbartova praxe není tak omezená jako jeho teorie. Ne-

<sup>1</sup> J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, Sämtliche Werke*, 1813—1837, vyd. Karl Kehrbach, sv. IV, str. 119 a n. V tomto citátu i v dalších používáme anglického díla E. F. Carritta, *Philosophies of Beauty*, 1931, str. 153 a n.

<sup>2</sup> J. F. Herbart, *Allgemeine praktische Philosophie, Sämtliche Werke*, sv. II, str. 345.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 344.

spokojuje se zjišťováním vypozerovaných vztahů a snaží se, aspoň pokud jde o hudbu, podat jakési příčinné vysvětlení jevu krásy, to jest konsonantních intervalů. Jako psycholog chápe proces vědomého života jakožto souhrn prvků nebo elementárních idejí, které na sebe navzájem působí podle pravidel psychické statiky a mechaniky. Když tento názor uplatňuje na hudbu, dospívá k závěru, že každý tón, který slyšíme, obráží se v našem vědomí ve formě elementární ideje. Protože naše vědomí je jednotné, nemohou v něm existovat současně dva počítky, aniž na sebe navzájem působily. Jsou-li stejné, snaží se spojit v jediný počitek, ale každý rozdíl je od sebe oddaluje. Takzvané harmonické tóny, jejichž zřejmá odlišnost nicméně nevyklučuje jistou míru shody, doprovázejí se navzájem, aniž se rušily — a na tento fakt reaguje náš vkus spontánním souhlasem. Ve vztazích ostatních tónů je odlišnost vyvažována stejně velkou podobností a výsledkem je nemiřitelný zápas mezi jejich sklonem k spojování a naopak k rozdělení. Tento svár se v našem sluchu obráží jako disonance.<sup>1</sup>

Kolem Herbarta se shromáždila řada stoupenců, mezi nimi i Adolf Zeising,<sup>2</sup> někdejší zastánce Hegelovy filosofie, který prohlásil, že zlatý řez je klíčem k vyřešení estetických problémů, a Wilhelm Unger, který se snažil vytvořit teorii o disonantních a konsonantních vztazích barev.<sup>3</sup> Konečně Robert Zimmermann (1824—1898) rozvinul Herbartovy názory v obsáhlý systém. Avšak jeho systém při vši šíři trpí nepřesností. Je nepochybně možné nalézt formální vztahy a proporce v básnických idejích a obrazech a podrobit je formálnímu rozboru. Avšak taková analýza nás nemůže poučit o podstatě poezie. Je-li formalistická teorie násilně rozšířena na celou oblast umělecké zkušenosti, nejprve problém obchází a nakonec ztrácí význam. Předpokládá, že „převládající shoda v obsahu formálních složek vytváří harmonii, kdežto převládající rozdílnost vytváří disharmonii“,<sup>4</sup> je pouhá plynkost, pokud není definován přesný význam slova „převládající“. Jiná teze praví: „Velké vedle malého se líbí, malé vedle velkého se nelíbí.“<sup>5</sup> To už je méně banální, ale sotva lze říci, že je to správné.

Zásluha formalistické školy spočívala v tom, že obrátila pozornost na měřitelnou složku objektu estetického zkoumání. Ale jelikož formalisté vyloučili cit jako něco bezvýznamného, zmrzačili estetický zážitek. A protože zavrhli filosofický výklad umění, neviděli v umění nic jiného než intelektuální zábavu. Jejich teorie neuznávala za estetické faktory ani význam uměleckého díla, ani jeho působení na smysly a

<sup>1</sup> J. F. Herbart, *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*, *Sämtliche Werke*, sv. III, str. 96 a n.; *Psychologische Untersuchungen*, *Sämtliche Werke*, sv. XI, str. 45 a n.

<sup>2</sup> A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig 1854; *Ästhetische Forschungen*, Frankfurt 1855; *Der goldene Schnitt*, Halle 1884.

<sup>3</sup> W. Unger, *Die bildende Kunst*, Göttingen 1858.

<sup>4</sup> R. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, díl I, § 102.

<sup>5</sup> Tamtéž, díl I, § 92.

tím porušila nejvyšší pravidlo: Umělecké dílo je nedílný celek. Zimmermann například prohlásil, že ani metrum, ani melodičnost řeči nemohou být podstatnou složkou básně jakožto estetického celku.<sup>1</sup> Tím v nás budí dojem, že mylně chápe formu jako vnější ozdobu nějakého předem existujícího předmětu.

Úpadek německého idealismu byl příznakem hluboké přeměny, která se uskutečňovala v celé evropské společnosti. Modernímu světu hrozila krize víry, která se jen chatrně ukrývala za idealistickou fasádou viktoriánské civilizace a otevřeně se projevila v německé „Realpolitik“. Šlo o to, zda lidstvo, které se vrhlo do dobrodružství nového věku a muselo čelit až dotud neslýchaným podmínkám, může i nadále lpět na svých zakořeněných způsobech transcendentálního myšlení.

*Krize idealistické metafyziky vrcholí Nietzsche*

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) se pokusil vyřešit palčivou otázku své doby strohým popřením všech prvků víry v onen svět. Vesmír je v jeho pojetí dokonale „přirozený“, soběstačný, uzavřený sám v sebe, neomezený a nepodporovaný žádnou transcendentní silou, je zdrojem vlastní dokonalosti. Takový vesmír obsahuje nové a vyšší hodnoty, posvátnost a vznešenost dosud neznámou. Můžeme však vycítit, že všechny tyto predikáty, jimiž Nietzsche velebí velikost svého přirozeného vesmíru, jsou vskrytu odvozeny z téže tradice, jejíž místo měly zaujmout. Konečný vesmír se prohlašuje za věčný. Nenese však idea věčnosti zřejmou pečeť „zvetšelé“ teologické pověry? A není i sama idea „jsoucna“ iluzorním pozůstatkem zavržené transcendentní ontologie? A tak Nietzscheova filosofie, která vytváří hlediska, aby je pak zase zbořila, stává se obrazem sebevražedného zápasu, jež svádí veliký duch se svým vlastním úsilím. V boji proti idejím, které pokládá za úpadkové, potírá Nietzsche vlastně sám sebe. „Vůle k moci“ a „věčný návrat“ vyjadřují zoufalý optimismus.<sup>2</sup> První koncepce vyjadřuje ponuré odhodlání k *vůli* bez jakéhokoli rozumného cíle; druhá ukáží žízeň po věčnosti v takovém obrazu života, který připomíná beznadějnost Sisyfovy práce. Prométheovský vzor ožívá v Nietzscheově teorii snem o životě oduševnělém a lehkém jako tanec nebo vidinou neporušené a zralé dokonalosti, dosažené beze všeho úsilí a neznající

<sup>1</sup> Tamtéž, § 73. Je třeba zmínit se i o dalších autorech, kteří sdíleli Herbartovo protiidealistické stanovisko. Bernard Bolzano (1781–1848), vynikající logik, vytvořil syntézu z Baumgartenovy estetiky a z idejí převzatých od Kanta. Podle jeho názoru je krásný ten předmět, který nechápeme ani příliš snadno, ani s pracným vypětím čistého myšlení a který nám dovoluje na první pohled uhádnout ty vlastnosti předmětu, jež může pozdější prozkoumání plně potvrdit. Toto předvídání v nás budí příjemné, i když nejasné vědomí síly našich poznávacích schopností. (Über den Begriff des Schönen. Eine Philosophische Abhandlung, 1843, str. 30. Viz Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung, 1849.) Adolf Trendelenburg (1802–1872), logik a vynikající znalec Aristotela, načrtl eklektickou teorii umění (Niobe, oder über das Schöne und Erhabene, 1846). J. H. von Kirchmann (1802–1884) sice volně čerpal z idealistické estetiky, ale snažil se nahradit idealistický základ suchopárným sensualismem a tak zvaným realismem (Ästhetik auf realistischer Grundlage, 2 sv., Berlin 1868).

<sup>2</sup> K. Löwith, Nietzsche Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen, 1935.

bolest ani dřinu, vidinou, která v nás budí představu tichého středo-  
mořského zálivu nebo nesmírného klidu a jasu pokojných dní.

Dvojakost Nietzscheho stanoviska se obrátí i v jeho estetice. Nietzsche zdraví umělce jako svého přirozeného spojence a vzápětí ho obviňuje, že ničí filosofickou poctivost. Ve skutečnosti právě umělecký rys Nietzscheho osobnosti vede ho jak k nadšení, tak i k výčitkám. Nietzsche rázně vystupuje proti tradiční estetice. Obviňuje ji, že se staví výhradně na stanovisko porozovatele umění a že nesprávně vykládá estetickou kontemplaci jako metodu k odpoutání lidské mysli od tohoto světa. Umění, tvrdí Nietzsche, je v podstatě „upevnění, požehnání, zbožnění bytí“.<sup>1</sup> Pesimistické umění je protimluv. „Ale co Zola? A Goncourtové? Předměty, které zobrazují, jsou přece ošklivé. Ale důvod, proč je líčí, je ten, že si v ošklivosti libují...“<sup>2</sup> „Většinou souhlasím spíše s umělci než se všemi filozofy až do dnešní doby,“ píše Nietzsche, „neboť umělci se neuchýlili od široké cesty, kterou se ubírá život, milovali všechno, co přináleží k ‚tomuto světu‘ — milovali své smysly.“<sup>3</sup> Filozof, který touží dokázat jedinečnou nádheru konečného světa, shledává, že umělec usiluje o totéž.

Tvůrčím střediskem pozemského a přírodního vesmíru je „život“. Nietzsche směřuje širší význam tohoto slova s jeho užším smyslem, který se vztahuje k pohlaví, k rození, růstu a pohybu rostlin i živočichů, a koncepci „kladného“ a světského umění rozvíjí v program „biologické estetiky“. Správnější název by byl „pseudobiologická“, neboť i Nietzscheho výrazně fyziologické názory mají v sobě určité prvky, které odporují vyhlašovanému naturalistickému krédu. „Člověk se poučil dlouholetou zkušeností, že to, co se esteticky přičí našemu instinktu, je škodlivé, nebezpečné, nespolehlivé. Spontánní projevy estetického instinktu (například odpor) obsahují *soud*. V tomto ohledu spadá krása do druhové kategorie biologických hodnot, podobně jako to, co je užitečné a zdravé nebo co rozmnožuje život; avšak děje se to tím způsobem, že množství podnětů, které jsou spojeny s užitečnými předměty nebo stavy a vzdáleně nám je připomínají, budí v nás cit krásy, to jest zvyšují náš pocit moci.“<sup>4</sup> Poslední věta zřetelně směřuje k oblasti idejí, které leží mimo sféru „naturalismu“ nebo „biologismu“. Umění, jak praví Nietzsche, „je podněcování živočišných sil pomocí obrazů a tužeb po plnějším životě“.<sup>5</sup> Idea „plnějšiho života“ naznačuje něco mnohem lepšího než jen zvýšení živočišné síly: je v ní zahrnut i Nietzscheův program „přehodnocení všech hodnot“.

Ačkoli Nietzsche pohlíží na umění jako na výraz života, rozhodně je nepokládá za „přirozené“ v tom smyslu jako třeba zpěv ptáků, to jest za bezděčné vyjádření vnitřních hnutí. Tvrdí, že krásy lze do-

<sup>1</sup> F. Nietzsche, Werke, Grossoktav—Ausgabe, 16 sv., Leipzig 1895, sv. VII, str. 407 a n.; sv. XIII, str. 100; sv. XIV, str. 134 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 247.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 246.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 230.

<sup>5</sup> Tamtéž, sv. XIV, str. 229 a n.

sáhnout pouze aktem sebekladu, který uspořádává, proměňuje a ovládá realitu proto, aby se zdála krásná, to jest vhodná pro potřeby člověka. Náš soud o kráse propůjčuje předmětu „působ, který je povaze tohoto předmětu zcela cizí. Chápat nějaký předmět jako krásný znamená chápat jej nesprávně.“<sup>1</sup> Toto tvrzení má být důrazným vyvrácením klasické zásady, že „pouze to, co je pravdivé, je krásné“. Avšak závěry, které Nietzsche z tohoto převratného názoru vyvozuje, jsou svým duchem velmi blízké klasické tradici. Pronikavou přeměnu dané reality v krásu musí doprovázet přísná kázeň, které umělec podřizuje své přirozené sklony, záliby a city. Nietzsche zavrhoval jak kult originality jako hodnoty o sobě, tak i neukázněný romantický ideál spontánní a nekontrolované tvorby. „Klasický“ nebo „velký“ styl, o němž Nietzsche sní, je charakterizován „chladem, jasností a rthostí“. Jeho další vlastnosti jsou logická důslednost, uspokojení sozumu, břitkost, nenávisť k „citovosti“ a k tomu, co se nazývá „Gemüt“, „esprit“, odpor k mnohotvárnosti, k neurčitosti a k nejasným náznakům, právě tak jako ke všemu stručnému, vybroušenému, příjemnému a mírnému. Klasický styl znamená, že životní energie je uspořádána podle měřítko založeného na „klidu silné duše, která se pohybuje pozvolna a odmítá všechno, co je příliš živé. Prvek obecnosti, zákon, je uctíván a zdůrazňován.“ „Tento styl se podobá veliké vášni v tom, že opovrhne líbivostí, zapomíná přesvědčovat... Ovládnout chaos, kterým jsme, přinutit tento chaos, aby přijal formu, aby se stal logický, prostý, nedvojsmyslný, matematicky přesný, aby se proměnil v zákon — to je velký cíl našeho úsilí.“<sup>2</sup> Nietzsche je si vědom, že tuto vysokou formu nelze vytvořit podle předpisu ani silou vůle, že se však zaskví, má-li umělec v sobě velikost.<sup>3</sup> Když umělec dosáhne tohoto vrcholného bodu, dělá všechno z nutnosti a pak teprve plnou měrou vychutnává svou svobodu a tvůrčí sílu.<sup>4</sup>

Soud o kráse nemá, jak jsme se dověděli, žádný základ ve vlastnostech reálných objektů. Proto je zapotřebí nadšení, máme-li se povznést nad střízlivé racionální hodnocení dané skutečnosti. Idealistickému filosofu nepůsobila tato koncepce žádné obtíže, protože celá jeho teorie byla založena na ideji transcendence. Nietzsche se však musel uchýlit k metodě, kterou bychom mohli nazvat „imanentní transcendence“. Představil si takový duševní stav, který přiměje život, aby se povznese nad sebe sama, a přesto setrval ve své vlastní sféře. V slavném eseji o *Zrození tragédie* popisuje Nietzsche počáteční stádium umělecké tvorby jako jakési opojení, jako posvátnou opilost — „*Rausch*“. Umělce, který je ohromen, oslněn a inspirován výbuchem svých životních sil, posedne dionýské šílenství, zmocní se ho „věčná žízeň po stávání“. Obyčejné hranice a meze bytí zmizí a vědomí naplněné hrůzou smíše-

*Dionýské nadšení  
a apollónská forma*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 231 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 264 a n.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. XII, str. 182.

<sup>4</sup> Tamtéž, sv. XV, str. 47.



nou s radostí se ponoří do věčného proudu věcí, který s sebou přináší tvoření i zkázu. Pak nastane druhé stadium, kdy se z orgiastického vzrušení uvolní snová apollónská vidina života, která má k dionýskému uchvácení stejný vztah jako bytí k proudu stávání nebo jako světlo k temnotám. V ozářeném symbolickém snovém obraze vykupuje tato vize počáteční trýzeň dionýské extáze a obnovuje řád jevů podle věčných zákonů.

Dionýské nadšení, píše Nietzsche, je „nezbytnou podmínkou všeho dramatického umění. V tomto očarování dionýský blouznivec vidí sám sebe jako satyra, a jakožto satyr zří boha, tj. zří ve svém přeměnění nové vidění ve vnějším světě — apollinské vyvrcholení svého stavu. Po tomto poznání je nám řeckou tragédií chápání jakožto dionýský sbor, jenž se vždy znovu vybíjí ve světě apollinských obrazů. Ony sborové součásti, jimiž tragédie je proplétána, jsou tedy jakoby mateřským lůnem všeho tak řečeného dialogu, to jest všeho jevištního světa, vlastního dramatu.“<sup>1</sup> Později, když Nietzsche upustil od schopenhauerovské metafysiky, na níž je založen jeho raný esej o *Zrození tragédie*, zobecnil své postřehy tak, aby získal základ pro psychologii umění. Sen, tvrdí Nietzsche, je předzvěstí estetické vize, opojení, estetické orgie. Podle tohoto hlediska rozděluje všechny druhy umění. Herec, tanečník, hudebník a lyrický básník, jako představitelé dionýského umění, jsou postaveni do protikladu k apollónským umělcům, totiž k malíři, sochaři a epickému básníku. O architektuře Nietzsche říká, že se vymyká tomuto rozdělení, protože se v ní projevuje tvůrčí akt vůle k moci v úplné čistotě.

*Umění jako únik  
před realitou*

Aktem extatické transcendence sama sebe vydobývá umělec z drsné reality svou vidinu krásy. Této schopnosti přetváření je lidstvo zavázáno nekonečnou vděčností. Bytí je snesitelné pouze jako estetický jev: „Umění máme proto, aby nás pravda nezahubila.“<sup>2</sup> Avšak tato idea o blahodárně klamivé síle odhaluje dvojznačnost, která tkví v Nietzscheově estetické teorii. Nejušlechtlejší vlastnosti, jimiž obdařuje svého „nadčlověka“, jsou odvaha a poctivost. Nadčlověk se cítí dost silný, aby se postavil pravdě tváří v tvář. Opovrhne hledáním útočiště v nějakém nadzemském světě nebo klamáním sebe sama lichotivou představou o tomto světě. Avšak nedopouští se umělec právě těchto zavrženíhodných činů? Jestliže umělecká krása vylučuje pravdu, pak lze umělce ovšem obvinít ze lži. „Básníci říkají mnoho lži.“ Toto staré řecké rčení teď znovu ožilo v Nietzscheově myšlení a mění jeho chválu v urážku. Nietzsche obviňuje umělce ze zbabělosti: vždy potřebovali útočiště, uznávanou autoritu, „za všech dob byli služebníky mravního systému, nějaké filosofie nebo náboženství“.<sup>3</sup> Tvůrce krásy, oslavovaný nejdříve jako obhájce nových hodnot, je

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Zrození tragédie*, Praha 1923, str. 50. (Původně: *Die Geburt der Tragédie aus dem Geiste der Musik*.)

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Werke*, sv. XVI, str. 248.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. VII, str. 405; sv. XV, str. 489.

pojednou usvědčen z téhož zločinu, z něhož byli obžalováni křesťané a metafysici. Také on připravuje únik z tohoto světa a z jeho kruté pravdy. Mezi skutečností a uměleckou představivostí zeje propast. „Homér by nezobrazil Achilla ani Goethe Fausta, kdyby Homér byl Achillem nebo Goethe Faustem.“<sup>1</sup> Nietzscheův úder, který mířil na předmět všeobecné úcty, zasáhl jeho vlastní dílo. Nietzsche pronásledoval strach, aby se neukázalo, že jeho opěvování světa je také jen estetickou vizí, beznadějným únikem před ochromujícím poznáním, aby nebyl odsouzen k tomu, „být pouhým básníkem, pouhým bláznem“. „Starý svár mezi filosofií a poezií“ byl znovu rozdmýchán.

Každý pokus o smíření kladných a záporných stránek Nietzscheových názorů na umění musí nutně selhat. Existuje však omezená oblast, v níž se Nietzscheovi podařilo dospět k syntéze. Promítl rozpory přímo do života jako složky jeho vnitřní dialektiky. Život, který v sobě zahrnuje všechno, nemůže být ohrožen nebo nahlodán zvenčí. Sám plodí svou vlastní negaci: nemoc, rozklad a smrt, nebo vyjádřeno psychologickými pojmy: odpor, nenávist a sebepopření. Aplikujeme-li tuto koncepci na umění, musíme rozlišovat dva opačné typy tvorby: „Při posuzování všech estetických hodnot se teď řídím tímto zásadním rozlišením: v každém případě si položím otázku: ‚Stal se zde tvůrčí silou hlad, anebo spíše nadbytek?‘ Například u Goetha je tvůrčí síla výsledkem hojnosti, u Flauberta a Pascala se zakládá na nenávisti. Když Pascal psal básně, mučil se.“<sup>2</sup> „Dekadentní umění“, výsledek omrzělého popření života, charakterizuje Nietzsche jako „romantický“ protějšek „velkého“ nebo „klasického“ stylu. Romantik, který se tajně mstí lidstvu za své vlastní nedostatky, vštěpuje svůj jedovatý pesimismus do mysli posluchače. Jeho umění, jemuž se nedostává klidu a míry, uchvacuje smysly nadbytkem efektních podrobností a odhalováním bezuzdných vášní. Nietzsche pokládal hudbu Richarda Wagnera za pravzor této romantické karikatury dionýské extáze.

*Zdravé a dekadentní umění*

Dekadence je přirozený úpadek a zároveň rozklad života. Z toho důvodu zahrnuje teorie dvou opačných umění ideu historického „životního cyklu“. Klasické umění představuje životní zralost. Přirozeným procesem se rozkládá a přechází v dekadentní neboli „barokní“ umění. V jednotlivých druzích umění se projevuje spřízněnost s jednotlivými stadii cyklického procesu, architektura se pojí k prvotním formám civilizace, hudba k jejímu vyvrcholení.<sup>3</sup>

Kritérium zdraví ve skutečnosti ještě neřeší problém kladného a záporného hodnocení umění. Použití tohoto kritéria bude vždy spojeno s pochybnostmi. I idylický klid klasického díla, jako je Goethova báseň *Hermann und Dorothea*, lze vyložit v tom smyslu, že autor si připravuje únik idealizováním reality. Naproti tomu Swiftův krutý obraz zvíře-

*Wagner: znovunastolení romantického umění*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. VII, str. 404.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. V, str. 326.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. XVI, str. 264.

cích lidí Hvajninimů může vyplývat z čisté, avšak zklamané lásky k lidem. Nicméně používá-li tohoto kritéria mistrovská ruka, může vykonat stejně prospěšnou práci jako chirurgův skalpel — a to je účel, který měl Nietzsche na mysli, když je stanovil.

Nietzschem vyvrcholila krize metafysiky. Jeho kritika podryla zesvětštělé křesťanství devatenáctého století, které bylo společným tvůrcem romantismu a idealismu. Avšak strategie, jíž Nietzsche při svém protiromantickém tažení používal, byla převážně romantického původu. Můžeme proto říci, že romantismus zničil sám sebe. Protějškem tohoto kritického díla byla poslední obhajoba romantismu v teoretických spisech Richarda Wagnera (1805—1864).<sup>1</sup> V jeho základních myšlenkách, totiž že „lid“ je silou podmiňující uměleckou tvorbu a mýtus lůnem, z něhož se rodí poezie, a v jeho proklamaci „univerzálního uměleckého díla“ jakožto vyvrcholení veškerého tvůrčího úsilí znovu ožily romantické názory. Stará teorie mnoho nezískala tím, že ji tento velký operní skladatel vtělil do svého programu. Nietzsche, původně vyznavač téže víry, rozvinul později své učení jako odpadlík od wagnerovského evangelia. Ve Wagnerově a Nietzscheově rozepři byla pravda na straně kritika. V návratu do romantické země snů nelze hledat spásu.

#### DOPLŇKOVÁ ČETBA

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, 1932.

L. W. Flaccus, *Artist and Thinkers*, 1916.

H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, *Mind*, 1920, str. 458—471 (Lotze).

A. Matagrín, *Essai sur l'esthétique de Lotze*, Paris 1901.

B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London 1892, kap. XIII a XIV.

<sup>1</sup> R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 sv., Leipzig 1871—1883; 6. vyd., Leipzig 1914, 12. sv.

## XVIII. KAPITOLA

### ESTETIKA VE VĚKU VĚDY

Kolem roku 1870 se zdálo, že spekulativní škola zanikla. Vyhlášení nové vědecké metody se obvykle spojovalo s epitařím na starou metodu. To platilo obzvláště o Německu, kde bylo nejvíce vykonáno a kde, jak si lidé nyní uvědomovali, bylo také napácháno nejvíce hříchů v oblasti čistého myšlení. Německý autor Ernst Grosse (1862 až 1927) vyložil zhroucení starých filosofických soustav v této typické úvaze: „Zhodnotíme-li je podle přísných vědeckých měřítek, musíme přiznat, že si svůj osud zasloužily. Můžeme obdivovat jejich duchaplnost, ale přesto si musíme uvědomit, že tyto vratké konstrukce nebyly dostatečně podloženy fakty... Hegelovská a herbartovská filosofie umění má dnes už jen historický význam.“<sup>1</sup> Pak následuje neméně typická proklamace moderní vědecké tendence. „Věda o umění je v témž postavení jako všechny ostatní vědy, které jsou závislé na pozorování... Pravda posléze vyplyne z trpělivého srovnávání četných a rozmanitých faktů.“<sup>2</sup> Tito autoři pokládali všechnu obrovskou práci, vykonanou za staletí, takřka za zbytečnou. Je nutno přiznat, pokračoval mluvčí nové doby, že „se nemůžeme honosit žádnou vědou o umění“.<sup>3</sup> Musíme si vzít ponaučení z krachu dřívějších výzkumů a pustit se do práce, abychom vybudovali zhroucenou budovu znovu a ve skromnějším měřítku. Porozumět nejvyšším projevům umění je ušlechtilý, avšak vzdálený cíl. Nejprve musíme prozkoumat základní prvky a „nepokoušet se o vysvětlení složitějších forem, dokud jsme se neobeznámili s povahou a podmínkami těchto prostých forem“.<sup>4</sup>

*Estetika „zdola“*

<sup>1</sup> E. Grosse, *The Beginnings of Art*, 1897, str. 3. (Z orig. *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. B. 1894.)

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 25.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 18 a n.

Jak prohlašuje průkopník experimentální estetiky Gustav Theodor Fechner (1834—1887), stará filosofická metoda postupovala „shora“ od obecných teorií k jednotlivým případům. Takový přístup měl Schelling, Hegel, dokonce i Kant. Jelikož my však už nevěříme, že máme nějaký spolehlivý systém, bude od nás moudré, abychom si zvolili opačnou cestu a vybudovali estetiku „zdola“. Musíme začít od faktů a pak obezřele a postupně přistupovat k zobecnění.<sup>1</sup>

Z těchto několika hlavních zásad vyplývají charakteristické rysy vědecké estetické školy — její kladné stránky i její nedostatky. Empirický postup předpokládal těsnou spolupráci s příbuznými vědami a širší znalost faktů, které se pojí k souhrnům tradičních idejí. Fysiologie,<sup>2</sup> biologie,<sup>3</sup> psychiatrie,<sup>4</sup> sociologie<sup>5</sup> a etnologie<sup>6</sup> dodávaly nový materiál pro objasňování a srovnávání. Oblast výzkumů se rozšířila jak v prostoru, tak i v čase. Rostoucí zájem o primitivní stadia umění na jedné straně a o vysoce vytríbené umělecké výtvořiny Dálného východu na druhé straně vyvrátil celou řadu zakořeněných předsudků, mezi jiným i klasické dogma založené na víře v jedinečnou platnost řeckého kánonu. Oceňování nejrozličnějších uměleckých forem zasadilo ránu i naturalistické teorii napodobení. Její idealistický protějšek — názor, že umělec napodobí ideu nebo podstatu předmětu — byl rovněž zviklán. Jiné dogma, na něž věda zaútočila, bylo to, že „autonomní umění“ — umění pro umění — je normálním projevem tvůrčích sil lidí. Etnologické a sociologické studium dokázalo, že ve skutečnosti platí pravý opak. Umění v epochách svého největšího rozkvětu je obvykle poplatné vnějším zájmům. Naproti tomu ona domnělá autonomie je, jak se ukázalo, sama podmíněna společenským postavením některých zúčastněných vrstev — například jakous takous svobodou humanistů v renesanci nebo poměrnou nezávislostí buržoazních umělců v devatenáctém století.

Avšak v tomto novém těsném spojení umění s realitou vůbec spočívalo jisté nebezpečí. Někdy se zdálo, jako by hranice vymezující umění jakožto umění vůbec zmizely. Například přívrženci Spencerovy

*Jednota estetiky  
ohrožena*

<sup>1</sup> G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 2 díly, Leipzig 1876, předmluva; 2. vyd. 1897—1898.

<sup>2</sup> Georgh Hirth, *Physiologie der Kunst*, 1885; Francis Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences*, London and New York 1896.

<sup>3</sup> Colin A. Scott, *Sex and Art*, *The American Journal of Psychology*, 1896, VII, str. 153 a n.

<sup>4</sup> Cesare Lombroso, *Genio e follia*, Torino 1877, *L'uomo di genio*, Torino 1888, *Nuovi studi sul genio*, Torino 1902.

<sup>5</sup> J. M. Baldwin, *The Mental Development in the Race and in the Child*, 1895; *Social and Ethical Interpretations in Mental Development*, 1897; F. H. Giddings, *The Principles of Sociology. An Analysis of the Phenomena of Association and of Social Organisation*, 1896; T. Ribot, *L'imagination créatrice*, Paris 1900; Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1890), 2. vyd. 1895; Gabriel Séailles, *L'origine et les destinées de l'art*, 1886; Georges Sorel, *La valeur sociale de l'art*, 1901.

<sup>6</sup> H. Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, 1893; John Lubbock (Lord Avebury), *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man*, 1870; A. C. Haddon, *The Decorative Art of British New Guinea*, 1894, *Evolution of Art*, 1895; Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, cit. dílo.

teorie hry téměř zapomínali, že umění, byť bylo v sebetěsnějším spojení s hravostí, je konec konců přece něčím víc než hrou. Jiní učenci se dali svým zaujetím pro tak zvané „primitivy“ strhnout až k tomu, že hledali větší estetické osvícení v nějakém hrubém totemu než v Rafaeleově Sixtinské madoně. Podle starších názorů byla nezbytnou podmínkou estetického bádání vysoce vyvinutá estetická vnímavost. Nyní hrozilo teoretikům nového typu, že budou nařčeni z nedostatku vědecké střízlivosti. Grant Allen (1848—1899) přiznává v předmluvě ke svému dílu *Fysiologická estetika*: „Nejsem nijak zaníceným obdivovatelem krásného umění v žádné formě. Avšak celkem vzato pokládám tuto okolnost za výhodu... protože... zbožňovatel umění má sklon vnášet do pozorování nejprostších prvků krásy tytéž nadšené pocity, které v něm budí nejvyšší projevy krásy. A kromě toho takový člověk bude pravděpodobně shlížet s pohrdáním na každou estetickou emoci, vyjma ty nejvznešenější, které mohou zušlechtit jeho vlastní výběravý a pěstěný vkus.“<sup>1</sup> O psychologii positivistů se říkalo, že to je „psychologie bez duše“. Kriticky naladěný čtenář předmluvy Granta Allena by měl možná chuť usoudit podobně: „Věda o kráse bez smyslu pro krásu.“ Čím více se estetika přizpůsobovala přednáškové síni a laboratoři, tím více se zřejmě vzdalovala od umělcova ateliéru. Zdálo se, že duch psychologie Wilhelma Wundta je jaksi neslučitelný s vyvinutou estetickou vnímavostí.

Filosof byl vypuzen ze své katedry učitele estetiky. Kdo však měl přijít na jeho místo? Psycholog, sociolog nebo historik umění? Existovala celá řada uchazečů, kteří měli všichni stejné předpoklady. Nová vědecká tendence vytvořila namísto jedné mnoho věd o kráse: psychologickou estetiku, etnologickou estetiku apod. Desintegrace estetického bádání rychle pokračovala. Zastavila se až na konci tohoto období, kdy bylo stále vzrůstající množství poznatků a tendencí nově shrnuto pružnou a liberální koncepcí „estetiky a obecné vědy o umění“, kterou nastínil Max Dessoir.

Pevné odhodlání odstranit metafysické hypotézy nevyloučilo úplně používání obecných idejí. Otázku, která se týčila na samém prahu empirického zkoumání — otázku, co vlastně jsou „prvky“ estetického jevu — nebylo možno vyřešit pozorováním. Proto se udržely i starší myšlenkové proudy, třebaže pozměněné a náležitě přizpůsobené novým intelektuálním podmínkám. Jejich principy byly oslabeny a zredukovány buď na pracovní hypotézy nebo na domněnky odpovídající emocionálním potřebám neempirického původu. A tyto alternativní typy obecných teorií nebyly vždy jasně mezi sebou rozlišovány. V ideji, kterou hlásal Spencer, Grosse a jiní, totiž že estetická libost plodí city lidské družnosti, přežívalo sociální horování raných positivistů. Fechner v téže knize, která položila základy experimentální metody v estetice, ujišťoval, že krása konec konců pochází od Boha.

*Metafysický pozná-  
statek*

<sup>1</sup> G. Allen, *Physiological Aesthetics*, London 1877, str. VIII a n.

Teologický sklon německé estetiky zde přežívá jako nějaký zakrnělý tělesný orgán, který se za změněných životních podmínek stal zbytečným.<sup>1</sup> Johannes Volkelt dbá o to, aby se jeho čtenáři neznepokojovali metafysikou, kterou, arciže jen jako nevinnou ozdobu, přiřčenil ke své estetické koncepci tragického. „Chci zdůraznit,“ píše Volkelt, „že teorie tragického je absolutně oddělená a nezávislá na obsahu poslední kapitoly, věnované metafysice tragického.“<sup>2</sup>

Dřívější německá estetika definovala krásu tím způsobem, že poukázala na její místo a funkci v duševním světě. Táž tendence, oproštěná od metafysických aspirací, dala nyní vznik teorii duševních prvků krásy. Takovou teorií byla Fechnerova psychologická estetika. Francouzští a angličtí učenci věnovali zvláštní pozornost úloze umění ve společenském životě a společenském pokroku. Pokračování tohoto myšlenkového směru vytvořilo evolucionistickou školu vědecké estetiky. Čím dále pokračovali psychologové Fechnerova typu na jedné straně a evolucionisté na druhé, tím úže se tyto školy sblížovaly.

Fechnerova experimentální metoda

Knihou, o níž se všeobecně soudí, že vyznačuje počátek nové vědy, je Fechnerova *Vorschule der Ästhetik*, vydaná roku 1876, již roku 1871 předcházela přednáška téhož autora o *Experimentální estetice*.<sup>3</sup> *Vorschule* je spíše sbírka volně spojených esejí než systematické pojednání. Systém musí být vybudován na základě definice krásy, ale cílem vědeckého pojednání není podle Fechnerova názoru najít univerzální poučku — úkol, o nějž ztroskotalo všechno dřívější spekulativní úsilí. Krása je pouze slovo, které zhruba označuje námět estetického zkoumání, a jako takové je lze aplikovat na „všechno, co je schopno vzbudit libost přímo a bezprostředně, a nikoli pouze na základě úvahy nebo z hlediska následků“.<sup>4</sup> Badatele zajímá právě tento druh libosti (a jí odpovídající nelibosti). Je to pevná půda, na níž může bezpečně stanout a pustit se do práce, neboť estetické pocity jakožto modifikace libosti a bolesti jako takových jsou primární a prosté duševní kvality. Jako zlato mezi fyzikálními prvky, tak i tyto psychické atomy se mohou smísit s jinými prvky, avšak i tehdy zůstávají tím, čím jsou, a nelze je ničím rozpustit. Za tohoto předpokladu se jeví daný problém ve vědecké formulaci takto: Které předměty se líbí a které se nelíbí? A proč se jedny líbí, a jiné nelíbí? Správná odpověď musí objasnit zákon, jímž se řídí kauzální vztah mezi vnějším objektem jakožto příčinou a libostí jakožto následkem. Takový zákon je nutno experimentálně ověřit přesně touž metodou jako zákon objevený fysikem v oblasti pohybu těles.

Obecná idea vědecké estetiky, jen lehce načrtnutá v předběžných definicích, nabyla pro Fechnera pevnější podoby v dlouhé řadě

<sup>1</sup> G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, sv. I, str. 17.

<sup>2</sup> J. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, München 1897, str. V; 2. vyd. 1906, 3. vyd. 1917.

<sup>3</sup> G. Th. Fechner, *Zur experimentalen Ästhetik. Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft, Math. Physical. Klasse*, 9, str. 556 a n.

<sup>4</sup> G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, sv. I, str. 15.

„estetických principů“. Tyto principy jsou však spíše široce psychologické než specificky estetické.<sup>1</sup> Tvoří nástin psychologie duševní činnosti všeobecně a estetických problémů se dotýkají jen nepřímo. Nesporný význam pro estetiku mají tři „nejvyšší formální principy“: a) jednotné spojení rozmanitých prvků, b) důslednost, souhlas nebo pravda, a konečně c) jasnost. Tato ústřední část Fechnerovy estetické teorie je také její nejtradičnější složkou. Získali jsme sice několik nových termínů, ale jinak kráčíme po široce vyšlapané cestě formální teorie krásy.

Pro Fechnera, stejně jako pro mnoho jeho současníků, byl experiment známkou vědecké přesnosti. Naneštěstí se právě jeho „formální principy“ většinou vymykaly přímému experimentálnímu ověření. Zdálo se však, že exaktní důkaz o jejich platnosti je možno podat nepřímo. Fechner hodlal vyřešit otázku, zda existují nějaké proporce rozměrů a dělení, které mají z hlediska estetiky přednost před jinými, a jaké vlastně tyto normální nebo elementární proporce jsou. Znovu a znovu se pokoušeli myslitelé všech dob rozvinout mystickou matematiku krásy.<sup>2</sup> Fechner zahájil novou epochu estetického výzkumu tím, že podrobil tuto otázku nepředpojatému a přísně vědeckému zkoumání.

Fechner rozlišoval tři experimentální metody. První byla metoda výběru, o které pojednáme podrobněji dále. Druhá byla metoda konstrukce. Tu bychom mohli objasnit tak zvaným „zkoumáním písmene i“. Na papír se nakreslí čtyři svislé čáry různé délky a pokusné osoby jsou vyzvány, aby nad čarami udělaly tečku ve vzdálenosti, která jim připadá nejvhodnější. Výsledky ukázaly, že průměrná zvolená vzdálenost vzrůstá s délkou čáry. Třetí metoda spočívá v měření předmětů vyráběných pro každodenní potřebu. Fechner měřil vizitky a namátkou vybrané knihy a dospěl k závěru, že velké procento těchto předmětů odpovídá rozměrům zlatého řezu (s výraznou výjimkou naučných knih, které jsou většinou delší, a dětských knih, které bývají širší).<sup>3</sup> Vypracoval také statistické pojednání o rozměrech obrazů, ale výsledkům, k nimž dospěl, přisuzoval jen nepatrný význam pro estetiku.<sup>4</sup>

Metoda, které Fechner nejvíce používal, byla metoda výběru či selekce. Nejznámější experiment tohoto typu se týká matematicky vyvozených poměrů. Fechner připravil deset pravouhelníků z bílé lepenky se stejně velkými plochami (64 čtverečních centimetrů), ale různého tvaru od čtverce až po obdélník o poměru stran 5 : 2. Tyto

*První pokusy a jejich výsledky*

<sup>1</sup> Tamtéž, sv. I, str. 51.

<sup>2</sup> Srov. kupř. *Elementarbeiträge zur Bestimmung des Naturgesetzes der Gestaltung und des Widerstandes und Anwendung dieser Beiträge auf Natur und alte Kunstgestaltung* von F. G. Roeber, mit 6 lith. Tafeln, 1861. Další publikace tohoto typu cituje a rozebírá Fechner v díle: *Zur experimentalen Ästhetik*, Leipzig 1871, str. 593 a n. a 567; viz bibliografii v díle: Charles Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Paris 1908, a práci: J. Languier des Bancels, *L'esthétique expérimentale*, *L'Année Psychologique*, 1900, str. 148 a n.

<sup>3</sup> G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, kap. 44.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 273, 314; viz Ch. Lalo, cit. dílo, str. 57 a n.



pravoúhelníky byly namátkou poházeny na černém stole. Osoby vybrané ze vzdělaných vrstev, ale bez jakéhokoli výtvarného školení, byly vyzvány, aby vybraly nejúhlednější a nejneúhlednější z těchto obrazců. Volby kladné i záporné byly zaznamenány na tabulce, každá v jednom sloupci, a to celým číslem (1), bylo-li rozhodnutí okamžité, a zlomkem ( $\frac{1}{2}$  nebo  $\frac{1}{3}$ ), když pokusná osoba — pravděpodobně zaražená abstraktností daných podmínek — váhala mezi dvěma nebo třemi obrazci.

Zdalo se, že výsledek tohoto pokusu podpořil názor, že existují „poměry, které samy o sobě mají estetickou hodnotu“.<sup>1</sup> Rozhodující většina odmítavých soudů připadla na extrémní případy, to jest na čtverec a na obdélník na opačném konci stupnice, kdežto pravoúhelník o poměru stran 34 : 21, což je poměr daný zlatým řezem, obdržel převážnou většinu kladných hlasů.

*Některé vady experimentálních výsledků*

Fechnerův pokus vzbudil zájem v celém světě. Dva Američané, Lightner Witmer a Edgar Pierce<sup>2</sup>, vytříbili a rozvinuli jeho postup. D. R. Major,<sup>3</sup> Jonas Cohn a jiní<sup>4</sup> prováděli analogické výzkumy v oblasti barevných vjemů. Avšak jásot, jímž byly přivítány nové objevy, poněkud zchladily jisté pochybnosti. I u vysloveně úspěšných pokusů často způsobily některé nevysvětlené průvodní okolnosti, že výsledky byly nedokonalé. Při Fechnerově pokusu s deseti pravoúhelníky pokusné osoby obvykle dosti dlouho váhaly, než se rozhodly. Kromě toho průzkum tabulky, kterou Fechner na základě tohoto experimentu získal, odhaluje skutečnost, která je v rozporu s obecnými výsledky. Čtverec obdržel nejen větší počet záporných hlasů než obrazec, který po něm následoval, ale také více kladných hlasů. Křivka, která vyjadřuje postupné klesání nelibosti tedy probíhá hladce až ke svému nejnižšímu bodu, to jest k zlatému řezu, kdežto odpovídající křivka, která vyznačuje vzrůstající libost, se lomí. Klesá ihned po čtverci a pak pozvolna stoupá k nejvyššímu bodu. Fechner připisoval tuto anomálii intelektuálnímu předsudku. Některé z pokusných osob se snad domnívaly, že dokonale pravidelný obrazec, jako je čtverec, by měl být po zásluze oceněn. Toto vysvětlení může být správné. Jakmile však připustíme pochybnost, která je v něm obsažena, můžeme dospět k mnohem nebezpečnější kritice dosažených výsledků jako celku. Když cizorodé vlivy zkreslily výsledek v jednom případě, proč by se totéž

<sup>1</sup> Lightner Witmer, Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse, *Philosophische Studien*, 1893, str. 209.

