

fickému uvažování a filozofické kritice – prosadil názor, že je umělecká zkušenost pro svobodného, tělesně i duchovně plně rozvinutého člověka (ideál *kalos kai agathos*) nepostradatelné, samozřejmě pokud se umělecká tvorba zakládá na porozumění nárokům, kterým musí dostát. Umělecké dílo ztělesňuje mikrokosmos, živý, dynamický, přesně uspořádaný a vyvážený celek, oproštěný od všeho povrchního a náhodného. Není v něm nic zbytečného či přebytečného, všechny jeho složky se navzájem vyžadují i podporují a jenom takto také probouzejí touhu po kráse i smysl pro harmonii a soulad. Proto napodobení, které umění přináší, vypovídá o věcech významných a závažných, o základním a směrodatném řádu světa. Umění poskytuje víc než pouhý popis a povrchní reprodukci jevů, všeho, co se náhodně událo nebo vyskytlo. Vypovídá totiž o všem, co podstatně může a má být, co je díky bytostné povaze věcí, jejich *fysis*, pravděpodobné nebo nutné, a tak zakládá nezbytné porozumění i žádoucí touhu.

Náš dnešní pohled na záležitosti umění i života se sice patrně dosti odlišuje od nahlížení starých Řeků, nicméně neměli bychom možná tak samozřejmě předpokládat, že je naše vidění věcí bohatší, přesnější, hlubší a uvážlivější, než bylo jejich. Časem sice leckteré jejich důrazy i pochybnosti oslábly či byly dokonce – jak se nám zdá – právem vyvráceny a opuštěny, leč bývá užitečné, když si starší náhledy, jejich důvody, konsekvence i předpoklady, znovu promyslíme. Je to důležité přinejmenším proto, abychom oživilí a kultivovali svoji způsobilost pochybovat a o všem, co se nás týká, vždy znovu a vždy od základu přemýšleli.

Vývoj antické estetiky

KAREL SVOBODA

1. Počátky

Jméno „estetika“ je sice řeckého původu (*aisthétikos* = vnímající), ale nauka, kterou tak nazýváme od dob Baumgartenových (*Aesthetica* 1750 n.), se ve starém věku tak nejmenovala, ba nebyla vůbec ani ustavena. Základní otázka estetická – o podstatě krásy – se řešila v těsné souvislosti s jinými problémy metafyzickými a estetika jednotlivých umění se probírala v jejich učebnicích. O mravní, výchovné ceně umění se pojednávalo ve spisech politických.

Soustavně se počalo přemýšlet o otázkách estetických později než o jiných. Dříve než podstata krásy byla zkoumána podstata všehomíra, zásady mravnosti a způsoby poznávání. A o umění se uvažovalo soustavně teprve tehdy, když byla již vytvořena dokonalá díla umělecká; praxe předcházela jako obvykle teorii.

Nehledíme-li k ojedinelým výrokům v básních, nacházíme první stopy estetického uvažování u pýthagorovců. Pýthagorás (2. pol. 6. stol. př. Kr.) a jeho žáci pokládali pořádek a souměrnost (*symmetria*; značí spíše poměrnost, ladný, jasný poměr, než naši geometrickou souměrnost) za krásné a prospěšné. Hledali je nejen ve tvarech, nýbrž hlavně v lidské povaze. Všude – ve vesmíru i v člověku – nalézali harmonii. Vykládali ji z číselných poměrů; východištěm jim byla harmonie tónů. Filoláos (2. pol. 5. stol. př. Kr.) definoval harmonii jako sjednocení rozmanitého a souhlas nesouhlasného. Je tu poprvé vyslovena estetická zásada jednoty v rozmanitosti; byla odvozena ze souzvuku tónů.

Horlivěji se začaly řešit estetické otázky v 2. pol. 5. stol. př. Kr., kdy některá umění dostoupila již svého vrcholu (stavitelství, sochařství, hudba, tragédie) a jiná již odumírala (epos, lyrika), ale kdy myslí všech ovládala víra v nesmírnou moc lidského rozumu.

Démokritos napsal spisy o rytmu a harmonii, o kráse slov, o hláskách libozvučných a nelibozvučných, o básnictví, o zpěvu. Hlásal, že básnické nadání je darem božím, že jen to je krásné, co píše básník v božském opojení. Mínění Démokritovo se shodovalo s přesvědčením starých básníků, že jejich umění je darem Múz. Pozdější spisovatelé říkali, že Démokritos pokládal básnění za druh šílenství. Tak daleko asi nešel; tvrdil jen, že tvoření básníkovy je iracionální.