<sup>2</sup> E. Pierce, Aesthetic of Simple Forms, *The Psychological Review*, sv. I, 1894, str. 483—495; sv. III, 1896, str. 270—285.

<sup>3</sup> D. R. Major, On the Affective Tone of Simple Sense-Impressions, *The American Journal of Psychology*, sv. VII, 1895, str. 57—77.

<sup>4</sup> Jonas Cohn, Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Combinationen, *Philosophische Studien*, sv. X, 1894; Gefühlston und Sättigung der Farben, tamtéž, sv. XV, 1900, str. 279 a n. Experimenty tohoto typu prováděl také J. M. Baldwin (Mental Development in the Child and in the Race, 1895, str. 39, 50 a n.), E. S. Baker (University of Toronto Studies, Psychol. Series, sv. II) a A. Kirschmann (Philosoph. Studien, sv. VII).

nemohlo stát ve většině případů? Nevtrá se tu podezření, že pravidelnost křivky vyjadřuje psychologický fakt, který nemá nic společného se zákony estetiky? Pravoúhelníky těch typů, které si vybral Fechner, se namnoze spojují s našimi představami obrazů, zrcadel a podobných předmětů. Naše volba mohla tedy prostě jen obrážet naši přichylnost k tvarům věcí, které dobře známe; a navyklý tvar povědomých předmětů může být zase určen historickým vývojem, národním charakterem, módou a tak dále. Tvar obrazů, který si s oblibou volí čínští a japonští umělci, totiž dlouhý a úzký, je podle Fechnerovy tabulky krajně nelíbivý.

Malá síla emocionální reakce budí další námitku. Jak mohou tyto sotva postižitelné pocity přispět nějakým podstatným způsobem k strhující rozkoši, kterou v nás často vyvolávají umělecká díla? Fechner odpovídá na tuto námitku svým principem „estetické podpory“. Emocionální účinek, který vyplývá ze spolupůsobení různých prvků, přesahuje souhrn těchto prvků. Avšak nezahrnuje sám tento princip příznání, že tyto prvky jsou pouze pomocnými faktory, a nikoli vlastními prvky, to jest původními zdroji estetické libosti? Zde se nám znovu ozřejmuje abstraktnost laboratorních podmínek.

Kromě otázky, jakou platnost mají výsledky pokusů, vyvstává ještě další problém, totiž problém jejich významu. V tomto bodě se názory samotných experimentátorů velmi rozcházejí. Wilhelm Wundt (1832 až 1920) byl přesvědčen, že poskytuje-li nám libost obrazec zkonstruovaný podle zlatého řezu, je to proto, že si skutečně uvědomujeme daný matematický vztah. Poměr, v němž se celek má ke své větší části tak jako větší část k menší, pocítujeme jako prostředek, jímž se s vynaložením co nejmenšího úsilí uvádí ve spojení největší možná rozmanitost. Estetická libost se tedy projevuje jako výsledek ekonomie myšlení. Oswald Külpe (1862—1915) se snažil podpořit tento názor odvoláním na Weberův zákon.<sup>1</sup> Podle jeho mínění není rovnost rozdílů (v poměru mezi menší a větší částí na jedné straně a větší částí a celkem na druhé straně) ani příliš snadno rozeznatelná, ani se zase neblíží natolik k mezím našeho vnímání, aby unikla pozornosti. Proto vnímání této rovnosti budí estetickou libost podobnou libosti, kterou pocítujeme ze symetrie. Zlatý řez je tedy jakousi „symetrií vyššího řádu“. R. P. Angier<sup>2</sup> a Witmer<sup>3</sup> naopak tvrdili, že estetický účín založený na matematickém vztahu jako takovém je naprosto vyloučený. Witmer se domníval, že existuje pouze jeden základní princip: jednota v rozmanitosti. U symetrie převládá první prvek, jednota (nebo faktor estetické rovnosti), u zlatého řezu hraje vůdčí roli rozmanitost čili faktor estetického kontrastu. Proto je zlatý řez správnou střední cestou mezi

*Rozpory ve výkladu  
experimentálních  
výsledků*

<sup>1</sup> O. Külpe, Grundriss der Psychologie auf experimenteller Grundlage, Leipzig 1893, str. 261.

<sup>2</sup> R. P. Angier, The Aesthetics of Equal Division, *Psychological Review*, Monograph Supplements, IV, 1903, str. 541 a n.

<sup>3</sup> L. Witmer, cit. dílo, str. 261 a n.

přehnanou a nedostatečnou rozmanitostí. Avšak Witmer si sám uvědomoval, že toto tvrzení nelze pokládat za vysvětlení.<sup>1</sup> Edgar Pierce a jiní navrhovali fyziologický výklad, který zdůrazňoval nejméně námahavé pohyby očí a byl namnoze přijímán zvláště mezi francouzskými psychology. Avšak poslední výzkumy dokázaly chatrnost této hypotézy.<sup>2</sup>

Fechnerovy pokusy brzdila skutečnost, že naše optické vjemy jsou vždy promíseny obrazy vnějších předmětů nebo činů. Můžeme definovat křivku matematickým vzorcem. Jak bychom však mohli experimentálně dokázat, že dovede vzbudit představu — dejme tomu — lidské postavy? Jinak je tomu s hudbou. Zde jsou počítky tónů jako takových přímo materiálem umění. „V tomto smyslu je zřejmé, že hudba má bezprostřednější spojení s čistým počitkem než kterékoli jiné krásné umění, a proto teorie sluchových počitků musí mít mnohem významnější úlohu v hudební estetice, než jakou má na příklad teorie světél a stínů nebo perspektivy v malířství.“<sup>3</sup> Proto bylo experimentální metody s obzvláštním úspěchem použito v oblasti teorie hudby a tyto výzkumy dovršil Hermann Helmholtz (1821—1894) ve svém slavném díle *O vnímání tónů*. Tento veliký učenec se zajímá hlavně o fyziologický základ hudby a o psychologický jen nepřímo. Toto omezení má rozhodující význam, pokud jde o metodu výzkumu, avšak pro výklad smyslu dosažených výsledků je téměř bezvýznamné. Helmholtz sdílel Fechnerovo přesvědčení (teprve nedávno vyvrácené), že existuje přesná koordinace mezi psychickými prvky nebo elementárními idejemi na jedné straně a podněty ve vnímajícím orgánu nebo fyziologickými procesy na druhé straně. Dokonalá psychologie ve Fechnerově pojetí zahrnuje fyziologii smyslů a vice versa.

Stejnou otázku jako Helmholtz si položil už Pythagoras před 2500 lety: „Proč je souzvuk určen vztahy malých celých čísel?“<sup>4</sup> Pythagoras hledal odpověď ve struktuře kosmu: „Všechno je číslo a harmonie.“ Leonard Euler (1707—1783) nahradil ideu kosmu moderním pojmem rozumu.<sup>5</sup> Duši těší, když snadno odhalí jistou míru dokonalosti nebo racionálního řádu. A objevit vztah mezi malými celými čísly je velmi snadné. Potom italský houslista Tartini (1692—1770)<sup>6</sup> a dva francouzští učenci Jean-Philippe Rameau (1685—1764)<sup>7</sup> a Jean d'Alembert

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 261 a n.

<sup>2</sup> Sir William Mitchell, *Structure and Growth of the Mind*, str. 501; viz C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, London, str. 44 a n.

<sup>3</sup> Hermann L. F. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4. vyd., Braunschweig 1877, str. 4; 1. vyd. Braunschweig 1863.

<sup>4</sup> H. L. F. Helmholtz, cit. dílo, str. 374.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 375. Viz L. Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Petrohrad 1739.

<sup>6</sup> G. Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia*, Padova 1754; rozšíř. vyd. 1767, *Dissertazione dei principi dell' armonia musicale*.

<sup>7</sup> J. P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à des principes naturels*, Paris 1721.

(1717—1783)<sup>1</sup> zahájili třetí stadium tohoto vývoje tím, že prosazovali názory převzaté z fyziologie. Helmholtz vidí namísto ve vesmíru nebo v rozumu skutečný zdroj akustické harmonie ve stavbě vnitřního ucha, obzvláště ve vláknech Cortiho orgánu. Jeho odpověď na pythagorejskou otázku zní: „Ucho rozkládá všechny složité zvuky na kyvadlové chvění podle zákona sympatetických vibrací a jako harmonické pociťuje pouze takové podráždění nervů, které probíhá bez přerušení.“<sup>2</sup> Harmonie je tedy souvislý počitek, disharmonie přerušovaný. Stejně jako jeho předchůdci i Helmholtz se snaží dokázat, že zákony hudební harmonie jsou určeny *přírodou*. Omezuje však dosah svého kauzálního vysvětlení tvrzením, „že systém škál, tónů a jejich harmonického uspořádání nespočívá výhradně na neměnných přírodních zákonech, ale je aspoň zčásti výsledkem estetických principů, které se už změnily a budou se i v budoucnosti měnit zároveň s postupným vývojem lidstva“.<sup>3</sup>

Když Helmholtzovo dílo vyšlo, rozpoutala se dlouhá a ohnivá diskuse.<sup>4</sup> Téměř všeobecně se uznávalo, že Helmholtzově teorii se podařilo vysvětlit vznik drsných disharmonických kmitů ve vědomí. Dává však uspokojivé vysvětlení hudebního účinku a hodnoty harmonie? Rovnice: nepřetržitost = harmonie zdá se být v rozporu s hudební zkušeností.

Helmholtz nebyl filosof a ani nepředstíral, že jím je, a proto ideje, které z jeho názorů vyplývaly, nijak podstatně nerozvinul. Zato Fechner si byl vědom, že je dědicem velké filosofické tradice, a posuzoval své experimenty s kritičností filosofa. Předvídal a rozebral téměř všechny námitky, které byly proti experimentální metodě později vzneseny. Bodem, který byl nejvíce vystaven útoku při filosofické diskusi o této metodě, byla zřejmě idea duševních prvků krásy. Mohlo se vyskytnout tvrzení, že prvky nebo elementární formy, jimiž se experimentální metoda výhradně zabývala, se nikdy nevyskytují jako izolovaná data.<sup>5</sup> Fechner však nevěřil, že tato námitka, třebaže sama o sobě správná, snižuje hodnotu jeho výzkumů. Odpovídal na ni takto: estetický zážitek je sice souhrn prvků, ale obvykle v něm převládá jediná forma jako *leitmotiv* v hudební skladbě nebo kompoziční schéma u obrazu. Kromě toho je umělecké dílo více než kterýkoli předmět v naší zkušenosti izolovaným celkem. Rám, který odděluje obraz od okolního světa a od cizích vlivů, je nejjasnějším symbolem této skutečnosti. Konečně způsob, jak se kombinuje několik elementárních forem, se může zase stát předmětem vytříbeného experimentálního zkoumání. Lze předpokládat, že formy, které poskytují estetickou libost, uchovají

„Asociativní faktor“ ve Fechnerově teorii. Omezenost jeho teorie

<sup>1</sup> J. d'Alembert, *Eléments de musique... suivant les principes de M. Rameau*, Paris 1752.

<sup>2</sup> H. L. F. Helmholtz, cit. dílo, str. 374.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 235.

<sup>4</sup> Viz Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris 1908, str. 90 a n.

<sup>5</sup> Viz K. Gilbertová, *Studies in Recent Aesthetic*, Chapel Hill 1927, str. 13 a n.

si svou hodnotu jakožto „estetická centra“ i tehdy, když se stanou součástí složitější celku. Další námitku proti své metodě, totiž že různá nadání a sklony pokusných osob mohou rušivě působit na výsledky pokusů, pokládá Fechner za méně závažnou. Takové rozdíly lze zjistit experimentálně a statisticky a tímto postupem se nevyhnutelně odchylky nakonec uvedou na průměrnou hodnotu.<sup>1</sup>

Avšak hlavní obtíž, jež se v diskusi objevila, nebylo možno odstranit poukazem na kombinaci jednotlivých prvků. V estetickém objektu existují složky zcela rozdílného původu a povahy, jako na příklad výraz a význam. Když si prohlédneme nějaký obraz, nevidíme jen směs částíček žluté, zlaté a zelené barvy, které jsou spojeny do určitého tvaru, ale vidíme na příklad citrón. To znamená, že prvotní dojmy jsou nositeli významu. A dále, jelikož se k tomuto ovoci pojí různé druhotné představy, na příklad o jeho vůni, nebo o zemi, kde citrón roste, může být ve vizuálním obrazu obsažen i výraz. Citrón evokuje vzpomínku na oslnivě modrou oblohu a temné listoví, na půvabnou italskou krajinu. Jak to vyjádřil sám Fechner, má „duševní zbarvení“.<sup>2</sup> Stará nesnáz, s níž se potýkal Kant a která ho přiměla k rozlišení mezi čistou a podmíněnou krásou, objevuje se zde znovu, přímo v baště experimentální estetiky.

Ve svém úsilí vtělit do své teorie také význam a výraz uchýlil se Fechner k ideji asociace, kterou rozvinul anglický empirismus. Fechner zahrnul do svého seznamu „principů“ další „princip asociace“. Toto připojení však vedlo k mylným závěrům. Fechner si sám jasně uvědomil, že „asociativní faktor“ má zcela jinou povahu než ostatní principy, které v souhrnu vytvářejí „přímý faktor“ estetické libosti.<sup>3</sup> „Přímý faktor“ vyplývá z bezprostředního zážitku, kdežto „asociativní faktor“ se zakládá převážně na paměti. Tvůrčí představivost se v této nové teorii stává prostě asociativní energií. Je to schopnost probouzet vzpomínky, které se ponořily do podvědomí a tam splynuly se souhrnem latentních idejí.

Připojení asociativního faktoru Fechnerovu teorii nedoplnilo, ale naopak vrhlo ostré světlo na její nenapravitelný nedostatek. Daný problém nelze vyřešit doplněním teorie prvků, nýbrž pouze její revizí. Libost vzbuzená jednoduchou formou, například kruhem, není součtem libosti, pramenící z matematického obrazce, a výrazové hodnoty, kterou mu přisuzujeme na základě asociace. Jakožto objekt estetického pozorování není už kruh pouhým matematickým obrazcem. Jeho okrouhlý tvar vzbuzuje libost proto, že je od samého počátku zabarven specifickým výrazem, který se pojí k věcem, jež jsou uzavřeny samy v sobě, otáčejí se okolo vlastní osy, jsou soběstačné. Tento výraz je logicky nedefinovatelný. Přesto však naplňuje pozorovaný obrazec neobyčejně zřetelným obsahem. Z Fechnerova hlediska je tento jev

<sup>1</sup> Viz G. T. Fechner, cit. dílo, sv. I, str. 187 a n.

<sup>2</sup> Tamtéž, sv. I, str. 89.

<sup>3</sup> Tamtéž, sv. I, str. 157 a n.

nevysvětlitelný. Teprve nová filosofická škola, která razila psychologii vžití (*Einfühlung*), mohla překonat jednostrannost psychologie prvků.

Vžití znamená promítnutí lidských citů, emocí a postojů do neživých předmětů. Tato skutečnost sama byla známa už Aristotelovi, který o ní pojednává v souvislosti s problémem metafory.<sup>1</sup> Moderního termínu *Einfühlung* poprvé užil Robert Vischer.<sup>2</sup> Jeho myšlenky převzali a rozvedli v Německu Theodor Lipps<sup>3</sup>, Johannes Volkelt<sup>4</sup> a Karl Groos<sup>5</sup>, ve Francii Victor Basch<sup>6</sup> a v Anglii Vernon Leeová.

Homér říká o Sysifově balvanu, který se ustavičně valí zpátky dolů s kopce, že je „nestoudný“. To je příklad, který uvádí Aristoteles. „Luna se s rozkoší rozhlíží kolem sebe, když je čisté nebe.“ V tomto Wordsworthově verši žije luna vlastním životem jako nějaká oduševnělá bytost, která se podobně jako člověk raduje z pohledu na pozemské jevy, a otázka, odkud se v ní tento život bere, je zapomenuta. Podobně říkáme, že hora se vypíná, že vlny zuří nebo že večerní obloha je tesklivá. Toto ožívování okolního světa se projevuje všude, od elementárních kinestetických počítků až po naše nejjemnější city a nejuznesnější myšlenky.

Uvedený jev přesahuje hranice estetiky. Společenský styk jako celek je založen na pochopení výrazových postojů, gest a slov. Mýtus a náboženské symboly jsou prostředky výrazu. Zastánci teorie vžití tyto fakty nepřehlíželi. Věřili však, že ožívování neživých předmětů dospívá ke svému dovršení v estetickém aktu. Účastensví a sympatie, které nás vedou k tomu, abychom propůjčovali lidskou duši neživým předmětům a abychom se spojovali s vesmírem, podmiňují hloubku a sílu estetického prožitku. Tak se idea sympatie, jak ji rozvedl lord Kames a jiní myslitelé osmnáctého století, stala znovu předmětem estetické diskuse. Victor Basch vykládal termín *Einfühlung* jako „sympatický symbolismus“ nebo „symbolická sympatie“.

Argumenty psychologů vžití se opíraly o jistý nevyslovený předpoklad. Domnívali se, že zkušenost nám poskytuje fakty a objekty, které byly člověku původně cizí. Proto všechno, co se podobá výrazu, to jest lidskému rysu v mimolidské realitě, musí budit podiv, a k jeho vysvětlení bylo zapotřebí hypotézy o skrytém duševním mechanismu.

<sup>1</sup> Aristoteles, *Rétorika*, 1411 b, str. 209—210.

<sup>2</sup> R. Vischer, *Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig 1873; přetištěno v *Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem*, Leipzig 1927, str. 1—44.

<sup>3</sup> T. Lipps, *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*, Hamburg 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897; *Ästhetik*, 2 sv., 1903—1906, 2. vyd., 1914—1920; „Ästhetik“ v *Kultur der Gegenwart*, díl I, odd. 6, 1905.

<sup>4</sup> J. Volkelt, *Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, Jena 1876; *System der Ästhetik*, 3 sv., München, 1905—1914.

<sup>5</sup> K. Groos, *Einleitung in die Ästhetik*, Giessen 1892; *Der ästhetische Genuss*, Giessen 1902.

<sup>6</sup> V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1896; 2. vyd. 1927.

Tento hypotetický akt, sám o sobě skrytý, ale jasně se projevující svými výsledky, byl nazván „vcítění“. Emocionální stav se přenese do nějakého předmětu a nechá se s ním splynout tak, až jím prolne a ztvární jej k svému vlastnímu obrazu. To všechno se děje v podvědomí. Vědomé já, které o této půjčce, udělené vnějšímu objektu, nic neví, setkává se tak s projevem sebe sama, aniž jej nutně rozpozná. Cítíme, že některé věci k nám promlouvají naším vlastním jazykem, a neuvědomujeme si, že jejich hlas je pouze ozvěnou našeho hlasu. Avšak takový předmět si může svou schopnost odezvy podržet i potom, kdy si tuto skutečnost uvědomíme. A je to tato posléze uvedená možnost, na níž spočívá umění. Umění je trvání iluze ve světě iluzí zbaveném. Wordsworth praví, že narcisy a mořské vlny „radostně tančily“, a přece neočekává, že budeme zcela vážně přisuzovat vlnám a květinám nějakou náladu; a i kdyby si něco takového myslel, nemělo by to nic společného s krásou jeho verše. Realita může být němá, necitelná, nám naprosto odcizená. Máme však schopnost probudit v ní dočasně život a vnímavost a psychologický mechanismus, který tuto změnu provádí, se nazývá „vcítění“.

*Námítky proti teorii vcítění*

Fechner ani formalisté nebyli schopni plně rozeznat, jaký význam má problém uměleckého výrazu. Naproti tomu škola vcítění se zabývá téměř výhradně tímto jevem. Výraz se stává středem estetického zkoumání, sledují se všechny jeho důsledky a sestavuje se podrobný a obsažený popis jeho nejrůznějších druhů. Je však analyzovaný problém touto hypotézou skutečně rozřešen? Akt projekce je svou povahou nepozorovatelný. Nadto ještě je jedinečný svého druhu a neznáme ani žádný analogický proces, který by na něj vrhal světlo. Naskytla se přirozeně otázka, zda by bylo možno chápat vcítění jako druh asociace. Většina autorů toto vysvětlení zamítla. Není tomu tak, že nejprve vidíme nějakou vnější formu a potom ji spojujeme s emocionálním obsahem. Vjem a emoce, vnímaný předmět a pocit jím vyjádřený, představují nedílnou jednotu. Je to, jako kdyby náš pocit vykrytalizoval a nabyl formy nějakého jevu z vnějšího světa. Díváme-li se na Michelangelova Mojžíše, postoj této mohutné postavy a pootočení hlavy nenavozuje představu o Mojžíšově duševním stavu jako něco druhotného. Hněv prorokův je skutečně „vidět zároveň“ (*mitgesehen*) s gestem, které by jinak bylo nesrozumitelné.<sup>1</sup> Vcítění se tedy pokládá za zcela původní akt, zásadně nezávislý na asociaci idejí a hluboce zakořeněný ve struktuře lidské mysli.<sup>2</sup>

Avšak tato tvrzení ponechávají hlavní otázku bez odpovědi. Akt vcítění se neuskutečňuje nazdařbůh. Jisté emoce se pojí k jistým formám a gestům na základě přísných pravidel. Ovšem některé případy, zejména citové oživení přírody, poskytují široké pole pro libovolná spojení. Totéž seskupení mračen může někomu připadat dramatické

<sup>1</sup> J. Volkelt, *System der Ästhetik*, cit. dílo, sv. I, str. 145 a n.

<sup>2</sup> T. Lipps, *Ästhetik*, cit. dílo, sv. I, str. 112 a n.

a hroživé, v jiném vzbudí radostné a jásavé dojmy. Avšak uměleckým dílům můžeme porozumět jen tehdy, když existuje zákonitý vztah, který spojuje vjem s emocí. Celá záhada tedy ve skutečnosti spočívá ve výrazovosti neživých předmětů, rytmů, zvuků a viditelných forem v uměleckém zobrazení. O jaký zákon se má umělec opřít, aby vzbudil svým výtvořem tytéž pocity, které do něho vložil v tvůrčím procesu? Má domněnka o nepozorovatelném aktu, jako je vcítění, lepší zdůvodnění než ona druhá hypotéza o skutečně oživeném vesmíru? Zárodky teorie vcítění nalzáme v romantismu, zejména v Novalisově magickém idealismu, a tato teorie téměř nevyhnutelně vede zpět ke svému romantickému původu. Připomeňme si výrok německého mystického spisovatele, který říká, že podle Swedenborga se vytvářejí jemné svazky mezi „spořádanou duší“ a jejím vnějším sídlem — „až konečně ve veškerém souhrnu vnějšího výrazu, přesně řečeno, mizí rozdíl mezi tím, co je vně, a tím, co je uvnitř.“<sup>1</sup> Chceme-li se vyhnout takovému závěru, je nutno tuto teorii od základu zrevidovat.

Hledání elementárních fakt, obrát k tomu, co je geneticky původní, namísto k psychickým prvkům — to je hlavní zdroj revolučního hnutí v čele s Darwinem a Spencerem. Charles Darwin (1809—1882) v díle *Původ člověka* upozorňuje na krásu jako na důležitý faktor pohlavního výběru. Smysl pro krásu není vlastní jen člověku. „Když vidíme, jak honosně samečkové ptáků rozkládají před samičkami své peří a nádherné barvy... nemůžeme pochybovat o tom, že samičky obdivují krásu svých samčích druhů.“<sup>2</sup> Darwin upozorňuje na nápadnou shodu mezi přirozeným sexuální zbarvením živočichů a mezi umělými ozdobami, jimiž se kráší lidé. Jeho poznatky na poli etnologie ho konečně dovedly k tomu, aby znovu potvrdil pravdivost principu, který dávno předtím hlásal Alexander von Humboldt: „Člověk obdivuje všechny charakteristické vlastnosti, které mu příroda udělila, a často se snaží je přehánět.“<sup>3</sup>

*Darwin: krása je faktor při pohlavním výběru*

Darwinův názor, že zvířata mají vkus stejně jako lidé, převzal Grant Allen a jiní badatelé a rozvinuli jej v genetickou teorii. Pokládali umění za nejvznešenější výraz instinktu hluboce zakořeněného v povaze všech živočichů. Tento myšlenkový proud obohatil Herbert Spencer (1820 až 1903) a dal mu nový směr. Podobně jako Darwin i Spencer hledá vysvětlení pro umění nikoli v umění samém, nýbrž v širší souvislosti. Tato obsažnější realita se mu nejeví pouze jako živočišná příroda, nýbrž jako souhrn přírody a společnosti. V jeho teorii se prolíná fyziologie se sociologií. Do tohoto rámce přenáší Spencer hypotézu o hře, kterou

*Evolucionismus a Spencerova teorie hry*

<sup>1</sup> Cit. podle: W. Pater, *Marius the Epicurean*, str. 274. Viz P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik*, v: *Beiträge zur Ästhetik*, vyd. Lipps a Werner, sv. V, Hamburg 1898, str. 1 a n.; Valentine Feldmannová, *L'esthétique française contemporaine*, Paris 1936, str. 6 a n.

<sup>2</sup> Ch. Darwin, *The Descent of Man*, díl I, kap. 2. (Český překlad: *Původ člověka*, Praha 1913. Jde však o značně neúplný výtah. — Pozn. editora.)

<sup>3</sup> A. Humboldt, *Personal Narrative*, angl. překlad, sv. 4, str. 518.



převzal od Schillera (zmiňuje se o něm jako o německém autoru, jehož jméno si nezapamatoval).<sup>1</sup>

V ohromném organismu přírody a lidské společnosti je každá funkcionální část a každý strukturální rys určen svou specifickou užitečností. Všechny naše tělesné síly a duševní schopnosti, pudy a sklony, právě tak jako nejvyšší city, slouží buď zachování individua nebo zachování druhu. Výjimku z tohoto pravidla tvoří jen dvě činnosti a ty patří k sobě právě proto, že jsou obě vyňaty z panství nutnosti. Je to umění a hra.<sup>2</sup> Je pravda, že obě tyto činnosti mohou přinést vedlejší prospěch tím, že posílí schopnosti, jimiž se provádějí. Tento nepřímý účinek však mají společný s prvotními projevy těchž schopností. Umění a hra jsou vlastně životní přepych. Ve chvíli oddechu od vážných existenčních úkolů je jedinci dovoleno, aby se těšil z přebytku své energie. Budeme-li chápat „hru“ jako obecný termín, který označuje tento typ neužitečného projevu energie, pak můžeme označit umění jako druh hry.

Spencerova teorie podávala znamenitý, třebaže poněkud jednostranný výklad hry. Ale rozhodně nevysvětlovala umění. Tvrzení, že umění je druh hry, působí pouze zmatek. Někdy máme dojem, že sám Spencer na svou teorii zapomínal. Jeho rozbor hudby a lidské krásy se pohybuje po naprosto odlišných myšlenkových liniích.<sup>3</sup> Avšak úpadek filosofie ve Spencerově době zavinil, že lehkověrnost jeho současníků vzrostla. Spencerova teze působila přísně vědecky, a proto měla velký úspěch. Jeho vzorný žák Grant Allen systemizoval, rozpracoval a doplnil Spencerův nástin. Je autorem často citované poučky: „Esteticky krásné je to, co nám skýtá maximální vzrušení při minimální únavě a ztrátě energie.“<sup>4</sup> Tento fyziologický závěr z teorie hry, který byl označen jako „ekonomický princip“, dal podnět k nejrůznějším experimentálním výzkumům. Teorie o pohybech oka, o níž jsme se už zmínili, je jejich typickým příkladem.<sup>5</sup> V Anglii se k teorii hry hlásili Alexander Bain<sup>6</sup> a James Sully<sup>7</sup>. Ve Francii byla přijímána všeobecně. Guyau<sup>8</sup> a Séailles<sup>9</sup> ji přepracovali z hlediska svého romantického po-

<sup>1</sup> H. Spencer, *The Principles of Psychology*, London 1870-1872, sv. II, část IX, § 533.

<sup>2</sup> Tamtéž, § 533.

<sup>3</sup> H. Spencer, *On the Origin and Function of Music*, v: *Essays on Education and Kindred Subjects*, Everyman's Library, str. 328 a n.; *The Purpose of Art*, ve *Facts and Comments*, str. 31 a n.; *Personal Beauty*, v *Essays: Moral, Political and Aesthetic*, str. 149 a n.

<sup>4</sup> G. Allen, *Physiological Aesthetic*, London 1877, str. 39.

<sup>5</sup> Fyziologické reakce na estetické dojmy experimentálně prozkoumal Charles Féré: *Sensation et mouvement*, 1887.

<sup>6</sup> A. Bain, *Mental and Moral Science*, London 1872, sv. I, str. 290; viz *Education as Science*, London 1879. (Česky: *Výchova jakožto věda*, Praha 1914.)

<sup>7</sup> J. Sully, *The Human Mind. A Textbook of Psychology*, 1892, sv. II, str. 134 a n.

<sup>8</sup> Viz kap. XVI této knihy.

<sup>9</sup> G. Séailles, *L'origine et les destinées de l'art*, 1886, str. 18; viz přehled a utřídění různých teorií hry v díle: P. A. Lascaris, *L'éducation esthétique de l'enfant*, Paris 1928. Spisy Spencerovy školy shrnul a rozebral A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXème siècle*, str. 277 a n.

jmu života a Basch ji přizpůsobil své idealistické verzi teorie vcítění. Podobné sloučení provedl i Němec Karl Groos, jehož knihy *Hra zvířat* (1898) a *Hra člověka* (1901) byly právem obdivovány pro vzorné zpracování tohoto námětu. Hugo Riemann<sup>1</sup> využil ve své teorii hudby myšlenky o hře jako podnětu a Konrad Lange<sup>2</sup> ji rozvinul v psychologii umění. Učil, že hra, která je jádrem umění a pravým zdrojem estetické libosti, je záměrný a vědomý sebeklam, nebo přesněji řečeno, že je to kolísání mezi sklonem zachovat si iluzi a mezi opačnou tendencí, která směřuje k deziluzi. Pozorování dětské hry nám dává klíč k estetické libosti dospělých. Malé děti, které si prohlížejí obrázkovou knížku, předjímají ideu malířství, a sochařství je zdokonalená forma hry s panenkami. Nevedou však takové úvahy konec konců k ztotožnění hračkářského krámu s obrazovou galerií? K takovému závěru směřuje Spencerovo pojetí hry, když je pojímáme vážně a do všech důsledků.

Rozličné tendence této doby smiřuje Yrjö Hirn v díle *Původ umění* (1900). Jsou v něm obratně sloučeny ideje převzaté z německé psychologie, z anglické a francouzské sociologie, z etnologie a fyziologie. Všechny tyto různorodé součásti se spojují na podkladě Nietzscheovy koncepce dionýského vytržení. Autor se staví kriticky k teorii hry a pokládá ji za pouze negativní vysvětlení. Umění má podle jeho názoru sloužit dvojímu účelu. Dává nám požitek z bohatého a dokonalého pocitu života, po němž toužíme tím více, čím silnější je naše vitalita, a zároveň nám poskytuje úlevu od přílišného citového napětí. Podobně jako Dionýsos, „umění se pohybuje mezi lidmi, zušlechťuje jejich radost a otupuje ostří jejich strastí“.<sup>3</sup>

Psychologové i zastánci evolucionistické teorie pojednávali o estetice jako o přírodní vědě. Existoval však určitý spodní proud myšlení, který měl opačnou tendenci. Jeho nositeli byli lidé nejrůznějších povolání, kteří psali o umění — kritici, historikové, znalci umění, umělci — krátce lidé, jejichž myšlenky vyvěraly z blízkého vztahu k umění a nebyly odvozeny z filosofických diskusí první poloviny století ani z vědeckého ducha, který ovládl druhou polovinu století. Sledujeme-li tuto nit nazpátek, můžeme dospět až ke Carlu Friedrichovi von Rumohr (1785—1843), zakladateli filologické metody v dějinách umění.<sup>4</sup> Rumohr zavrhoval jak Winckelmannův klasicismus, tak i Wackenroderův romantismus, neboť je pokládal za zanášení literatury a lite-

*Estetické názory  
umělce a kritika:  
a) Rumohr a Sem-  
per*

<sup>1</sup> H. Riemann, *Musikalische Logik*, Leipzig 1873; *Grundlinien der Musikästhetik*, Leipzig 1887. Riemann se později vymanil z pozitivistických názorů; viz: *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, v *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1916, str. 1 a n.

<sup>2</sup> K. Lange, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipzig 1895; *Das Wesen der Kunst*, 2 sv., Berlin 1901; 2. vyd. 1904.

<sup>3</sup> Y. Hirn, *The Origins of Art*, London 1900, str. 110; něm. překlad: *Der Ursprung der Kunst*, Leipzig 1904.

<sup>4</sup> C. F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 sv., Berlin 1827—1831, sv. 2, kap. 1—2; viz Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, sv. I: *Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig 1921.

rárního způsobu myšlení do oblasti umění. Rumohrova vlastní teorie, která byla v přímém rozporu s Hegelovým idealistickým učením, zdůrazňovala důležitost odborné dovednosti a techniky. Nejlepší „koncept“ (*Auffassung*), prohlásoval Rumohr, je bezcenná bez náležitosti „podání“ (*Darstellung*) v určitém materiálu. Jiným představitelem realistického směru, který působil proti estetickému idealismu, byl architekt Gottfried Semper (1803—1879)<sup>1</sup>. Do jeho teoretického díla, pozoruhodného hloubkou myšlenek i rozsahem vědomostí, je vloženo mnoho idejí, jejichž společný zdroj a přesné vzájemné vztahy lze nesnadno určit. Především zde nacházíme jako podklad Semperových specifitějších teorií starobylé pojetí uměleckého díla jako mikrokosmu. Tato myšlenka však vede Sempera k originálním závěrům. Tvrdí, že tři formální prvky krásy jsou: symetrie, proporce a orietace a ty odpovídají třem úrovním přírodní organizovanosti, které představují: sněhová vločka, rostlina a zvíře. Dále uvádí tezi, že architektura, matka všech výtvarných umění, se vyvinula z prvků, které vytvořila řemeslná zručnost tkalce, hrnčíře, řezbáře a kovotepce, a všechna tato „menší umění“ se zase odvozují od výroby tkanin. Jakmile si člověk uvědomil, že je nahý, a naučil se vyrábět šaty, aby zakryl, ochránil a ozdobil své tělo, byly položeny základy umění. Tuto genetickou hypotézu nakonec spojuje s názorem, že v užitých uměních je forma určena materiálem, účelem a technikou.<sup>2</sup> Toto poslední tvrzení přešlo do dějin jako estetický materialismus — což je nesprávný název, užijeme-li ho pro Semperovu teorii jako celek.

b) *Hanslick*

Druhá skupina autorů, úže či volněji spjatá s Herbartovou školou, zdůrazňovala důležitost formy jakožto podstaty umění. Avšak na rozdíl od Herbarta a jeho přímých stoupenců se tyto teoretici nezabývali vyvracením omšlého metafysického výkladu umění. Pozvedli hlas proti zneužívání umění samotného — zneužívání, které je ovšem založeno na mylné teorii. Umělecké dílo je uměleckým dílem pro to, čím je samo o sobě, svou formou jako smyslový, v sebe uzavřený celek, a nikoli pro to, co zvěstuje, pro příběh, který vypráví, ani pro náladu, kterou vytváří. Tento důraz na formu nebyl nijak nemístný v době, kdy Alma-Tadema získal pověst velkého malíře a programová hudba bujela na všech stranách. V situaci podobné té, která dala vznik hnutí umění pro umění, bylo zásluhou ospravedlnit nekompromisní pojetí umění.

Eduard Hanslick (1825—1904) definoval hudbu jako „pohybující

<sup>1</sup> Jeho nedokončené hlavní dílo je: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 2 sv., Frankfurt am Main 1860—1863, druhé vydání München 1878. Nárys jeho teorie je v díle *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*; viz *Kleine Schriften*, 1884. Znamení rozbor Semperových názorů viz v díle Hermana Nohla, *Die ästhetische Wirklichkeit*, 1935, str. 184 a n.

<sup>2</sup> Tento názor už dříve razil Padre Carlo Lodoli (1690—1761) i jiní. Viz Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, str. 578 a n.

se zvukové formy“.<sup>1</sup> Neexistuje v ní námět nebo obsah, který by bylo možno oddělit od hudebního výrazu a vyjádřit slovy. I slovo výraz je nutno užívat s výhradou. Hudba, prohlašoval Hanslick, představuje dynamický citový vzor, nemůže však vyjádřit přesně určené city, jako například lásku, radost, smutek nebo touhu. Podobného vyloučení neuměleckých prvků od čisté formy dosáhl Konrad Fiedler (1841 až 1895) u malířství.<sup>2</sup> Přidělil umělci výhradní panství — nekonečné království viditelných jevů, sféru barev, forem, světla a stínu, předcházející vsí logice. Pravý malíř je člověk, který ví, jak se má dívat, a nedopustí, aby ho rušivě ovlivňovalo racionální poznání nebo praktické hodnocení. Jeho tvorba není nic jiného než rozvinutí původní schopnosti vidění. R. A. M. Stevenson, který hlásal podobné názory, citoval na podporu své teorie výrok francouzského malíře Léona Pelouse, že „nadání malíře krajináře spočívá ve schopnosti obnovovat dětský způsob vidění“.<sup>3</sup> Pravoplatnými dědici těchto teoretiků jsou v naší době Clive Bell a Roger Fry.

c) Fiedler a Stevenson

Adolf Hildebrand (1847—1921) aplikoval Fiedlerovu teorii s některými obměnami na sochařství, v němž byl sám mistrem.<sup>4</sup> U Heinricha Wölfflina (1864—1945) se též vliv snoubil s vytříbenou metodou estetického rozboru, převzatou od Jacoba Burckhardta. Studium vývoje malířství od rané renesance až po baroko vedlo Wölfflina k odvození řady protikladných „forem vidění“, jako na příklad: lineární — malebná, plošná — prostorová, uzavřená forma — otevřená forma, rozmanitost — jednotnost, absolutní jasnost — relativní jasnost.<sup>5</sup>

d) Hildebrand, Wölfflin, Riegl

Úsilí vydělit formální vzory, které by se hodily pro všechny případy, je charakteristické pro klasicismus. Wölfflinův seznam forem vidění je pružnější a má menší praktickou hodnotu než klasifikace stylů a výrazových prostředků, kterou sestavil Raphael Mengs a Heinrich Meyer. Ale přesto patří představitelé akademického směru z osmnáctého století i moderní historik umění Wölfflin do téže rodiny. Proto nás nepřekvapí, že odlišný typ výkladu umění, který měl odstranit jednostrannost formálního rozboru, vyšel od odpůrce klasicismu. Alois Riegl (1858 až 1905) obrátil pozornost k neobyčejné dokonalosti poklasického římského umění.<sup>6</sup> Říkáme o této epoše s pohrdáním, že je degenerovaná,

<sup>1</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 3. vyd., 1865, str. 45; 1. vyd. Leipzig 1854.

<sup>2</sup> K. Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887; znovu otištěno v *Schriften über Kunst*, vyd. Hermann Konnerth, 2 sv., 1913—1914. Viz Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedler's. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst*, München 1909.

<sup>3</sup> R. A. M. Stevenson, *Velasquez*, 1899, znovu vydáno 1914, str. 115.

<sup>4</sup> A. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Štrasburk 1893; 4. vyd. 1903.

<sup>5</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 6. vyd., München 1923; 1. vyd. München 1915.

<sup>6</sup> A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, nové vyd. Wien 1927; viz Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, str. 321 a n.; Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit. časopis, XVIII, 1923, str. 438 a n.

jenom proto, že náš vkus se utvářel podle klasických vzorů, tvrdil Riegl. Mimovolně předpokládáme, že umělec z pozdního římského období usiloval o tentýž estetický ideál, podle něhož jsme byli vychováni my, a haníme ho, když ho nedosahuje. Ale měli bychom si raději položit otázku, zda se tento umělec vůbec snažil o takový typ dokonalosti. Možná, že usiloval o jiný způsob vyjádření, a tento specifický cíl si vyžádal nové formy zobrazení. Snad se tu uplatňovala nová „vůle k umění“ (*Kunstwollen*). Tato idea „vůle k umění“, moderní verze „estetické energie“ Friedricha Schlegela, je nástrojem, který má vysvobodit badatele od klasického dogmatu a vůbec ode všech ostatních estetických předsudků a poskytnout klíč k pochopení všech stylů, odlišných od stylu naší epochy. Vyjadřuje univerzálnost uměleckého úsilí a přitom ponechává volné pole pro nekonečnou rozmanitost stylů a ideálů.

*Vědec a estét soupeří v oblasti estetiky*

Zdá se, že vědecky zaměřené psychology nebo stoupence evolucionistické školy a přívržence teorie hry odděluje propast od německých estétů počínaje Rumohrem až po Riegla a Wölfflina. A přece všichni patří k sobě a navzájem se doplňují. Příslušníci druhé skupiny jsou důvěrně obeznámeni s uměním. Avšak rozvoj jejich idejí se opožďuje za jejich uměleckou vnímavostí. Jejich vlastní názory je oslňují, nevědí nic o dějinném vývoji ani o důsledcích koncepcí, jichž užívají. Nahodilost a nedostatečná vyváženost zkreslují jejich názory. Fiedlerova teorie „čistého vidění“ není prosta jisté romantické mystifikace a Rieglova „vůle k umění“ nás nechává na pochybách, zda ji máme pokládat za psychologickou hypotézu, nebo za primitivní metafysiku. Nedostatky těchto autorů jsou charakteristické pro vysoce vzdělaného amatéra, kdežto slabiny vědecké školy jsou typické pro specialistu s nepatrně vyvinutou estetickou vnímavostí. Oba dva byli dětmi věku nevědomosti spojené s rozsáhlou informovaností. Oba ztratili spojení s estetickým poznáním minulosti. Toto spojení, jakkoli v mnoha ohledech nedokonalé a nedůsledné, rozvíjelo se v rámci celkového životního a světového názoru. Díky tomuto pevnému rámci se vyvinul filosofický smysl pro úměrnost, který nepřipouštěl svévolnosti ani hrubé úchytky. Je možno tento oslabený smysl znovu posílit? Jsme s to obnovit soustavu názorů, v níž umění zaujímá náležité místo a postavení a není zbožňováno ani zlehčováno, vztahuje se k tomu, co je v lidském životě největší, ale neosobuje si neoprávněnou převahu?

*Návrat k historii: Bosanquet a Dilthey*

Pochopení pro úskalí a požadavky situace vyrostlo z obnoveného styku s životem a myšlením minulosti. Zčásti vyplynulo ze studia, jehož cílem bylo prozkoumat dějiny estetiky, a do tohoto úsilí také vyústilo. Plného rozmachu dosáhlo u dvou myslitelů, které zde můžeme uvést jako poslední představitele estetiky devatenáctého století; je to Bernard Bosanquet (1848—1932) a Wilhelm Dilthey (1833—1911). Bosanquet, představitel anglické hegelovské školy, nevytvořil teorii, která zásadně ovlivnila budoucí vývoj. Avšak přednosti jeho učení se zaskvěly tím výrazněji proto, že ostatním soudobým výzkumům, jež

jsme zde rozebírali, téměř úplně chyběly. Snaha vyhnout se vší jednostrannosti, obsáhlá celistvost bez ztráty přesnosti — to jsou hlavní rysy jeho spisů. Když kritizoval teorii vcítění jako příklad jednostranného názoru, Bosanquet vyjádřil nedůvěru „všem vysoce specializovaným výkladům“. Podle jeho názoru není tvůrčí obrazotvornost „nějaká zvláštní schopnost“, nýbrž „právě rozum v činnosti“;<sup>1</sup> a tuto tvůrčí představivost začleňuje do celkového obrazu světa a přisuzuje jí pronikavý život. Tento život tepe nejznatelněji v dějinném procesu a Bosanquetova teorie je historií prosycena, je jakýmsi jejím výplodem.

Teorie, která není vzdušnou nadstavbou nad nekonečným bohatstvím dějinného života, nýbrž jeho výtažkem a výslednicí — to byl ideál, po němž se pídil také Dilthey. Univerzální zdroj, z něhož se rodí umělcovo tvůrčí nadání, je, jak učil Dilthey, „získaná souvislost vnitřního života“. Tento celek, utajený v každém jednotlivci, se plně projevuje pouze v nejvyšších výtvorech lidí. U génia určuje a řídí elementární ideje a činy, propůjčuje jim trvalý význam a vtiskuje jim pečeť své vlastní celistvosti. Tento dynamický vzor života nelze postihnout žádným vypočítáváním prvků libosti, nemůže být ani vykonstruován dedukcí. Dilthey byl přesvědčen, že k tomu, aby se odhalila univerzální lidská povaha ve věčném toku dějin, je zapotřebí nové analytické metody. Dilthey svou koncepci analytické metody nikdy plně a uspokojivě nerozvinul. Místo skutečné filosofie nám odkázal nástin teorie a výzvu, abychom využili vlastních filosofických schopností.<sup>2</sup>

Novohegelovec Bosanquet a představitel moderní „filosofie života“ Dilthey patřili ke zcela odlišným táborům. Oba však prohloubili své názory studiem dějin. Jejich široký rozhled byl protiváhou rozškatulkovaného estetického myšlení tehdejší doby. Zatímco všude kolem nich různí specialisté, podníceni nějakým dílčím poznatkem a všeobecnou nevědomostí, vyráběli nadbytek všeobecných tezí a teorií, středem zájmu těchto dvou autorů byla ona *docta ignorantia*, která podněcuje mysl k úsilí o obsáhlé poznání.

## DOPLŇKOVÁ ČETBA

Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1933.

C. W. Valentine, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, 1913.

M. M. Rader, *A Modern Book of Aesthetics*; antologie s úvodem a poznámkami, 1935.

K. Gilbertová, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927.

M. Dessoir, *Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany*, *Monist*, sv. 36, 1926, str. 299—310.

L. Venturi, *History of Art Criticism*, 1936, 11. kap.

H. R. Marshall, *Some Modern Aestheticians*, *Mind*, 1920, str. 458—471.

<sup>1</sup> B. Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915, str. 21 a n.

<sup>2</sup> W. Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*; (ve sborníku *Philosophische Aufsätze*, Leipzig 1887); viz též *Gesammelte Schriften*, 12 sv., Leipzig 1914—1936, sv. VI, str. 103 a n. *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* (v revui *Deutsche Rundschau*, srpen 1892); viz též *Gesammelte Schriften*, sv. VI, str. 242 a n.

## XIX. KAPITOLA

### SMĚRY DVACÁTÉHO STOLETÍ

*Croce osvobozuje umění od rušivých příměsí tím, že je definuje jako lyrickou intuici*

Teorie Benedetto Croce (1866—1952), že umění je lyrická intuice, převládala v estetice na přelomu století a přinejmenším ještě dalších pětadvacet let. Jeho břitké odmítnutí dřívějších názorů, jimiž oddělil specifickou hodnotu umění ode všeho, co se s ním obvykle směšovalo, i od všech cizích prvků, a jeho pozitivní koncepce básnické představivosti dosáhly zdánlivě toho, že se celá estetika konečně dala vtěsnat do ořechové skořápky.<sup>1</sup> Croce definuje umění prostě a stručně: je to výraz citu, čistý, ale životně důležitý akt představivosti. Jelikož je v podstatě imaginativní, podílí se na prvotní prostotě obrazotvornosti. Je to nejelementárnější druh lidské řeči, dává formu vášním, náklonnostem a překotným zvrátům, jež zakouší mládí, které má svěží vztah k světu. Umění rozčleňuje beztvary tok hrubé zkušenosti. Protože umění nemusí zobrazovat věci takové, jaké jsou, ani poučovat, nemá nic společného s pravdou ani s morálkou a vůbec s žádnými zákony, pravidly a konvencemi; jakožto čistá funkce převádí člověka od dětského žvatlání a reagování na cestu jasného vyjadřování.

Prapůvodní nevinnost umění lze demonstrovat na Croceově tabulce bytí. Bytí je rozum nebo duch, neboť jak se Croce domnívá, povahu rozumu lze pochopit podle několika základních způsobů, jak vnímáme to, co existuje, ať už kolem nás nebo v našem nitru. A oko může na

<sup>1</sup> Aesthetica in nuce je titul italské verze (1946) hesla „Aesthetics“, které Croce napsal pro 14. vyd. *Encyclopaedia Britannica*. Je to jeden z nejlepších pramenů pro získání přehledu o Croceových názorech na estetiku. Znameníť obecný přehled dává také *Breviario di estetica*, Bari, G. Laterza e figli, 5. vyd., 1938 (český překlad: *Breviář estetiky*, Praha 1927). Pro širší studium se hodí *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, 6 vyd., 1928 (český překlad: *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, Praha 1907); *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, 2 vyd., 1923; *La poesia*, Laterza 1937.

diagramu rychleji postřehnout, co logické roztrídění základních způsobů chápání znamená: že jednotlivý akt poznání nutně předchází vědeckému spojení jednotlivostí v systém a že musíme věci, ať už individuální nebo obecné, nejprve znát a pak teprve můžeme s nimi něco dělat. „Bytí“ ve všech čtyřech stupních, které jsou logicky uspořádány a pokaždé spojeny s příslušným pojmem a vědeckým oborem, je tedy takové:

<i>Obecná funkce</i>	<i>Specifická funkce</i>	<i>Určující pojem</i>	<i>Systematizující věda</i>
1. Teorie (jednotlivá)	Obrazotvornost	Krása	Estetika
2. Teorie (obecná)	Rozum	Pravda	Logika
3. Praxe (jednotlivá)	Přání	Užitečnost	Ekonomika
4. Praxe (obecná)	Vůle	Dobro	Etika

Uznáme-li, že tato tabulka je filosofickým obrazem uspořádání nejobecnějších druhů věcí, uvidíme jasně, proč umění jako takové musí být oproštěno od vědeckých, ekonomických nebo mravních příměšků. Především a beze všech předsudků musíme dospět k poznání věcí, které spolu souvisí jako jednotky, o něž se opírá lidské poznání. Tyto jednotky jsou krásné, protože to jsou vášně, jimž byl dán výrazný tvar. Toto elementární vytvoření řádu je počátkem estetiky.

Avšak i když je obrazotvornost prvotní ztvárnění, přece existuje něco, co jí předchází a naplňuje. Jakožto lidská funkce obrazotvornost předpokládá nejasný kvas a nátlak citu; jakožto stupeň bytí je obrazotvornost opakující se akt mistrovského zformování materiálu, který nahromadila spirálovitě probíhající dialektika dějín. Příkladem toho jsou básníci celého světa. V každém jednotlivém období jsou básníci jednak neuvědomělými objeviteli nových forem (neboť jsou na úrovni prvotní nevinnosti) a zároveň příslušníky stárnoucího lidského společenství, které uložilo ve svém skladišti neuvědomělé moudrosti mravní a vědecké poznatky celých dlouhých staletí. Cit, neboli nahromaděnou historickou zkušenost, nelze pokládat za zvláštní stupeň duchovního bytí, protože je podvědomá. Avšak právě její síla a zbarvení tvoří charakteristický obsah prvních dojmů. Pojem „citu“ jakožto nejasné skryté látky zaujímá v Croceově celkovém obraze významné místo, kterého si mnozí kritici nepovšimli; tento pojem dává obsah formě a charakter intuicím, tvoří pevný základ a možnost pro poznání a jednání.

Z této „estetiky v ořechové skořápce“ lze vyvodit mnoho důsledků a kritických závěrů, ale její jádro bylo dáno. Italský spisovatel novější



doby, G. Morpurgo-Tagliabue, který soudí, že Croce bude padesát let ovládat italské přemýšlení o umění, tvrdí, že pro Croce definovat umění neznamená nic jiného, než vymezit umění náležité místo. Tím, že Croce umístil umění do jedné ze čtyř myšlenkových kategorií, praví Tagliabue, dovršil v podstatě svůj systém, položil základ pro veškerou svou kritiku a zajistil umění nezávislost a čistotu. „Všechny ty nesčetné cesty, jichž Croce užíval jako přístupu k uměleckým dílům, byly vždy cestou jedinou: obranou samostatnosti umění, nebo jinými slovy, vymezením jeho postavení.“<sup>1</sup>

*Tento názor si získává a udržuje široké uznání*

To, co se Tagliabuovi zdá přespříliš prosté, pokládají mnozí kritici za skvělé a správné, „za jedinou věc, která je nezbytná k náležité kritice básnických děl“.<sup>2</sup> Přední italský kritik Lionello Venturi používá Croceovy obecné definice umění jako postulátu pro svou vlastní kritickou práci a pro hodnocení jiných kritických spisů.<sup>3</sup> Významný americký kritik J. E. Spingarn napsal v roce 1911, že Croceovo ztotožnění poezie s individuálním aktem vidění rázem očistilo kritiku od mrtvého haraburdí a plevele.<sup>4</sup> Dále pak bod za bodem podrobně vypisuje, které zastaralé a nesprávné pojmy to byly. Skoncovali jsme se všemi starými pravidly, praví Spingarn: odvrhli jsme žánry neboli „druhy“, komično, tragično i vznešeno a celou armádu nejasných abstrakcí; zbavili jsme se teorií stylu a rétoriky, všech mravních soudů o umění jako takovém, směšování dramatu s divadlem, odlučování techniky od umění, historie uměleckých témat; přestali jsme pokládat umění za společenský nebo kulturní dokument, odstranili jsme rozkol mezi genialitou a vkusem. Ze všech těchto vítaných oproštění si vybral Croceův stoupenec v Anglii Edgar F. Carritt jedno, které obzvláště vyzdvihl. „Nic tak neochromovalo kritiku a hodnocení jako udánlivá nutnost určit především druh a rod nějaké krásy. Ptát se tváří v tvář uměleckému dílu, je-li to náboženský obraz nebo portrét, problémová hra nebo melodrama, pokubistické nebo předfuturistické dílo, to je tak prostoduché doznání estetické nemohoucnosti, jako kdybychom se ptali po názvu díla nebo jeho námětu.“<sup>5</sup> Ačkoli se Carritt pokládá vcelku za Croceova stoupence a souhlasí s tím, aby se milovník krásy soustředil na jediný akt, na pozorování toho, co je individuální, přece v jednom případě zapochyboval, zda tato zjednodušení platí — totiž pokud jde o teorii směšnosti. Domnívá se, že vnímání komična není bezprostřední nazírání něčeho individuálního, nýbrž že se tu individuální formou zachraňuje něco, co by se mohlo z estetického hlediska projevit jako nezdar.<sup>6</sup> Ještě jedna úvaha přispěla ke Carrittovu pře-

<sup>1</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milano 1951, str. 50.

<sup>2</sup> J. A. Smith, *The Nature of Art*, Oxford University Press, London 1924, str. 14.

<sup>3</sup> L. Venturi, *History of Art Criticism*, přel. Marriott, New York, E. P. Dutton and Co., 1936. (Introduction.)

<sup>4</sup> J. E. Spingarn, *The New Criticism. V: The New Criticism, An Anthology of Modern Aesthetics and Literary Criticism*, vyd. E. B. Burgum, New York, Prentice-Hall, 1930, str. 14 a n.

<sup>5</sup> E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, London, Methuen, 1914, str. 204—205.

<sup>6</sup> Tamtéž. (The Ridiculous, dodatek 2.)

svědčení, že Croceova teorie estetiky je v podstatě správná: Carritt věří, že všechny teorie krásy po celá staletí směřovaly k názoru, který poprvé nedvojznačně vyslovil Croce. V roce 1931 vydal Carritt dějiny estetických teorií „od Sokrata po Roberta Bridgese“<sup>1</sup> a v roce 1932 na základě svých historických výzkumů napsal o croceovství v díle *Co je krása?* toto: „... Není to nový názor a dokonce... jedním z důvodů, jež mne přesvědčily o jeho správnosti, je ohromná spousta důkazů, jimiž jej podpořili různí umělci a myslitelé už předtím, než byl jasně formulován.“<sup>2</sup>

Tou částí Croceova zjednodušení, která vzbudila snad více námitek než kterákoli jiná, je jeho popření fyzické reality uměleckého díla. Tím nejen znemožňuje klasifikaci různých druhů umění podle jejich výrazových prostředků, ale pouští ze zřetele i okolnost, že na příklad postup individuální sochařské práce je do jisté míry ovlivněn strukturou a vlastnostmi kamene nebo zase malba množstvím barvy nanášené štětcem. Materiál, který se zpracovává, pracuje zároveň s představivostí — tak zní odpověď na Croceův „suchý idealismus“.<sup>3</sup> Samuel Alexander se ve svém díle *Kráska a jiné formy hodnoty* pozastavuje nad Croceovým omylem nebo nejasným stanoviskem v tomto bodě. Alexander Croceovi vytýká, že „převrací prostý řád faktů“<sup>4</sup> a pokládá fyzický svět za druhotný, místo za prvotní lůno života a lidských činů. Avšak na Croceovu obranu je třeba říci, že připouští jeho vtělení do výrazových prostředků pro praktické účely a pro uchování obrazu. Tvrdí však, že fyzikální věda vysvětluje, co je hmota, a že metody a materiály fyzikální vědy nepatří do estetického rozboru.

Avšak pád Croceovy vlády nezavinil jeho idealismus ani jeho odmítavé stanovisko vůči analýze a klasifikaci. Způsobily to dějiny samy, dějiny, které jsou v ustavičném pohybu a vynášejí do popředí nové problémy a metody, jimiž se musí teoretická filosofie zabývat. V jistém smyslu překonaný Croce je Croce ospravedlněný, neboť Croce sám definuje filosofii jako přemýšlení o dějinách. Učí, že problémy filosofie nemohou být předem stanoveny na základě principů nějakého systému, ale že to, co se přihází ze dne na den, při práci, při přemýšlení nebo při společenském styku, poskytuje věčně novou látku k úvahám. Reálné problémy nestanoví profesor ve školní učebně; vznikají tím, jak historický proces mění jevy a zadržává nové uzly, které lidský důmysl musí rozplétat. Na takový realismus a empirismus si Croce může činit nárok.

A byla to právě ona nová látka k úvahám, která přiměla R. W. Collingwooda (1889—1943), jehož první dílo *Nástin filosofie umění* bylo

*Důsledky Croceova zjednodušení: očísttil umění na úkor fyzické reality umění?*

*Collingwood, zprvu Croceův stoupenec, přechází k výkladu nových cest umění*

<sup>1</sup> E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Esthetic Theory*, Oxford, The Clarendon Press, 1931.

<sup>2</sup> E. F. Carritt, *What is Beauty?* Oxford, Clarendon Press, 1932, str. 87.

<sup>3</sup> B. Bosanquet, *Croce's Aesthetic*, *Mind*, XXXIX, str. 214—215.

<sup>4</sup> S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, London, Macmillan and Co., 1933, str. 57, 133.

napsáno pod Croceovým vlivem, aby se obrátil jiným směrem, když v roce 1937 psal *Základy umění*. V té době chtěl „činit pokání za mladistvou nerozvážnost“ a vyrovnat se poctivě s novými okolnostmi. Estetická teorie, jak ujišťuje Collingwood v předmluvě ke své nové knize, není úvaha o „věčných pravdách týkajících se povahy věčného námětu, zvaného umění . . . nýbrž je to řešení určitých problémů, které vyplývají ze situací, v nichž se umělci ocitají zde a teď“.<sup>1</sup> Dodává, že napsal svou novou knihu s přesvědčením, že všechno, o čem v ní pojednává, se vztahuje k situaci umění v Anglii roku 1937 a doufá, že jeho slova budou umělcům a milovníkům umění užitečná. Kniha ovšem začíná známou základní croceovskou otázkou: Co je umění? která je zodpověděna podobně, jak by ji zodpověděl Croce, to jest tvrzením: umění je imaginativní činnost. Ačkoli z Collingwoodových stránek ještě zaznívá ne jeden ohlas starého italského idealismu — jako například: cílem umění není smyslová libost, ani dokonalé technické zpracování, ani přesné zobrazení — přesto autor říká přímo, že vzal pero do ruky pouze proto, že kolem něho vzniká nová poezie a nový způsob malování a ty volají po stejné nových idejích. Ať byl Croceův postoj vůči empirismu sebedvojznačnější, Collingwood byl s empirismem zajedno. Je přesvědčen, že jeho čerstvě ražené myšlenky mohou zostřit posuzování nové umělecké praxe. Už na třetí stránce své knihy říká, že filosof estetik musí být schopen „zhodnotit zásluhy“ Jamese Joyce, T. S. Eliota, Edith Sitwellové a Gertrudy Steinové. A Collingwoodova kniha nejenže končí odvoláním na *Pustou zemi*, ale dovršuje tím i své poslání. Čtenáři, kteří chtějí pochopit, co je umění, když není ani zábavou, ani čarodějnictvím, nýbrž vyjádřením citů v jazyce představivosti, mohou se o tom poučit, zamyslí-li se nad touto básní, praví Collingwood. *Pustá země* je mu vyjádřením rozkladu civilizace, „v níž vyschl blahodárný tok emocí, to jediné, co zúrodňuje veškerou lidskou činnost . . . a nezbyla jiná emoce nežli strach“.<sup>2</sup> „Výraz“ tedy není dán žádným osobním popudem v umělcově nitru, nýbrž tím, co si umělec díky svému nadání uvědomil a co dolehlo na jeho citlivost ze světa, jehož je součástí. On jediný dovedl vyslovit to, co všichni tušíme nebo cítíme, ale co neumíme vyjádřit slovy. Jeho „schopnost“ nebo „znamenitost“ spočívá v neúplatné představivosti. Prchavé záblesky elementárního lidského života se projevují samy. Jejich výraz je automatický: pláč, zachvění nebo úder. Avšak lidské sebevědomí může dospět k pochopení toho, co se děje v těchto záblescích vnímání, a může je „přiznat“ nebo „zapřít“, ovládnout nebo neovládnout. Umění se skládá z úcty k podstatě nebo obsahu těchto elementárních projevů života a z jejich reprodukování ve sdělitelné formě. Umělec zachytí jejich primitivní příchuť, zlidští ji a učiní ji srozumitelnou ostatním. „Pravdivost“ umění spočívá ve věrném přetlumočení smyslu

„Pustá země“ —  
hojivé zjevení našeho věku

<sup>1</sup> R. W. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1938, str. VI.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 335.

událostí a příhod, které se dějí kolem nás, a v pevném skloubení a stmenění těchto pomíjivých podstat do individuálních a poměrně trvalých obrazů.

Takového člověka, který je nadán schopností vyjadřovat pravdu obsaženou v obrazotvornosti, nazývá Collingwood prorokem. Prorokování tohoto druhu nemá nic společného s předvídaním budoucnosti ani s náboženstvím. Je to odhalování neznámých, ale společensky důležitých tajemství: vyzdvihování podzemních proudů a hrozeb na světlo poznání. T. S. Eliota pokládá Collingwood za proroka proto, že tento básník hovoří o skryté rakovině a temné hrůze své doby a podává jí poezii sebepoznání jako lék.

Přestože tedy Collingwood začal jako Croceův stoupenec, jeho poslední slovo směřuje jiným směrem. Croce se snažil oprostít estetický obraz ode všech kompromisních příměšků. Kritik croceovské školy obvykle pokládal svůj úkol za skončený, když mohl o aktu představitosti prohlásit, že jde skutečně o akt představitosti. Poslední stránky Collingwoodovy práce, které vycházejí z oblasti ležící mimo čistou představitost a jsou v souladu s během dějin, nabádají současníky, aby užívali léku, který jim nabízí básník prorok.

George Santayana (1863—1952) je myslitel, který se svým významem v první polovině dvacátého století vyrovná Croceovi. Croce je idealista, Santayana materialista. Na první pohled by se mohlo zdát, že tito dva filosofové nemají nic společného. A skutečně, když Santayana v roce 1903 recenzoval Croceovu práci *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, odsuzoval její neplodný a zbytečný transcendentismus, přehnanou vyumělkovanost, formální banálnost.<sup>1</sup> Je jisté, že oba tito filosofové rozvíjeli své estetické teorie naprosto různě a používali zcela odlišných pojmů a formulací. A přece zkoumáme-li jejich názory z odstupu a vidíme-li jejich filosofické soustavy v celku, pozorujeme, že Croceův idealistický transcendentismus se oplodňuje častým používáním konkrétních historických skutečností a že Santayana doplňuje svůj materialismus učením o podstatách, které je subtilnější než kterýkoli prvek Croceova díla.

Santayanovy estetické názory se zformovaly záhy a během let se jen málo změnily, ale získaly „pilíře a podpěry“ v souvislosti s vývojem jeho filosofických názorů na přírodu a podstatu. V roce 1939 mohl prohlásit, že stále pokládá za platný humanismus svých dřívějších prací *Vnímání krásy a Rozum v umění*.<sup>2</sup> V čem spočíval tento humanismus? Vcelku to byla teorie hodnot, která se zabývala lidskými tužbami. Santayana říká, že každé dobro je dobré proto, že je dobrým činí lidská povaha. Konec konců pro hodnotu, kterou přiznáváme poznání, náboženství a umění, nelze najít jiné oprávnění než životní impulsy,

*Santayana doplňuje Croceovy názory; tvrdí, že umění vzniká z fyzické přírody a náhody, někdy však vystupuje k symbolické moudrosti*

<sup>1</sup> Journal of Comparative Literature, I (duben 1903), str. 191—195.

<sup>2</sup> G. Santayana, A General Confession. V: The Philosophy of George Santayana (The Library of Living Philosophers, sv. II), vyd. P. A. Schilpp, Evanston, Northwestern University Press, 1940, str. 23.

kteří usilují o tato uspokojení. Ačkoli se estetická dobra obvykle pokládají za subjektivnější, nesoustřeďují se na člověka o nic víc než věda a právo, to jest dobra intelektuální a morální oblasti. Krása se však liší od ostatních druhů dobra tím, že je bezprostřední, pozitivní a vnitřní. Morální hodnoty se především jeví jako zákazy a věda je především vztahů. Santayana zahrnuje do oblasti krásy množství jevů, neboť má snášenlivou povahu a bohatou obrazotvornost. Kacířství v estetice, říká Santayana, je ortodoxní. Má však své záliby a neskrývá je. Santayana vychvaluje jasné a ukázněné řecké umění a s láskou osvětluje kouzla smyslů. Sám shrnul šířku svého vkusu v retrospektivní práci „Apologia pro mente sua“ v roce 1940: „... Má láska ke kráse se nikdy nezakládala převážně na umění. Jestliže umění *uchvacuje*, jestliže osvobozuje rozum i srdce, chválím je, avšak příroda a myšlení to činí častěji a s větším oprávněním. Pokud mne něco upoutalo, byla to krásná místa, krásné způsoby a krásné instituce: odtud pramení můj obdiv k Řecku a k Anglii i mé sympatie k mladistvé, energické a podnikavé Americe.“<sup>1</sup>

Estetika musí podle Santayanova názoru zkoumat původ, místo, příčiny, prvky a rozsah krásy. V tom, jak Santayana pojednává o těchto otázkách, se zřejmě jeví materialistický základ jeho filosofie. Croce zavrhoval fyzickou skutečnost výrazových prostředků v umění, Santayana však píše: „Parthenon bez mramoru, královská koruna bez zlata a hvězdy bez třpytu, to by byly jen nicotné a prozaické věci.“<sup>2</sup> A když hovoří o struktuře krásných předmětů, ukazuje, kolik tělesných stránek lidské přirozenosti se do nich promítá, aby nám poskytly libost: pohlaví, dýchání, spánek a různé druhy smyslového vnímání. Nelze si představit nic, říká Santayana, co by mohlo lépe nežli pohlaví vnést do světa ten nejhlubší smysl a krásu; když se zmiňuje o dýchání, říká, že estetické kategorie ohromující krásy a děsu vznikají ze skutečných, opětovných pocitů v hrdle a v plicích.<sup>3</sup> Jako je hmotná základna podle Santayany nezbytná pro krásu, tak jsou i příznivé události ve vývoji přírody často příčinami vzniku umění. „Někdy se může člověku stát, že něco vytvoří náhodným pohybem ruky...“<sup>4</sup> říká Santayana, když vykládá vznik dekorativního umění; nebo „jestliže bezvýznamné zvuky náhodou splynuly a nabyly významu...“<sup>5</sup> pak mohlo být zase to sémě hudby. V kvasu přírody vzniká všechno — jak to nejvyšší, tak i to nejnižší. Tu a tam náhoda vytvoří nějaký vyvážený tvar, smyšlenku, která líbezně rozezná tápající a hledající duši člověka. Člověk se chopí této šťastné náhody a z ní pak vytváří umění.<sup>6</sup> Je tedy nutné vy-

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 501.

<sup>2</sup> G. Santayana, *The Sense of Beauty*, New York, Charles Scribner's Sons, 1896, str. 78.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 56.

<sup>4</sup> G. Santayana, *The Life of Reason; Reason in Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917, str. 118—119.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 45.

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 16.

sledovat tyto náhodné příčiny a hmotný původ různých typů krásy. Avšak formy v umění, různé druhy uspořádání a rozmanité způsoby vyvažování jednoho a mnohého ve skladbě díla jsou pro Santayana důležitější než hmotná základna. A ze všeho nejdůležitější je rozsah umělcova pohledu. Obrazotvornost a intuice, vycházející z přírodního základu, může vystoupit až k vrcholům nejvyšší moudrosti. „Význam básníka...“ říká Santayana, „...nemůže být ničím stanoven tak přesně jako měřítkem světa, v němž žije.“<sup>1</sup> Není-li filosofie racionálním zkoumáním vztahů, nýbrž spekulací, a je-li poezie schopna zmocnit se nekonečného množství věcí a událostí, pak se podle Santayanova názoru obě spojují. Santayana zkoumá tvorbu tří básníků — filosofů: Lucretia, Danta a Goetha. Lucretius opěvoval zrození a proměny všech věcí — atomů i prázdna, záměrů, událostí a výtvorů přírody; Dante básnil o hierarchii dobra a zla a o významu spasení a prokletí, Goethe o rozličných požitcích a marnostech života poznamenaného romantickým myšlením.<sup>2</sup> V jednom ze svých raných esejí Santayana zkoumal křesťanské učení jako básnický symbol lidského osudu. Svým estetickým nazíráním zobecnil smysl pokání a odměn i trestů v posmrtném životě tím způsobem, že oddělil tyto morální ideje od skutečných historických událostí. Bůh-člověk na kříži symbolizuje tragické utrpení, které je údělem člověka všude a ve všech dobách; nebe a peklo představuje důležitost aktu volby a nekonečnost nevyhnutelných důsledků tohoto aktu.

*Od roku 1925 začínají převládat teorie symbolů*

Santayana pozdvihl křesťanské učení do oblasti básnických symbolů a tím nejen oprostil náboženství od těžkého břemene bezvýznamných faktů a fanatické víry, ale zároveň se v podstatě spojil s těmi estetiky, kteří uznávají význam symbolismu. Kolem roku 1925 pojem symbolu začal vystupovat do popředí. Definice umění jako intuitivního vyjádření nebo jako obrazotvornosti a definice krásy jako zpředmětněné lihosti ustoupily diskusím o důsledcích, jaké má pro umění jedinečná a obdivuhodná lidská schopnost vytvářet symboly a znaky. Toto hnutí bylo mnohostranné a spojovalo se jednou s antropologií a s vědami o člověku, jindy s matematickou logikou nebo logickým pozitivismem, jindy zase s psychologií nebo konečně s náboženstvím. Skutečnost, že věda o znacích a symbolech se začala spojovat s těmito vědními obory a často si od nich vypůjčovala jak metodu, tak i celkový rámec — na rozdíl od Santayanova symbolismu, který vyrostl zcela volně z jeho osobitého nazírání na svět — souvisí se sebevědomější a snad i pedantičtější metodou, jíž se vyznačuje estetika poslední doby.

*Ernst Cassirer — průkopník*

Ačkoli specializace vědeckých odvětví byla neodvratná, Ernst Cassirer (1874—1945) vytvořil svou prací *Filosofie symbolických forem*<sup>3</sup> širokou základnu pro mnohostranné posouzení různých pro-

<sup>1</sup> G. Santayana, *The Elements of Poetry; Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Charles Scribner's Sons, 1900, str. 275.

<sup>2</sup> G. Santayana, *Three Philosophical Poets*, London, Humprey Milford, 1910.

<sup>3</sup> E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer, 1923—1931; knihy I, II, III.

blémů symboliky. Toto dílo doplňovaly četné články a pojednání, dřívější i pozdější. Cassirer soudí, že ten, kdo přikládá symbolům prvořadé místo v lidském životě, nemůže být ani idealista v Croceově smyslu, ani materialista v Santayanově smyslu, ale že žije převážně v jakési „mezioblasti“ vzdálených obrazů a nahromaděných významů. Je pravda, že symboly jsou spíše ideální než materiální, a Cassirer se sám pokládal za idealistu kantovského typu. Když však pojednával o rozhodující úloze symbolů pro lidský život, jasně prohlásil, že symboly rozhodně neexistují jen v hlavách lidí a že patří k „trvalému, stále se rozvíjejícímu a třebícímu umění obchůzky“<sup>1</sup>, které člověku umožňuje, aby přerušil dočasně organický styk s okolím a shromáždil a upevnil svou zkušenost v jedinečných zprostředkujících faktorech. Pro tuto školu myšlení je právě schopnost vytvářet symboly tím, co činí člověka člověkem — a nikoli rozum. A protože umění je nejvyšším stupněm symbolizace, dělá člověka člověkem nejvíce.

Cassirer vidí v symbolu nejen ideální objekt, který je napůl cesty mezi člověkem a okolním světem a navzájem je spojuje, ale také cílého posla, který běhá mezi nimi sem a tam a má je spolu smířit. Symbol je vždy dvojznačný v důsledku své polarity, kterou však ustavičně překonává aktivní a shromažďující schopností vysvětlovat jevy. Je to hlavní nástroj, jímž se člověk osvobozuje od přírody a včleňuje se do světa inteligibilních forem a funkcí. „Krása,“ říká Cassirer, „je v podstatě a nutně symbolem, protože . . . je vnitřně rozpolcena, protože je vždy a všude zároveň jediná i dvojitá. Tímto rozpolcením, tímto spojením se smyslovým a tímto povznesením nad smyslové, krása . . . vyjadřuje napětí, které prolíná celým světem našeho vědomí . . . a základní polaritu samého bytí.“<sup>2</sup> Za nejlepší příklad tohoto symbolického procesu Cassirer označuje Goethovo básnické dílo a zejména báseň *Pandora*. Jakožto báseň plyne Pandora na povrchu smyslového jevu, avšak vnikneme-li do jejího významu, vzbudí v nás ihned pochopení pro to, že primitivní řemeslná zručnost vyžaduje světlo vědeckého poznání; ukazuje nám, jak je věda nedokonalá bez praktického využití ve společenském životě a jak musí být lidská víra v pokrok vyvážena vědomím, že všechno, co vytvořila příroda, nezbytně mívá a podléhá rozkladu. A tak ve zvucích, z nichž se skládá báseň, je jako v krystalu zachycen úplný obraz hranic a možností lidského života.

*Přínos Warburgova ústavu k teorii symbolů*

Cassirerova teorie symbolické formy rozhodujícím způsobem ovlivnila úctyhodnou produkci Warburgova ústavu.<sup>3</sup> První článek otištěný v časopise tohoto ústavu byla stať Jacquese Maritaina „Znak a sym-

<sup>1</sup> E. Cassirer, „Spirit“ and „Life“ in Contemporary Philosophy. V: The Philosophy of Ernst Cassirer, vyd. P. A. Schilpp (The Library of Living Philosophers, sv. VI), Evanston, The Northwestern University Press, 1949, str. 870.

<sup>2</sup> E. Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXI, str. 296.

<sup>3</sup> Od roku 1922 vyšlo 23 německých a 14 anglických svazků studií, 9 svazků přednášek a vycházel časopis Journal of the Warburg (později Warburg and Courtauld) Institute (od r. 1937).

bol“ a cílem časopisu, jak oznamovala redakční předmluva, bylo „sledovat působení symbolů — znaků a obrazů, jež vytvořila dřívější pokolení a jichž moderní lidé používají jako nástrojů osvícení i pověry“. Maritain je novotomista. Nejenže zdůrazňuje zázračnou změnu, která se v člověku uskutečňuje přijímáním svátosti oltářní, ale rozlišuje i rozmanité způsoby použití symbolů a jejich souvislosti všeobecně. Maritain říká, že v naší dnešní „sluneční“ nebo „logické“ kultuře jsou umělecké a básnické symboly spekulativními znaky, neboť dokazují realitu existující mimo ně; že jsou to praktické znaky, protože ztělesňují řád nebo výzvu, magické, protože okouzlují, a obrácené, protože odhalují stav umělcovy duše a jeho společenské postavení.

Erwin Panofsky, autor druhého článku, který byl v časopise ústavu uveřejněn, „Počátky člověka v sérii obrazů Piera di Cosima“, je jedním z čelných představitelů Warburgovy skupiny a jeho názory na umělecký symbolismus jsou bližší názorům Cassirerovým a typičtější pro celou tuto školu než názory Maritainovy. Panofsky ztotožňuje symbolickou funkci obrazu s jeho čtvrtou, nejhlubší významovou vrstvou a svými názory výslovně navazuje na Cassirerovu teorii. Na povrchu nebo v první rovině, říká Panofsky, ukazuje obraz předměty a události, které je možno poznat; pod tím, v nižší rovině, lze rozeznat sloh, jímž je podle požadavků umělecké konvence toho či onoho období obraz namalován; ve třetí rovině nalézáme typy nebo alegorické postavy, jako je Melancholie nebo Eros nebo sv. Pavel, a ve čtvrté rovině je obsažen vnitřní filosofický význam obrazu, „který podává skryté svědectví o celém komplexu mravů zobrazované epochy“. Aby historik umění mohl pochopit tento komplex dobových mravů, musí být vzdělaným znalcem humanitních věd a hledat objasnění symboliky zkoumaného obrazu „v tolika dokladech o civilizaci, jež se historicky vztahují k danému dílu. . . kolik jich jen může zvládnout; v dokladech, které vydávají svědectví o politických, básnických, náboženských, filosofických a společenských tendencích zkoumané osobnosti, období nebo země“.<sup>1</sup>

Jedním z nejlepších příkladů toho, jak Warburgova skupina užívala Cassirerovy koncepce symbolu, je Panofského studie *Perspektiva jakožto symbolická forma*.<sup>2</sup> Panofsky tu sleduje používání perspektivy od klasického období až po současnost a uvádí rozčlenění prostoru v souvislost s převládajícím světovým názorem dané epochy. „Vnitřní význam“ volného a nahodilého rozmístování mnoha postav na plochu obrazu v klasickém starověku nám může odhalit Demokritova filosofie. Pro Demokrita je všechno jsoucno souhrnem atomů a prázdna, spojených tak volně jako předměty na ploše obrazu. Nedůsledný impresionismus helénistického krajinářství lze vysvětlit tehdejší nepřesvěd-

<sup>1</sup> E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939, str. 16.

<sup>2</sup> E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925, str. 258—330.



čivým pyrrhonským skepticismem; soustava stříšek a věží v gotické architektuře se shoduje s učením sv. Tomáše, že prostor je souhrn forem, které jsou všechny chráněny vnějším tělem božím; matematický systém perspektivy, jehož užívá Piero della Francesca v renesančním období, je nutno konec konců chápat z hlediska vzrůstajícího matematického racionalismu ve filosofii. Rembrandtovo narušení prostoru symbolizuje moderní rozvoj subjektivismu a základem abstraktního a suprematického malířství je neeuklidovská pangeometrie.

Představitelé Warburgovy školy, kteří taktó vycházeli ze základního významu symboliky, hájili sporný „literární“ přístup k výtvarnému umění. Na sarkofágu z období raného křesťanství nevidí jen hmoty a linie, nýbrž i to, co prozrazují dějiny náboženství: boj křesťanské víry s pohanstvím a judaismem. V dílech Velázquezových se jim obráží příznačné ovzduší katolického španělského dvora,<sup>1</sup> v Gainsboroughových portrétech prostý naturalismus Humův.<sup>2</sup>

Suzanne Langerová, *teorie symbolismu v hudbě: neukončený symbol vnitřního života*

Suzanne Langerová ve své knize *Filosofie v nové tónině* nově aplikovala teorii znaků a symbolů na hudbu. Ačkoli se Langerová zmiňuje o Cassirerovi jako o „průkopníku filosofie symbolismu“, cítí se především zavázána „moudrému“ Alfredu North Whiteheadovi, průkopníku soudobé matematické logiky.<sup>3</sup> Zdá se, že z této vědy čerpala své hlavní metodické zásady; na logice je založeno její rozlišování mezi typy a úmysly jazyků; dále členy, které jsou funkcemi systémů, a operace se středními členy; logika je základem její přesné orientace i prozíravého postupu při dokazování.

Langerová se shoduje s nejpovolanějšími hudebníky v názoru, že osobní život skladatelův ani emocionální působení jeho hudby na posluchače nemá umělecký význam. Význam hudby jako umění nelze najít v těchto náhodně spojených psychologických faktorech. Avšak Langerová stejně rozhodně odmítá i „nesmyslné tvrzení“, že hudba má význam jen sama v sobě. Klade hudbu podobně jako mýtus do oné nejasné střední oblasti mezi bezprostřední biologickou zkušeností lidského živočicha a jemnější sférou rozumu. Hudba patří k tomu stadiu, kdy duše člověka začíná vztahovat dojmy k oblasti, která leží mimo jejich hranice, a kdy se lidské city a představy stabilizují a člověk začíná kout nástroje, jimiž by mohl zvládnout závratný proud vjemů, který ho obklopuje. Langerová tvrdí, že jak při vytváření mýtů, tak i v hudební tvorbě není ukončen akt rozlišování výsledku a procesu tvorby, pokud jde o jejich význam. Nazývá proto hudbu „neukončeným symbolem“. Tvrdí, že tento symbol vyjadřuje vzestup, úpadek a měnivou souhru citů — nikoli citů skladatele, nýbrž člověka vůbec. Plynoucí tok citů je usměrňován hudebním rozumem do tóniny. Avšak převádě-

<sup>1</sup> R. Wittkower, *The Warburg Institute Annual Report, 1947—1948*, „Appendix“, Fritz Saxl, 1890—1948, str. 17.

<sup>2</sup> E. Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, *Vorträge*, 1930—1931, str. 156—229.

<sup>3</sup> S. K. Langerová, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, The Harvard University Press, 1942, předmluva, str. IX.

ní tohoto procesu do formy se rozvíjí, mění svůj základ a rychle se rozšiřuje. „Hudba,“ říká Langerová, „. . . je forma, která může mít ještě další význam, a hlavní významy, které jí lze dát, jsou výrazy citových, životních, smyslových prožitků. Avšak její smysl není nikdy pevně vymezen. . . Vypracováváme symbolismus, který je tak životný, že zakotvuje princip svého vývoje ve svých vlastních elementárních formách, což je schopnost každého skutečně dobrého symbolismu.“<sup>1</sup> V závěru říká: „Hudba je náš mýtus vnitřního života — mladý, životaschopný mýtus, plný hlubokého významu, mýtus, který nedávno vznikl a stále ještě prožívá ‚vegetativní stadium svého vývoje‘.“<sup>2</sup>

*Sémantická analýza I. A. Richardse: evokující funkce básnických znaků, projekční adjektiva*

Poznali jsme už, že dnešní věda o znacích a symbolech je mnohostranná. Vedle antropologických a logických přístupů, o nichž jsme se již zmínili, existují ještě „sémantické“ a „semiotické“ přístupy, jejichž cílem je vytvořit pozitivní vědu spojenou s psychologií. Z těchto pokusů je nejznámější a literárními kritiky<sup>3</sup> a estetiky nejvíce využívaná práce Charlese Ogdena a I. A. Richardse *Význam významu*.<sup>4</sup> Po vědecké stránce rozkládají sémantikové významovou situaci na její faktory a proměnné funkce a zdůrazňují verifikaci výkladu pomocí reálných faktů. Významová situace zahrnuje podle jejich názoru tři prvky: subjekt, který znak používá, objekt, k němuž se vztahuje, a znak sám, nositel tohoto vztahu. Hlavní „funkce významu“ jsou čtyři: popis objektu, vyjádření citu vůči objektu, vyjádření vztahu k posluchači a vyjádření praktického cíle, jehož se má dosáhnout tím, co se říká. V umění obvykle spočívá důraz jazyka na druhé z uvedených funkcí: na vyjádření autorova citu vůči materiálu jeho tvorby, avšak v přednášce s estetickým zabarvením se tento význam často směšuje s ostatními funkcemi, zvláště s tónem, jehož přednášející použije vůči posluchačům. Poezie se tedy pokládá převážně, i když ne výhradně, za evokující použití znaků. „Mnoho, ne-li většina výroků obsažených v básnickém díle jsou pouze *prostředky* k ovládnutí a vyjádření citů a vztahů a nemají být přínosem k nějaké soustavě názorů.“<sup>5</sup> Přitom jedním z hlavních prostředků, jichž básníci používají při své evokativní činnosti, je metafora. Metaforická přídavná jména označuje Richards jako estetická nebo

<sup>1</sup> Tamtéž, str. 240.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 245.