Démokritos soudil, že původně vznikala umění z nutnosti. Práví aspoň o hudbě, že je pozdního původu, neboť nevzešla z nutnosti, nýbrž z blahobyty. Učiteli umění byla lidem podle Démokrita zvířata: od pavouků se naučili tkát a šít, od vlaštovek stavět domy, od labutí a slavíků zpívat. Jako užitek z umění uváděl jednou zábavu, jindy mravní zúšlechťení. Říkal, že podívaná na krásná díla působí veliké potěšení a že hudba (músiké; k ní se počítává též tanec a většina básnictví) vedle mluvnice a zápasení vede hochy k studu a tím ke ctnosti.

Sofista Gorgiás velebil moc slovesného umění; sám byl velikým mistrem slova, tvůrcem umělého řečnického slohu. Říkal, že řeč je mocnou vládkyní, jež vykonává nejbožštější věci. Dovede uklidnit strach, utišit zármutek, způsobit radost, ba rozkoš a zvětšit soucit. Působíc na mínění duše, umí ji přemluvit, okouzlit, oklamat. Posлуchač básní pociťuje při líčení cizího štěstí nebo neštěstí strach, soucit a touhu. Od jiných řečí se liší báseň podle Gorgia jen metrem; o jeho slohu to vskutku platilo. Jeho slova o strachu a soucitu při štěstí a neštěstí jiných se vztahují především na tragédii; Gorgiás není nadarmo vrstevníkem Sofokleovým a Eurípidovým. O tragédii vykládal dále, že klame báji (mýthem) a vášní; při tom ten, kdo oklamal (tj. dobrý básník), je spravedlivější než ten, kdo neoklamal, a ten, kdo byl oklamán (tj. vnímavý posluchač), je moudřejší než ten, kdo oklamán nebyl. Umění je tu poprvé nazváno krásným klamem. Z rady, kterou dával Gorgiás řečníkům, aby vážnost rušili smíchem a smích vážností, vidíme, že stavěl v protiklad vážné a směšné.

Sókratés, syn sochařův a z počátku sám sochař, uvažoval více o výtvarném umění. Pokládal je, jistě v souhlase s obecným míněním, za napodobení toho, co vidíme. Ježto u jednoho člověka nebývá vše bezvadné, sbírá podle Sókrata umělec krásné prvky z různých lidí a tvoří pak z nich krásná těla. Ale přední úkol malířův i sochařův spatřoval Sókratés v napodobení duševní stránky člověka, jeho povahy. Ta sice nemá ani barvy

ani souměrnosti, ale projevuje se na tváři i v pohybu. Napodobení povahy oživuje výtvarná díla a baví, těší diváka.

Sókratés řešil také – snad první – obecně otázku o podstatě krásy. V Xenofónových *Pamětech* neuznává krásy absolutní, samé o sobě, nýbrž táže se vždy, k čemu je věc krásná. Dokazuje, že člověk krásný k běhu se nepodobá člověku krásnému k zápasu, čili že věci jsou k tomu dobré a krásné – mezi tím nečiní rozdílu –, k čemu jsou užitečné. Košík na smetí může být krásný, avšak ne zlaté kopí, poněvadž je nepotřebné. Táž věc může být jednou krásná, po druhé ošklivá: co je krásné, dobré pro hlad, je špatné pro horečku. Podle Sókrata jsou jen ty domy krásné, ve kterých se příjemně bydlí. Záleží tedy na jejich poloze vzhledem ke slunci, zato malby a jiné ozdoby jsou zcela zbytečné. Sókratés – tak jako někteří noví estetické – ztotožňoval tedy krásu s účelností. Proto, pro užitek, pokládal asi pořádek za krásný (v *Hospodáři*). Práví, že je krásné, stojí-li boty vedle sebe v řadě, jsou-li sponřádný šaty, nářadí a nádobí.

Se ztotožněním krásy a účelnosti je ve zdánlivém rozporu žertovný boj Sókratův o cenu krásy v Xenofónově *Hostině*. Dokazuje tam, že jeho vystouplé oči jsou krásnější než jiné, ježto více vidí, a že jeho vyhrnutý nos je krásnější než rovný, ježto lépe čichá a je tedy užitečnější. Rozumí se, že Sókratés v zápase prohraje; mezi krásou a účelností se tedy zdá být neshoda. Ale Sókratés patrně nepokládal tělesnou krásu za skutečnou. Říká (v *Hospodáři*), že marně hledal v krásných lidech šlechetnou duši. Řecký ideál krásy a dobroty (*kalokagathía*), souladu těla a duše, měl Sókratés – sám ošklivý – za nedosažitelný.

Téměř žádná z estetických myšlenek pýthagorovců, Démokritových, Gorgiových a Sókratových nezapadla bez ohlasu. Některé přijal za své Plátón, proti některým bojoval. S jinými se setkáme u Aristotela a pozdějších estetiků.

2. Plátón

Plátón (427-347 př. Kr.) nepodal soustavy estetiky. Nepsal vůbec soustavných spisů, nýbrž jen filozofická dramata, jejichž hrdinou je jeho milovaný učitel Sókratés. Estetických otázek se dotýkal zpravidla jen příležitostně, v souvislosti s jinými, metafyzickými a pedagogickými, a ne-

odpovídal na ně vždy stejně. Je lépe sledovat jeho názory, jak se vyvíjely spis od spisu, než je vtěsňovat v harmonickou soustavu. Oddělíme jen názory o kráse a jejích obdobách a názory o umění.