<sup>3</sup> „Nová“ (po roce 1920) literární kritika se do značné míry shoduje s uvedeným sémantickým hnutím jak v řešení problémů, tak i v uznávání vedoucího postavení I. A. Richardse. Oba tyto směry dávají pojmu „význam“ nový odstín a složitější náplň. Avšak novým kritikům až dosud schází jednotná filosofie, ačkoli hledají teorii bytí i poznání, která by se vztahovala k poezii. Pomocí nové psychologie, logických závěrů a zostřené citlivosti analyzují mnohostranný význam nových i starých básní, formální skladbu a složité problémy básnické zkušenosti. Ke kritickým termínům, jichž obvykle používají, patří: metafora, struktura, textura, napětí, ironie, dvojnáčnost, paradox. K této skupině kritiků vedle Richardse patří: R. Blackmur, C. Brooks, J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren a Y. W. Winters.

<sup>4</sup> Ch. Ogden a I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, 1. vyd., New York, Harcourt Brace and Co., 1923; kniha byla započata v roce 1910 a po částech publikována časopisecky v letech 1920—1923.

<sup>5</sup> I. A. Richards, *Practical Criticism*, New York, Harcourt Brace and Co., 1929, str. 186.

„projektivní“ přídavná jména, protože ačkoli jsou výlučně spjata s city mluvčího, on sám je často mylně promítá do objektu nebo situace, o níž hovoří. Toto přenášení způsobuje vznik celé řady dvojnásobných slov. Například přídavné jméno „příjemný“ je obvykle pevně spojeno se stanoviskem mluvčího, neboť se rovná výrazu: „Mně je to příjemné,“ avšak slovo „hezký“ vychází už na půl cesty mezi subjekt a objekt, a slovo „krásný“ směřuje ke spojení s objektem situace.

*Empson • dvoj-  
značných slovech*

Úvahy o úloze a významu dvojnásobnosti „estetických“ přídavných jmen přiměly Williama Empsona, Richardsova stoupence, aby napsal knihu *Sedm typů dvojnásobnosti*. V této práci uvádí v souvislost různá stadia vzrůstajícího logického nesouladu v poezii s rostoucí intenzitou metaforického jazyka a s ještě dramatičtější duševní rozpolceností samotného básníka. Empson sleduje logiku básnického symbolu od jednoduchého rozvětvení v prosté metafoře přes slovní hříčku a alegorii k rozšířenému a prohloubenému vztahu, k otázce, k umělým prostředkům a k vytyčení problému, až nakonec dospívá k vyvrcholení ve výrazu *schizofrenie*.<sup>1</sup>

*Estetický pluralis-  
mus v sémantice*

Pluralismus — ať už ve struktuře metafory nebo jakožto pravá filosofie definice — je hlavním principem vědecké sémantiky. Důležitost pluralistického přístupu pro interpretaci kritických termínů se objasňuje šestnácti různými definicemi pojmu „krásný“, který vypočítávají a stručně charakterizují v díle *Základy estetiky* Charles Ogden, I. A. Richards a James Wood.<sup>2</sup> V první předmluvě k *Základům* prohlašují autoři, že novost jejich metody spočívá v její snášlivosti. Tvrdí, že se ve své práci „vyhýbají slovním konfliktům“ a poukazují spíše na význam teorií než na jejich rozdíly, a každé teorii přiznávají zvláštní sféru platnosti. Pojem „krásný“ je možno například ztotožnit s vnitřní vlastností objektu, s vyjádřením génia, se zpředmětněným napodobením, se zjevením vyšší pravdy, s projekcí sama sebe, s hrou nebo (a tomu autoři dávají přednost) se synestézii, to jest se schopností vytvořit harmonii a rovnováhu v rozmanitých a někdy i protichůdných podnětech diváka. Ačkoli se v tomto díle uvádí řada důvodů ve prospěch poslední definice (je lepší být úplně živý než částečně živý), hlavním předpokladem *Základů* je estetický pluralismus, to jest přesvědčení, že každý nachází estetickou dokonalost tam, kam jej vedou jeho vlastní myšlenky.

*Racionální a logické  
mimo sémantiku*

Sémantikové tedy chtějí dosáhnout logické jasnosti a všeobecného schválení definic kritických termínů v umění tím způsobem, že uvádějí každou definici do náležitého vztahu k záměru jejího autora a k jeho předchozí zkušenosti. Prohlašují, že analýza různých druhů definic musí ukončit dlouhou a zbytečnou válku slov.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Norfolk, Connecticut, New Directions, 1947, str. 245, 275, 282, 286.

<sup>2</sup> Ch. Ogden, I. A. Richards a J. Wood, *The Foundations of Aesthetics*, New York, International Publishers, 1925.

<sup>3</sup> Velmi známým současným autorem prací o sémantice jako vědě je Charles

Sémantikové vytvořili vlivnou filosofickou školu, která má své vůdce, přívržence i program. Někteří z autorů prací o estetice však nepatří k tomuto směru; souhlasí se sémantikou v zdůrazňování logické a racionální analýzy, avšak rozvíjejí své myšlenky svobodněji. Například D. W. Prall<sup>1</sup> zkoumá základní zákonitosti v přírodě, které „vymezují“ vlastnosti barvy a zvuku; C. J. Ducasse<sup>2</sup> označuje estetiku jako vědu o definování kritických pojmů. R. W. Church<sup>3</sup> zkoumá význam pojmu „krása“ a obhajuje rozumový kriticismus. S logickým a vědeckým směrem v estetice je v souladu i skupina matematických studií, která však vede k abstraktní strohosti. Jsou to eseje o *Dynamické symetrii* od Jay Hambidge<sup>4</sup>, *Estetické měřítko*<sup>5</sup> od George Birkhoffa a *Geometrie umění a života*<sup>6</sup> od Matila Ghyky.

Přejdeme-li k dalšímu aspektu estetického zájmu o symboly, shledáme, že jeho nejpopulárnější aplikace používá psychoanalýzy. Freud, Jung, Adler a myslitelé téhož zaměření prohlašovali, že jejich výklad nejasných podvědomých symbolů je stejně systematický jako analytická věda, a jejich učení získalo nesmírnou popularitu jako všechno, co je morbidní a tajemné. Vábí jak ty, kteří se zajímají o příčinu jevů, tak i ty, kteří se zajímají o zázraky. A právě proto se Freudova teorie stala předmětem úvah a výkladů, jimiž se svorně zabývali představitelé protikladných tendencí. Psychoanalýza se někdy jeví jako jeden z nástrojů logické sémantiky, o níž jsme právě hovořili, ačkoli Freud obrací pozornost pod úroveň racionálního myšlení. Ve svém stručném rozboru sedmého typu dvojznačnosti se Empson třikrát odvolává na Freuda.<sup>7</sup> Říká, že Freudovy teorie osvětlují skryté příčiny používání protikladných pojmů. Například spojení slov „bůh“ a „hnůj“ v Crashawově poezii je možno vykládat jako stopu duševního konfliktu z dětství. Dalo by se říci, že dnes snad neexistuje téměř ani jedna estetická teorie, která by nebyla do jisté míry ovlivněna freudismem. Protože psychoanalýza vznikla jako způsob léčení duševních chorob, zabývá se zvláštními případy a má sklon k výstřednostem. Freud se například domnívá, že slavný nepostizitelný úsměv Leonardovy Mony Lisý obráží hluboce erotické, něžné vztahy mezi nemanželským dítětem a osamělou opuštěnou matkou a kromě toho i jakousi dravou, fantastickou snovou představou z dětství. Literatura byla ještě více než ma-

*Populární výklad pomocí analytických symbolů*

W. Morris. Viz jeho *Foundation of the Theory of Signs* (International Encyclopedia of Unified Science, sv. I, č. 2), Chicago, University of Chicago Press, 1938. Kratší a populárnější výklad jeho názorů lze najít ve studii *Science, Art and Technology*, *The Kenyon Review*, I (podzim 1939), str. 409—423.

<sup>1</sup> D. W. Prall, *Aesthetic Judgment*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1929; *Aesthetic Analysis*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1936.

<sup>2</sup> C. J. Ducasse, *Philosophy of Art*, New York, Dial Press, 1929.

<sup>3</sup> R. W. Church, *An Essay in Critical Appretiation*, London, G. Allen and Unwin Ltd., 1938.

<sup>4</sup> J. Hambidge, *Dynamic Symetry*, New Haven, Yale University Press, 1920.

<sup>5</sup> G. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1933.

<sup>6</sup> M. Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, New York, Sheed and Ward, 1946.

<sup>7</sup> Cit. dílo, str. 194, 223, 226.

lířství podrobena psychiatrickému zkoumání, například *Hamlet* a *Faust*.

*Bodkinová o archetypch*

Ačkoli hrozí nebezpečí, že takový výklad umění a uměleckých osobností se přemění v biografii duševně nenormálních lidí, tato filosofická škola vypracovala obecnější teorii, která vysvětlovala, jak skryté psychické zábrany a biologické krize působí na poezii a na ostatní druhy umění. Její stoupcenci popisují typické mechanismy chování lidí. Maud Bodkinová<sup>1</sup> vypracovala na základě Jungovy teorie o „kolektivním nevědomí“ a hlavních etapách jeho rozvoje svou teorii o archetypch v poezii. Bloudění lidí hnaných pocitem víny, hrůzyplný sestup hrdinů do podzemních jeskyní i běsnění draků, prameny věčného mládí a zahrady lásky — to všechno jsou jakési masky, pod nimiž se skrývá vrozený lidský strach z pádu a ze tmy a touha po útěše a vzkříšení. Voda může symbolizovat jak utopení, tak i očištění: stravující potopu i zdroj života a křest. Vzduch, vítr a vánek symbolizují život, tíhnutí individuální duše za mocí. Podle této teorie kritické momenty lidského života — narození, pohlaví, rodičovský cit a objevení vlastního já — představují vnitřní smysl většiny velkých dramát a původ veškerého řeckého umění lze nejasně rozeznat v symbolu sfingy.

*Milton Nahm o předpokladech*

Milton Nahm ve svém díle *Estetická zkušenost a její předpoklady*<sup>2</sup> se pokouší o filosofičtější zařazení symbolů do estetické teorie, ačkoli i on používá psychoanalýzy a antropologie. Nahm říká, že umělecké dílo je symbolem citového napětí ve dvou rovinách: v retrospektivní fázi se vztahuje k instinktům lidského rodu (rodová epimetheovská emoce), k pradávým loveckým obyčejům, k erotické vášni a k vůli být vůdcem a pánem. Tyto obecné živočišné instinkty se specifikují a zužují, když člověk získává schopnost myslet. Pak se vůdce smečky stává bohem otcem a paprsky jarního a poledního slunce se mění v ohnivý vůz Apolonův nebo v božskou svatozář. Nahm se domnívá, že tyto starší i novější citové předpoklady se v umělci spojují, aby uspíšily tvůrčí perspektivní fázi citění. A tak prometheovský prvek umělecké aktivity převládne nad epimetheovským a dodá básníkovi odvahu a pocit vytržení. Význam uměleckého díla spočívá konec konců v jeho působení na tvorbu lidských tvůrců.

*Novotomista zakládá symbolickou funkci na božské činnosti*

Autoři, kteří píší o estetickém symbolismu z náboženského hlediska, zakládají uměleckou kvalitu na božském principu a v tom tkví další aspekt použití symbolů v estetice. Krása je řeč dokonalosti, vyslovaná lidskými orgány řeči. Novotomisté nutně musí reprodukovat v současných pojmech učení sv. Tomáše, že krása vyplývá z celistvosti, úměrnosti a skvělosti. Tyto vlastnosti, poučuje nás dále sv. Tomáš a jeho stoupcenci, vznikají konec konců setkáním tvořivé schopnosti, spočívající hluboko v umělcově nitru, s přítomností Boha stvořitele.

<sup>1</sup> A. M. Bodkinová, *Archetypal Patterns in Poetry*, Psychological Studies of Imagination, London, Oxford University Press, 1934.

<sup>2</sup> M. Nahm, *Aesthetic Experience and Its Presuppositions*, New York, Harper, 1946.

Bůh oplodňuje umělceva génia v „temné noci jeho duše“, rozdmychává síly ukryté ve schránce jeho nitra, a když se naplní umělcův čas, sdělí světu symbol vidiny, která v něm dozrála. Podmínkou básnické tvorby, říká Jacques Maritain,<sup>1</sup> je vnitřní ticho, odvrát od smyslů do středu vlastního bytí a dlouhý, plodný spánek. Nahromaděná zásoba sil působí dále v básnickových snech. Tam se spojuje s neomezeným duchem, který proniká vším. Básníkova inspirace takto projevuje svou totožnost s prvním tvůrcem — stavitelem světa.<sup>2</sup>

*Představitel orientálního světa o metafysické shodě*

Teorie umění jako náboženského, či spíše metafysického symbolu, jejímž autorem je Ananda Coomaraswamy, se neomezuje na tomistickou inspiraci, avšak její zaměření je podobné. Při výkladu své teorie o universálních souběžnostech projevuje Coomaraswamy rozsáhlé znalosti pramenů od starohinduistické filosofie až po teorie americké sekty shakerů. Prohlašuje, že krása v umění má spíše nabádat než okouzlovat a že estetický půvab plní svou funkci tehdy, podporuje-li kontemplaci. Tak například „estetický podnět“, který v nás vzbudí líbeznot rosné kapky, musí přejít v pochopení pomíjivosti všeho živého. Coomaraswamy tvrdí, že obvyklý důraz na povrchní estetické kvality, na formální prvky, abstrahované z „doslovného“ smyslu, a na „funkci“ odtrženou od náboženské symboliky, je projev provinciální, „měšťácké fantazie“.<sup>3</sup>

Poznamenali jsme, že estetické směry dvacátého století byly ovlivněny sémantikou více než čímkoli jiným. Jak jsme si však povšimli, teorie znaků a symbolů se spojovaly brzy s tou, brzy s onou vědou nebo jich využívaly k vytvoření celistvé metody a hlediska; jednou měly literární nebo spekulativní zaměření, jindy pozitivistické, jindy zase racionální nebo konečně instinktivistické. Některé z těch věd a směrů, které se spojily se sémantikou, se rozvíjely také jinými cestami a bez valného ohledu na sémantiku. Například psychologie se zajímala o umění nezávisle na freudovském symbolismu; společenské a historické vědy pojaly umění nebo umělecký vkus mezi předměty svého zkoumání, aniž se přitom zabývaly ikonografií. Ani další směry — fenomenologie a existencialismus — neponechávaly estetiku bez povšimnutí. Je samozřejmé, že v této kapitole, která chce podat pouze souhrnný přehled, můžeme se jen v krátkosti zmínit o celém bohatství a rozmanitosti soudobého bádání.

Především uvedme některé psychologické výklady a výzkumy, které nejsou spjaty s freudismem. Jednou z prvních takových studií byla práce Richarda Müller-Freienfelse *Psychologie umění*. Tento badatel, vysoce vzdělaný v humanitních vědách, byl žákem Williama Jamese

*Od teorie symbolů k různým psychologickým směrům*

<sup>1</sup> J. Maritain, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1939. Viz K. Gilbertová, Recent Catholic Views on Art and Poetry, *The Journal of Philosophy*, XXXIX (listopad 1942), str. 654—661.

<sup>2</sup> Viz D. Sayersová, *Toward a Christian Aesthetic*, v: *Unpopular Opinions*, New York, Harcourt Brace and Co., 1947; str. 30—47.

<sup>3</sup> A. Coomaraswamy, *Why Exhibit Works of Art*, London, Luzac and Co., 1943, str. 95.

a sdílel Jamesovo přesvědčení, že rozum je jakýsi cílevědomý mechanismus, který se rozvíjí na základě biologické potřeby. Tento výklad rozumu jako organického celku a všech duševních zkušeností jako postojů nebo snah je možno objasnit podle toho, jak Müller-Freienfels vysvětluje umělcovy tvůrčí schopnosti. Umělcova tvůrčí schopnost, říká Müller-Freienfels, patří k jeho nejvnitřnější podstatě a není to žádná nabytá zručnost. Tuto schopnost můžeme jedním slovem nejlépe označit jako představivost (*Phantasie*); tato představivost však není výstřední převládnutí nereálných představ, není to rozhodně nic, co by bylo v rozporu s typickým lidským chováním. Umělec není zvláštní typ člověka, má však vysoce vyvinutou citlivost a schopnost vyjadřovat jasnou a zřetelnou formou své hluboké prožitky. Edgar Allan Poe nebyl umělcem proto, že snil podivné sny, nýbrž proto, že rozvinul na hlubší úrovni představu mnoha lidí a dal určitému typu výraznou formu.<sup>1</sup> Jak v pracích o psychologii umění, tak i v díle *Vývoj soudobé psychologie*<sup>2</sup> Müller-Freienfels projevuje znalosti mnoha vědeckých odvětví a schopnost využít jejich vědeckých výsledků. K těmto vědeckým odvětvím patří: psychopatologie, psychoanalýza, tvarová psychologie, srovnávací a sociální psychologie, charakterologie a řada filosofických názorů, jako na příklad Bergsonova teorie paměti a trvání.

*Instinkt — základ umělcovy tvůrčí schopnosti*

Teorie umělecké tvůrčí schopnosti, kterou vypracoval Samuel Alexander, je těsně spjata s hormickou a sociální psychologií Williama MacDougalla. Alexander byl přesvědčen, že má-li správně pochopit umělcův tvůrčí proces, musí podobně jako přírodovědec prozkoumat různé živočišné a lidské impulsy. Z nich pak vybral konstruktivní impuls jako skutečný biologický zdroj umění. Včely staví úly, bobří hráze a podobně i člověk vytváří umění, podnícen k tvůrčí činnosti líbezností nějakého vnímaného předmětu. Postupuje od instinktu ke zručnosti, neboť má před očima ušlechtilý cíl, o jehož splnění usiluje. Aby se však stal vynikajícím umělcem, musí dosáhnout třetího stadia, v němž vytváří dílo kvůli jeho vnitřní kráse, jež se jeví v kontemplaci.<sup>3</sup> Jiný estetik, původem Švéd, který však těsně navazuje na MacDougallovu psychologii a Alexandrovu estetickou metodu, je Helge Lundholm. Lundholm však pokládá za zdroj estetické tvorby instinkt zvědavosti, a nikoli konstruktivní impuls.<sup>4</sup>

*Krásný tvar určuje tvářnost celku*

Tvarová psychologie, která je v posledních letech spojena se jmény Wertheimer, Wolfgang Köhler, Koffka a Arnheim, dala vznik ještě další estetické teorii. Tato teorie je založena na četných experimentech s prvky krásného tvaru a na hledání příčiny, proč člověka upoutávají. Člověku se líbí tvar, praví tato teorie, protože příroda vůbec má ráda

<sup>1</sup> R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, 3. vyd., Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1923, sv. II, str. 26. (1. vyd. r. 1912, 2 sv.)

<sup>2</sup> R. Müller-Freienfels, *Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie*, Leipzig 1931.

<sup>3</sup> S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, cit. dílo, II. kap.

<sup>4</sup> H. Lundholm, *The Aesthetic Sentiment*, Cambridge, Mass., Sci-Art Publishers, 1941, str. 169.

tvary. Člověk se pouze podřizuje vedení přírody, dává-li přednost formám ekonomicky vytvořeným a snadno pochopitelným. Dokonalost formy, která zahrnuje podružné vlastnosti, jako je rovnováha, rytmus, rozvržení a hierarchické uspořádání, vítáme, protože předpokládáme, že příroda musí tvořit své formy účinně, nemá-li mrhat silami. Účinnost znamená ekonomii a ekonomie je půvab a půvab poskytuje libost. Když umělec dává své látce příslušnou formu — tvrdí tato teorie — nevybírání z neuspořádaného množství přírodních darů to, co on jako bytost nadaná rozumem pokládá za dobré, ani nevkládá řád do daného chaosu. Jde cestou nejmenšího odporu, tak jako krystalizuje krystal nebo jako kočka koordinuje své svalstvo. Umělcova představitelství se ani tentokrát nepokládá za funkci zásadně odlišnou od obyčejného vnímání, nýbrž jen za sebevědomější a pronikavější vnímání. Obyčejné vnímání usiluje od počátku vjemu o organickou celistvost v sobě samém i v okolním prostředí. Vytvořený obraz je nejlepší, jaký dané podmínky dovolují. Krása, nebo souhrn estetických vlastností předmětu, určuje podle této teorie tvářnost celku, neboť pouze celky a nikoli izolované prvky hrají rozhodující úlohu ve vývoji lidské zkušenosti.<sup>1</sup>

Avšak vnější tvářnosti různých uměleckých forem mají nestejnou přitažlivost právě tak jako lidské tváře, z nichž některá má více půvabu, jiná méně. Jazykem představitelů tvarové psychologie bychom řekli, že některé objekty-celky vyžadují od diváka větší odezvu než jiné. Divákovo já a jeho objekt jsou v jednom poli pozorování a napětí mezi oběma těmito póly je silnější nebo slabší podle „nároku“, který toto dílo klade na diváka, a podle divákova odporu nebo naopak ochoty vyjít mu vstříc. Dobré umělecké dílo má vysoký stupeň této náročnosti; dobrý pozorovatel odpovídá na tento nárok „čistě“. A každý velký umělec reaguje „čistě“ na uspořádání forem, které vidí před sebou. A právě proto je umělcem: jeho vidění je jasné. Avšak určité formy působí silněji a zasahují do hlubších sfér já než jiné, a naopak zase někteří lidé odolávají působení té či oné významné formy více než jiní. A některým z těch, kteří kladou takový odpor, se daří rychleji nebo na delší dobu dosáhnout smíření s onou částí světa, která je oslovuje a dožaduje se toho, aby byla ztělesněna v umění. Na tomto základě je možno rozlišovat tři typy umělecké osobnosti: 1. chápající nebo dobře přizpůsobená, jako například Mozart a Rafael, 2. démonicky vyvážená, jako Goethe a Leonardo a 3. démonicky anarchistická jako Baudelaire a Beethoven.<sup>2</sup>

Psychologický zájem o klasifikaci uměleckých typů se plně rozvinul, když William Dilthey napsal pozoruhodné pojednání, v němž porovnal typy lidí s určitými světovými názory.<sup>3</sup> Jeho následovník Eduard

*Typy a temperamenty*

*Rozmanitost uměleckých temperamentů; Evansova a Readova klasifikace na základě Jungových a Diltheyových zkoumání*

<sup>1</sup> Kurt Koffka v Art; a Bryn Mawr symposium, Bryn Mawr, Pa., Bryn Mawr College, 1940, str. 254—256.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> W. Dilthey, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation, Berlin 1925.



Spranger provedl konkrétnější a širě aplikovatelnou analýzu ve své práci *Životní formy: Psychologie a etika osobnosti*.<sup>1</sup> Poměrně nedávno, v roce 1939, historička umění Joan Evansová odbočila od svého studia středověkého umění a vydala „krátkou studii o psychologických typech a o jejich vztahu k výtvarnému umění“.<sup>2</sup> Byla obeznána s celým historickým vývojem typologie, ale bezprostředně se opírala o práci Karla Junga *Psychologické typy* (1921). Rozlišovala čtyři typy a rozštěpila tak Jungův introvertní a extravertní typ na dvě podskupiny: 1. pomalé extravertní typy, které milují moc a mají silně rozvinutý smysl pro fakta; umění, jež vytvářejí, se vyznačuje dramatičností, geometrickým řešením forem a dokonalou technikou. K tomuto typu patří například Michelangelo; 2. rychlé extravertní typy, které dávají přednost smyslové kráse, citu a náboženské extázi, jako je například Botticelli; 3. Rychlé introvertní typy, které umění oddělují podstatné od nepodstatného a mají smysl pro rytmické vztahy, jako například Piero della Francesca, a 4. pomalé introvertní typy, které jsou klidné, mají sklon k melancholii, libují si v odpočinku, v přímém pohledu a v rozumové prostotě, jako například Hugo van der Goes.

*Herbert Read o důležitosti umění pro společnost: potřeba obnovit důvěru v cit a intuici*

Klasifikace, kterou navrhuje Herbert Read, je také ovlivněna Jungovým rozdělením typů, ale zároveň na ni působí i vliv práce Edwarda Bullougha a Jaenschovy výzkumy eidetických obrazů. Ačkoli se Read ve své práci opíral o obecné teorie, ve skutečnosti dospěl ke své klasifikaci tím, že prozkoumal tisíce dětských kreseb. Z těchto výzkumů vyvodil osm druhů uměleckého temperamentu. „Dítě jako takové neexistuje,“ říká Read, „a jakákoli jednotná výchova založená na představě takové mýtické bytosti je skřípec, na němž se každá tvárnější individuální mysl pokříví.“<sup>3</sup> Typy, které Read stanovil, jsou pouze zvýrazněné sklony, jež se navzájem nevylučují. Avšak odlišují se jak způsobem vnímání, tak i způsobem vyjádření. Je to těchto osm typů: 1. organický (splynutí s objektem a náklonnost ke skupinám příbuzných předmětů, například k pěstování stromů); 2. impresionistický (registruje počítky vyvolané objekty; dává přednost charakteristickým podrobnostem); 3. rytmický (tvoří vzory z opakovaných motivů); 4. strukturální (má zálibu pro stylizaci až po geometrické obrazce); 5. enumerativní (svědomitý registrátor); 6. haptický (vyjadřuje hmatové počítky); 7. dekorativní (tvoří veselé, dvojrozměrné kresby); 8. imaginativní (zpracovává vymyšlené téma, často převzaté z literárních pramenů).

Teorie uměleckých typů u dětí je důležitou součástí studie Herberta Reada *Výchova uměním* a jeho snaha objasnit význam umění vyplývá zase z jeho trvalého úsilí dosáhnout toho, aby společnost pochopila a ocenila umělcovu práci. V Readově stanovisku se obráží soudobý zá-

<sup>1</sup> E. Spranger, *Lebensformen und geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, Berlin 1914, 1919.

<sup>2</sup> J. Evansová, *Taste and Temperament*, London, Jonathan Cape, 1939.

<sup>3</sup> H. Read, *Education through Art*, London, Faber and Faber, 1943.

jem o společenské důsledky umění. „Jákmile přestaneme býti dětmi, jsme už mrtvi,“ tvrdí Read a domnívá se, že takoví jsou všichni dnešní lidé. Má-li se civilizace dále rozvíjet, musíme najít nový způsob života. Prohlašuje nejen, že umění je nejdůležitějším prvkem ve výchově dítěte, ale také že průmyslová výroba se zkasila proto, že nedbala o umělecké formy, a že ozdravení společnosti — jak u jednotlivce, tak i u celých národů — vyžaduje nějaký vyvažující a oživující princip. Umění musí být znovu zahrnuto do každodenního života, z něhož vzniklo a pro jehož další příznivý vývoj je hlavní nadějí.

Herbert Read přičítá naši neblahou ztrátu dětské bezprostřednosti částečně nedůvěře v intuici. Po čtyři staletí jsme budovali svou životní praxi na matematickém rozumu a na nahromaděných pozitivních faktech. Tím jsme se stali aktivní, silní, energičtí a chladnokrevní, ale zároveň jsme ztratili city a *nevinný pohled*.<sup>1</sup> Jak je známo čtenářům Readových spisů, doporučuje nám tento autor, abychom se navrátili k citu a k intuici, přičemž vychází ze své osobní zkušenosti a ze své povahy. Jeho názory však nelézt největší oporu v Bergsonově filosofii. Jádrem Bergsonova učení je názor, že v základě existují dva přístupy k realitě: jeden přístup je vědecký, jímž člověk zjednodušuje a usměrňuje bohatý, různotvárný proud reality, aby na tomto základě uskutečňoval své praktické lidské záměry; druhý přístup je vzácný, vyznačuje se pronikavostí a jemností. Tento druhý přístup je hluboké vidění, jímž se vyznačují umělci, světcí a všichni duchovní objevitelé, kteří nedbají o vědu, o praktické výhody ani o moc a snaží se hluboce pochopit jednotlivosti: individuální pochody v přírodě a individuální vlastnosti v člověku. K tvůrčí intuici se druží nadání pro sdělování. Umělec, který bezprostředně vnímá, dovede se sdělovat působivě. Bergson je přesvědčen, že vědecký přístup až příliš dlouho poutal pozornost lidí a že celistvost, pochopení a zdravý rozum se vrátí do našeho života teprve tehdy, až sympatie a umělecké vnímání života zaujmou takové místo v lidských záležitostech, jaké jim náleží. Příbuznost této teorie s Readovými názory je zřejmá. A Read také přímo říká, že ze všech filosofů minulosti pouze u Bergsona našel „moudrost“, „objektivní teorie“ a „definici umění“, kterou může přijmout.<sup>2</sup> V roce 1924 vydal Read *Úvahy* T. E. Hulma a tento soubor „pojednání o humanismu a filosofii umění“ obsahuje stať nazvanou „Bergsonova teorie umění“.

Profesor Alfred North Whitehead rovněž zdůrazňuje význam, který má pro současný život doplnění logiky estetickou intuicí. O Whiteheadovi jsme se již zmínili jako o průkopníku matematické logiky, který ovlivnil teorii symbolismu Susanny Langerové. Bergson býval často označován za iracionalistu, ale nikdo by nemohl takto

*Obrana intuice  
u Bergsona a Whiteheada*

<sup>1</sup> H. Read, *The Innocent Eye* (titul autobiografie Herberta Reada v americkém vydání), New York, Henry Holt and Co., 1947.

<sup>2</sup> H. Read, *The Present Philosophy of Art*, v: *Art Now*, London, Faber and Faber, 1936, str. 53—56.

nazvat Whiteheada. A přece Whitehead hovoří výslovně o neblahých následcích, jež má panství vědy pro „estetické požadavky civilizované společnosti“, a o analýze říká, že je to „kuchání“. Téměř doslova jako Bergson nebo Read Whitehead říká: „Duše hlasitě úpí a dožaduje se změny. Zakouší muka klaustrofobie. Potřebuje nutně humor, vtip, nevážnost, hru, spánek a především umění. Velké umění uspořádává prostředí tak, aby poskytlo duši živé, třeba pomíjivé hodnoty.“ Whitehead dále praví, že tyto hodnoty mohou být i trvalé a výchovné a že nelze ani docenit jejich význam v době, které hrozí, že ji její materialismus a mechanismus zahubí.<sup>1</sup>

*Noví architekti  
a konstruktéři mají  
teorii kolektivních  
lidských hodnot*

Urbanisté a architekti nové školy, kteří zastávali opačné stanovisko než filosofové Bergson a Whitehead, se rovněž zajímali o společenské důsledky umění. Těmto lidem nechyběla filosofická příprava, ale měli také schopnosti a zručnost potřebnou k zvládnutí všech podrobností jejich povolání. Dovedou nejen organizovat dopravu, materiálové prostředky, řešit otázky techniky a ekonomiky, ale nepouštějí ze zřetele ani celkový ideál dokonalého člověka, obklopeného dobře uspořádaným prostředím. Ve své praktické činnosti i v teoretických dílech se řídí všeobecnou zásadou, že etické názory člověka určují vzhled jeho okolí a toto okolí zase značně ovlivňuje jeho etické názory. Lewis Mumford (1895—), stoupenec Patricka Geddesa a autor řady významných spisů o kultuře měst a o vzájemném spojení mezi technickým pokrokem, civilizací a lidskými hodnotami,<sup>2</sup> uvádí na důkaz této teze množství historických příkladů. Poukazuje na osadu prvních obyvatel Nové Anglie jako na vzorný příklad obce, která byla pouze tak velká a tak hmotně i duchovně organizovaná, aby se všichni její obyvatelé mohli účinně zúčastnit společenských záležitostí; uprostřed obce bylo prostranství určené k obecnému používání a okolo něho byly rozestavěny budovy, na nichž měla zájem celá obec: modlitebna, škola a radnice. Půda pro soukromé účely se rozdělovala rovným dílem.<sup>3</sup> Opakem takové organické skupiny budov a půdy, proniknuté duchem spolupráce, je New York, roztažený jako mamut, v němž kořistnictví spekulantů vyhnalo ceny pozemků nad všechny rozumné a spravedlivé hranice a mrakodrapy, které v jeho středu vybudoval velký byznys, zbavují „důstojnosti lidské bytosti, jež bloudí v jejich stínu“.<sup>4</sup>

*Organická sociální  
filosofie Lewise  
Mumforda spojená  
s úctou k osobnosti*

Lewis Mumford podobně jako Herbert Read studoval urbanistiku

<sup>1</sup> A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, New York, The Macmillan Co., 1925, str. 290—292.

<sup>2</sup> L. Mumford, *Sticks and Stones, a Study of American Architecture and Civilization*, New York, Boni and Liveright, 1924; *The Brown Decades*, New York, Harcourt Brace and Co., 1931; *Technics and Civilization*, New York, Harcourt Brace and Co., 1934 (český překlad: *Technika a civilizace*, Praha 1947); *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace and Co., 1938; *The South in Architecture*, New York, Harcourt Brace and Co., 1941; *City Development*, New York, Harcourt Brace and Co., 1945.

<sup>3</sup> L. Mumford, *Sticks and Stones*, cit. dílo, str. 23.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 175.

nejen jako vědu, ale i jako součást morálky. Budovy a města existují pro dobro člověka; technický pokrok a plánování měst musí sloužit lidskému životu, lidské snášenlivosti, svobodě a náboženskému duchu sebezpřekonaní. Technická vynalézavost a růst výstavby měst jsou žádoucí jen tehdy, usnadňují-li vzájemné porozumění lidí a plodné užívání volného času, a nikoli tehdy, vedou-li k zvyšování výroby a k přelidnění nebo k posilování vojenské moci. Mumford sní o hodnotném člověku, který žije v hodnotném prostředí; vyznává organickou sociální filosofii. Ačkoli se věnoval převážně návrhům celých obcí, nikdy nezapomínal na trvalou potřebu soukromých obydlí, v nichž by se člověk mohl věnovat svým myšlenkám, ani na uzavřené zahrady vhodné pro odpočinek.<sup>1</sup> Domnívá se, že univerzální jazyk klasicismu v architektuře musí být vyvážen ohledem na jedinečnost okolí i místa.<sup>2</sup>

V posledních pětadvaceti letech se žádnému umění nevěnovalo tolik všestranné a důkladné pozornosti jako architektuře. Na příklad Siegfried Giedion vydal obrovské technické a historické studie o vztahu citlivého plánování budov a měst k měnícím se představám o prostoru a času, počínaje od výstavby Florencie v roce 1400 až po Rockefeller City v dnešní době; dále zkoumá, jak bylo zmechanizováno vybavení domácností od zámků na dveřích až po koupací vany a jaký vliv měla tato mechanizace na život lidí.<sup>3</sup> Richard Hudnut uveřejnil v roce 1947 práci *Architektura a duchovní život člověka*,<sup>4</sup> která je filosofickým vyznáním architekta. Členové skupiny Bauhaus v čele s Walterem Gropiusem a Moholy-Nagym, který vedl pokusné práce a teoretickou obhajobu, oživil starou koncepci architektury jako hlavního umění, avšak v duchu dvacátého století. Po pravdě řečeno, architekti v poslední době tolik zdůrazňovali význam svého umění a jeho vliv a vztahy k ostatním druhům umění, až konečně jeden z jejich řad doporučil svým spolupracovníkům, že by bylo načase, aby si zase „hleděli svého“.<sup>5</sup>

Charakteristické prvky ve výkladu umění u Johna Deweye a jeho stoupenců jsou sociální filosofie a humanismus. Dewey vystoupil s úvahami o významu umění teprve v posledním období své činnosti. V dřívějších pracích vyložil své názory na logiku jako na experimentální a praktický nástroj v činnosti lidí, na výchovu k demokracii a na etiku jako teorii dobra pro jednotlivce ve vztahu ke společnosti. Základna pro budoucí zkoumání byla tedy již připravena. Dewey

*Sociální filosofie  
Johna Deweyho  
kvete v estetice*

<sup>1</sup> L. Mumford, *The Culture of Cities*, str. 28—29; *City Development*, str. 185; *Town Planning Review*, duben 1947, str. 14.

<sup>2</sup> Nutné doplňky, které se týkají Ameriky, jsou obsaženy v Mumfordově díle *The South in Architecture*.

<sup>3</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941; *Mechanization takes Command, A Contribution to Anonymous History*, New York, Oxford University Press, 1948.

<sup>4</sup> D. R. Hudnut, *Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

<sup>5</sup> J. Summerson, *Heavenly Mansions, and Other Essays on Architecture*, London, The Cresset Press, 1949, str. 197.

chápe umění jako zkušenost; zkušenost je biologické vzájemné působení, jednání a prožívání. V takové zkušenosti, která je uměním, rytmus vcházejících a vycházejících dojmů „se zdvihá vysoko nad práh pozornosti a je činěn zřejmým sám pro sebe“. Ačkoli Dewey vydal práci *Umění jako zkušenost* až v roce 1934<sup>1</sup>, spolupracoval dlouho předtím se znalcem umění a sběratelem Albertem C. Barnesem<sup>2</sup> a jako ředitel Barnesovy nadace uveřejnil řadu článků v jejím časopise. V nich prohlašoval, že umění a práce, umění a příroda a zvláště umění a normální lidská zkušenost nesmí být od sebe odtrhovány. „Umění není nic odděleného, nepatří jen několika vyvoleným, ale je něčím, co má dát konečný smysl a dovršení všem projevům života.“<sup>3</sup>

Ačkoli Deweyův osobní přínos k estetice byl pozdní a nevelký, jeho přátelé a žáci, kteří se zajímali o estetiku, se postarali o velmi značné zvýraznění jeho filosofických, společenských, empirických a vědeckých názorů. Irwin Edman,<sup>4</sup> literárně nadaný a kultivovaný člověk, rozšířil v širokých vrstvách čtenářů Deweyovu obecnou koncepci estetiky; Lawrence Buermeyer provedl v roce 1924 jasnou a podrobnou analýzu *Estetické zkušenosti*;<sup>5</sup> později Bertram Morris podobným způsobem prozkoumal *Estetický proces*;<sup>6</sup> Van Meter Ames aplikoval tuto metodu na *Estetiku románu*<sup>7</sup> a na osobnost *André Gida*.<sup>8</sup> Horace Kallen ve svých dvousvazkových dějinách o vztahu *Umění a svobody*<sup>9</sup> označuje Deweyovu koncepci umění jakožto osvobozujícího a nejvyššího aspektu zkušenosti za zkušební kámen a vrchol správného zařazení umělce ve společnosti všech dob. Dalším Deweyovým stoupencem je Thomas Munro, který obsáhle a podrobně prozkoumal aplikaci *Vědecké metody v estetice*.<sup>10</sup> Ve své nedávno vyšlé rozměrné práci *Druhy umění a jejich vzájemné vztahy*<sup>11</sup> použil svých analytických schopností k podrobnému rozboru uvedeného problému. Autor předkládá čtenáři přehled všech důležitých definic umění, klasifikuje je podle jejich vzájemného působení a neopomíjí ani nedávno vzniklé nebo menší doplňky světa umění, jako je film. Práci *Umění a společenský řád*,<sup>12</sup> relativistické a vědecké pojednání, které je založeno na Deweyově koncepci, vydal v roce 1947 D. W. Gotschalk. Gotschalk definuje

<sup>1</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, New York, Minton, Balch and Co., 1934.

<sup>2</sup> A. C. Barnes je autorem knihy *The Art in Painting*, New York, Harcourt Brace and Co., 1928.

<sup>3</sup> J. Dewey, *Dedication Address*, Barnes Foundation, květen 1925, str. 5—6.

<sup>4</sup> L. Buermeyer, *Arts and the Man*, New York, W. W. Norton, 1939.

<sup>5</sup> I. Edman, *The Aesthetic Experience*, Merion, Pa., Barnes Foundation, 1924.

<sup>6</sup> B. Morris, *The Aesthetic Process*, Evanston, Northwestern University Press, 1943.

<sup>7</sup> M. Ames, *Aesthetics of the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1928.

<sup>8</sup> Van M. Ames, *André Gide*, New York, New Directions, 1947.

<sup>9</sup> H. Kallen, *Art and Freedom*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1942.

<sup>10</sup> T. Munro, *Scientific Method in Esthetics*, New York, W. W. Norton, 1928.

<sup>11</sup> T. Munro, *The Arts and Their Interrelations*, New York, Liberal Arts Press, 1949.

<sup>12</sup> D. W. Gotschalk, *Art and the Social Order*, Chicago, University of Chicago Press.

umění proto, aby si mohl vytyčit tuto hlavní otázku: „Jaký je význam umění pro společenský život, zvláště ve dvacátém století?“ Gotschalk posuzuje jak hlavní, tak i vedlejší hodnoty. Hlavní je rozvoj zralosti a důstojnosti lidských bytostí, vedlejší je ochrana lidského zdraví, zábava, výchova, náboženství, obchod, zvěčnění památek a osobní pohodlí.

Velký zájem vědeckému určení společenských důsledků umění věnuje také Charles Lalo, president *Société française d'Esthétique* a autor celé řady prací o estetice.<sup>1</sup> Lalo je ve filosofii relativista a pozitivista a je vynikající znalec hudby. Je proto přirozené, že všechna umělecká díla chápe podle analogie s hudební skladbou. Lalo říká, že každé umělecké dílo je kombinace polyfonního typu, struktura naplněná obsahem v procesu souběžného traktování jedné struktury se strukturami, které jsou na jiných rovinách, avšak v rámci jednoho celku. Relativismus vede Lala k neustálému zkoumání, jaký vliv na umění mají takové faktory jako erotické vzrušení, potlačování nebo podněcování náboženské víry, technické vynálezy, móda, sláva a ekonomické změny.

Zkoumání vkusu a estetických názorů minulých staletí bylo stejně živé jako zájem o společenský význam umění. Tyto výzkumy nebyly podníceny snad jen intelektuální zvědavostí, ale zčásti i předvídatostí myslitelů, kteří tuší, že dějiny, a nikoli psychologie nebo antropologie, budou hlavní vědou budoucnosti. Zde můžeme zaznamenat jen několik příkladů historických monografií, překladů a článků. Z dějin vkusu, obecných i speciálních, jsou to tato díla: *Cykly vkusu*<sup>2</sup> a *Dějiny vkusu*<sup>3</sup> od Franka P. Chamberse; *Změny anglického vkusu 1619—1800*<sup>4</sup> od Beverly Spragua Allena; *Mona Lisa v dějinách vkusu*<sup>5</sup> od Georga Boase. V Boasově studii se názorně projevuje jeho známý relativismus a historismus v kritice. Nespočetné byly studie z Dějin estetické teorie: *Studie ze středověké estetiky* od Edgara de Bruyne;<sup>6</sup> *Kalvínova estetika* od Leona Wenceliuse;<sup>7</sup> *Estetická teorie Thomase Hobbesa* od Clarence A. Thorpa;<sup>8</sup> *Vznešené: Nástin kritických teorií v 18. století v Anglii* od Samuela H. Monka,<sup>9</sup> a také jeho stať, která je doplňkem tohoto díla,

*Lalova relativistická estetika je společenská a je založena na hudební polyfonii*

*Množství historických výzkumů a překladů, málo obecných systémů*

<sup>1</sup> Mezi jinými: Ch. Lalo, *Introduction a l'esthétique*, Paris 1912; *L'art et la vie sociale*, Paris 1921; *L'art et la morale*, Paris; *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris, O. Doin, 1922; *La faillite de la beauté* (s Anne-Marie Lalo), Paris 1923; *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, F. Alcan, 1933; *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, J. Vrin, 1939. (České překlady: *Kráska a láska*, Praha 1926; *Kráska a pohlaví s hlediska sociologického*, Praha 1929.)

<sup>2</sup> F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928.

<sup>3</sup> F. P. Chambers, *The History of Taste*, New York, Columbia University Press, 1938.

<sup>4</sup> B. S. Allen, *Tides in English Taste, 1619—1800*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1937.

<sup>5</sup> G. Boas, *The Mona Lisa in the History of Taste*, *Journal of the History of Ideas*, I (1940).

<sup>6</sup> E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 sv., Brugge 1946.

<sup>7</sup> L. Wencelius, *L'esthétique de Calvin*, Paris, Les belles lettres, 1937.

<sup>8</sup> C. Thorpe, *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1940.

<sup>9</sup> S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, New York, Modern Language Association, 1935.

*O půvabu mimo hranice umění*<sup>1</sup>; *Estetika půvabu* od Raymonda Bayera,<sup>2</sup> solidní sborník statí, které vyzdvihují teorii Leonarda da Vinci o půvabu a světle; *Završení klasického umění u Hegela* od Helmuta Kuhna<sup>3</sup>; a zvláštní vydání časopisu *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*<sup>4</sup>, které bylo věnováno významu barokního slohu v různých druzích umění. Z překladů, opatřených předmluvou, můžeme zaznamenat tyto: *Nová věda Giambattisty Vica* od Thomase Bergina a Maxe Fische<sup>5</sup> a *Kantova Kritika soudnosti* od H. W. Cassirera.<sup>6</sup>

Jelikož dvacáté století tíhne k empirismu, pluralismu a specifčnosti, a nikoli k povšechnosti a spekulativnosti, vzniklo v našem století více studií o speciálních problémech než obsáhlých přehledů nebo systémů. Avšak estetikou se zabývali i někteří z těch filosofů, kteří vidí všechny jevy ve vzájemném vztahu. Rod spekulativních filosofů nikdy nevymře. Díla systematického zaměření se obracela někdy k pokročilým badatelům nebo k nezávislým učencům, jindy k těm, kteří chtěli získat první souhrnný pohled na toto vědní odvětví. Jako příklad bychom mohli uvést jedno dřívější a jedno pozdější dílo tohoto souhrnného typu. V roce 1906 (2. vydání vyšlo v roce 1923) vydal své pojednání *Estetika a obecná věda o umění* Max Dessoir<sup>7</sup>, dnes známý hlavně jako vydavatel časopisu *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* a organizátor mezinárodních kongresů o estetice. Pohnutkou k napsání tohoto díla mu bylo dávno už potřebné rozlišení estetiky od obecné vědy o umění a systematický, trpělivý výklad problémů obou těchto odvětví. Jak Max Dessoir tvrdí, estetika zkoumá vkus a ty příjemné dojmy, zpravidla podmíněné harmonickou strukturou a „vnějším obalem“ předmětů, které se vyskytují v přírodě, v životě i v umění. Estetický zážitek je vítané poznání, jehož nutné základy můžeme najít v pozorovaném objektu. Estetika je ovládána pojmem krásy; umění naproti tomu nevzniká z příjemných pocitů souvisících s krásou, ani z hravého podnětu, nýbrž z touhy vytvořit formu (Gestalt). Obecná věda o umění na rozdíl od estetiky se snaží určit složitý původ, podstatu, hodnotu a vzájemné vztahy jednotlivých druhů umění. Pro uměleckého tvůrce je charakteristické, že vytváří ve vlastní duši formu jako celek, a když je podnícen vnější pohnutkou, pocítí nutnost přeměnit tuto formu v reálný předmět. Umění lze rozdělit na dvě velké skupiny: figurativní (dvourozměrné a třírozměrné) a musické (mimika, hudba a poezie). Dessoir podobně

<sup>1</sup> S. H. Monk, A Grace Beyond the Reach of Art, *The Journal of the History of Ideas*, V, str. 131.

<sup>2</sup> R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, 2 sv., Paris, Félix Alcan, 1933.

<sup>3</sup> H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen Kunst bei Hegel*, Berlin 1931.

<sup>4</sup> *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. II (prosinec 1946).

<sup>5</sup> T. Bergin a M. Fisch, *The New Science of Giambattista Vico*, Ithaca, Cornell University Press, 1948.

<sup>6</sup> H. W. Cassirer, *Kant's Critique of Judgment*, London, Methuen and Co., 1938.

<sup>7</sup> M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906 (2. vyd. vyšlo v r. 1923).

jako Schiller pokládá za duchovní funkci umění spojovat smyslovou a duchovní stránku člověka.

Stephen Pepper vydal v posledních letech tři rozsáhlá díla : *Estetická kvalita*,<sup>1</sup> *Principy uměleckého hodnocení*<sup>2</sup> a *Základ umělecké kritiky*.<sup>3</sup> Pepper sám prohlašuje, že jeho práce *Základ umělecké kritiky* je aplikací výsledků, získaných z materiálu sebraného pro jeho obecnější dílo *Světové hypotézy*, na pole estetiky. Kritik obvykle usiluje o „nějaké pokusné uspořádání souhrnu nashromážděných faktů“,<sup>4</sup> praví Pepper. Tento pokusný souhrn může být jednou — nebo i několika — ze čtyř teorií všeobecného řádu: mechanistickou, kontextuální, organickou nebo formistickou. Pepper přisuzuje mechanistickou hypotézu Santayanovi, avšak zdůrazňuje, že Santayanova estetika přesáhla její hranice. Mechanistická hypotéza klade důraz na umístění smyslu pro krásu v tělesných reakcích a soustřeďuje se na zážitek libosti a bolesti. Kontextuální hypotéza neumísťuje krásu do smyslových vjemů, nýbrž do obecné situace. Hodnoty přenesené odtamtud do uměleckého díla jsou tvořivé a úhrnně nazírány a plodí spíše intenzivní a hluboký prožitek, a nikoli pocit měřitelné libosti. Organická hypotéza kritiky předpokládá, že estetická hodnota spočívá v „integraci citu okolo vnímaného centra, jímž je umělecké dílo“. Čtvrtá neboli formistická hypotéza zdůrazňuje normální a univerzální, vyvážené a typické.

Kromě těchto dvou příkladů a těch, které jsme již uvedli v souvislosti se zvláštními směry a zájmy, můžeme ještě jmenovat tato díla: *Krása, filosofický výklad umění a imaginativního života* od Helen H. Parkhurstové,<sup>5</sup> citlivé dílo poněkud poznamenané mystikou; *Principy estetiky*<sup>6</sup> a *Analýza umění*<sup>7</sup> od De Witt H. Parkera; *Umění a krásu* od Maxe Schoena;<sup>8</sup> a *Duch a podstata umění*<sup>9</sup> od Louise Williama Flacca. To všechno jsou vhodné a užitečné pomůcky pro studenty. Původní, avšak těžko srozumitelné dílo, které rozvíjí promyšlený systém estetických kategorií, je *Estetický objekt* od E. Jordana.<sup>10</sup>

Svou širí náročné, avšak nefilosofické pojednání o umění je dílo Theodora M. Greena *Umění a umění kritiky*.<sup>11</sup> Greene rozvrhuje a popisuje

<sup>1</sup> S. C. Pepper, *Aesthetic Quality*, Boston, Charles Scribner's Sons, 1938.

<sup>2</sup> S. C. Pepper, *Principles of Art Appreciation*, New York, Harcourt Brace and Co., 1949.

<sup>3</sup> S. C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 32.

<sup>5</sup> H. H. Parkhurstová, *Beauty, A Philosophical Interpretation of Art and the Imaginative Life*, New York, Harcourt Brace and Co., 1930.

<sup>6</sup> De W. H. Parker, *The Principles of Aesthetics*, Boston, Silver, Burdett and Co., 1920.

<sup>7</sup> De W. H. Parker, *The Analysis of Art*, New Haven, Yale University Press, 1926.

<sup>8</sup> M. Schoen, *Art and Beauty*, New York, Macmillan Co., 1932.

<sup>9</sup> L. W. Flaccus, *The Spirit and Substance of Art*, New York, F. S. Crofts and Co., 1941 (3. vyd.).

<sup>10</sup> E. Jordan, *The Aesthetic Object*, Bloomington, Ind., The Principia Press, 1937.

<sup>11</sup> T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1940.



látku, formu a obsah šesti hlavních umění: hudby, tance, architektury, sochařství, malířství a literatury, rozděluje je dále a poukazuje na jejich vzájemné vztahy, až konečně má čtenář před sebou jemně rozčleněn celý svět umění. Jak pečlivě je toto rozdělení kategorií, můžeme objasnit na tom, jaké druhy látky rozlišuje Greene v hudbě: 1. primární hrubý materiál určitého zvuku; 2. sekundární hrubý materiál emocí a snah, které mohou být vyjádřeny v čisté hudbě, vnímaných událostí v programové hudbě a literárního jazyka v písních; 3. primární prostředek uměleckého vyjádření — tonalita se vši „složitou gramatikou a syntaxí“ a 4. sekundární prostředek uměleckého vyjádření — zobecněné emoce nebo vnější události. Greene se setkává se sémantiky tím, že rozebírá povahu významu a možnost „pravdivosti“ umění. Tvrdí, že existuje specifická pravdivost umění, totiž výraz „pronikavého vidění, které je sice originální v tom smyslu, že umělec byl první, kdo ho dosáhl, ale musí být takové, aby ti, kdo kráčeji v umělcových šlépějích, mohli se mu více nebo méně přiblížit“. John Hospers také obhajoval v díle *Význam a pravdivost v umění*<sup>1</sup> zvláštní druh „pravdivosti vůči něčemu“, která se týká umění, na rozdíl od „pravdivosti o něčem“, která se týká vědy.

*Fenomenologická  
estetika Moritze  
Geigera*

Fenomenologická estetika Moritze Geigera má význam spíše pro svou hloubku než pro svůj rozsah.<sup>2</sup> Jeho metoda předpokládá nazírání podstatné hodnoty a struktury uměleckého objektu. Takové nazírání, jež vede k poznání podstaty, je trpělivá a ukázněná kontemplace, které se oddává osobnost, „já“, v plné celistvosti a nejhlubší vážnosti. Toto hluboko skryté „já“, proniká k zákonu příslušné umělecké formy tím, že analyzuje a asimiluje individuální předmět. Důkladné a pronikavé poznání jediného předmětu poučí člověka tak, jak ho nemůže poučit žádná statistika ani sebevětší počet shromážděných faktů. Geiger ostře rozlišuje mezi libostí, která doprovází zábavu, a radostí, která charakterizuje skutečné proniknutí do umění. Libost se pojí s časovými událostmi, které pouze vyznačují biologické přizpůsobení lidské psýchy jejímu okolí. Radost v umění naproti tomu se vztahuje k trvalým hodnotám, které poutají osobnost. Tato radost je skutečně mírou lidskosti člověka, podobně jako jeho náboženské přesvědčení, jako jeho smysl pro společenskou zodpovědnost a jeho vědecká důkladnost. Geiger popisuje podstatu nazíranou lidským „já“ jako něco, v čem se spojují kvalifikace platónského eidos a dynamický objektní aspekt hegelovského ducha (Geist).

*Nejnovější díla  
o estetice*

Rozmanité směry estetického bádání byly v posledních letech námětem několika děl, která o nich pojednávají z odlišných hledisek: *Úvahy o současné estetice*<sup>3</sup> a *Estetické úvahy*<sup>4</sup> od Katharine Gilbertové;

<sup>1</sup> J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1946.

<sup>2</sup> M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Der Neue Geist Verlag, 1928.

<sup>3</sup> K. Gilbertová, *Studies in Recent Aesthetics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1927.

<sup>4</sup> K. Gilbertová, *Aesthetic Studies*, Durham, Duke University Press, 1952.

*Kritické dějiny moderní estetiky*<sup>1</sup> od Earla of Listowel; *Moderní kniha o estetice*,<sup>2</sup> kterou vydal Melvin Rader, a *Nové směry v estetice a umělecké kritice*<sup>3</sup> od Bernarda C. Heyla. Takovéto stručné přehledy mohou přirozeně pouze nastínit mnohostranné zájmy a podrobné výzkumy, které byly prováděny v uplynulé polovině století. Úplnější představu o těchto rozmanitých dílech můžeme získat nahlédnutím do obsahu dvou hlavních časopisů tohoto období; jsou to: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, který vycházel od roku 1906 do roku 1941 a jež řídil do r. 1937 Max Dessoir (poté R. Müller-Freienfels), a americký *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, který vychází od roku 1941 dodnes. Tento americký časopis řídí od roku 1945 Thomas Munro. Vukazateli obsahu německého časopisu je na prvním místě jméno slavného německého představitele teorie vcítění Theodora Lippe a jeho práce „O estetické mechanice“; na posledním místě je Richard Müller-Freienfels s článkem „O poznání umění a o chápání umění“. Najdeme zde 1911 článků, které pojednávají o všem, počínaje studií o japonském laku až po rozbor všeobecných estetických systémů. Význačné stati amerického časopisu jsou: „Systém umění“ od Helmuta Kuhna, „Forma a umění“ od Rudolpha Arnheima, „O některých aspektech filosofie krásy sv. Augustina“ od Emmanuela Chapmana a „Psychologické aspekty v praxi a vyučování výrazovému tanci“ od Francisky Boasové.

Pomůckou pro studium estetiky jsou bibliografie a slovníky: *Bibliografie estetiky a filosofie krásných umění*, kterou vydal William A. Hammond,<sup>4</sup> *Bibliografie psychologické a experimentální estetiky, 1864—1937*, kterou vydal A. R. Chandler a E. N. Barnhart,<sup>5</sup> *Encyklopedie umění*, kterou vydal Dagobert D. Runes a Harry G. Schrickel<sup>6</sup> a *Slovník světové literatury*, který vydal Joseph T. Shipley.<sup>7</sup> V roce 1945 se Helmuth Hungerland, jeden z redaktorů časopisu *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, podjal úkolu vydávat periodickou bibliografii literatury o estetice a oborech s ní spojených. První část byla publikována v prosinci 1945, další části vyšly v červnu 1949, v červenci 1950, v září 1950 a v červenci 1951. Tato bibliografie je pečlivě utříděna podle jednotlivých umění a má zvláštní německý a polský oddíl.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> E. of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, London, G. Allen and Unwin, 1933.

<sup>2</sup> M. Rader, *A Modern Book of Aesthetics, An Anthology*, New York, Henry Holt, 1935.

<sup>3</sup> B. C. Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, London, Oxford University Press, 1943.

<sup>4</sup> W. A. Hammond, ed., *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts, from 1900 to 1932*, New York, Longmans Green and Co., 1933.

<sup>5</sup> A. R. Chandler a E. N. Barnhart, ed., *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics, 1864—1937*, Berkeley, California, University of California Press, 1938.

<sup>6</sup> D. D. Runes and H. G. Schrickel, *Encyclopedia of the Arts*, New York, The Philosophical Library, 1946.

<sup>7</sup> J. T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literature*, New York, The Philosophical Library, 1943 (2. vyd. Londýn 1955).

<sup>8</sup> H. Hungerland, *Selective Current Bibliography for Aesthetics and Related Fields*. Vychází každoročně v červnovém čísle *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

## POZNÁMKA EDITORA

1. Všude, kde to bylo možné, odkazujeme na české překlady citovaných knih.
2. Nepřekonatelné potíže při citacích vznikaly tam, kde Gilbertová a Kuhn opomněli uvést úplné bibliografické údaje. Někde jsme neměli vůbec možnost tyto údaje ověřit. V takovém případě nezbylo než neúplnosti ponechat a uvádět neúplný odkaz podle anglického originálu.
3. V některých českých vydáních antických autorů není uvedena původní paginace pramene nebo je uvedena neúplně. Abychom umožnili orientaci v jiných vydáních, uvádíme všude paginaci pramene, a to i tehdy, není-li v citovaném českém vydání uvedena.
4. Anglické vydání uvádí někdy při citaci *parafráze* myšlenek, nikoliv doslovné znění. Uvádíme-li v takovém případě český odkaz, neshoduje se doslova znění v Dějinách estetiky a znění v odkazu. Aby text překladu zůstal srozumitelný, museli jsme postup autorů knihy zachovat.

## „Dějiny estetiky“ na české půdě: problémy estetiky

Před 145 lety začal psát mladý filosof František Palacký svůj *Přehled dějin krásovědy a její literatury*, otištěný o něco později v Kroku (roku 1823). Počínající novodobá česká estetika se tak vzepjala k výkonu, který jí — z hlediska chronologie — zajišťuje jedno z předních míst v evropském dějepisectví estetiky, byť v této rané práci převládli přirozeně zájem materiálový, knihopisný a bibliografický, což tehdy ostatně nebylo žádnou výjimkou. V českém myšlení si však Palacký získal nepochybnou prioritu jako první historik skutečně evropského estetického myšlení, a dokonce i jako první metodolog estetické historiografie. Jeho čin byl po svém průkopnický, ale ironií osudu také jaksi předčasný; nenašel následovníky a vlastně ani nezaložil tradici. Neboť v naší estetice a uměnovědě nezavládl hluboko do XX. století, a vlastně až podnes, intenzivní zájem o historickou analýzu a zhodnocení estetických teorií — výjimky pouze potvrzují pravidlo. Ponechme stranou příčiny tohoto zjevu: zda tu snad silně zapůsobil vliv empirismu — i empirismu pocházejícího z myšlenek formální školy —, či zároveň také nechuť ke stavbě systémů, neuskutečnění „ideje celku“, které již pocítil sám Otakar Hostinský, slabá materiálová základna domácí, nedostatek pracovníků, takzvané „opozdění“ v české filosofii, případně jiné motivy. . . Fakt zůstává faktem. Nejlépe o něm svědčí desítky let po Palackém mladý Zdeněk Nejedlý, tehdy ještě přesvědčený vyznavač konkrétního formalismu velkého mistra Hostinského. Píše roku 1902 úvodní poznámku k první části svého *Katechismu estetiky*, totiž k dějinám estetiky a teorie umění. Zdá se mu, že stojí v Čechách vlastně na panenské půdě, že „v české literatuře není vůbec o tomto důležitém předmětu ničeho psáno, ani populárně, ani vědecky“. (František Krejčí korigoval pak v České mysli tuto příznačnou iluzi o naprostém

historiografickém vakuu.) Vždyť před Nejedlým byl Palacký: ano, sice byl, ale také byl zapomenut. Vedle toho existoval pokus o zachycení vývoje české estetiky, pokus šablonovitý a zkreslující, který vyšel z apriorních představ dogmatického durdíkovce Antonína Krecara, ducha školsky omezeného (*Česká literatura estetická*, 1894). Sebeklam Nejedlého je tedy, opakujme, symptomatický. Svědčí o tom, že ani na začátku XX. století nebylo vlastně žádné spojitější tradice v historii estetiky a také přirozeně žádné povědomí o ní, že zde vládla diskontinuita, torzovitost, konec konců náhodnost nebo dílčí zájmy. (Když třeba Otakar Hostinský píše významnou fundamentální práci o Herbartovi, je to vlastně přísně pramenný svod jednotlivých estetických myšlenek německého filosofa, jinými slovy antologie doplněná bohatým a instruktivním poznámkovým aparátem, ale není to analýza vskutku historická, jen její zárodky a předpoklady.)

V období po první světové válce se sice situace zlepšuje co do kvantity prací — obecných i speciálních — objevují se přirozeně i nová hlediska, ale základní slabost českého estetického dějepisu není stále překonána: nevytvořil tradici, vědeckou školu, nepropracoval hlediska, principy, metodologii. Zůstal vlastně napořád bez reflexe, bez sebeuvědomění. Pracovalo se doslova „v chodu“, základní historické pojmy byly jakoby rozpuštěny v materiálu, svár koncepcí nevystupoval na povrch, čímž se zároveň také nemohlo proniknout hlouběji, k substanci historického poznání v estetice. Determinanty tohoto stavu nelze ovšem vidět v „osobní“ vině jednotlivých pracovníků; vytvořily se — jak je zřejmo — již v minulosti. Naopak, bylo by třeba ocenit dodnes málo zhodnocenou a někdy i málo známou práci nedávno zemřelého Karla Svobody a Mirka Nováka, omezíme-li se jen na tyto nevýznamné osobnosti české estetiky a hlavně její obecné historiografie. Oba se věnovali kupříkladu antické estetice; u obou můžeme dodnes hledat poučení o domácím estetickém myšlení. U Svobody k tomu přistupuje ještě zájem o středověkou estetiku, kde český badatel dosáhl výsledků mezinárodně uznaných a stal se prakticky jediným českým historikem estetiky, u něhož neplatí, že „slavica non leguntur“ — tak jeho francouzsky napsaná kniha o estetických názorech sv. Augustina se napořád cituje v Evropě i Americe. Není tu třeba vypočítávat další jména a publikace, nebylo by jich ostatně mnoho; jde jen o to, že ani relativně útěšný rozrost děl a studií zkoumajících historii estetického myšlení — datující se u nás zhruba od 30. let tohoto století — nemůže definitivně zlikvidovat stále přežívající slabiny českého estetického dějepisu. Historie zůstává i nadále vůči teorii (ať již estetice obecné nebo programové) na periférii, je tak nebo onak sekundární. Ne snad ve smyslu teze Franze Mehringa, který kdysi viděl v estetických koncepcích sekundární fólii umění, teoretický přepis a obraz praxe; je sekundární v tom smyslu, že je prakticky nevýznamná, že se totiž jejím prostřednictvím neuskutečňují žádné hlubší zvybojové posuny v myšlení o věcech uměleckých a estetických vůbec.

Na tomto stavu nemohla po dlouhou dobu nic změnit ani nastupující mladá marxistická estetika a kritika u nás. Její meziválečná generace měla prostě jiné úkoly, jiné cíle i problémy: Nemohla se například zabývat komplexní retrospektivou předcházejících systémů, když nebyly zpočátku vůbec vydány základní texty klasiků a rekonstruovány ve svém původním smyslu a poslání. Přináší však aspoň v nárysu nové principy, obnovu metodologie, nové „zespolečenštění“ estetiky, dává jí nový sociální smysl a teoretickou perspektivu. Toto zrevolucionizování estetické produkce zasáhlo však nejméně oblast historiografického bádání. Zřejmě i zde paradoxně působila stará „tradice“ netradičnosti, silný vliv ahistorismu; teprve na jeho pozadí si můžeme také vysvětlit jednu z podmínek rychlého podléhání dobovým schématům ve 40. a 50. letech, nadvládu „svérázného“ izolacionismu, kterému byla jakákoli myšlenka o momentu ústrojné historické relativity hodnot a poznatků prostě cizí. Vládly, jak nyní víme, spíše zabsolutizované dualismy realismu a antirealismu, materialismu a idealismu, pokrokovosti a reakčnosti, nakonec zmyšlenkové kategorie „dobra“ a „zla“, které mohly nanejvýš vytvořit zdání historicity, jinými slovy pseudohistorismus (přes veškeré proklamování jednoty logického a historického). „Zpět ke klasikům“ vůbec tehdy neznamenal výzvu k prozkoumání reálné historie s celou její dialektikou. Není proto divu, že rozhodující momenty obrození marxistického, vědeckého historismu přicházejí i pro českou estetiku (i pro nevelký badatelský team jejích historiků) teprve v podobě impulsů, které dává XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu a pohyb progresivního uměnovědného myšlení v lidových demokraciích i v západních zemích.

Přechod od bytšího „izolacionismu“ ke „kontextualismu“ — řečeno zkratkou — umožňuje i kvalitativně nové konstituování historických výzkumů, ale také změnu staršího, více méně „naivního“ hlediska (nehledíme-li k disparátním domácím exkursům do metodologie) v aspekt kriticko-reflexivní, prověřující výchozí principy a pracovní postupy. Toto kritické sebeuvědomění historiografie nebylo sice u nás stále ještě provedeno v oblasti světových (případně evropských) dějin, objevilo se zato v užší, ale stále produktivní problematice vývoje naší meziválečné marxistické estetiky a kritiky, kde rozvinul Květoslav Chvatík — příslušník mladší generace českých uměleckých teoretiků — plodnou ideu syntetického historismu, koncepci globálního hodnocení a objektivní analýzy dějinného obsahu bez zkreslující projekce přítomnosti do minulosti (v monografii *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky*, 1962). Lze tedy říci, že aspoň v tomto směru se u nás situace zlepšila a ještě lepší, třebaže zděděné nedostatky nemohou být zlikvidovány naráz.

Faktické postavení soudobé české estetiky tedy ukázalo, že zatím nebylo možné vytvořit na bílých místech slabé a prolamované historiografické „tradice“ — dá-li se o ní mluvit — dílo systematické a komplexní, které by bylo původní, pramenné, a zároveň schopné bez úhony

obstát v silné mezinárodní konkurenci. (Neznamená to ovšem, že podobná systematictější díla nejsou dnes naplánována na vědeckých pracovištích, nebo že nejsou právě teď in statu nascendi, nechť se již zaměří k domácímu prostředí, nebo do širších souvislostí evropských.) Je tedy plně vysvětlitelné a je to jistý logický důsledek celé situace, že se sáhlo k překladu cizí komplexní práce z dějin estetiky, jejímiž autory jsou Američanka Katharine Everett Gilbertová a Němec Helmut Kuhn. Stojí snad v této souvislosti za zmínku, že si londýnské přehlédnuté a doplněné vydání této obsáhlé knihy přeložili roku 1960 právě v Sovětském svazu, který si nijak nemůže stěžovat na nepatrný počet vědeckých kádrů, ani na přiškrcení překladové produkce — nersrovnatelně zatím hybnější a početnější než u nás — a tím méně na chuť svých estetických pracovníků do historického bádání.

V české vědecké literatuře budou ovšem *Dějiny estetiky* Gilbertové a Kuhna zaujímat zvláštní místo. Již proto, že jsou vlastně první svého druhu, neboť ani v XIX. století, ani ve století XX. jsme si nepřeložili nic z cizích děl, zkoumajících celkový vývoj estetických názorů, systémů a směrů v Evropě a mimo ni. Možno říci, že ve srovnání s nevelkou produkcí domácí historiografie byla naše překladová produkce na tomto poli prakticky na nulovém bodě. Dokonce ani tam, kde se přímo nabízela možnost, nebylo jí využito: Tak náš první překlad Benedetta Croce z roku 1907 si volí teoretickou část knihy *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale (Aesthetika vědou o výrazu a všeobecnou lingvistikou, Praha 1907)*, ale nikdy nebyl doplněn zčeštěním velké a vlastně samostatné části historické, kterou si o něco později převedli v Anglii a Německu. Gilbertová s Kuhnem vcházejí u nás do *domácího kontextu* estetického myšlení, v němž projevuje historiografická „tradiční“ rysy diskontinuity, nesoustavnosti, jsouc relativně slabá a zasažená nepřekonaným dosud opožďováním — jednotlivá vynikající díla českých autorů nemohla tento nedostatek odstranit do důsledku. Toto zjištění nijak neznamená, že se máme pasívně oddat „vzorům“ ze zahraničí. Naopak, chtělo by a mělo by znamenat spíše výzvu, podnět pro další rozvoj domácí historické práce, impuls k tomu, aby se třeba právě na základě vydání *Dějiny estetiky* vyrovnala kriticky nejen s tímto dílem, ale aby zároveň s jeho zčeštěním — a to znamená také jeho reálné fungování v českém kontextu! — přijala otevřenou soutěž i ideové střetnutí s těmi myšlenkami, které vzešly ze spolupráce americko-německé dvojice (Helmut Kuhn je estetik a filosof z erlangenské, později mnichovské university). Znamená to transformovat podněty i korigovat pojetí, uzнат úctyhodnou potenci ve zmáhání rozsáhlého materiálu, rozeznat interpretační citlivost, ověřit si metodologická východiska, srovnat je a hodnotit z hlediska marxistického historismu. Nemá tudíž jít o žádnou nápodobu, tím méně o jednostranné, neproduktivní vyvrácení a znevažování těch principů, kterými se Gilbertová s Kuhnem řídili: že jejich zásady pocházejí z jiného filosofického ovzduší a z jiného světového názoru, než je marxistický, to není třeba podtrhávat. Je to fakt a jako

s faktem je s ním třeba počítat. Počítat s ním a reagovat na něj. Konec konců sama reakce nestačí — ani nejlépe vybrané překlady ze solidně zpracovaných historických děl z cizozemí s diskusemi kolem nich nemohou zbavit současnou českou estetiku nutnosti volby, nezbytnosti rozhodnout se pro „pracovní povinnost“ na terénech spoře obdělaných, na poli dějepisném a dějezpytném. Poslouží-li k tomu kniha K. Gilbertové a H. Kuhna, splní jednu ze svých hlavních funkcí odrazového můstku k práci další, budované ovšem na jiných noetických a metodologických základech. Ostatně dějiny české estetiky ukázaly již nejednou, že hybné impulsy pro její vnitřní rozvoj mohly častokrát přijít zvenčí, z filiací, které vedly k cizím myslitelům (např. v minulém století k recipovanému a transformovanému herbartovství — i Hostinský je bez něho nemyslitelný). V případě *Dějiny estetiky* nejde však — přísně vzato — o takový filiační impuls, neboť budou u nás doufejme fungovat spíše jako zdroj poučení z bohatého pramenného materiálu a z konkrétních poznatků než jako vzor pro historickou metodu. V tom je jeden z jejích nepochybných pozitivních rysů uznávaný například i přísnou sovětskou kritikou — stačí obrátit se k „Doslovu“ M. F. Ovsjannikova, odborného redaktora sovětského vydání (*Istorija estetiky*, Moskva 1960, str. 624 a n.). Ale abychom tento rys mohli spravedlivě posoudit spolu s jinými příznačnými kvalitami německo-amerických „Dějiny“, bude třeba přinejmenším dvojí komparace, byť zde jen nadhozené.

První porovnání vezme v úvahu několik málo spíše glosátorských úvah o metodologii dějin estetiky, jak je nacházíme roztroušeny v miniaturních, nedotažených „prolegomenech“ k českým pracím, Palackým počínaje. Objeví se zde totiž myšlenky i požadavky ne nezajímavé a hlavně dodnes neztrácející svůj zásadní význam pro tzv. filosofii dějin. Některými z nich mohou být i v roce 1963 poměřeny postupy a hodnotící hlediska obou autorů *Dějiny estetiky*. Bez znalosti tohoto domácího „pozadí“, vnitřního kontextu, bychom vynášeli úsudky příliš abstraktní nebo vnášené zvenčí, prostě málo organické. Další komparace se pak musí opřít o kritéria vědeckého historismu, konstituující se na základně marxistické gnoseologie a metodologie. Zde se ovšem nutně překročí hranice českého kontextu, třebaže i v něm se v poslední době produktivně projevil program marxistického historismu (připomeňme jen knihu Chvatíkovu). Jde totiž o problematiku obecné závažnosti a obecné platnosti, na niž interní, „národní“ měřítka sama o sobě nemohou vždy a všude stačit.

Napřed je ovšem zapotřebí aspoň předběžně a zkratkou zachytit uzlové body ve struktuře „Dějiny“ Gilbertové a Kuhna. V těchto bodech se totiž také prolínají momenty jejich pozitivních přínosů i jistých deformací v metodě, zde bude na místě neukvapené zvážení „pro“ a „proti“, aby kritické zhodnocení neuvázlo v písku neplodného kriticismu, ale také ne v eklektickém přejímání izolovaných „dobrých“ stránek. Komplexní dílo obou autorů je prostě třeba vidět v celku,



v celkovém obsahu a smyslu, i když — to se ostatně ukáže později — bude mít tato komplexnost i svou deklinaci, své jisté „rozklížení“ v poslední třetině knihy. Tedy zatím stručně: Široce koncipované *Dějiny estetiky* mají své nesporné přednosti po stránce materiálové (shromáždění a utřídění bohatých materiálů), která má svůj nepochybný informativní a poznávací význam — leckde přináší detaily překvapující i pro odborníka nebo rekonstruující málo známá polozapomenutá učení „menších“ osobností. Narušován je tento smysl pro hodnotu originálního pramene tam, kde se čerpá z druhé ruky, kde jsou autoři prostě méně doma, jak o tom svědčí třeba pasáže ze středověké estetiky. Není snad nutné přespříliš připomínat v dnešní době konspektů, extraktů a anotací — poznání zprostředkovaného i zredukovaného zároveň — jaký význam má právě tento přístup k historické látce, význam, který se jistě násobí zasazením do kontextu české estetiky. V tomto smyslu mají „Dějiny“ nepochybně velkou informativnost, na niž by se nemělo zapomínat, neboť určité partie z dějin starší i nové estetiky evropské zůstaly u nás vlastně podexponovány, případně osvětleny jen nespojitě, v dílčích studiích (ať již jde o středověk, renesanci, XVII. a XVIII. století, směry století minulého a soudobé proudění moderních směrů XX. století).

S materiálovou senzibilitou i poučenou znalostí spojuje se ve velké části této historické práce i citlivý smysl pro *interpretační umění*. Interpretace jakožto nadstavba nad materiálem, která do něho promítá první stupně významnění, konstruující základní významové souvislosti („Bedeutungszusammenhänge“, jak by řekl Wilhelm Dilthey), je u Gilbertové a Kuhna na vysoké úrovni. Cenné je zvláště úsilí o objektivní výklad, častokrát až pro neutralizující hermeneutiku původních textů, která se drží originálního teoretického modelu a dovede jej synteticky rekonstruovat. Oba autoři tak postupují i za cenu toho, že nedodrží předem stanovené schéma výkladu a abstraktní klasifikaci. Tento interpretační konkretismus, přilínající těsně k reprodukovatelnému a rekonstruovatelnému učení, systému nebo názoru, má bezpochyby své přednosti, byť ne absolutní. Jednak do jisté míry vyrovnává subjektivní zkreslení, které narušuje historickou metodu všude tam, kde se zjevně vychází z vlastní preferované koncepce, přičemž se tato koncepce může týkat jednak původní estetické teorie autora-historika (ta pak dominuje *před* dějinami a *nad* nimi), jednak apriorní soustavy historiografických principů aplikovaných rigorózně na vývoj estetických názorů. Na druhé straně se tak koriguje dosti častý sklon k abstraktní klasifikaci *-ismů*, známý s dostatek ze školských dějin filosofie, v němž se právě vypařuje základ historického poznatku, totiž dílo se svou příslušnou interpretací, a zbývá jen kategoriální „kostra“. Typický příklon Gilbertové a Kuhna k interpretaci jakožto východisku rozboru má jistě své kladné stránky na rozdíl od apriorismu a schematismu „velkých“ duchovědných konstrukcí. Umožňuje také plastickou přizpůsobivost ve výkladu, jejímž rubem je ovšem ne-

pochybná filosofická „abstinence“ — záměrná nechť angažovat se a vyjavit noetické stanovisko — a jejímž výsledkem se stává rozkolísanost kritérií.

Koncepce a metoda *Dějiny estetiky* tak vyrůstají docela logicky z jejich práce s materiálem i ze způsobu, jakým je interpretován. V živém napětí dialogu mezi rozumem historického badatele (tj. pojmovou analýzou a zobecněním) a historickými prameny nechtějí Gilbertová a Kuhn zaujmout žádnou z extrémních pozic. Tento střízlivý abstinentsmus sui generis je pro jejich knihu příznačný: Vytkla si za cíl vystříhat se trpné, statické a mechanické reprodukce původních textů, a nadto ovšem i vyhraněné závislosti na určitém filosofickém pojetí, filosofickém systému. Stanovisko autorů ovšem musí nutně vytvářet nejen pozitivní sklon k jisté objektivnosti, ale také ideologickou nadstavbu objektivismu. Převažující záměr postihnout vnitřní, imanentní souvislosti estetického myšlení nemůže nijak postihnout všechny reálné motivy, všechny hlavní hybné síly působící při jeho vzniku, rozvoji a dialektickém pohybu. Proto se nakonec *Dějiny estetiky* pohybují v tradičním rámci buržoazního dějepisectví, v hranicích „historie idejí“, zempiričtělé však stálým zájmem o textový fundament, tedy jinými slovy o dějiny estetických děl. Bude-li práce Gilbertové a Kuhna plnit devizu „zpět k pramenům“ v empirickém smyslu, pak nezůstane jejich apel bez odezvy a najde své kladné vyznění; ale tam, kde bude vycházet z pramenů již ne celistvých, nýbrž redukováných — citelně je to poznat zvláště v druhé půli XIX. století a ve století našem — tam se přirozeně naruší spojitost historie a vystoupí na povrch zdeformovaná „objektivita“, opomíjející nebo prostě neznající celé důležité grupy materiálu z historie evropské estetiky, zvláště slovanské (avšak nejen jí). I méně poučený pohled pozná dosti zřetelně, že po kulminačním bodě ve výkladu i pojetí — je shodný zhruba s vyvrcholením západoevropské estetiky v klasickém německém idealismu a v Hegelovi — nastává pokles, který nakonec vyústí až do zkratkovité deskripce, do heslovitých charakteristik, vzdalujících se původního interpretačního východiska, tj. textu, díla, soustavy. (Oslabení onoho dynamického „dialogu“ mezi historikem a pramenem je nejvíce patrné v současné látce, u směrů XX. století, jimž je věnována poslední kapitola knihy, navíc dodatečně přidaná k první verzi knihy.)

Nejsympatičtější koncepční myšlenka „Dějiny estetiky“ se sice dá těžko rozeznat z jejich povrchního čtení, není také nikde podána explicitě jako program — v tom si zůstávají Gilbertová s Kuhnem věrni; leč přece jenom proniká na větších i menších plochách do interpretace klasických představitelů evropské estetiky. Je to, stručně řečeno, přesvědčení o bytostné *estetické humanizaci* procházející dějinami od antických počátků až k velkým systémům minulého století. Tuto humanizaci Gilbertová a Kuhn sledují v její vnitřní podobě, totiž jak vznikala a rostla z teoretických názorů, vyrůstajících na jedné straně z neustále

navazovaného a rozvíjeného přemýšlení filosoficko-estetického o krásnu („co je krásno?“), na druhé straně z paralelního proudu stejně živého a měnlivého myšlení uměnovědného („co je umění?“). Vrcholí pak tam, kde se plodně stýkají velké světonázorové koncepce filosofické — globální pohled na svět a jeho pojmové postihnutí — s postojem umělecké produktivity, přičemž obě tyto duchovní potence se navzájem ovlivňují a jedna druhé otvírá své hranice. Tato koncepce *Dějin estetiky* je sice dílem odvozena zřejmě z romantických teorií německého „absolutního idealismu“, k nimž je ne zcela právem přidružen i objektivní idealismus Hegelův. Má však své širší základy všude tam, například v antice nebo renesanci, kde se opírá o ideu bytostného zlidšťování člověka v dějinách, a to právě prostřednictvím reflexí filosoficko-estetických (humanizační funkce estetiky) a tvorby umělecké (podstatná humanizační funkce umění). Emancipace umění i estetiky od nadvlády teologické, osvobození lidského rozumu a osvobození člověka vůbec, osamostatnění filosofie a existence umění jako bytostné lidské síly, nezbytné a neredukovatelné, taková je zhruba spodní, valnou většinou „podtextová“ generální linie přesvědčení obou autorů této knihy. Neudávají mu formu programu nebo prolegomen, je spíše rozpuštěno ve formě výkladu a v rozdělování akcentů, v důrazu na jednotlivé momenty učení, nechť je to třebaš morrisovská teorie o umění jakožto radostné práci, Schillerovo pojetí estetické hry, důraz na specifickou aktivitu estetického subjektu u Kanta a v pokantovské filosofii atd. Hlouběji motivován nebo rozvinut však tento humanizační princip není: Zdá se, jako by byl zničehonic inherentní dějinám estetiky samé, kdežto jeho sociálně ideologická podmíněnost a skrytá nebo transformovaná vazba s reálnou existencí společenského člověka a s materiálními podmínkami jeho života je prostě nezaznamenána, nerozpoznána. Tady se ovšem liší tyto *Dějiny estetiky* v základních východiscích od zásad marxistické historiografie, což je evidentní; ve svých výsledcích, ve svém myšlenkovém ovzduší si však zachovávají svébytnou progresivnost — byť objektivizující, neutralizující — a můžeme je právem zařadit do moderního proudu humanistické duchovnědy na Západě. To je jistě silný argument pro to, abychom se s nimi seznámili v českém překladu; vždyť nejde pouze o zaplnění veliké mezery uprostřed překladové produkce, ani jen o bohatý materiálový přínos a o velké množství konkrétních poznatků i analýz, které nabízejí.

Nelze tedy říci, že *Dějiny estetiky* Gilbertové a Kuhna jsou úplně bez koncepce. Ale tato koncepce se zároveň v rámci typické filosofické „abstinence“ klade svým způsobem do závorek; nevyvozují se prostě všechny nutné důsledky pro vlastní hodnocení historických faktů. Pozitivistická liberálnost se zde projevuje záporně potud, že navozuje atmosféru jakéhosi „bezzájmového zájmu“, řečeno s formalistickou estetikou, přesněji stanoviska pouze „implicite“, bez noetických konsekvencí. *Historické hodnocení* estetických názorů musí bezpochyby

v první řadě posuzovat a rozlišovat jejich poznávací náplň, míru jejich pravdivosti — ať relativní nebo absolutní — úkonnost a funkčnost. Zájem o imanentní výklad jednotlivých učení a děl teoretiků sice umožňuje oběma autorům knihy, aby mohli abstrahovat od jednoznačného, přímého hodnocení, zato je však dovádí jednou až k hranicím noetického relativismu, podruhé k typické dvojnárodnosti soudů, které vedle sebe staví i tolerují klady i nedostatky. Jako by všechny epochy, a tedy i všichni velcí, dějinami uznání estetikové měli „stejně daleko k Bohu“, užijeme-li pověstných slov německého historika Ranka. Do jedné roviny se dostávají zvláště všechna velká učení minulosti, v nichž Gilbertová s Kuhnem spatřují sympatický jim zájem o fundamentálnost, filosofickou celistvost a zobecnění. Rod spekulativních filosofů nikdy nevymře, takové je jejich přesvědčení. V *Dějínách estetiky* nenajdeme sice jednostranný negativismus a apriorismus, leč nedostává se v nich také skutečné podstatné dialektiky rozporuplné jednoty a boje protikladů mezi jednotlivými směry a tendencemi v estetických teoriích: Ty se volky nevolky dostávají do jedné úrovně, otevřená kritika nejsou z valné části podrobeny. Jen někde, obyčejně letmo a náznakem lze vyčíst větší odstup — například u otevřené kritiky herbartovské formální estetiky (zvláště v podání Zimmermannově) nebo při výkladu kulminující krize metafysiky u Nietzsche a jeho vnitřních estetických antinomii.

Ovsjannikov ve svém kritickém doslovu k ruskému překladu knihy označuje základní postoj Gilbertové a Kuhna jakožto historiků za objektivistický imanentismus: Izolují estetické myšlení od všech momentů společenské činnosti člověka, ignorují sepětí estetických teorií nejen s materiální základnou společností a třídním bojem, ale také s vývojem umění; ve vlastním vývoji estetických idejí nevidí žádnou zákonitost; *Dějiny estetiky* nepodávají vědeckou historii, neboť nejsou schopny skutečně vědeckého vysvětlení, proč se v jedné etapě objevily jisté myšlenky, ve druhé zase jiné, proč se koncepce střídaly a byly vytěšňovány jedna druhou, z jakých důvodů docházelo k rozkvětu i úpadku estetického myšlení (je kupříkladu zjištěn úpadek teorie v helenistickém období, ale nevysvětlen, neboť odkaz na tehdejší nedostatečnou praxi v teoretickém zobecňování nestačí). Toto strohé posouzení má bezpochyby svůj raison d'être, postihuje nesporně mnohé slabší knihy, slabé z hlediska jejich vztahu k ideálu marxistické historiografie estetiky (dodejme jen, že my sami jsme ještě daleko od realizace podobného ideálu). Skutečný stav věcí je však trochu jiný. Práce Gilbertové a Kuhna není jen číře imanentistická a trpně popisná, má i svou jistou koncepci, o níž se zde již mluvilo; z hlediska této koncepce také po svém kreslí a po svém rekonstruuje určité obecnější tendence ve vývoji evropské estetiky, není tedy zbavena jakýchkoli historických zákonitostí (skutečným problémem je jejich zkreslení nebo jednostrannost, ne totální absence). Konec konců v dějinách estetiky má svou platnost i tzv. měřítko autonomie, o jehož nutnosti mluví ve vstupní

úvaze k *Studium z dějin estetického myšlení XVIII. a XIX. století* Stefan Morawski (*Studia z historii myšlí estetycznej XVIII i XIX wieku*, 1961). Toto kritérium se vztahuje k vnitřním souvislostem v genezi a rozvoji estetických učeních: i tyto souvislosti mají svou zákonitost. „Dějiny“ se snaží o jejich zachycení; daří se jim to ovšem lépe na užších plochách, kde vystupuje na povrch relativní „samovývoj“ estetického myšlení, jeho vnitřní logika. Tak jistě instruktivní je explikace přechodu od Kanta a jeho transcendentální metody k následovníkům, k absolutnímu idealismu s jeho koncepcí absolutní tvořivé potence (tomuto vývoji dal podnět Kant svým zdůrazněním aktivity estetického subjektu). Neuralgické body přechodu mezi celými epochami, směry a „národními“ školami jsou však bohužel postiženy méně, protože tady by bylo nutno překročit meze imanentního výkladu a hledat vývojové motivy — progres i regres — přece jen jinde, v oblasti mimoestetické. Z tohoto hlediska nezaujali autoři tohoto díla ono vyšší poznávací a zároveň hodnotící stanovisko, které žádal po dějepisci „krásovědy“ před více než stolety František Palacký; nerozlišili důsledně a otevřeně „pravé“ od „nepravého“ a nezdůvodnili takové soudy. Tím do značné míry zrelativizovali specifický předmět dějin estetiky, který se nijak nekryje s deskriptivním pojmem pouhého materiálu, souboru interpretovaných textů.

Pojem předmětu dějepisného zkoumání je založen nejen na utřídění materiálu, ale především — jak víme — na jeho analýze a zhodnocení, na jeho hierarchizaci dané menší nebo větší mírou poznání podstaty, postupem od jevového k bytostnému na cestě živého poznání historické pravdy. Ponechává si proto metodologická zásada Palackého dodnes svou platnost, angažuje historika v historickém dění samém, ruší zdánlivě objektivní neangažovanost a nastoluje problém *pozitivní* historiografie, jejího smyslu i perspektiv: „*Dějepisec krásovědy má tu hlavní do sebe povinnost, aby vypravoval, kterak idea krásy v postupu věkův od všelijakých národův a osob považována, na čem zakládána bytnost její skumně i kterak rozšiřována známost její zákonitosti, až do vědeckého soustavení pravd jejích. Musí se on postaviti výše, než jednotliví krásovědci stojí; jemuť zajisté nevážnou myslí a zrakem neobmezeným vážiti a ceniti jest úsilí oněch a vykázaní spolu v povaze samého toho úsilí, nejen co každý práv nebo neprávě učinil, ale i proč totéž bylo pravé nebo nepravé. Avšak jelikož nedostatkové všichni jsou vlastně jen záporové potřebné jestoty, záporové pak nemohou nikdy sami pro sebe býti oučelem činností lidských: nemá ani dějepisec krásovědy nikdy bráti nedostatkův minulosti za zvláštní předmět svůj, a tím uvazovat se v úřad sudebnický*“ (*Přehled dějin krásovědy a její literatury*, 1823). Těmito slovy narýsoval první náš historik estetiky a metodolog jejích dějin program vskutku klasický, na který může navázat každý český marxistický estetik — věnující se vzdálené i blízké minulosti.

Uvedli jsme také Palackého kvůli konfrontaci s postupy Gilbertové a Kuhna, neboť je můžeme posoudit a případně korigovat i na domácí půdě, a ne pouze prostřednictvím obecného, nezakotveného schématu

o ideálním typu dějepiscectví. Jisté je, že znamenité požadavky Palackého poskytují právě nám vhodnou příležitost i ke kritice soudobých západních autorů dějin estetiky s příslušným přihlédnutím k dnešní situaci. Gilbertová a Kuhn nepodali — to budiž uvedeno jen namátkou — dostatečně zdůvodněnou, průběžnou motivaci vývojového procesu, sahajícího od předvědeckého stadia estetiky (kosmologicko-mythologického, metafyzického a ideologického vůbec) až ke konstituování její vědecké základny, s jeho posuny i peripetiemi, rozvojem i zvraty, úpadky. Na ono „vyšší stanovisko“ vyžadované Palackým se nepostavili více méně záměrně. Rezignovali na ně. Není pak divu, že nevzali vůbec v úvahu estetiku marxistickou. O té mlčí, neznají ji. I přes svou výchozí koncepci nabízejí nakonec — na závěr dějin — rozpačité *paralely hodnot*; historikova funkce vyúsťuje v neangažované přijímání koexistence rozbíhajících se směrů a tendencí XX. století, jejich údajná souřadnost a smír nahrazují dialektiku rozdílů. Polyvalence názorů — takové je poslední slovo — nahradila principiální otázku po pokroku v rozvoji estetických názorů, palčivou zvláště dnes, ale nemohla ji zrušit. Nejcitelněji se pak projevuje rozkolísání, „rozkmitání“ hodnotících měřítek v údobí po roce 1848, tedy podle Lukácsovy terminologie v druhé, porevoluční fázi buržoazního myšlení, kdy na rozdíl spekulativních systémů a krizi metafysiky odpovídá sice vlna empirismu, leč zároveň také dezintegrace oné estetiky, která ještě za Hegela v sobě slučuje velké filosofické otázky o člověku, světu a dějinách, stávajíc se „základní otázkou filosofie“ (to poslední zjistili Gilbertová s Kuhnem v absolutním idealismu).

Hodnotící stanovisko autorů *Dějin estetiky* je bezprostředně spjato s typem jejich *historismu*, přímo z něho vyplývá. Tento historismus je zde prius: Gilbertová s Kuhnem se chtějí „poddat“ dějinám. Na význam historismu v estetice poukázal nedávno z marxistického hlediska polský teoretik Stefan Morawski; podle něho je to fundamentální složka evropského estetického myšlení od konce XVIII. století a dnes jeden z hlavních proudů v metodologii moderní estetiky. Obecné východisko Gilbertové a Kuhna je tedy mimo diskusi: Chtějí vzbudit vážný zájem o původní prameny, ale ne prostřednictvím faktografického soupisu; jejich „intelektuální systém“ zkoumání má osvětlit tisíciletou historii názorů, koncepcí a soustav, které se různými způsoby a metodami snažily postihnout podstatu umění a krásna, odpovědět na otázky: *Co je umění? Co je krásno?*

Jak nyní postupují autoři knihy, jak píší své dějiny estetiky? Zaměřují se k pramenům, které nemají být interpretovány z jednoho určitého filosofického hlediska, optikou jedné filosofie. Filosofická „abstinence“ pak hledá přirozeně v historismu oporu a hlavně záruku pro vyslovené soudy. Dějiny samy mají obsahovat noetiku, poznání i zhodnocení. Heslo zní: naslouchat pramenům, jít „zu den Müttern“. Naslouchat znamená také: více poslouchat než otevřeně vyslovovat námitky a odsudky. Nadvláda interpretace zevnitřku odsouvá vlastní

historikovy názory stranou; ten podstupuje a celý složitý proces vzniku i rozkladu, filiací i rozporů, přejímání i soupeření, tradice i novátorství v dějinách estetiky se mu proměňuje v *dialogy*, které mezi sebou vedou soupeřící strany, titánové myšlení. Pojem „dialogu“, vyskytující se u Gilbertové a Kuhna nejednou, je velmi příznačný. Skrývá se pod ním základní metoda jejich práce, naznačuje se tím způsob hodnocení, začíná se prozrazovat specifická povaha jejich historismu. Je to historismus smiřující, vyrovnávající, asimilující. Ano, v odpovědích na základní otázky estetiky krystalizuje poznání podstaty, ta je však zároveň rozpuštěna v celém procesu, jenž obsahuje všechny aspekty a řešení, teze a definice. Autoři „Dějin“ uznávají historickou dialektiku, ovšem jediné jakožto inherentní souzvuk, výslednou harmonii názorů, sladění všech různotvárností a mnohostí filosofických soustav, estetických koncepcí. Avšak harmonizace dialektiky, domněle potvrzená samým během dějin, přirozeně skutečnou historickou dialektiku deformuje (nelze říci, že by ji úplně zrušila).

Historismus Gilbertové a Kuhna má prostě funkci *vyrovnávající* — jeho posláním je usmířit protiklady. Proto se převádějí v „dialogy“, jako kupříkladu rozdíl v názorech na umění a rétoriku u Platóna a Aristotela, a ovšem nejen u nich. Teprve tady se prozrazuje tajemství toho, co Ovsjannikov nazval objektivismem. Není divu, že *Dějiny estetiky* vyzdvihují u Hegela „usmíření“ protikladů, jejich harmonii, což je bezpochyby již jistá dezinterpretace idealistické dialektiky. (Zdá se vůbec, že neutralizující historismus „Dějin“ byl prostřednictvím právě takového výkladu odvozen jako vzor z klasiků německého idealismu.) Odtud ona dvojediná linie v hodnocení, jednota programu i tolerance: Vlastní filosofické stanovisko nechťejí autoři vyjevovat nebo násilně aplikovat. Zároveň však nemohou někde neprozradit své vnitřní sympatie k určitému typu estetického myšlení. Tento typ nemá sice tvořit absolutní hodnotící měřítko, leč je nakonec přece jen stále přítomen v knize jako jisté srovnávací pozadí, jednou silněji, podruhé méně, ne však okatě, příliš tendenčně. (Tendenčnosti se snaží Gilbertová s Kuhnem pokud možno vyhnout.) Na jednom místě charakterizují *Dějiny estetiky* společný nedostatek školy psychologicko-evolucionistické a teorií německých uměnovědců od Rumohra po Riegla a Wölfflina. Obě skupiny prý ztratily spojení s estetickým myšlením minulosti. Je nyní zajímavé, jak si Gilbertová a Kuhn představují toto poznání dosažené v dějinách, tuto pozitivní tradici. Vidí ji právě v náplni velkých filosoficko-estetických systémů, v syntetické spekulaci ještě nezasažené drobnou specializací. Ony poznatky tradicí posvěcené — byť byly v mnohém nedůsledné a nedokonalé — vyrůstaly z obecných představ o životě a světě vůbec. Uváděly umění i myšlení o něm do těsného, komplexního vztahu k jiným typům lidského postoje k světu, třebaže se to dělo prostřednictvím vysoké spekulace. Byly celistvé a zaručovaly proporcionalitu. Proporcionalita, uměře-

nost a vyrovnanost — takové jsou další obměny kategorie usmiřujícího historismu, jak je najdeme u obou autorů. Váží si klasických filosofických soustav světonázorových proto, že v nich existovaly předpoklady k tomu, aby se rozvíjel smysl pro uměřenost, aby se skoncovalo se subjektivismem a s nadměrnými odchylkami od normy. Představa o klasické *normě* jen dotvrzuje základní linii historismu „Dějiny“, *linii centrismu* a střední cesty, vyrovnávající příkré úchytky, rozpory, protiklady. To je však historismus vlastně idealizovaný a idealizující. Docela dobře se s ním pak snáší jistá uznalá velkomyslnost v hodnocení jednotlivých postav a estetických učení a celý program onoho střízlivého chápání, stále nechuti k zjevným jednostrannostem a sympatizující tolerantnosti — bez ztráty náročnosti — které Gilbertová s Kuhnem nacházejí například u Bernarda Bosanqueta, ale který je jím nejen blízký, ale také vlastní. Z psychologického hlediska nejde nijak o kvality pro historika nesympatické; mohou se dobře projevovat po svém v jeho práci a přístupu k faktům. Mají přirozeně své hranice působnosti tam, kde přecházejí do metody nebo z ní na druhé straně vyrůstají. Tam se stávají příznakem onoho harmonizujícího historismu, jak zde byl vymezen, signalizují zkreslení historické dialektiky. Typické je to, že se k němu dospívá právě cestou za ideálem proporcionality, normy, vyrovnání protikladů, jež není pojato jako jejich boj. Program je s dostatek jasný: proti extrémům, jednostrannostem, přílišné specializaci, atomizaci a izolaci estetiky. Výsledky však svědčí o snaze najít střední cestu, zůstat *mezi*, neangažovat se na žádné ze stran. Tedy: zůstat v živé historii a zároveň v jejích intermundiích?

Tolerantní stanovisko Gilbertové a Kuhna mezi všemi vyostřenými stanovisky má nakonec a nutně i své neodstranitelné slabiny, symptomatické pro každý „centrismus“, i historikův. Oba autoři kladou ve své sebekritické skromnosti otázku nad vlastní program. Jsme s to vytvořit takovou soustavu estetických názorů, kde by umění zaujalo příslušné místo, bez idealizace nebo potlačování, kde by se postihlo jeho sepětí s významnými událostmi v životě člověka — tj. historický kontext — bez zveličování tohoto dějinně společenského významu? Naznačuje se, že i po rozpadu velkých idealistických systémů zde může přispět svým podílem obrozený historismus. Ne náhodou uvádějí *Dějiny estetiky* v této souvislosti jméno Wilhelma Diltheye a Bernarda Bosanqueta. Otázka však nemizí, odpověď na ni přejímají dějiny nikdy neukončené. Proto zůstává posledním slovem historismu *Dějiny estetiky* myšlenka o tolerující koexistenci, o smíření protikladů, které má jaksí vyrovnat „dobré“ i „špatné“ stránky jednotlivých učení. Toto vyrovnání se pak provádí na široké ploše rozvinutého historického procesu. Pohyb dějin vcelku má vyrovnat rozdíly, rušit sváry. Aspoň podle Gilbertové a Kuhna.

Ono „vyšší stanovisko“ dějepisce estetiky nepřejímají tedy Gilbertová a Kuhn na vlastní zodpovědnost, ale přesunují je na celé dějiny — mimo sebe samy. Jejich pozice je v tomto smyslu dvojnásobná:



Uznávají, že teoretické poznání vznikající střetnutím rozdílných estetických koncepcí má právo na to, aby protékalo — jsouc zobecněno — hlavami historiků, kteří je rekonstruují. Zároveň však odtud nevyvozují všechny konsekvence. Prostě a jednoduše nechtějí se přímo angažovat v konfliktu idejí. Což ovšem také logicky vyplývá z usmírovací funkce jejich historismu. Zajímavou dokumentaci toho všeho podává třebaš zhodnocení Croceovy estetiky. Ukazuje se, že croceovský intuitivismus a teorie „čistého“ výrazu popírají rigorózně význam hmotného ustrojení uměleckého materiálu (díla-věci), jeho svébytnost ovlivňující realizaci tvůrčího záměru. Z čehož by vyplývalo, že jednostrannosti Croceovy teorie zároveň narušují její význam, zdůvodňují nakonec kritiku i podmiňují opad původního nadšení pro Croceho (např. u L. Venturiho nebo J. E. Spingarna) spolu s poklesem vlivu italského estetika. Ale právě stanovisko „neangažované angažovanosti“ v *Dějínách estetiky* způsobuje, že autoři chtějí být současně právi oběma stránkám v názorech Croceho, stejně jako o to usilují hmatatelně v celé poklasické vývojové periodě evropské estetiky, kdy se metafysika dostává do krize, objevuje se dualistický a eklektický idealismus, empirismus se zbytky metafysiky. Tato *dvojstrannost a dvojznačnost* se hledá a někdy důmyslně analyzuje u Vischera, Lotzeho, Nietzscheho i jinde; na jiném místě bystré postižení systematiky soudobého esteticismu odhaluje jeho teorii života podřízeného estetickým kritériím (panesticismus), teorii umění abstrahujícího zase od života a tvořícího pouze krásu, nakonec i jeho teorii specifického života umělce, který se věnuje výhradně tvoření krásy — leč „chyby“ esteticismu se považují za stadium jakési blahodárné krize. V případě Croceho je *synkretismus* — výsledná fáze harmonizačního historismu — až nápadný. Prozrazuje také vnitřní disjunkci, postihující na jedné straně koncepci historického zhodnocení určité estetické teorie, z druhé strany názor na obecné historické determinanty. Najednou není příčina toho, že vláda croceánství skončila, dána idealismem a rozpory teorie samé — z toho by měla vnitřní kritika Gilbertové a Kuhna vycházet! — ale prý v zásahu dějin, které se bez ustání pohybují a vyzdvihují do popředí nové problémy, nové metody. A tak se odvržený Benedetto Croce zase rehabilituje — vždyť sám prohlásil filosofii za kriticky osvětlenou, smyslem obdařenou historii. Zapomíná se, že neexistuje Croce anebo třebaš Vischer, Lotze, Nietzsche a jiní *vedle* historie estetiky, ale že její peripetie, nálezy i bloudění, dobový estetismus, iracionalismus i nihilismus jsou produkty právě určitých způsobů estetického citění a myšlení. Tabulka hodnot je vepsána ve struktuře každého učení samého, odtud by se měla vyčíst. Zde také autoři *Dějin estetiky* právem počínají, ale zároveň se pravidelně na závěr uchylují k neosobnímu soudu, jež mají vynést za ně celé dějiny (dialektika *všech* teoretických modifikací). Hodnotí i rehabilitují: Croce popřeny je zároveň Croce rehabilitovaný; Friedrich Theodor Vischer je idealista ztrativší vlastní ideály, od Hegela kráčí k pozitivismu, hlavou hledí k Duchu, nohama stojí na

zemi a podléhá lstivé náhodnosti empirických objektů — jeho melancholický humor má podle *Dějin estetiky* zobrazovat dilema vlastní lidské přirozenosti vůbec. Je tak rehabilitován pozitivismus rozčarovaného idealisty, po něm i moment skepticismu Hermanna Lotzeho atd. Tolerující dvojznačnost podobných zhodnocení (jinde vystupují méně nápadně) nakonec — v poslední kapitole věnované směrům XX. století — nabývá formy zkrslujícího synkretismu, který operuje s neúplným materiálem, takže se znovu a hlouběji deformuje jednou již narušená skutečná celistvost kritérií (nehledíc již k tomu, že převažuje „anglosaské“ hledisko i ve výběru estetiků). Vše vypadá tak, jako by zavládla vzájemná komplementarita teorií, jako by jedny prostě doplňovaly a korigovaly druhé.

Přeceněný, nafouklý princip continuity uhlazuje reálné rozpory; názory se asimilují (nepřímý důvod pro to je převaha různých neoidealistických koncepcí, které přicházejí v úvahu). Uhlazování hran vzbuzuje dojem jednotného proudu: Croce je prohlášen za idealistu, americký myslitel George Santayana za materialistu. (Užití tohoto pojmu v *Dějinách estetiky* je zvláštní, vymyká se našemu úzu — protože je zúžené, v podstatě není gnoseologické.) Santayana uznává krásu realiter: Parthenon je z mramoru, královská koruna ze zlata, umění má své látkové prostředky výrazu. Tento materialismus — nebo lépe řečeno zárodek materialismu — objevující fyzický původ různých typů krásy je docela klidně spojován se zdůrazňováním organické formy, která je důležitější než hmotný základ, a se Santayanovou religiozitou, estetizující křesťanství: křesťanství = říše poetických symbolů. Tak se „materialistický“ Santayana transformuje v symbolistu a uvádí v souvislost s nástupem teorie symbolů u novokantovce Ernsta Cassirera a jeho následovníků. Pojem materialismu se rozplývá naprosto, je to jen málo závazný heuristický termín. Idealista Croce se dostává do kontaktu s „materialistou“ Santayanou. Princip asimilace vítězí — podepřen podstatně tím, že skutečná materialistická, marxistická estetika není vůbec zaznamenána: Na širším pozadí, z „celkového“ hlediska se proto idealistický transcendentalismus italského estetika sytí aplikací jistých konkrétních historických postupů, kdežto zase „materialismus“ Santayanův má své idealistické momenty, prchavější a subtilnější ve srovnání s Crocem. I když nebudeme popírat tendence k připodobnění, k strukturním shodám v základech estetického neoidealismu, má i zde zásada asimilace své hranice funkčnosti. Lze však tvrdit, že poslední kapitola *Dějin estetiky* je překračuje naprosto neúnosně a vytváří fikci koexistujících hodnot, představu o jejich smírné korelaci: Vedle sebe stojí symbolismus Cassirerův, logistická sématika, psychoanalytický symbolismus, tvarová psychologie etc. Kritické zhodnocení nefunguje, historický kontext není ani naznačen, společenská ideologická funkce jednotlivých estetických teorií je anulována (ač se předtím na některých místech „Dějiny“ o něco podobného aspoň pokoušely). Negativní stránka historismu stírajícího

reálné protiklady právě zde vystoupila nejvýrazněji. Prozradila tak nevolky vnitřní svár, základní disproporci celé práce. Kniha totiž nemohla z hlediska přítomnosti posoudit pozitivní přínosy minulosti. Neboť onen metodologický princip, podle něhož si přítomnost vybírá z minulosti (volí minulost) a interpretuje ji, zastávajíc vyšší hledisko, znamenal by pro autory *Dějin estetiky*, aby vyšli z onoho období, v němž sami konstatovali empirismus, pluralismus, sklon k specializaci, na jejich začátku pak krizi estetického myšlení. Což nebyli s to provést — naštěstí — protože jejich výchozí koncepce je více méně kongruentně odvozena z nejlepších vzorů klasických epoch (idea syntetického světového názoru v estetice, problematika člověka esteticky se vyžívajícího a tak se osvobozujícího bytostnou silou uměleckého zlidšťování, jehož teoretickou fólií je humanizační funkce filosofie umění a krásy). Pozitivní koncepce knihy je tedy opřena o *ideál tradice*, ne o vzory vyčtené ze současné situace estetiky. Historický panharmonismus je nutně zahleděn do velké minulosti. V tom je relativní síla knihy — její humanistický základ — v tom je i její vnitřní slabina. Krásný cíl koncepce je vlastně nazpět zasazen do prošliých dob; mezi etapou klasickou a poklasickou zeje svár; spíše minulost soudí přítomnost než naopak. A tady zůstává ukryt pozitivní paradox knihy Gilbertové a Kuhna: její význam i její neoddisputovatelné omezení.

OLEG SUS

## Bibliografický dodatek

(Vybrané práce z oblasti obecných dějin estetiky, sestavil Oleg Sus)

- J. Amfitěatrov, *Istoričeskij očerk učeníj o krasotě i iskusstve*, Charkov 1890.
- J. Aničkov, *Očerk razvitija estětičeských učeníj*, ve sborníku *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva* VI, 1, Charkov 1915.
- M. A. Antonovič, *Sovremennaja estětičeskaja teorija*, v: *Izbrannyje filosofičeskije proizveděnja*, Moskva 1945.
- A. Bäumlér, *Ästhetik*, v: *Handbuch der Philosophie*, vyd. A. Bäumlér a M. Schröder, München-Berlin 1934 (nedokončeno).
- R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris 1962.
- B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London, New York, 1892 a další vyd. (posl. vyd. New York 1957).
- E. De Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetica*, 5 sv., Antwerpen 1951—53 (do renaissance).
- E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty from Sokrates to Robert Bridges*, New York 1931.
- E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, 4. vyd., London 1928.
- E. F. Carritt, *An Introduction to Aesthetics*, London 1949 (antologie).
- Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902 a další vyd.; druhá část knihy je věnována dějinám estetiky od antiky po 19. století, s bibliografickým dodatkem (angl. vyd. 1909, s historickou částí 1922; francouzský překlad 1904; německý překlad části teoretické i historické *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, Tübingen 1930).
- Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari 1942.
- M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906 (stručný a hutný rozbor novověké estetiky v úvodní části knihy).
- C. J. Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York 1929 (s přehledem hlavních estetických teorií).
- P. Fierens, *Les grandes étapes de l'esthétique*, Bruxelles-Paris, 1945.
- L. M. Flaccus, *The Spirit and Substance of Art*, New York 1941.
- K. E. Gilbertová, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, New York 1939; nové vyd. Bloomington 1954, 1960; London 1956. (V 1. vyd. není kap. XIX o směrech estetiky ve 20. století; londýnské vyd. je přeloženo do ruštiny: *Istorija estetiky*, Moskva 1960, s kritickým doslovem M. F. Ovsjannikova, *Posleislovije*, str. 624—655.)
- E. Grucker, *Histoire des doctrines esthétiques et littéraires en Allemagne*, Paris 1883.
- F. P. Chambers, *The History of Taste*, Columbia University Press, 1932.
- A. R. Chandler, *Beauty and Human Nature. Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934 (zaměřeno k pracím z experimentální estetiky).
- A. Ilijev, *Istorija na estetikata*, 2. vyd., Sofija 1958.

*Istorija estetiky* — Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli — díl I: *Antičnost, Srednije věka, Vozrožděnije*, Moskva 1962. (První marxisticko-leninský pojatá antologie z dějin světové estetiky; obsahuje i oddíly věnované Byzanci, Číně, Indii, středověkému Rusku; jednotlivé soubory textů, uspořádané chronologicky, jsou doprovázeny vstupními studiemi; celé dílo je rozvrženo na 5 svazků a bude dovedeno až do současnosti. *Istorija estetiky* má fundamentální význam a předčí běžné antologie západní ve svém pojetí i rozsahu materiálu. Bohatá bibliografie sovětská i zahraniční podle epoch.)

*Istorija jevopejskogo iskusstvoznanija*. Ot antičnosti do konca XVIII veka, red. V. P. Vipper, T. N. Livanovová, Moskva 1963. (První komplexní práce tohoto druhu v sovětské literatuře vůbec. Probírá teorii malířství, plastiky, architektury, hudby a divadla, mimo teorii literatury a literární kritiky. Bohatý odkazový materiál.)

*Iz istorii estetičeskoj mysli drevnosti i sredněvekovja*, red. V. F. Berestněv, A. P. Belik, M. F. Ovsjannikov, P. S. Trofimov, Moskva 1961. (Jednotlivé studie o estetických názorech starého Egypta, o problémech estetiky Platónovy, Aristotelovy, traktátu „O vznešeném“, Lukianovy, Van Čuna, Kálidáasy, dále o estetických teoriích evropského středověku, středověkého Ruska a o eticko-estetických motivech v ruských národních pověstech.)

*Iz istorii estetičeskoj mysli novogo vremeni*, red. V. F. Berestněv, A. A. Važenovová, M. F. Ovsjannikov, P. S. Trofimov, Moskva 1959. (Jednotlivé studie o estetických problémech v díle E. Burka, I. Kanta, Voltaira, D. Diderota, H. Balzaca, N. P. Ogareva a N. G. Černyševského.)

Béla Jánosi, *Az Aesthetika története*, 3 sv., Budapest 1899—1901.

A. Jegorov, *O reakcionnoj suščnosti sovremennoj buržuaznoj estetiky*, Moskva 1961 (kriticky analyzuje subjektivistické proudy, freudismus, intuitivismus, pragmatismus a moderní revizionismus v estetice).

W. Knight, *The Philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Aesthetics*, 2 sv., London 1895—98.

J. Koller, *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik von Baumgarten auf die neuste Zeit*, Regensburg 1799.

A. Kuhn, *Die Idee des Schönen in ihrer Entwicklung bei den Alten bis in unsere Tage*, (2. vyd.) Berlin 1865.

Ch. Levêque, *La science du Beau*, 2. sv., Paris 1862 (sahá po Hegela).

Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Esthetics*, London 1933.

H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868 (nový přetisk Leipzig 1913).

G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1945.

Ph. McMahon, *Preface to an American Philosophy of Art*, Chicago 1945.

Ph. McMahon, *The Meaning of Art*, New York 1930 (probírá a hodnotí některé teorie v moderní estetice).

E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, 3. vyd., Leipzig 1919, 4. rozšířené a přepracované vyd. 1930, vydal R. Müller-Freienfels. (Kniha není sice zpracována čistě historicky, ale podává empirický a instruktivní přehled nového bádání hlavně v 19. století po G. Th. Fechnerovi; látka z 20. století je ve 4. vyd. rozšířena.)

A. M. Mironov, *Istorija estetičeskich učeníj*, Kazaň 1913.

*Momenti e problemi di storia dell' estetica*, 2. sv., Milano 1959 (velká sborníková práce, sahá od antiky až po romantickou epochu).

S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961. (O E. Burkovi a anglické estetice 18. století; o polské estetice, teorii umění a kritice v 19. století; o estetice H. Taina).

S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957.

L. Morgenstern, *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Paris 1938.

Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations*, New York 1949.

Z. Nejedlý, *Katechismus esthetiky* (Esthetika I: Dějiny esthetiky a theorie umění), Praha b. r. (1902). (Heslovitě popisné, leckde zkrslující, s dodatkovými pasážemi o české estetice. Sahá od antiky po směry 2. poloviny 19. století.)

M. Novák, *Otázky estetiky v přítomnosti a minulosti*, Praha 1963. (Druhá část — historická — je věnována jednak řecké estetice od počátků až po Platóna, jednak českým estetikům: Palackému, Durdíkovi, Hostinskému a Nejedlému.)

C. G. Ogden, I. A. Richards, J. Wood, *The Foundations of Aesthetics*, New York 1925 (obsahuje mj. kratší kritická zhodnocení základních teorií).

F. Palacký, *Přehled dějin krásovědy a její literatury*, původně Krok 1823, vyd. v: *Františka Palackého Spisy drobné III*, uspoř. L. Čech, Praha (1901).

H. DeWitt Parker, *The Principles of Aesthetics*, New York 1946.

T. Pavlov, *Filosofia i estetika. Kam istorijata na estetikata* (Izbrani proizvedenija 4), Sofija.

M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 sv., Madrid 1883 až 91 a další vyd.; srov. opravené vyd. S. Reyese, Santander 1946, v *Obras completas de Menéndez Pelayo*; argentinské vyd. ve 3 sv. Buenos Aires 1943. (Dílo není zaměřeno jen ke španělské estetice, ve sv. 4 a 5 probírá materiály francouzské, anglické a německé.)

Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, 1. vyd. New York 1935, 2. oprav. vyd. 1952. (Antologie s úvodní studií Raderovou; většina textů je z děl 20. století; ruský překlad 2. vyd.: *Sovremennaja kniga po estetike*. Antologija, Moskva 1957.)

C. Roxla, *Curso de estética. De las antiguas teorías estéticas. — Elementos catalógicos. — Estética contemporánea*. Montevideo, b. r.

G. A. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 sv., Edinburgh 1900—1904.

N. V. Samsonov, *Istorija estetičeskich učeníj*, část 1—3, Moskva 1915.

M. Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlin 1872.

K. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886 (základní práce pro 17. a 18. století v Evropě).

G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Milano 1960. (Rozsáhlá práce, věnovaná v kratší úvodní části směrům 2. poloviny 19. století a pak výhradně estetice 20. století až do 50. let. Zatím materiálově a bibliograficky nejbohatší dílo o světové moderní estetice: Má zvláštní paragrafy věnované i estetice marxistické.)

Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, I. díl: *Estetyka starożytna*, II. díl: *Estetyka średniowieczna*, Wrocław-Kraków 1960. (Dílo základního významu; historický výklad je důsledně opřen o prameny, které jsou včleňovány ve větších oddílech do textu, takže Tatarkiewiczova práce může zároveň sloužit za antologii. Vybrané texty, typizované do kratších úryvků, jsou tištěny v řeckém nebo latinském originále spolu s paralelním polským překladem. Hojná odkazová literatura.)

A. Torossian, *A Guide to Aesthetics*, Stanford University 1937.

E. Uitz, *Geschichte der Ästhetik* (v: *Geschichte der Philosophie in Längsschnitten*, seš. 6), Berlin 1932.

L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, 2. opr. vyd. Firenze 1948 (francouzský překlad Bruxelles 1938: *Histoire de la Critique de l'Art*).

R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, I: *The Later Eighteenth Century*, New Haven 1955, II: *The Romantic Age*, New Haven 1955. (Dílo je rozvrženo do 4 svazků; má širokou koncepci bohatě dokládanou analýzami materiálu — z estetiky, literární teorie a kritiky. Důkladná bibliografie prací obecných, speciálních i pramenů.)

W. K. Wimsat Jr., C. Brooks, *Literary Criticism, a short History*, New York 1957.

M. De Wulf, *L'Histoire de l'esthétique et ses grandes orientations*, v: *Revue néo-scolastique* XVI, 1909, č. 2.

*Základy marxisticko-leninské estetiky*, Praha 1961. (Český překlad sovětského systematického díla *Osnovy marksistsko-leninskoj estětiiki*, Moskva 1960; obsahují v I. oddílu „Základní etapy dějin estetických učení“ od antiky, starověké a středověké Číny a Indie až po etapu vzniku a rozvoje estetiky marxistické, včetně etapy leninské.)

A. Zemljanovová, *Sovremennaja estětika v SŠA*. Kritičeskij očerk, Moskva 1962 (informující nárys o soudobé americké estetice).

R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858.

## Z estetických bibliografií

G. N. Belknap, *A Guide to Reading in Aesthetics and Theory of Poetry*, Eugene (Oregon) 1934.

C. H. Mills Gayley, F. Newton Scott, *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism. The Bases in Aesthetics and Poetics*, Boston 1899.

W. Hammond, *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts from 1900 to 1932*, New York 1933.

A. R. Chandler, *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics, 1864—1937*, Berkeley, California, University of California Press, 1938.

F. Palacký, *Přehled dějin krásovědy a její literatury*, cit. dílo.

D. M. Robb, J. J. Garrison, *Art in the Western World*, New York 1942.

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4. rozšíř. vyd., Leipzig 1792 až 94, s dodatky Blankenburgovými ve 3 sv., 1796—98, a Schulzovými a Dykovými, 1792—1808 (*Nachträge oder Charakteristik der vornehmsten Dichter aller Nationen*, 8 sv.). Slovníková práce důležitá pro bibliografii do 18. století.

Průběžné bibliografie časopisecké ze světové estetiky:

Uvedený již *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Helmut Hungerland, Selective Current Bibliography for Aesthetics and Related Fields).

*Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1951 —; vyd. H. Lützel (navazuje v podobě sborníku na Dessoirův *Zeitschrift für Ästhetik*).

*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, vyd. M. Dessoir 1906—1938, 1938 do 1. čtvrtletí 1943 R. Müller-Freienfels.

## Jmenný a věcný rejstřík

Heslo označené \* hledej pod druhým slovem

- Abert H., 26  
*absolutno*, 297, 341, 362  
*abstrakce*, 242  
Adams H. P., 234  
Addison J., 193, 196, 197, 206, 208,  
245, 249, 259, 260, 261  
Adler A., 443  
Adler M. J., 61, 83, 123, 139  
Aeschines, 92  
Aischylos, 91  
Africanus, (Scipio Publius Cornelius), 92  
Agathon, 59, 60  
Albert Veliký, 115, 124  
Alberti L., 141, 143, 144, 146, 147, 151,  
156, 158, 159, 160, 163  
*alegorie*, 90, 91, 130, 131, 132, 142, 143,  
145, 147, 172, 176, 227, 345, 360,  
439, 442  
d'Alembert J., 418, 419  
Alexander S., 433, 446  
Alkamenes, 43  
Allen B. S., 218, 453  
Allen G., 413, 423, 424  
Alma-Tadema, 426  
Ambrož sv., 120  
Ames Van Meter, 452  
Amfiteatrov J., 475  
Angier R. P., 417  
Aničkov J., 475  
Antigonos, 92  
Antifanes, 40  
Antifon, 41  
Antipater, 90  
Antonín Florentinský, 136  
Antonovič M. A., 475  
*antropologie*, 254, 283, 284, 292, 444, 453  
*antropomorfismus*, 22, 24, 272, 273  
Apelles Kosský, 86, 99  
Apollodóros, 39, 40, 45, 93  
Apuleius, 99  
*archeologie*, 243  
*architektura*, 84, 104, 118, 194, 215, 334,  
336, 353, 354, 364, 368, 369, 370,  
426, 450—451  
— *a matematika*, 174  
— *a sochařství*\*  
Archytas, 25  
Ariosto, 249  
Aristarchos, 40, 92  
Aristofanes, 59, 60  
Aristofanes Byzantský, 92  
Aristoteles, 19, 24, 28, 30, 62—83, 84 až  
94, 96, 108, 115, 116, 123, 136,  
137, 150, 153—155, 161, 163 až  
168, 170, 178—180, 185, 187,  
188, 193, 211, 215, 224, 242, 250,  
251, 313, 330, 366, 367, 405, 421,  
470, 476  
— *Díla. De generatione animalium*, 64, 65  
*De generationet corruptione*, 70, 75  
*De mundo*, 64, 68  
*De partibus animalium*, 64, 82  
*Druhé analytiky*, 67  
*Etika Nikomachova*, 63, 65, 73, 74,  
78, 88, 366, 367  
*Magna moralia*, 73  
*Metafysika*, 24, 65, 66, 68, 70, 78, 91  
*Meteorologica*, 64  
*O duši*, 65, 82  
*Physica*, 64, 65  
*Poetika*, 28, 62, 63, 66—72, 74, 81,  
88, 91, 94, 96, 250  
*Politika*, 62, 63, 67—70, 74, 77—79  
*Problemata*, 68, 72, 76, 81, 82  
*Rétorika*, 70, 76, 80, 81, 88, 421  
Aristoxenos, 85, 88, 90  
Arnheim R., 446, 457  
Arnim L. J. von, 303



- Arnold M., 398  
*asociace*, 173, 315, 319, 420, 422  
   — *ideji*, 193, 195, 204, 216, 218, 320  
 Athanasios, 313  
 Athenaios, 85, 101, 102  
 Atkin J. W. H., 88, 89, 91, 92  
 Atticus, 85  
 Augustin sv., 106, 109—111, 113, 114,  
   115—119, 121—126, 128, 132 až  
   135, 137—140, 144, 146, 164,  
   313  
 Augustus, 85, 94, 98, 99  
 d'Aurevilly B., 383, 385  
 Avebury Lord (viz Lubbock J.)
- Babitt I., 234, 309  
 Bacon F., 32, 170, 171, 172, 178, 182,  
   183, 219, 220, 224, 313  
 Baeumker Ch., 126  
 Bailey J. C., 338  
 Bain A., 424  
 Bakerová E. S., 416  
 Baldwin J. M., 412, 416  
 Balfour H., 412  
 Balzac H., 476  
 Balzac J. L., 173  
 Banville T. de, 383  
 Barbari Jacopo de', 151  
 Barnes A. C., 452  
 Barnhart E. N., 457  
 Baruzi J., 189  
*barva*, 57, 69, 93, 103—105, 124, 133,  
   179, 213, 214, 216, 416  
 Basch V., 295, 421, 425  
 Basilios sv., 109, 127  
*básník (viz též: umělec)*, 38, 39, 81, 111,  
   142, 166, 306, 307, 322—325, 431  
   — *a filosof*, 31, 35, 59, 82, 85, 155,  
   161, 162, 165, 179, 229, 230,  
   323, 406  
   — *a moudrost*, 20, 21, 35, 36  
   — *a politik*, 31  
   — *a věda*, 161  
   — *úkol*, 217  
   — *význam*, 437  
 Batteux Ch., 180, 227, 228, 233  
 Baudelaire Ch., 381, 382, 383, 384, 387,  
   389, 390, 391, 393, 447  
 Baumgarten A. G., 190, 235—240, 241,  
   242, 252, 254, 259—263, 278,  
   298, 345, 405  
 Bäumlér A., 235, 475  
 Bayer R., 454, 475  
 Bembo P., 165  
 Beethoven L. van, 447  
 Béguin A., 300  
 Behn S., 141, 147  
 Belik A. P., 476  
 Belknap G. N., 478  
 Bell C., 427  
 Berestněv V. F., 476  
 Bergin T., 454
- Bergson H., 446, 449, 450  
 Berkeley G., 200, 201, 204, 260, 365  
 Bernard sv., 109  
 Bernardin ze Sierry, 138  
 Bernini G., 245  
*Bildung*, 278  
 Binyon L., 194, 218  
*biologie*  
   — *a estetika\**  
   — *a umění\**  
 Birkhoff G., 443  
 Blackmur R., 441  
 Blake W., 310—313, 314—317, 322,  
   328, 338  
 Boasová F., 457  
 Boas G., 453  
 Boccaccio G., 142, 144, 145, 147—149,  
   153, 164, 324  
 Bodkinová M., 444  
 Bodmer J. C., 190, 242  
 Boehme J., 311, 318  
 Boethius, 111, 140  
 Boileau D. N., 169, 179, 180, 183, 194,  
   211, 216, 242  
 Boissérée M. a S., 336  
 Bolzano B., 405  
 Bonaventura, 116, 125, 132  
 Bonsignori F., 150  
 Borgia C., 252  
 Borinski K., 111, 114, 115, 120, 121,  
   136, 169  
 Bosanquet B., 86, 107, 139, 168, 192,  
   218, 246, 250, 258, 295, 358,  
   410, 428, 429, 471, 475  
 Botticelli S., 448  
 Boucher M., 359  
 Bracciolini Poggio, G. F., 243  
 Bradley A. C., 358, 390  
 Brandes G., 309  
 Bréhier E., 107  
 Brecht W., 252  
 Breitinger J. C., 190, 242  
 Bridges R., 163, 433  
 Brooks C., 441, 477  
 Brunelleschi F., 140  
 Bruni L., 167  
 Bruno G., 142, 143, 167, 220  
 Brutus, 95  
 Bruyne E. de, 453, 475  
 Buermeyer L., 452  
*bůh*  
   — *a krása\**  
   — *a přiroda*, 65  
   — *a umění*, 137, 153, 155, 156, 343,  
   359  
 Bullock, 165  
 Bullough E., 448  
 Bundy M. W., 107, 131, 132, 139, 142  
 Bunyan, 201  
 Burckhardt J., 244, 427  
 Burke E., 193, 208, 209, 210, 211, 236,  
   260, 261, 262, 263, 476  
 Burdett O., 314

- Burnet J., 25, 31  
 Burton R., 76  
 Butler S., 206  
 Butcher S. H., 66, 83
- Caecilius, 97  
 Cennini C., 155  
 Calderón, 303  
 Caird E., 295  
 Callahan L., 139  
 Campanella, 238  
 Capella Martianus, 136  
 Carbo, 92  
 Carlyle T., 295, 324, 325, 327, 328, 333, 338  
 Carpi, Cardinal di, 152  
 Carrey J., 243  
 Carrière M., 398  
 Carritt E. F., 218, 221, 295, 403, 432, 433, 475  
 Cassagne A., 386, 387, 389, 390, 392  
 Cassirer E., 190, 295, 437, 438, 439, 440, 473  
 Cassirer H. W., 454  
 Castagnary J. A., 378, 379  
 Castelvetro L., 146, 148, 154, 155, 165, 166, 220  
 Cato, 150  
 Caylus Count, 249, 250  
 Cazamian L., 338  
 Cicero, 85, 92, 94, 95, 96, 97, 109, 115, 116, 118, 188
- cil*  
 — *poezie*, 148, 161, 165, 167, 220  
 — *tragédie*, 73, 74  
 — *umění*, 73, 188, 333, 365, 373, 434  
 Ciriaco z Ancony, 243  
*cit*, 67, 73, 173, 187, 194, 195, 207, 211, 224, 251, 270, 317, 364, 399, 401, 434, 440  
 — *a hudba*, 173, 427, 440, 441  
 — *a matematika*, 190  
 — *a mravnost*, 205  
 — *a myšlení*, 316  
 — *a rozum*, 46, 239, 260, 321  
 — *a tragédie\**  
 — *a vědění*, 204  
 — *a zkušenost estetická*, 399, 431
- Clark G. N., 192, 218  
 Cohn J., 416  
 Coleridge S. T., 313, 314, 317—321, 322, 325, 338  
 Collingwood R. G., 61, 433—435  
 Collingwood W. G., 333  
 Comte A., 301, 337, 375, 376, 379  
 Condillac E. B. de, 223, 224  
 Constable J., 233, 326, 378  
 Coomaraswamy A., 445  
 Corneille P., 169, 181, 185, 226, 250, 251  
 Cook E. T., 327—329  
 Cooper L., 74, 83  
 Coulton G. G., 136, 138, 139
- Courbet G., 378  
 Cousin V., 373, 374  
 Cornford F. M., 25, 31, 83  
 Crashaw R., 443  
 Crassus, 95  
 Croce B., 109, 223, 234, 258, 371, 430 až 433, 434—436, 438, 462, 472, 473, 475  
 Croiset A. a M., 40, 41  
 Cueva J. de la, 191  
 Cust L., 243  
 Cyril Jeruzalémský, 115
- část a celek, (viz též: proporce)*, 321  
 Černyševskij, 476
- Damon S. F., 338  
 Dante, 106, 107, 115, 120, 126—130, 139, 142, 146, 157, 275, 303, 304, 322, 332, 342, 437  
 Darwin Ch., 423  
 Davenant W., 175  
 David (předsokratik), 23  
*děj v umění*, 70, 247—250  
*dějiny*, 255  
 — *estetiky*, 428, 429  
 — *umění*, 91, 92, 243, 245, 334, 344 až 346, 427  
*dekadence*, 409  
 Delacroix E., 387  
 Delatte A., 24  
 Demetrios, 86  
 Démokrates, 23  
 Demokritos, 22—24, 170, 178, 219, 439  
 Démosthenes, 92  
 Descartes R., 163, 169, 170, 171, 172 až 175, 177, 179, 187, 191, 194, 311, 313  
 Deshaye, 232  
 Dessoir M., 413, 429, 454, 457, 475  
 Dewey J., 451, 452  
*diagnostika*, 21, 24, 33, 54, 266, 281, 284, 285, 310, 341, 345 a n., 362, 364, 409  
 Diderot D., 215, 228—233, 234, 242, 249, 476  
 Diels H., 21—23  
*dílo umělecké*, 258, 285, 376, 377  
 Dilthey W., 428, 429, 447, 464, 471  
 Dinsmore C. A., 139  
 Diogenes, 90  
 Diogenes Laertius, 89—91  
 Dion Chrysostomos, 99  
 Dionysius Areopagita, 109, 115, 120  
 Dionýsius z Halikarnassu, 90, 91, 93, 94, 97  
*divadlo (viz též: drama)*, 109, 110  
*dobro (viz též: mravnost)*, 251—252  
 Dodds E. R., 107  
 Domitián, 84  
*drama (viz též: divadlo, tragédie, komedie)*, 233, 250, 251, 343, 357—358  
 — *logika výstavby*, 250

- *původ dramatu*, 91—92  
 Draper, 218  
*druhy umění (viz též: poezie — druhy)*, 70,  
 137, 138, 143, 452  
 — *a smysly*, 254—255  
 — *dělení*, 408, 409  
 Dryden J., 171, 185  
 Du Bellay J., 148, 178  
 Du Bos Ch., 278, 279  
 Dubos J. B., 134, 188, 211, 215, 223 až  
 228, 236, 245  
 Ducasse C. J., 443, 475  
 Dufresnoy C. A., 194, 212, 215, 216  
 Duns Scotus J., 127  
 Durdík J., 476  
 Dürer A., 141, 144, 148, 150—152, 155  
 až 158, 160, 162, 163, 166, 220,  
 297  
 Durham W. H., 218  
 Duris ze Samu, 93  
 Eberhard J. A., 241  
 Eckermann J. P., 280, 281  
 Edman I., 452  
 Eganová R. F., 309, 381, 394  
*eklekticismus*, 94, 95  
*elementy (viz: prvky)*  
 Eliot T. S., 434, 435  
 Ellis H., 234  
*emanace*, 103, 189  
 Emerson R. W., 325—327, 338  
*emoce*, 187, 208, 210, 224—226, 329, 423  
 — *a vnímání\**  
 — *řízení*, 186  
*empirie, empirismus*, 28, 195, 201, 205 a n.,  
 217, 241, 262, 263, 283, 312, 313,  
 362, 399, 412, 413, 420, 434  
 Empson W., 442, 443  
 Enfantin, 375  
*epika, epos*, 70, 71, 184, 186, 286, 342, 343  
*epikurejství*, 91  
 Epikuros, 90, 91, 222, 367  
 Eriugena J. Scotus, 125, 131  
*eros (viz: láska)*  
 Eschenburg J. J., 242  
*estheticismus*  
 — *praktický*, 382, 383, 391  
 — *umělecký*, 383, 384  
*estetika*  
 — *a biologie*, 406, 412, 623  
 — *a etnologie*, 412, 423, 425  
 — *a experimenti*, 412, 414—421, 446  
 — *a fyziologie*, 252, 253, 412, 418, 419,  
 423—425  
 — *a matematika\**  
 — *a mravnost*, 323  
 — *a psychologie*, 260—262, 421, 422  
 — *a sociologie*, 412, 423  
 — *a umění*, 454  
 — *idealistická*, 380, 395 a n.  
 — *naturalistická*, 378, 379, 380  
 — *určení estetiky*, 235, 236  
*etnologie a estetika\**  
 Eukleides, 200  
 Euler L., 418  
 Eumaros, 93  
 Euripides, 41, 71, 91  
 Evansová J., 448  
*extáze (viz též: vzrušení)*, 177, 188, 408  
*fantazie (viz: obrazotvornost)*  
 Fauconnet A., 371  
 Fechner G. T., 412—417, 418—420,  
 422, 476  
 Feidias, 43, 65, 78, 93, 95, 99, 100, 103,  
 120, 245, 246, 304  
 Feldmann V., 423  
*fenomén*, 267, 365  
*fenomenalismus*, 365  
*fenomenologie a estetika*, 255, 256, 445, 456  
 Féré Ch., 424  
 Ferekrates, 41  
 Feydeau, 387  
 Fierens P., 475  
 Fichte J., 277, 292, 297, 299, 302, 319,  
 340, 359  
 Ficino Marsilio, 164  
 Fiedler K., 427, 428  
 Filippo F., 150  
 Filodemos z Gadary, 91, 94  
 Filoktetos, 256  
*filosof a básník\**  
*filosof-vládce a umění*, 34, 37, 38, 78  
*filosofie*, 53—54, 291  
 — *a matematika*, 170  
 — *a poezie\**  
 Filostratos, 100  
 Filoxenos, 40  
 Firkins O. W., 338  
 Fisch M., 454  
 Fischer K., 358  
 Flaccus L. W., 410, 455, 475  
 Flaubert G., 371, 378, 381, 383—389,  
 391—393, 409  
 Flavius, 389  
 Flint R., 234  
 Foerster N., 389  
*forma*, 73, 124, 126, 140, 145, 292, 294,  
 351, 419, 454, 457  
 — *a látka*, 65, 66, 72, 291  
 — *a krása\**  
 — *abstraktní*, 46, 252  
 — *čistá*, 427  
 — *druhy*, 199, 200  
 — *ideální*, 95, 104, 286  
 — *matematická*, 313  
 — *stupně*, 199  
 — *symbolická*, 439  
 — *vnitřní*, 95, 156  
 — *vnější*, 145  
 — *živá*, 189, 313  
*formalismus*, 390, 402, 403, 404  
 Fracastoro G., 157, 158, 161, 162  
 Francesca, Piero della, 151, 440, 448  
 František sv., 109, 125, 131  
 Fresnaye V. de la, 180

- Freud S., 443  
 Friss J. H., 80  
 Fry R., 427  
 Frynis, 40  
*fuikce*, 43  
   — *architektury*, 368, 369  
   — *empirická*, 195  
   — *estetické formy*, 126  
   — *napodobovací*, 71  
   — *umění*, 74  
*fyzologie a estetika\**  
 Gainsborough T., 440  
 Galba, 92  
 Galilei Galileo, 170, 188  
 Galton F., 412  
 Gautier T., 371, 381, 382, 384, 387, 392  
 Gayley C. H. Wills, 478  
 Geddes P., 450  
 Geiger M., 456  
*génus*, 180, 195, 216, 226, 227, 228, 247,  
   257, 274, 275, 290, 292, 306,  
   349, 367, 368  
   — *a prostředí*, 227  
*geometrie*, 354  
 George S., 389  
 Gerard A., 203, 204, 210, 211  
 Ghirlandaio D., 150  
 Ghyka M., 445  
 Gibelin J., 345  
 Giddings F. H., 412  
 Gide A., 452  
 Giedion S., 451  
 Gilbert A. H., 35, 61, 83, 107, 130, 168,  
   192  
 Gilbert Holandský, 142  
 Gilbertová K., 419, 429, 445, 456, 462 až  
   472, 474, 475  
 Gilson E., 129, 139  
 Gingerich S. F., 338  
 Giotto, 149, 150, 158  
 Goes, Hugo van de, 448  
 Goethe J. W., 245, 251, 254, 257, 258,  
   275, 276—283, 284, 286—288,  
   290, 296, 303—305, 307, 324,  
   326, 336, 357, 381, 396, 409, 437,  
   438, 447  
 Goncourt J. a E., 381, 386, 387, 390, 406  
 Gorgias, 26, 392  
*gotika*, 313, 336, 344  
 Gotschalk D. W., 452  
 Gottsched J. C., 242, 251  
 Goya F., 387  
 Grandgent C. H., 139  
 Gravina G. V., 220, 221  
 Green L. D., 371  
 Green W. C., 61  
 Greene T. M., 455, 456  
 Grenze J. B., 232  
 Grimm M., 232  
 Groos K., 421, 425  
 Gropius W., 451  
 Gros-Kost, 378  
 Grosse E., 411, 412, 413  
 Grotius H., 222, 241  
 Grube G. M. A., 61  
 Grucker, 475  
 Guarini B., 167  
 Guyau J. M., 380, 424  
 Haddon A. C., 412  
 Haigh A. E., 83  
 Halley E., 171  
 Hamann J. G., 253—255, 257  
 Hambidge J., 443  
 Hammond W. A., 457, 478  
 Hanslick E., 426, 427  
*harmonie*, 19, 24, 25, 55—58, 67, 68, 72,  
   87, 115—117, 120, 122, 129, 158,  
   159, 161, 163, 185, 189, 196, 198,  
   268, 275, 288, 289, 291, 297, 303,  
   305, 306, 348, 350, 358, 363, 397,  
   399, 401, 418  
   — *a hudba*, 50, 90, 404  
   — *a krása*, 72, 116, 117, 120, 158  
 Hartley D., 315, 319  
 Hartmann E. von, 402  
 Harwey W., 187  
 Hebbel F., 358  
 Hegel G. F. W., 245, 259, 276, 286, 290,  
   294, 301, 345—358, 359, 361,  
   365, 376, 395—398, 402, 404,  
   412, 426, 454, 465, 466, 469, 470,  
   472, 476  
 Heine H., 382  
 Heinse W., 251—253, 255  
 Helmholtz H. L. F., 418, 419  
 Hemsterhuis F., 241  
 Hérakleitos, 19—23, 283, 310  
 Herbart F., 402, 403, 404, 426  
*herectví*, 144, 365  
 Hésiodos, 19, 35, 91  
 Heydenreich K. H., 240  
 Heyl B. C., 457  
 Hibben J. G., 218  
 Hildebrand A., 427  
 Hildegarda sv., 126  
 Hippias, 26, 52, 53  
 Hippolytos, 19  
 Hirn Y., 425  
 Hirt L., 282  
 Hirth G., 412  
*hmota a duch*, 292, 319  
 Hobbes T., 170, 171, 175—178, 179,  
   187, 188, 205, 206, 222, 453  
*hodnota*  
   — *a krása*, 382  
   — *estetická*, 271  
   — *hudby*, 48  
   — *poezie*, 220  
   — *v umění*, 44, 384  
*hodnocení*, 321  
   — *estetické*, 284, 285  
 Hogarth W., 211—215  
 Holbein., 171  
 Hölderlin F., 301, 348

- Hollanda F. de, 146, 147, 152, 153  
 Holmesová C., 68  
 Home H. (viz Kames Lord)  
 Homér, 19, 20, 35—37, 45, 48—50, 59, 71, 91—93, 110, 111, 115, 140, 150, 164, 175, 206, 223, 237, 247, 248, 250, 274, 289, 304, 310, 342, 356, 361, 393, 409, 421  
 Hospers J., 456  
 Hostinský O., 459, 460, 463, 476  
 Horatius, 28, 85, 94, 97, 150, 155, 164, 170, 181, 237, 251, 313  
 Hotho H. G., 358  
 Howard T. z Arundelu, 243  
*hra a umění\**  
 Huarte J., 219  
*hudba*, 25, 26, 47, 48, 77, 110, 119, 173, 174, 190, 206, 207, 230, 231, 352, 355, 356, 363, 365, 370, 371, 403, 404, 426, 427, 440, 441, 453  
 — *a cit\**  
 — *a duše*, 47, 48, 68, 69, 77, 78, 79  
 — *a harmonie\**  
 — *a hra*, 425  
 — *a kosmologie*, 24—26, 418, 419  
 — *a matematika\**  
 — *a mravnost*, 89, 90, 101  
 — *a mýtus*, 440, 441  
 — *a napodobení*, 35, 66, 70  
 — *a výchova*, 78, 79  
 — *harmonie, lahodnost*, 134, 135, 189, 234, 419  
 — *materiál hudby*, 456  
 — *působení*, 50  
 — *symbolismus hudby*, 440, 441  
 — *vznik*, 91  
 — *základy*, 418, 419  
 Hudnut R., 451  
 Hugo od sv. Victora, 131, 135, 136  
 Hugo V., 336, 381  
*humanismus*, 144, 153, 154, 162  
 Humboldt A. von, 423  
 Humboldt W. von, 283—286  
 Hume D., 107, 193, 195, 201—204, 207, 208, 210, 211, 216, 259, 260, 264, 440  
*humor*, 308, 353  
 Hungerland H., 457, 478  
 Hurd R., 336  
 Hutcheson F., 190, 193, 195, 199, 200, 206, 207, 229, 236, 259, 260, 262  
 Hypereides, 92  
 Chambers F. P., 107, 109, 112, 475  
 Chandler A. R., 457, 475, 478  
 Chapelain J., 182, 184  
 Chapman E., 457  
 Charlton, 146, 148, 154, 165, 166  
 Chateaubriand F. R., 336  
 Chrysippos, 98  
 Chrysostomos sv. 138  
 Church R. W., 443  
 Chvatík K., 461, 463  
 Iamblichos, 318  
 Ibsen H., 358  
*idea*, 321, 346, 360, 396, 397  
 — *a forma*, 390  
 — *a pravda*, 326  
 — *estetická*, 240  
 — *náhody*, 396  
 — *platónská*, 278, 320, 367, 370, 391  
 — *umění*, 290  
*ideál*, 96, 238, 324, 347, 348, 351, 396  
 — *estetický*, 244, 428  
 — *krásy*, 349  
 — *lidský*, 272, 283, 289  
 — *matematický a logický*, 173  
 — *umělecký*, 246, 352  
*idealismus absolutní*, 339—345  
 d'Ideville C. H., 378  
 Ilijev A., 475  
*iluze*, 44, 46  
 — *estetická (viz: klam)*  
*iluzionismus*, 99, 150, 226  
 Immermann, 395  
 Inge W. R., 107  
*inspirace*, 36, 37, 97, 157, 166, 274, 289  
*instinkt*, 208, 307, 321, 329, 332, 333, 423, 444, 446  
 — *společenský*, 209  
*intuice*, 299, 368, 431  
 — *a moudrost*, 437  
 — *estetická*, 449  
 — *lyrická*, 430  
*invence*, 181, 182  
 Isokrates, 92  
 Izaak ze Stelly, 131  
 Jacobi F. H., 284  
 Jacoby G., 254  
 Jaeger W., 21, 31  
 Jaensch, 448  
 James W., 445, 446  
 Jan z Verny, 120  
 Janitschek A., 141, 143, 148  
 Jánosi B., 476  
*jasnost a krása\**  
*jazyk umění*, 281, 282  
*jednota v rozmanitosti*, 199, 239, 241, 261, 348, 417, 418  
*jednota v umění a ve filosofii*, 69, 70, 71, 229, 245, 250, 313  
 Jegorov A., 476  
 Jensen Ch., 94  
 Jeroným sv., 109  
*jev estetický*, 254  
 Johnson S., 194, 217  
 Jones I., 194  
 Jonson B., 149, 178  
 Jordan E., 455  
 Jouffroy T., 373  
*Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 454, 457  
 Joyce J., 434  
 Jung, 443, 444, 448  
 Justí K., 243

- Kallen H., 452  
 Kallistratos, 102  
 Kalvin, 453  
 Kames Lord, 193, 201, 204, 205, 210, 260, 262  
 kánon, 93, 160  
 Kant I., 191, 237, 241, 257, 259—276, 286—288, 290—292, 294, 297, 316, 318—321, 339—341, 350, 365, 372, 400, 402, 405, 412, 420, 454, 466, 468, 476  
 katarze, 62, 63, 74—77, 251, 364  
 Kathapusin, 334  
 Keats J., 322, 323  
 Kedney J. S., 358  
 Kent W., 212  
 Kepler J., 170  
 Ker W. P., 139  
 Kierkegaard S., 308, 382  
 Kimón Kleonský, 93  
 Kinesios, 41, 44  
 Kirchmann J. H. von, 405  
 Kirschmann A., 416  
 klam v umění, 110, 112, 113, 144, 332, 360, 361, 362, 397, 422  
 Kleanthes, 136  
 Klement Alexandrijský, 130  
 Knight W. A., 338, 476  
 Koch F., 104  
 Koffka K., 446  
 Köhler W., 446  
 Koller J., 476  
 komedie, 59, 60, 73, 186, 225, 226, 432  
 — a tragédie\*  
 komično, 398, 432  
 König R., 378, 379  
 Konnerth H., 427  
 kontemplace estetická, 138, 367, 406, 456  
 Koperník, 170  
 Körner C. G., 286  
 kosmologie, 20—24, 25, 26, 29, 258, 418, 419  
 Köstlin K., 397, 400  
 Krakowski E., 107  
 Krantz E., 170, 192  
 krása, krásno, 21—23, 31, 53—55, 57, 67, 68, 103, 105, 117, 118, 124, 130, 132, 135, 136, 161, 174, 197, 207, 208—210, 212—214, 215—218, 252, 284, 287, 291, 292, 304, 341, 347, 348, 359, 360, 379, 382, 383, 402, 403, 426, 436, 438  
 — a bůh, 109, 132, 444, 445  
 — a empirismus, 217  
 — a forma, 103, 104, 123, 124  
 — a harmonie\*  
 — a hmota, 114, 115  
 — a jasnost, 116, 126, 127, 238, 239  
 — a láska (pohlaví, sex), 53—55, 102, 103, 252, 253, 282, 283, 423, 424, 436,  
 — a libeznost, 123  
 — a libost (přijemnost), 56, 163, 173, 201, 202, 257, 399, 400, 442  
 — a matematika, 156, 443  
 — a mravnost, 34, 58, 204, 205, 293, 294, 324, 325, 341, 373, 436  
 — a pravda, 183, 232, 341, 407, 408  
 — a proporce, 174, 175  
 — a příroda, 98, 156, 157, 162, 275, 348, 436  
 — a rozum\*  
 — a smysly, 102, 207, 208  
 — a svoboda, 287, 290—292  
 — a symetrie, 104  
 — a účelnost, 200, 214, 251, 252  
 — a umění, 137, 145—147, 156  
 — a vznešené, 272  
 — absolutní, 271  
 — analýza, 211—215  
 — druhy a stupně krásy, 54, 55, 57, 104, 128, 199, 209, 327, 399, 400, 432  
 — ideální, 271, 272  
 — imanentní a transcendentní, 106  
 — podstata krásy, 54—55  
 — příčina krásy, 199, 200  
 — relativní a čistá, 200, 260, 271, 272, 420  
 — slohu, 97, 98  
 — vlastnosti a znaky krásy, 128, 137, 214, 327  
 — vnitřní a vnější, 260, 271, 272, 447  
 — výraz krásy, 246  
 — význam terminu, 28, 52, 55, 57, 58, 102, 116, 118, 119, 123, 124, 173, 197, 199, 241, 246, 287, 304, 313, 401, 405, 424, 437, 442  
 — typická, 329  
 — ztvárnění krásy, 104  
 Krause K. Ch. F., 345  
 Krecar A., 460  
 Krejčí F., 459  
 kritika literární, 318, 441  
 Kuhn H., 29, 346, 454, 457, 462—474, 475, 476  
 Külpe O., 417  
 kvality estetické, 207, 208  
 Ladd H. A., 218  
 Laelius, 92  
 Lactantius, 111, 164  
 Lalo Ch., 415, 419, 453  
 Lamartine A. de, 389  
 Lamennais H. F. R. de, 373  
 Landi O., 165  
 Langdon I., 192  
 Lange F. A., 398  
 Lange K., 425  
 Langerová Š., 440, 441  
 Laprade V. de, 373, 374  
 Larguier des Bancels J., 415  
 Lascaris P. A., 424  
 láska  
 — a filosofie, 53—55  
 — a krása\*  
 — a umění, 283  
 Le Bossu R., 179, 186, 187, 204

- Leeová V., 421  
 Leibniz G. W., 107, 170, 171, 178, 188  
 — 191, 196, 235, 236, 238, 242,  
 263, 307, 370, 402  
 Leonardo, 121, 141, 146, 149, 150, 152  
 — 154, 158, 162, 387, 443, 447,  
 454  
 Lessing G. E., 224, 227, 242, 246—251,  
 274  
 Levallois J., 387  
 Lévêque J. Ch., 373, 374, 476  
*libost estetická (příjemnost)*, 44, 46, 47, 51,  
 63, 69, 73—75, 91, 111, 202, 209,  
 225, 260, 268, 269, 270, 275, 366,  
 399—401, 413, 414, 417, 420,  
 425, 456  
 — *a blaho*, 48, 53, 73  
 — *a krása\**  
 — *a nápodoba*, 44, 45  
 — *a poezie*, 147, 165, 166  
 — *a umění*, 162, 163  
 — *absolutní a čistá*, 46  
 — *duchovní*, 201  
 — *nerozumná*, 44, 45  
 — *podstata libosti*, 73, 74  
 — *stupně libosti*, 201  
 — *zdroje libosti*, 197  
*linie*, 212, 213, 214, 215, 216, 244  
 — *krásy*, 213—216  
 Lippi Filippo, 150  
 Lipps T., 421, 457  
 Lisle L. de, 386  
 Listowel Earl of, 429, 457, 476  
 Livanovová T. N., 476  
 Locke J., 170, 171, 193—197, 201, 205,  
 207, 216, 217, 224, 263, 311, 313,  
 317  
 Lodoli C. Padre, 426  
*logika*, 229, 440, 442  
 — *a básník*, 219  
 — *a estetika*, 323  
 Lomazzo G. P., 152, 212, 215  
 Lombardi P., 132  
 Lombroso C., 412  
 Longinus, 97, 98  
 Lotze H., 399—402, 410, 472, 473, 476  
 Löwith K., 405  
 Lubbock J., 412  
 Lucretia, 150  
 Lucretius, 91, 145, 437  
 Lukács G., 469, 476  
 Lukianos, 100, 101, 476  
 Ludius, 99  
 Lully G. B., 226  
 Lundholm H., 446  
*lyrika milostná*, 84  
*lyrismus*, 433  
 Lysias, 92  
 Lysippos, 39, 93  
  
 Mac Dougall W., 446  
 Macmillan R. A., 295  
 Major D. R., 416  
  
*malíř*, 39, 59, 146, 182, 185  
*malířství*, 35, 39, 69, 93, 150—153, 155,  
 166, 217, 353, 387  
 — *a poezie\**  
 — *dějiny*, 92, 93  
 — *pravidla pro malířství*, 181  
 — *předmět malířství*, 355  
 — *technika malířství*, 141, 142  
 Mandeville Sir John, 205  
 Manwaringová E., 218  
 Marcus Aurelius, 90, 98, 196, 199  
 Marie Egyptská sv., 109  
 Maritain J., 139, 438, 439, 445  
 Marlborough Duke of, 206  
 Maupassant G. de, 389  
 Marshall H. R., 410, 429  
 Matagrin A., 410  
*matematika*, 24, 116, 117, 151, 152, 158,  
 169, 170, 199, 200, 214, 443  
 — *a cit\**  
 — *a estetika*, 78, 440  
 — *a fyziologie*, 173, 174  
 — *a hudba*, 90, 174, 230, 231, 370  
 — *a krása\**  
 — *a příroda*, 188, 189  
 — *a umění*, 33, 34, 151, 152, 156, 158,  
 163, 181  
 Maurois A., 338  
 McKeon R. P., 83  
 McMahan Ph., 476  
 Mendelssohn M., 241  
 Mengs, R., 427  
 Merck J. H., 280  
 Meredith J. C., 295  
 Mersennes, 173  
*metafyzika estetická*, 368  
*metoda*  
 — *analogie*, 212, 369, 371, 453  
 — *empirická*, 412  
 — *experimentální*, 414—420  
 — *filologická*, 425  
 — *genetická*, 66  
 — *historická*, 263  
 — *Lockova*, 193, 194  
 — *psychologická*, 261  
 — *pythagorejská*, 33  
 — *transcendentální*, 263, 264, 284, 340  
 — *v poezii*, 179, 180  
 — *vědecká v umění*, 169, 170  
*metody*  
 — *estetiky*, 452  
 — *experimentální*, 415, 416, 419  
 — *kritiky*, 455  
 Meumann E., 476  
 Meyer H., 427  
 Migne J. P., 120, 125, 131, 134, 135  
 Michelangelo, 121, 143, 146, 147, 152,  
 153, 156, 159, 160, 212, 217, 245,  
 287, 422, 448  
 Mill J. S., 328  
 Milton J., 194, 214, 242, 322, 391  
 Minturno A., 148, 154, 167  
 Mirabent F., 218

- Mironov A. M., 476  
 Mitchell W. Sir, 418  
 Moholy-Nagy, 451  
 Monk S. H., 218, 453, 454  
 Moore T. S., 148  
 Morawski S., 468, 469, 476  
 Morgenstern L., 476  
 Moritz K. P., 257, 258, 284  
 Morley J., 234  
 Morpurgo-Tagliabue G., 432, 477  
 Morris B., 452  
 Morris Ch. W., 443  
 Morris W., 334—337  
*moudrost*, 20, 30, 31, 34, 35, 65, 149, 311,  
     437  
     — *a umění*, 37  
     — *básnická*, 223  
 Mozart W. A., 274, 447  
*mravnost*, 265  
     — *a cit\**  
     — *a estetika\**  
     — *a hudba\**  
     — *a krása\**  
     — *a obrazotvornost*  
     — *a poezie\**  
     — *a umění\**  
     — *a vkus*, 206, 273  
 Muirhead J. H., 338  
 Müller-Freienfels R., 445—447, 476  
 Mumford L., 450, 451  
 Mummus, 98  
 Munro T., 452, 457, 476  
 Muratori L. A., 221, 223, 259, 260  
 Musset A. de, 389  
 Myrón, 93  
*mysticismus*, 87, 99, 104—106, 135, 142,  
     315, 325, 361, 373, 415, 423  
*mytologie*, 301, 343—345  
*mýty*, 20, 111  
  
*nadšení*, 46  
 Nahm M., 444  
*nápodoba*, 40, 43, 47, 48, 66, 67, 71, 72,  
     73, 154, 209, 210  
     — *a hudba\**  
     — *a libost\**  
     — *a obrazotvornost*, 99  
     — *a poezie\**  
     — *a poznání*, 67  
     — *a příroda*, 151, 153, 233, 305  
     — *a sofisté*, 41, 42  
     — *a tragédie\**  
     — *a tvárnost*, 81, 82  
     — *božského*, 121, 129, 155, 156, 359  
     — *druhy nápodoby*, 42, 43  
     — *pravdivá a fantastická*, 42, 43, 44  
     — *správná a špatná*, 43  
     — *idea nápodoby*, 37, 38  
     — *ideální*, 216, 217  
     — *přírody*, 23, 25, 64, 66, 67, 69, 151,  
     228, 238  
     — *zobecněná*, 216, 217  
  
*naturalismus*, 151, 153, 225, 226, 251,  
     378—380, 399  
*názor estetický*, 339, 340  
 Needham H. A., 394, 424  
 Nejedlý Z., 459, 460, 476  
 Neoptolemos Parský, 94  
 Nettleship R. L., 61  
*nevědomé*, 402  
 Newton I., 170, 171, 178, 200, 274, 279,  
     311, 327  
 Nietzsche F., 20, 301, 382, 405—410, 425,  
     467, 472  
 Nohl H., 426  
 Nolanus, 143  
*noumen*, 267, 365, 366  
 Novák M., 460, 476  
 Novalis, 251, 277, 297, 298—300, 301 až  
     303, 423  
  
*obrana*  
     — *poezie*, 170, 321  
     — *dramatu a komedie*, 233  
*obraz*, 69, 132, 133, 237, 239, 253, 284,  
     285, 287, 289, 321, 331, 356, 362,  
     439  
     — *ideální*, 99  
     — *polovědomý*, 236  
     — *psychologický a ideál*, 96  
     — *smyslový*, 238  
     — „*temný*“, 238  
*obrazotvornost*, 95, 132, 142, 172, 174,  
     178, 179, 182, 185, 188, 211, 219,  
     220, 221, 222, 236, 242, 260, 272,  
     281, 284, 305, 311, 312—314,  
     331—333, 349, 431, 446, 447  
     — *a intuice*, 437  
     — *a mravnost*, 220  
     — *a nápodoba\**  
     — *a příroda*, 284  
     — *a rozum*, 170, 171, 175—177, 179,  
     192, 239, 288, 289  
     — *tvůrčí*, 99, 100, 176, 177, 277, 281,  
     284  
     — *umělecká*, 320  
*odstup estetický*, 220, 221  
 Ogarev N. P., 476  
 Ogden Ch., 441, 442, 476  
 Ogier F., 191, 194  
 Olympos, 78  
 Olympiodoros, 142  
 Osgood Ch., 142, 144, 145, 147, 149,  
     154, 164  
*ošklivost*, 96, 121, 122, 358  
 Overbeck J., 43  
 Ovidius, 195  
 Ovsjannikov M. F., 463, 467, 470, 475,  
     476  
 Pacioli L., 151  
 Padelford F. M., 155  
 Palacký F., 459, 460, 463, 468, 469, 176,  
     477, 478  
 Palladio, 194, 215



- Pallavicino, 167, 220  
 Pananios, 93  
 Panofsky E., 61, 168, 427, 439, 440  
 Paracelsus, 311  
 Parker H. de Witt, 455, 477  
 Parkhurstová H. H., 455  
 Parrhasios, 39, 159  
 Pascal B., 170, 409  
 Pater W., 381—383, 386, 389, 391, 392, 393, 423  
 Patrizzi F., 168  
 Paul J., 304—308, 359  
 Pavlov T., 477  
 Peacock Sir Thomas, 321  
 Peiraiikios, 99  
 Pelayo, 477  
 Pelous L., 427  
 Pepper S., 455  
 Persius, 100, 237  
*perspektiva*, 39, 151, 152, 439  
*personalismus*, 337  
 Peters H. G., 235  
 Petrarca, 140, 144, 145, 324  
 Pfuhl E., 45  
 Pico della Mirandola G., 152, 165  
 Pierce E., 416, 418  
 Pigalle J. B., 242, 243  
 Piles R. de, 181, 212, 216  
 Pirandello L., 70  
 Platner E., 252  
 Platón, 19, 20, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 32—60, 62—64, 66, 72, 73, 78 až 82, 85—87, 90, 96, 97, 100, 101, 102, 110—112, 115, 116, 122, 123, 125, 134, 148, 153, 161, 164, 165, 166, 170, 199, 204, 224, 275, 283, 327, 330, 366, 384, 470, 476  
 — *Díla. Alkibiades I.*, 34  
*Faidon*, 35, 59  
*Faidros*, 28, 39, 41, 51, 57—60, 63, 82, 83, 87, 164  
*Filebos*, 33, 35, 45, 46, 58  
*Gorgias*, 35, 38, 41, 44, 45, 79, 80  
*Hippias Větší*, 52, 56, 57, 58  
*Charmides*, 55  
*Ion*, 37, 46  
*Listy*, 60  
*Lysis*, 35, 56  
*Menon*, 37  
*Obrana Sokrata*, 36  
*Politikos*, 32, 33, 34  
*Protagoras*, 20, 32, 33  
*Sofistes*, 39, 42, 43, 44  
*Symposion*, 52, 53, 55, 57, 59, 60, 63, 87, 102, 112, 164, 283  
*Timaios*, 23, 37, 45, 55, 56, 116  
*Ústava*, 34, 36—41, 44—46, 49—55, 57—60, 62, 63, 72, 110, 164, 278  
*Žákony*, 37, 38, 43, 46—49, 51, 55, 58, 60, 62, 63  
 Plautus, 99  
 Plinius, 39, 86, 92, 93, 99  
 Plotinos, 84, 86, 87, 94, 96, 98—106, 109, 115, 122, 125, 137, 196, 318, 373  
 Plutarchos, 40, 84, 89, 96  
*počitek*, 67, 122, 176, 240  
*podvědomí*, 299, 300  
 Poe E. A., 381, 386, 388, 389, 446  
*poezie*, 36, 37, 63, 94, 153, 157, 166, 167, 177, 220, 224, 281, 289, 290, 299, 356, 370  
 — *a malířství*, 227, 246, 247, 248  
 — *a filozofie*, 20, 135, 170, 178, 179, 223, 278, 279, 288, 294, 298, 299, 308, 310—311, 313, 317—318, 409  
 — *a libost\**  
 — *a malířství*, 137, 141, 143, 153, 246—250  
 — *a mravnost*, 157, 165, 167, 184  
 — *a nápodoba*, 66, 67, 154  
 — *a sochařství*, 247—250  
 — *a teologie*, 144, 145, 179  
 — *a věda*, 148, 171, 172, 281, 337  
 — *cíl poezie*, 148, 161, 165, 167, 220  
 — *dělení poezie (druhy)*, 172, 186, 356, 357  
 — *epická*, 356, 357  
 — *lyrická*, 357  
 — *podstata poezie*, 166  
 — *příčiny vzniku*, 72  
 — *zdroj poezie*, 148  
*polyb*, 55, 56, 65, 78, 129, 134, 175—178, 188, 210, 211, 214, 215, 224, 225, 363  
 Pollainolo A., 150  
 Polybios, 92  
 Polykleitos, 93  
 Polygnótos, 39, 93  
 Pompeius, 184, 226  
 Pope A., 180, 183, 211  
*positivismus*, 337, 374 a n., 397, 413  
 Poussin N., 182  
 Powell A. E., 338  
*poznání*, 189, 190, 240, 261  
 — *a libost*, 127  
*požitek rozumný*, 77, 78  
 Prall D. W., 443  
*pravda*, 82, 313  
 — *a krása\**  
 — *a obrazotvornost*, 435  
 — *a umění\**  
 — *citu*, 314  
 — *vnitřní*, 157  
*pravděpodobnost*, 70, 71, 183, 184, 240, 250, 251  
*pravidla*, 28, 86, 94, 167—169, 180—182, 185, 206, 216, 218, 219, 225, 232, 233, 251, 260, 274, 285, 292, 314, 329, 398, 430  
 Praxiteles, 246  
 Praz M., 192  
 Price R., 200

- princip*  
 — asociální (viz: asociace idejí)  
 — geometrický, 214  
 — estetický, 415  
 — výběru (selektivní) 377
- Prométheus, 33
- proporce (poměr)*, 24, 25, 43, 58, 67, 104, 115—117, 120, 123, 138, 151, 152, 158, 160, 163, 172, 174, 190, 201, 398, 426  
 — a krása\*  
 — zlatý řez, 151, 416, 417  
 — zlatý střed, 75, 89, 123, 160, 163, 174
- prostředky výrazové*, 427
- Prótagoras, 20, 26
- Protogenes, 86
- Proudhon P. J., 375
- prožitek krásy*, 273
- prvky*, 67, 68, 87, 89, 90, 94, 127, 181, 403, 413, 417, 419, 410
- představitost (viz: obrazotvornost)*  
 — příčina formální, 123  
 — účelová, 197
- příjemné (libost)*, 173, 399  
 — a krásné\*
- příroda*  
 — a člověk, 64, 284, 316, 347, 348  
 — a duch, 255, 257  
 — a krása\*  
 — a nápodoba\*  
 — a obrazotvornost\*  
 — a svoboda\*  
 — a umělec\*  
 — a umění\*  
 — druhá příroda, 32, 151, 281, 284  
 — jako vzor, 158  
 — jako zdroj umění, 255, 256  
 — napodobení přírody, 216, 217, 227, 228, 281, 378  
 — návrat k přírodě, 98, 216, 242, 251, 252  
 — zbožnění přírody, 252, 255, 256  
 — zkoumání přírody, 105, 281  
 — zobecnění, 216, 217
- Pseudo-Dionysios, 125, 134
- psychoanalýza*, 443, 444—446
- psychologie*, 20, 23, 177, 187, 241, 262, 267, 404, 441, 445  
 — a estetika\*  
 — a umění\*  
 — tvarová, 446, 447, 454
- pud*, 188, 292, 293
- Pufendorf S., 222
- Puget P., 387
- Puttenham G., 142
- Pythagoras, 22, 24, 33, 34, 90, 93, 212, 231, 418
- pythagoreismus*, 24—26, 151
- Quincey T. de, 383
- Quintilianus, 85, 92, 94, 136, 146
- Racine J. B., 169, 195, 250
- racionalismus*  
 — estetický, 301  
 — německý, 235—258  
 — filosofický, 169 a n.
- Rader M. M., 429, 457, 477
- Rafael, 152, 182, 190, 217, 245, 246, 248, 297, 304, 413, 347
- Rameau J. P., 234, 418
- Ramus P., 164, 165
- Rank, 467
- Ransom J. C., 441
- Rapin Le P., 178, 180, 183
- Raysor T. M., 321
- Read H., 448, 449, 450
- realita*, 401
- realismus*, 378 a n.
- Reid T., 207
- Reinhold K. L., 263
- Rembrandt, 387, 440
- Renan E., 398
- renesance*, 140—168
- Reni Q., 246
- rétorika (viz: řečnictví)*
- Revett N., 243
- Reynolds H., 179
- Reynolds Sir J., 182, 185, 194, 215 až 218, 313, 317
- Reynolds J. H., 323
- Ribot T., 412
- Riemann A., 235—238, 240
- Riemer, 279
- Richards I. A., 441, 442, 476
- Richardson S., 232, 305
- Richter J. P. F. (viz Jean Paul)
- Riegl A., 427, 428, 470
- Riemann H., 425
- Ritter C., 61
- Robb D. M., 478
- Robertson J. G., 234
- Robinson J. H., 144, 145
- Roeber F. G., 415
- Rolfe H. W., 144, 145
- romantismus*  
 — v Americe, 325—327, 337—338  
 — v Anglii, 310—325, 327—334  
 — ve Francii, 372—374  
 — v Německu, 296—309
- Romanus J. (Giulio Romano), 182
- Ronsard P., 181
- Roscus, 113
- Rosenkranz J. K. F., 358
- Ross W. D., 83
- Rousseau J. J., 233, 234, 242, 243, 254, 269
- rovnováha*, 121, 366, 348, 350  
 — citu a myšlení, 316—317  
 — estetická, 294  
 — formy a látky, 292
- Roxla C., 477
- Royce J., 264
- rozum*  
 — a cit, 204

- *a emoce*, 202  
 — *a krása*, 118, 200—201  
 — *a obrazotvornost\**  
 — *a smysl*, 203  
 — *a vkus*, 202  
 — *vyšší a nižší rovina*, 237  
*rytmus*, 21, 41, 49, 68, 72, 79, 81, 124,  
 173, 342, 363, 452  
*Rubens P.*, 225, 281, 387  
*Ruge A.*, 358  
*Rumohr C. F. v.*, 425, 428, 470  
*Runes D. D.*, 457  
*Ruskin J.*, 271, 327—334, 337, 374
- řád*, 69, 72, 159, 204, 208, 236, 239, 455  
*řečník*, 95—96, 100  
*řečnictví*, 26—28, 60, 79, 80, 89, 90, 92,  
 114, 119, 135, 136, 172, 365  
*řemeslo*, 27, 30, 38, 58, 59, 63, 64, 143,  
 147, 150, 217, 335, 336, 363, 374,  
 426
- Saintsbury G. E.*, 61, 83, 95, 107, 139,  
 165, 168, 192, 218, 234, 258, 338,  
 394, 477  
*Saint-Simon*, hrabě de, 374, 375, 376,  
 381  
*Samsonov N. V.*, 477  
*Sanctis F. de*, 234  
*Sandys J. E. S.*, 92, 95  
*Santayana G.*, 295, 435—437, 455, 473  
*Sapfó*, 97  
*satira*, 84  
*Savonarola*, 144  
*Sayersová D.*, 445  
*Scaliger J. C.*, 148, 155  
*Scott C. A.*, 412  
*Scott F. Newton*, 478  
*Séailles G.*, 412, 424  
*sémantika a estetika*, 441—443, 445, 456  
*Semper G.*, 426  
*Sextos*, 19, 26  
*sexualita (viz: krása a láska)*  
*Shaftesbury A. 3rd Earl of*, 190, 191,  
 195—199, 203—206, 227, 245,  
 248, 260, 373  
*Shakespeare W.*, 194, 214, 242, 250,  
 255, 289, 290, 303, 304, 320 až  
 322, 342, 353, 358, 396  
*Shelley P. B.*, 20, 142, 297, 321, 322, 323,  
 338  
*Shibley J. T.*, 457  
*Schaff Ph.*, 109, 110, 114, 119, 121, 128,  
 132, 133, 134  
*Schasler M.*, 109, 241, 358, 477  
*Schelling F. W.*, 245, 259, 275—277,  
 290, 294, 297, 304, 318, 319, 340  
 až 345, 346, 348, 349, 353, 354,  
 359—361, 367, 376, 395, 396,  
 402, 412  
*Schiller F.*, 240, 241, 245, 251, 276, 282,  
 286—294, 298, 303, 346, 396,  
 424, 455, 466
- Schlegel A. W.*, 303, 336  
*Schlegel F.*, 251, 282, 289, 297, 300 až  
 303, 306, 321, 336, 346, 350, 361,  
 381, 382, 390, 428  
*Schlegel J. E.*, 241  
*Schleiermacher F. D. E.*, 303, 361—365,  
 371  
*Schlosser J.*, 152, 426  
*Schnaase K.*, 244  
*Schoen M.*, 455  
*Schopenhauer A.*, 365—371, 398, 402  
*Schröckel H. G.*, 457  
*Schuhl P. M.*, 31, 45, 61  
*Sidney Sir Philip*, 145, 157, 164, 165,  
 167, 321  
*Silanius*, 96  
*Singer E. A.*, 143  
*Singer Ch.*, 125, 126  
*Sitwellová Edith*, 434  
*Skopas*, 245  
*sloh (viz též: styl)*, 92, 93, 96, 215, 225  
 — *literární*, 89—94  
 — *řečnický*, 81, 95—96  
*smích*, 109, 206  
*smysl*  
 — *vnitřní (šestý)*, 195, 196, 198—202,  
 203, 225, 229, 241  
 — *společenský*, 270  
*smysly*, 56, 57, 77, 122, 196, 201, 202, 252,  
 253, 254, 256, 292, 309  
 — *a krása\**  
 — *a rozum*, 194, 215, 270, 293, 321,  
 332, 400, 427  
*Smith G.*, 168  
*Smith J. A.*, 432  
*Snyderová A. D.*, 320, 321  
*sociologie*, 425  
 — *a estetika\**  
*sofisté*, 20, 26—29, 30, 41—43  
*Sofokles*, 71, 78, 91, 250, 304, 357  
*sochař*, 59, 103, 104, 242, 243, 282, 333  
*sochařství*, 69—70, 109, 112, 231, 255,  
 257, 342, 355, 387  
 — *dějiny sochařství*, 92—93  
 — *hodnocení sochařství*, 254—255  
 — *a architektura*, 354  
 — *a poezie\**  
*Sokrates*, 26, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 41,  
 46, 52, 53, 56, 59, 60, 79, 82, 95,  
 97, 274, 352, 366, 433  
*Solger F. W.*, 276, 359—361, 395  
*Sommer R.*, 240, 241  
*Sorel G.*, 412  
*soucít*, 76, 209, 210, 211  
*soud*  
 — *estetický (vkusu)*, 254, 260, 261, 262,  
 269, 270, 271, 272, 403, 407  
 — *mravní*, 272  
*Spence*, 249  
*Spencer H.*, 292, 412, 413, 423—425  
*Spingarn J. E.*, 148, 149, 155, 165, 167,  
 168, 175, 179, 183, 192, 432  
 472

- Spinoza B. de, 170, 187, 191, 192  
*společnost a umělec*, 372—393, 375, 452, 453  
 Spranger E., 284, 448  
 Staël, Madame de, 227, 373  
 Stein K. H. von, 477  
 Steinová Gertruda, 434  
 Stendhal (Henri Beyle), 227  
 Stephen L., 218  
 Stern P., 423  
 Sterry P., 142  
 Steven R. G., 40  
 Stevenson R. A. M., 427  
 Steward J., 243  
*stoikové*, 23, 90, 91, 98, 240, 352  
*strach*, 62, 74, 75, 77, 251, 273  
 Strauss D. F., 398  
*Sturm und Drang*, 251  
*styl*, 282, 374, 427  
 — *evoluce stylu*, 244—245  
 — *klasický*, 407, 409  
 Sue E., 381  
 Sully J., 424  
 Sulzer J. G., 240, 241, 478  
 Summerson J., 451  
*světlo*, 124  
 — *a barvy*, 133  
 — *a forma*, 126, 137  
 — *a krása*, 57, 124—127, 133  
 — *a poznání*, 127  
 — *duchovní a fyzikální*, 125  
 Svoboda K., 113, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 128, 134, 135, 139, 460  
*svoboda*  
 — *a krása\**  
 — *a příroda*, 264, 265  
 Swedenborg E., 311, 315, 423  
 Swift J., 409  
 Swindlerová M., 61  
*symbol*, *symbolismus*, 59, 91, 98, 99, 106, 115, 119, 125, 130—135, 150, 172, 189, 215, 253, 273, 274, 284, 286, 287, 307, 311, 313, 333, 343, 344, 345, 347, 350, 351, 354, 400, 402, 408, 421, 437—441, 444, 445, 449  
*symbolismus freudovský*, 445  
 — *hudební*, 440—441  
 — *náboženský a estetický*, 444—445  
 — *středověký*, 131—132  
 — *význam symbolismu*, 437  
*symetrie*, 69, 72, 93, 104, 120, 121, 152, 196, 200, 203, 210, 214, 229, 329, 348, 417, 426, 443  
 Symons A., 338  
 Symonds J. A., 160  
*sympatie*, 106, 107, 196, 206, 211, 270, 316, 421 a n.  
 Synesios, 132  
*škola*  
 — *peripatetiků*, 90  
 — *spekulativní*, 411  
 Taille l. de la, 183  
 Taine H., 224, 227, 245, 374, 376—379, 476  
*lanec*, 55, 124, 215, 224, 363, 457  
 Tarde G., 412  
 Tartini G., 418  
 Tasso B., 165  
 Tasso T., 145, 322  
 Tate A., 441  
 Tatarkiewicz W., 477  
 Taylor A. E., 61  
*tělo a duše*, 74, 75  
*teorie*  
 — *evoluční*, 423—425  
 — *hodnot*, 435  
 Terentius, 99, 236  
 Tertullianus, 109, 110, 114  
 Tetens J. N., 241  
 Themistios, 22  
 Theophrastos, 86, 88, 89, 93, 100  
 Thompson, 80  
 Thorpe C. A., 453  
 Thüme H., 274  
 Tibullus, 237  
 Tieck L., 300, 303, 305, 358, 359  
 Timotheos, 40  
 Tolstoj L. N., 393  
 Tomáš Aquinský, 107, 108, 110, 115, 116, 123, 124, 127, 178, 440, 444  
 Torossian A., 477  
*tragédie*, 59, 60, 71, 74, 75, 169, 186, 225, 226, 353, 357, 358, 370, 408  
 — *a cit*, 46, 186  
 — *a filosofie*, 70  
 — *a charakter*, 69, 70, 77  
 — *a komedie*, 59  
 — *a napodobení*, 62, 69, 70  
 — *a soucit*, 209, 210  
 — *a stát*, 60  
 — *cíl tragédie*, 73, 74  
 — *hrdina tragédie*, 76  
 — *struktura tragédie*, 69, 70, 71  
 — *zrození tragédie*, 408  
*tragično*, 414, 432  
 Trahdorff K. F. E., 398  
 Trendelenburg A., 405  
 Trofimov P. S., 476  
 Turner W., 330, 331  
*tvorba*, 26—28, 42, 65, 105, 129, 130, 137, 258, 278, 284, 285, 287  
*typizace rozumová*, 184  
*typy umělecké*, 447, 448  
*účel*, 188, 189, 268—271  
 — *umění*, 393  
*účelnost*  
 — *a krása\**  
 — *bez účelu*, 275  
*umělec (viz též: básník)*, 28, 39, 143, 156, 157, 162, 166, 339, 340, 368, 446  
 — *a intuice*, 449  
 — *a filosofie*, 149  
 — *a poznání*, 147—149

- a příroda, 150, 151, 155—157, 281, 282
- a společnost\*
- a vzdělání, 147—150
- reformátor, 374—375
- vlastnosti umělce, 147—149, 152
- umění (viz též: *poezie*), 67, 71, 73, 80, 137, 157, 158, 202, 335, 359, 406, 408, 409, 430—434, 452
- a anatomie, 152, 153
- a anticipace skutečnosti, 280, 281, 345
- a biologie, 65, 224, 245, 258, 446, 452
- a cit sympatie, 210, 211
- a city, 226—228
- a emoce, 225, 240
- a estetika\*
- a filosofie, 30, 58—60, 71, 149, 170, 171, 178, 236, 278, 339—342, 346, 358, 378, 404
- a harmonie protikladů, 67
- a hra, 44, 294, 413, 424, 425
- a ideál, 346
- a ideje, 368, 369
- a instinkt, 329, 445
- a krása\*
- a libost\*
- a logika, 136
- a matematika\*
- a mravnost, 51, 52, 78, 101, 111, 155, 172, 181, 185, 198, 251, 328, 329, 361, 430, 451
- a náboženství, 106, 108 a n., 297, 328, 329
- a nápodoba, 103
- a pokrok, 374
- a poznání, 37, 280, 367
- a pravda, 37, 39, 43, 93, 113, 129, 130, 150, 151, 156, 183, 184, 192, 220, 225, 226, 280, 330, 361, 408, 430, 434, 435, 456
- a pravděla, 169, 180, 181, 182, 185, 430
- a prostředí, 245, 253, 302, 334, 337
- a příroda, 23, 25, 64—67, 69, 141, 151, 181, 198, 228, 281, 284, 289, 342, 343, 347, 387, 389, 390, 437
- a psychologie, 425, 445 a n.
- a rozum, 211
- a řemesla, 143
- a společnost, 375—378
- a stát, 50, 51, 60, 78, 79
- a svoboda, 245, 452
- a věda,\*
- a výchova, 48—51, 62, 63, 78, 79, 155, 290—294, 448, 449
- a vývoj, 301
- a zobrazení předmětů, 434
- analýza umění, 30
- cíl umění, 73, 188, 333, 365, 373, 434
- „čistě“ umění, 388
- dělení (třídění), 62, 70, 136, 137, 303, 343, 454, 455, 456
- druhy (viz: *druhy umění*)
- funkce, 30, 74, 228
- jednota umění, 365
- materiál umění, 67
- periodizace, 245
- podmínky umění, 333, 376, 449, 450
- podstata umění, 225
- praktická, 137
- pro umění, 380, 381—393, 412
- projektu, 159, 160
- projekt absolutna v umění, 297
- původ umění, 32, 91, 333, 364
- sociální působení umění, 51, 62, 75, 78, 79, 372—378, 448, 449
- symbol v umění, 437, 444
- význam termínu, 28—30, 32—35, 62, 65, 66, 136, 146, 147, 284, 333, 335, 365, 406, 434, 437
- vznik umění, 32, 33, 63, 64, 66, 72, 91, 116, 437
- zdravé a úpadkové, 409
- Unger W., 404
- ústav Warburgův, 438
- Utitz E., 477
- užitečnost, 335, 336
- Václavěk B., 461
- Valentine C. W., 418, 429
- Valéry P., 389
- Vanbrugh Sir J., 196
- Van Čun, 476
- Varro, 92
- Vasari G., 150, 159
- vášně, 114, 187, 220
- a básník, 220
- a estetický proces, 208
- a obraz, 238
- a umění, 109, 110, 114, 173
- a vědomosti, 253
- duševní, 173
- v dramatu, 251
- v hudbě, 240
- Važenovová A. A., 476
- vctění (*Einführung*), 210, 397, 421, 422, 425
- věda
- a city, 187
- a poezie\*
- a umění, 36, 44, 67, 70, 146—149, 151, 161, 171, 172, 179, 180, 237, 368, 379, 386, 387, 453, 454
- vědění, 29, 30, 31, 67, 212, 213
- Velázquez D., 427, 440
- Venturi L., 61, 107, 139, 168, 192, 218, 234, 258, 295, 338, 429, 432, 472, 477
- Vergilius, 115, 149, 150, 154, 161, 164, 171, 180, 184, 195, 202, 222, 242, 247, 249
- Vico G., 219, 222—224, 234, 236, 254, 259, 454

- Vida G., 154  
 Villars de Honnecourt, 108  
 Villiers G, duke of Buckingham, 243  
 Vinker R., 421  
 Vipper V. P., 476  
 Vischer F. T., 325—398, 399, 410, 472  
 Vischer R., 397, 421  
 Vitruvius, 84, 85, 94, 95, 96, 115, 152, 160, 170, 194  
*vkus*, 49—51, 58, 162, 181—191, 194, 202—206, 212, 218, 221, 228, 244, 245, 255, 260—262, 267, 268, 453  
 — *a mravnost\**  
 — *a rozum*, 190, 202  
 — *a soud*, 403  
 — *kritérium*, 48, 263  
 — *měřitko vkusu*, 203  
*vnímání*, 57, 105, 220, 221, 237, 239, 240, 258, 270, 313, 330, 367, 368, 391, 392, 400, 418, 447  
 — *a emoce*, 422, 423  
 — *duchovní*, 57, 312  
 — *smyslové a rozum*, 229, 260, 263  
 Volhard E., 398, 410  
 Volkelt J., 414, 421, 422  
 Voltaire, 225, 476  
 Vossler K., 168  
*vtip*, 307  
*výchova*  
 — *a hudba\**  
 — *a umění\**  
 — *estetická*, 240  
 — *vkusu*, 203  
*výraz*, 255, 256, 363, 364, 365, 421, 422, 434  
 — *citu*, 246, 247, 434, 440  
*význam*, 43, 130, 131, 256, 397, 404, 420, 436, 456  
 — *funkce významu*, 441  
 — *hudby*, 440  
 — *roviny významu*, 439  
 — *vnitřní*, 439  
*vznešeno*, 97, 98, 204, 209, 245, 246, 260, 272, 273, 308, 351, 432  
*vzrušení (viz též: extáze)*, 77, 78, 97, 105, 173  
*vztah*, 121, 122, 229, 230, 231  
 Wace H., 109, 110, 114, 119, 121, 128, 132—134  
 Wackenroder W. H., 297, 425  
 Waetzoldt W., 358, 425  
 Wagner R., 301, 409, 410  
 Walzel O., 309  
 Warren R. P., 441  
 Warton J., 194  
 Watteau A., 387  
 Weisse Ch. H., 398, 399  
 Wellek R., 477  
 Wencelius L., 453  
 Wernaer R. M., 309  
 Wertheimer, 446  
 Whistler J. A. Mc Neill, 383, 384, 387  
 Whitehead A. N., 440, 450  
 Whitman W., 337, 338  
 Wickhoff F., 84  
 Wieland C. M., 274  
 Wilde O., 381, 383—387, 390, 391  
 Willey B., 192  
 Wimsat W. K., 477  
 Winckelmann J. J., 242—247, 251, 252, 257, 302, 304, 344, 346, 381, 396, 425  
 Wind E., 51, 427, 440  
 Winters Y. W., 441  
 Witmer L., 416, 417, 418  
 Wittkower R., 440  
 Wolf H., 274  
 Wolff Ch. von, 236  
 Wolff J., 146  
 Wölfflin H., 156, 427, 428, 470  
 Wood J., 442, 476  
 Wordsworth W., 313—317, 318, 319, 322, 323, 325—328, 421, 422  
 Wren Ch., 194  
 Wulf M. de, 127, 139, 477  
 Wundt W., 413, 417  
 Xenokrates Sikyonský, 92, 93  
 Xenofanes, 19  
 Young E., 194, 257, 274  
*Zákony estetické*, 285  
*záliba estetická*, 173  
*záměr umělecký*, 159  
 Zarlino G., 175  
*závoj*, 142, 143, 162, 192, 322  
*zážitek estetický*, 210, 236, 261, 454  
 Zeising A., 151, 404  
*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 454, 457  
 Zemljanovová A., 477  
 Zenon (stoik), 90  
 Zeuxis, 39  
 Zilsel E., 274  
 Zimmermann R., 404, 405, 467, 477  
*zkušenost*, 68, 69, 71, 444  
 — *estetická*, 58, 174, 196, 206, 208, 229, 231, 240, 272, 339, 403, 431, 444  
 — *smyslová*, 263  
*znak*, 135, 150, 256, 284, 437—439  
*zobrazení*, 156, 224, 285  
 Zola E., 379, 380, 406  
 Zuccaro F., 151  
*zvyk*, 331



## Obsah

Str.

<b>Od vydavatelů</b>	7
<b>Předmluva</b>	11
<b>Předmluva k druhému vydání</b>	13
<b>Poděkování</b>	14
<b>I. kapitola, Počátky</b>	19

Útoky proti poezii jsou předzvěstí pozdějších diskusí. — Kosmos, zdroj krásy. — Estetika jako potomek kosmologie. — Kosmos a duše: rodící se myšlenky o psychologii krásy. — Pythagoreismus — první příklad estetického učení. — Sofistická kritika a řecká demokracie. — Sofistická rétorika a idea umění. — Sokrates — sofista a přirozený nepřítel sofistů. — Sokratovo pojetí umění.

## II. kapitola, Platón

32

Umění jako zručnost; prométheovský původ. — Pythagorova pravá míra. — Umění jako moudrost a věda. — Moudrost je věcí básníků. — Je to opravdová moudrost? — Nevědí, co činí. — Napodobování plné nerozumu. — Umění není nic jiného než zrcadlo. — Nedůslednost a novátorství. — Sofisté byli také otroky zdání. — Všechno napodobování je podřadné. — Avšak fantastické napodobení je špatné. — Přesnost. — Rozumná a nerozumná libost. — Kouzla umění jsou nebezpečná. — Neřízená libost se stává nezvládnutelnou. — Libost vede k duševnímu zmatku a oslabuje rozum. — Libost není vždy pro člověka špatná. — Hudba obsahuje část duše. — Hudba se podobá duším, na něž působí. — Hudba může formovat duši. — Poezie musí



být omezena. — Forma musí být úplně prostá. — Veškeré umělecké prostředky mohou sloužit morálním cílům. — Co znamená kalos? — Ani věc, ani jev. — Ani vhodnost, ani libost. — Kalos je to, co hledá filosof. — Dynamická stránka krásna. — Eros. — Stupně krásna. — Krásno je věčné. — Je to uskutečnění božského principu v nás. — Rovnoměrný pohyb je nejlepší. — Smysly přispívají k harmonii. — Pro duši spočívá význam zraku a sluchu v krásnu. — Krásno a světlo. — Míra a úměrnost. — Nevytvořil Platón žádnou estetiku? — Nebo to byla všechno estetika? — Umění je špatná filosofie, ale filosofie je znamenité umění.

### III. kapitola, Aristoteles

62

Aristoteles přejímá mnohé od Platóna. — Avšak Aristotelova analýza je jeho vlastní. — Umění nepochází od Prométhea, ale z lidských rukou. — Příroda je dynamická a účelná. — Umění soupeří s přírodou; je v něm zformovaná skutečnost. — Genetická metoda použitá na poznání. — Podobný je vývoj umění z instinktu. — Jednoduché harmonie. — Analogie zkušenosti v umění. — Struktura tragédie se podobá logice vědy. — Platón zužuje funkci napodobení, Aristoteles ji rozšiřuje. — Předpoklad, že dvěma příčinami vzniku poezie je látka a forma. — Forma umění je předmětem libosti. — Různá použití a charakter libosti. — Katarze — aktivita a pasivita téže funkce. — Emoce návštěvníka divadla jsou ztvárněné rozumové emoce. — Rozumový požitek z vnitřního dobra. — Umění státníka a vychovatele je jen jediné dobro o sobě. — Aristotelovy názory na rétoriku jsou mírnější než názory jeho předchůdce. — Aristoteles zdůrazňuje tvárnost.

### IV. kapitola, Od Aristotela k Plotinovi

84

Velký zájem o umění. — Nedostatek spekulativních schopností. — Období bohaté na náznaky. — Význam doby pro pochopení Plotina. — Theofrastos se zabývá jednotlivostmi a neproniká do hloubky. — Větší mistrovství. — Aristoxenovy novoty v hudbě a v teorii. — Materialistická estetika stoiků; omezení. — Historické vědomí. — Porovnáání slohů. — Samostatný život zlomků Aristotelova díla. — Příručky. — V Ciceronových pracích se obrážela síla i slabost jeho epochy. — Plutarchos o ošklivosti. — Longinus: velký sloh se rodí z velikosti umělce. — Příroda a realismus. — Chrysostomos: umělcova představa provází zpracování. — Dobré vyhlídky pro teorii; úpadek hodnocení. — Plotinos odmítá harmonii. — Krása je to, co se líbí na základě vnímání. — Láska ke kráse je metafysická touha po dřívějším domově. — Přesněji řečeno krása je ztělesněním ideje. — Umělec znamená méně než umění, umění méně než příroda. — Plotinův mysticismus.

Zahubilo středověké náboženské zaměření estetiku? — Umění je lhář, který krade mravní vlastnosti ze zkušenosti. — Krása jako jedno z božích jmen. — Augustin: klam v umění není skutečný klam. — Vášně může být silou vedoucí k dobru nebo zlu. — Co je hmota, není-li dobrá nebo reálná? — Avšak hmota nesmí být příliš blízko Bohu. — Tento problém nebyl ani potlačen, ani pokřiven. — Harmonie světa je znakem jeho božského původu. — Augustinův novopythagoreismus. — Číslo jako princip duchovního vývoje. — Matematika jako estetické měřítko. — Ale nechybí ani cit. — Harmonie a symetrie ovládají číslo. — Ošklivost je nezdařená estetická reakce. — Vnitřní shoda mezi subjektem a objektem. — Tomáš Akvinský opakuje Augustinovy myšlenky. — Zářivá forma; ztvárněný lesk. — Jasnost. — Hmotná stránka světla. — Stupně krásy. — Estetika a náboženství. — Shoda a rozdíl mezi stvořitelem a stvořeným. — Stvořené jako skořápka pravdy. — Symbol. — Množství významů. — Převrácená substanciálnost ducha a těla. — Krása a obrazotvornost zaujímají střední místo mezi jedním a mnohým. — Augustinova rozumná obrana krásy. — Vzdálené symboly. — Čas a krása. — Závoj se někdy pokouší hrát nezávislou úlohu. — Ve středověku neexistovalo „krásné umění“. — Avšak nízká umění se blížila úrovni krásných umění. — Umění jako tvorba. — Krása se může přenášet na umění, avšak není v něm uložena.

## VI. kapitola, Renesance (1300—1600)

Zrodila renesance něco nového? — Zrcadlo. — Závoj. — Od řemesla k svobodnému povolání. — Plnost a složitost renesance. — Umění se povznáší tím, že projevuje své božské poslání. — Nový světský duch však vyžaduje také rozumové poznání. — Práce: výsledky pracovního úsilí poskytují libost. — Umělcova duševní výzbroj. — Umělec jako filosof a kritik. — Důležitost učení. — Umění je o jeden stupeň výš než příroda. — Úloha matematiky. — Mystické úsilí. — Lidská důstojnost. — Poezie jako napodobování. — Starověcí mistři jsou „zřídlem“ literárních proudů. — Morálka umění a jeho metafyzický význam. — Krása jako skrytá příroda. — Sidney: básník zlepšuje to, co je. — Umění už není kosmická energie, ale lidská síla. — Prohlubuje se význam harmonie. — Plán. — Racionalizované vystižení harmonie. — Básnické nadšení. — Fracastoro: posílení přírody. — Příroda je podnětem k tvoření, a nikoli předmětem napodobení. — Problém libosti. — Krása jako podnět smyslového vnímání. — Zesvětštění přináší racionalismus a individualismus. — Klasikové nevyhovují modernímu duchu. — Castelvetro: libost a novotářství jsou cílem poezie. — Dürer o géniu. — Poezie jako čistá smyšlenka. — Vzpouza v kritice.

Rozum ve filosofii, pravidla v umění. — Demokritos zatlačuje Aristotela. — Dvojznačnost představivosti u Bacona. — Descartes: krása je rovnoměrný podnět. — Dokazatelnost je rozhodující i pro krásu. — Hobbes: rozum je hmota v pohybu. — Fantazie je však účelná, quasiracionální, přehledná. — Hobbesova estetická psychologie mezi dvěma světy. — Syntéza zůstává úkolem kritiky. — Mravní cíl má základní význam. — „Invence“ a její zdroje. — Hluboký význam „pravdy“ v pojmu pravděpodobnost. — Rozum a morálka předpisují „jednoty“. — Le Bossu: spisovatelova emocionální alchymie. — Nová i tradiční dynamika libosti. — Leibniz: vědecký obraz světa je jen zpola pravdivý. — Vkus a rozum nejsou totožné ani oddělené. — Znamení vzpoury. — Spinozův pronikavý historický postřeh.

**VIII. kapitola, Britská škola 18. století**

Britská estetika založená na Lockově učení. — Avšak francouzský směr vpouští rozum zadním vchodem. — Působná rozumovost ve všech druzích umění. — I Hume omezuje svůj empirismus. — Shaftesburyho „mysl“ obráží spíše Plotinovy než Lockovy názory. — Rozšíření pojmu smyslu u Addisona: velké, nové, krásné. — Krása jako boží prozíravost, proti naší lhostejnosti. — Libosti představivosti jsou morální, rozumové a náboženské. — Rozšíření pojmu „mysl“ u Shaftesburyho; jeho platonismus. — Hutchesonův složitý vzájemný vztah. — Berkeley: putování vnitřního smyslu. — Kamesova hierarchie duševních libostí. — Hume: emoce a vnímání jsou cesty, po nichž k nám přichází krása. — Vkus je možno zkoumat a vychovat. — Krása je přemožený chaos. — Krása a ctnost. — Umění hodnotit je pro Shaftesburyho stejně důležité jako dýchání. — Smích je příznakem sympatie, nikoli egoismu. — Politika a umění. — Reid: je-li krása cit, něco způsobuje, že ji cítíme. — Kouzlo sympatie. — Burke: smysl pro krásu jako společenský instinkt. — Tragédie nás dojíká vlivem soucitu. — Malířství a poezie jsou založeny na napodobivém instinktu. — Vznešené působí na sebeúctu. — Přirozený výběr. — Pouhý pohyb rozumu přináší estetickou libost. — Hogarth: rozmanitost v jednotnosti. — Linie krásy. — Rozmanitost — hlavní abstraktní vlastnost krásy. — Reynolds: bez pravidel není umění. — Neměnná, a nikoli proměnlivá příroda je materiálem pro umělce. — Relativnost vkusu nevyklučuje pravidla. — Génieus stojí nad pravidly, nikoli proti nim.

**IX. kapitola, Osmnácté století v Itálii a ve Francii**

Vico není první obhájce obrazotvornosti. — Gravina: mravní význam obrazotvornosti. — Estetický odstup a cykličnost vkusu. — Muratori:

obrazotvornost je vybíravý úsudek založený na taktu. — Vico osvobozuje představivost; moderní genetická metoda. — Představivost je první specificky lidský rys. — Homér zosobňoval Řecko. — Vicův nový názor není skutečná syntéza. — Condillac: umění a řeč mají příbuzné základy. — Dubos: Umění je viditelný projev lidské povahy. — Umění musí dojímat svou pravdivostí. — Estetický odstup a umění jako útěcha. — Povaha a výchova génia. — Napodobení přírody jako ztělesnění citu. — Diderot: krása jako vztah. — Vnitřní smysl a rozum. — Vkus, stejně jako poznání, odpovídá skutečnosti. — V čem se umění podobá skutečnosti a čím se liší vkus od vědění? — Jednota a rozmanitost v hudebním vkusu. — Sochařství je ideální svou formou, individuální obsahem. — Emocionální složka vkusu jej odlišuje od poznání. — Umělec se učí od přírody, a nikoli z pravidel. — Pro Rousseaua znamená příroda cítění, nikoli poznání.

## **X. kapitola, Německý racionalismus a nová umělecká kritika**

235

Baumgarten dal estetice jméno a určil její hlavní psychologický problém. — Estetika nesmí směřovat vkus s jinými druhy soudů. — „Nižší“ rovina rozumu je imaginativní. — Jasný a bystrý rozum je nezbytný. — Příroda je nejbohatší model; obsahuje ideál. — „Všestranná jasnost“. — Zvláštní jednota a řád umění. — Sulzer o estetickém hledisku a emoci. — Mendelssohn: umění přispívá k úplnosti duše. — Hemsterhuis: „vnitřní smysl“. — Nový zájem o Řecko. — Winckelmann: klidná dokonalost řecké krásy. — Vývoj stylů a vliv prostředí. — Moc, důstojnost, krása, změkčilost. — Ideální a charakteristické. — Lessing: oblasti poezie a výtvarného umění. — Umělecké prostředky nelze směřovat. — Mohou se však setkat v okamžiku naplněném dějem a v dynamickém popisu. — Lessing rozvinul úlomkovité zdroje. — Teorie dramatu: Aristoteles, Shakespeare, francouzští autoři. — Pravdivost a jednota děje a charakteru. — Heinsův naturalismus; autochtonní umění. — Krása pramení ze smyslů a pohlaví. — Hamann: smysly jako zjevení. — Pravá poezie je řeč ušlechtilé prostoty. — Herder: krása není v teorii, v umění není jasná logika. — Trojitá povaha estetického smyslu. — Jednota člověka a jeho děl. — Dvě řešení dualismu přírody a ducha. — Příroda jako inkarnace. — Herder je skvělý průkopník, ale jeho dílo je neúplné. — Moritz: umělecká tvorba je analogická biologickému tvoření. — Goethův vliv.

## **XI. kapitola, Klasická německá estetika: Kant, Goethe, Humboldt, Schiller**

259

Byla Kantova estetika původní? — Novinkou je Kantův systém. — Zavržení starších metod. — Je možné vytvořit systém v estetice? — Kantova transcendentální metoda a první dvě Kritiky. — Most mezi

světy. — Soudnost určující a reflektující. — Systém. — Estetická libost je nezaujatá a univerzální. — Harmonická souhra rozumu a smyslů. — Účelnost bez účelu. — Čistá a podmíněná krása. — Vznešené. — Umění jako mravní symbol. — Tvůrčí spontánnost. — Génieus je příroda projevující se v člověku jako rozum. — Zvláštnost Goethova postavení. — Goethe je jak předmětem estetiky, tak i jejím učitelem. — Harmonie rozumu a obrazotvornosti u Goetha. — Představivost anticipuje realitu. Umělec je mistrem a zároveň otrokem přírody. — Tvůrčí soupeření mezi umělcem a přírodou. — Láska tvoří krásu. — Humboldtova estetika je součástí univerzální antropologie. — Dialektika tvorby a hodnocení. — Schiller jako moralista sympatizuje s Kantem, jako básník ho kritizuje. — Syntetická funkce Schillerovy teorie. — „Všichni básníci jsou přírodou anebo přírodu hledají“. — Zkaženost lidí a problém estetické výchovy. — Hravý pud je podnětem umělecké tvorby. — Estetický ideál lidské dokonalosti.

## **XII. kapitola, Německý romantismus**

296

Radikalismus romantické generace. — Wackenroderovo evangelium: umění je bohoslužba. — Novalis: mystické ztotožnění a kouzelný vesmír. — Snový život jako zdroj inspirace. — Romantická sekta a estetické proroctví Friedricha Schlegela. — Ironie - příznak svobody romantického rozumu. — Klasický a romantický ideál se smiřují v rámci filosofie dějin. — Jean Paul: racionalismus spojený s romantickou představivostí. — Básník - vykladač vesmíru. — Transcendentnost křesťanství a teorie humoru. — Kierkegaard: křesťanství proti romantismu.

## **XIII. kapitola, Romantické ideje a společenské programy v Anglii a v Americe**

310

Počátek změněné situace. — Blake: duch proroctví. — Nekonečno. — Básník jako prorok. — Blakova dynamičnost. — Wordsworth: básník v bezprostředním styku s pravdou. — Cit. — Hartleyův vliv. — Sympatie mezi člověkem a přírodou. — Rovnováha citu a myšlení. — Coleridge: básník a filosof, nikoli však filosof-básník. — Idealismus na kantovské základně. — Cit zformovaný v ideu. — Prorok, ale žádný systém. — Shelley: nadšená víra v poezii. — Keatsova psychologie tvorby. — Carlyle: básník jako hrdina, prorok a pěvec. — Emerson: mystik Nového světa. — Mravní přísnost. — Prostota. — Platónské stupně. — Ruskin: romantik s praktickým programem. — Umění a mravnost. — Význam instinktu a emoce. — Tradičnost citu. — Umělcovo vidění. — Pronikavá obrazotvornost. — Metafyzický a náboženský význam vidění. — Umění jako výraz národa. — Morris: socialistický vzbouřeneц proti vulgárnosti. — Umění - radostná práce a prospěšná radost. — Obdiv pro středověk. — Whitman: převzaté umění je bezcenné.

#### **XIV. kapitola, Absolutní idealismus: Fichte, Schelling, Hegel**

339

Estetika jako základní problém vývoje filosofie. — Intelektuální a estetický názor. — Estetika v Schellingově systému „absolutního idealismu“. — V umění se projevují věčné formy v rámci „obrázeného“ světa. — Spřízněnost umění a organické přírody. — Schellingův systém umění. — Řecká mytologie jako umělecká tvorba. V ní se projevuje filosofie přírody. — Spekulativní dějiny umění. — Hegelovo dialektické smíření protikladů. — Příroda se blíží ke krásě, avšak pouze umění jí dosahuje. — Formální princip určuje krásu, ale netvoří ji. — Nejlepší materiál umění: božství v lidské podobě. — Orientální symbolismus - práh umění. — Dokonalost klasického umění. — Umění zatemněné křesťanským spiritualismem. Romantické umění a jeho rozpad v romantickou ironii. — Systém umění odpovídá dějinám umění. — Poezie, univerzální umění. — Hranice dialektického smíru.

#### **XV. kapitola, Dualistický idealismus: Solger, Schleiermacher, Schopenhauer**

359

Ironie v umění nám odhaluje ideální svět. — Solgerova „ironie“ není totožná s romantickou ironií. — Schleiermacherova via media mezi systémem a zkušeností. — První definice: umění je víra. — Druhá definice: umění je hra obrazotvornosti. — Jednota obou navržených definic. — Schopenhauerův metafysický paradox: slepé úsilí vytlačuje rozum. — Hédonický pesimismus. — Spasení skrze platónsko-estetickou kontemplaci. — Systém umění obráží hierarchii idejí. — Hudba je projevem samotné vůle. — Anticipace estetismu.

#### **XVI. kapitola, Společnost a umělec**

372

Jaké místo zaujímá umění ve společnosti. — Francouzský idealismus pod německým vlivem. — Saint-Simon: umělec v triumvirátu reformátorů. — Comte: umění je podmíněno přítomností a připravuje budoucí společnost. — Taine: umění je produkt prostředí. — Naturalismus - nové demokratické umění. — Umění se vrací na zem. Zola: básník jako experimentátor. — Guyau: principem umění je život. — Hnutí „umění pro umění“ — romantismus zbavený iluzí. — Uctívání krásy. — Praktický estetismus. — Umění pro krásu a umělcův dvojitý život. — Ideál jasnosti a objektivnosti. — Poe: racionálnost „čistého umění“. — Rozluka umění a přírody. — Prvky nihilismu. Na prahu křesťanství. — Tolstoj protestuje proti dekadentnímu umění.

#### **XVII. kapitola, Metafysika v krizi**

395

Hegel zmodernizovaný F. T. Vischerem. — Pojem náhody podrývá idealismus. — Umění nahrazuje poznání a víru. — Teistická estetika

Hermann Weisse. — Hermann Lotze: Cít je základem estetického jevu. — Tělo, duše a duch a tři příslušné vrstvy vnímání. — Estetickou libost zakouší veškerá lidská povaha. — Harmonie člověka a světa se projevuje v umění. — Dozvuky idealismu: E. von Hartmann. — Herbart: krása je forma. — Formalistický výklad hudební krásy. — Formalistická škola. — Krize idealistické metafysiky vrcholí Nietzsche. — Umění je rozkvět života. — Antiromantické umění jako ideál. — Dionýské nadšení a apollónská forma. — Umění jako únik před realitou. — Zdravé a dekadentní umění. — Wagner: znovunastolení romantického umění.

### **XVIII. kapitola, Estetika ve věku vědy**

411

Estetika „zdola“. — Jednota estetiky ohrožena. — Metafysický pozůstatek. — Fechnerova experimentální metoda. — První pokusy a jejich výsledky. — Některé vady experimentálních výsledků. — Rozpory ve výkladu experimentálních výsledků. — Helmholtzova fyziologická teorie hudby. — „Asociativní faktor“ ve Fechnerově teorii. Omezenost jeho teorie. — Vcítění. Námitky proti teorii vcítění. — Darwin: krása je faktor při pohlavním výběru. — Evolucionismus a Spencerova teorie hry. — Estetické názory umělce a kritika: a) Rumohr a Semper. — b) Hanslick. — c) Fiedler a Stevenson. — d) Hildebrand, Wölfflin, Riegl. — Vědec a estetik soupeří v oblasti estetiky. — Návrat k historii: Bosanquet a Dilthey.

### **XIX. kapitola, Směry dvacátého století**

430

Croce osvobozuje umění od rušivých příměsí tím, že je definuje jako lyrickou intuici. — Tento názor si získává a udržuje široké uznání. — Důsledky Croceova zjednodušení: očistil umění na úkor fyzické reality umění? — Collingwood, zprvu Croceův stoupenec, přechází k výkladu nových cest umění. — „Pustá země“ - hojivé zjevení našeho věku. — Santayana doplňuje Croceovy názory; tvrdí, že umění vzniká z fyzické přírody a náhody, někdy však vystupuje k symbolické moudrosti. — Od roku 1925 začínají převládat teorie symbolu. — Ernst Cassirer - průkopník. — Přínos Warburgova ústavu k teorii symbolů. — Susanne Langerová, teorie symbolismu v hudbě: neukončený symbol vnitřního života. — Sémantická analýza I. A. Richardse: evokující funkce básnických znaků, promítnutá adjektivita. — Empson o dvojznačných slovech. — Estetický pluralismus v sémantice. — Racionální a logické mimo sémantiku. — Populární výklad pomocí analytických symbolů. — Bodkinová o archetypech. — Milton Nahm o předpokladech. — Novotomista zakládá symbolickou funkci na božské činnosti. — Představitel orientálního světa o metafysické shodě. — Od teorie symbolů k různým symbolickým směrům. — Instinkt — základ umělcovy tvůrčí schopnosti. — Krásný tvar určuje tvářnost celku. — Typy

a temperamenty. — Rozmanitost uměleckých temperamentů; Evan-  
sova a Readova klasifikace na základě Jungových a Diltheyových  
zkoumání. — Herbert Read o důležitosti umění pro společnost: potře-  
ba obnovit důvěru v cit a intuici. — Obrana intuice u Bergsona a Whi-  
teheada. — Noví architekti a konstruktéři mají teorii kolektivních  
lidských hodnot. — Organická sociální filosofie Lewise Mumforda,  
spojená s úctou k osobnosti. — Sociální filosofie Johna Deweyho kvete  
v estetice. — Výsledky práce Deweyho nástupců. — Lalova relativis-  
tická estetika je společenská a je založena na hudební polyfonii. —  
Množství historických výzkumů a překladů, málo obecných systémů.  
— Fenomenologická estetika Moritze Geigera. — Nejnovější díla  
o estetice. — Časopisy.

<b>Poznámka editora</b>	458
<b>„Dějiny estetiky“ na české půdě: problémy estetiky</b>	459
<b>Bibliografický dodatek</b>	475
<b>Z estetických bibliografií</b>	478
<b>Jmenný a věcný rejstřík</b>	479



KATHARINE EVERETT GILBERTOVÁ  
HELMUT KUHN

## Dějiny estetiky

*Z anglického originálu A History of Esthetics (Indiana University Press, Bloomington 1954) přeložili Pavel a Heda Kovályovi. Překlad revidoval Jan Patočka. Úvodní poznámku napsal Miloš Jůzl, doslov Oleg Sus. Bibliografickou část a citace v textu podle dostupné literatury revidoval a rejstřík sestavil Miloš Jůzl. Obálku a vazbu navrhl Jaroslav Šváb, grafickou úpravu Jiří Balcar. Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 1933. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1965. Odpovědný redaktor Josef Čermák.*

Vytiskla tiskárna Stráž, n. p., Vimperk. 40,81 autorských archů, 41,82 vydavatelských archů — Vydání první. — Náklad 3500 výtisků — D 07\*40399

01 - 056 - 65 - 09/1 Cena váz. 42 Kčs, - 63/VI - 1
---