Otázce o podstatě krásy věnoval Platón jeden z prvních svých dialogů, *Hippiás Větší*. V něm podává a posuzuje několik vymezení krásna: 1. V krásnu jsou stupně: krása boha je větší než krása dívky a ta je zase větší než krása nádoby. 2. Krásné je to, co činí věci krásnými, přistoupili k nim. 3. Krásné je, co je vhodným; příkladem se uvádějí různé látky, ze kterých jsou vyrobeny části sochy nebo nářadí. Namítá se, že vhodnost působí jen zdání krásy, ne krásu samu. Ve vhodnosti a účelnosti spatřoval krásu Sókratés. 4. Krásné se jeví takým všem a vždy. 5. Krásné je, co je užitečné. Namítá se: užitečno působí dobro a pak by tedy krásné bylo příčinou dobra a ne dobrem samým. Že krásné je užitečné, bylo mínění Sókratovo. 6. Krásné je příjemné, zprostředkované zrakem a sluchem, tedy lidská těla, hudba, obrazy, sochy, vyprávění. Rozkoše ostatních smyslů nejsou krásné. Namítá se: není důvodu, proč by právě zrak a sluch zprostředkovaly krásu. Pak by se nemohlo mluvit o krásných činech a zřízeních. Vymezení, jež tu Platón navrhuje, ale nepřijímá, je plodné pro estetiku: rozlišuje se krásné, zvláště v umění, a příjemné. Platón sám nehledal nikdy krásy jen ve smyslových věcech. 7. Zrak a sluch zprostředkují proto krásno, ježto přinášejí nejneškodnější rozkoš, čili krása je užitečná rozkoš. Ale ani toto vymezení nevyhovuje: pak by byla krása odchýlná od dobra, neboť užitečno je příčinou dobra.

Dialog se končí nerozhodně, ale o pravém mínění Platónově nelze pochybovat. Již v tomto dialogu hledal krásu absolutní, jež je příčinou krásy jevů, není omezena na smyslové vnímání, působí všem čistou rozkoš a je blízká, ba totožná s dobrem. Vymezení, že krásno je užitečným a užitečnou rozkoší, se sice v dialogu odmítají, ale nejsou podle Platóna daleko pravdy. Mezi užitečným a dobrem nečiní jindy rozdíl. Ona vymezení jsou jen příliš široká: užitečnost a působení rozkoše jsou pouze znaky krásy, ale ne nejdůležitější.

Podobné myšlenky jako *Hippiás* obsahuje též *Gorgiás*, náležící také k raným dialogům. Čteme tam, že krásnými lidmi zveme ty, u kterých je krása, a že krásné věci, jako těla, barvy, tvary, zvuky a činy, jsou buď pro užitek, nebo pro nějakou rozkoš, nebo pro obojí; místo užitku se říká ve stejné souvislosti dobro. Že se též v *Gorgiovi* pokládá za znak

krásy užitečná rozkoš, ne jakákoliv, jak by se mohlo soudit z uvedeného rozlučky, vyplývá z toho, že Platón mluví v témže dialogu o ošklivých, špatných rozkoších, vytyká umělcům, že chtějí působit posluchačům jen rozkoš, nestarajíce se o to, zda je činí lepšími nebo horšími, důrazně rozlišuje dobro a rozkoš a hlásá, že rozkoš je vyhledávat pro dobro, ne naopak. Platón jednal v *Gorgiovi* ještě o jiném pojmu estetickém, známém již pýthagorovcům a Sókratovi, o pořádku. Říkal, že malíři, stavitelé domů a lodí a jiní řemeslníci skládají vše do pořádku, aby se jedna část hodila k druhé a aby byl celek uspořádaný. Také tělo a duše mají svůj pořádek, totiž zdraví a zákonnost. Jaký je poměr mezi pořádkem a krásou, neříká.

V *Kratylovi* praví, že existuje „sama krása a dobro“; tato krása je trvalá, ne pomíjející jako krása obličejů. Mimo to vykládá – podle řecké etymologie – že krásné je to, co pojmenovalo věci, tj. rozum; tak je krása zcela odloučena od oblasti smyslové. Že existuje krása „sama o sobě“, idea krásy, čteme též ve *Faidónovi*, jakož i že nelze krásy věci – barev, tvarů nebo čehokoliv jiného – vysvětlit jinak, než že mají podíl v kráse, že je v nich krása přítomna. Jaký je onen podíl, jaký je poměr mezi krásou absolutní a krásou jevů, Platón vysvětlit nedovede.

V *Hostině* mluví o stupních krásy; ukazoval na ně již v *Hippiiovi*. Praví, že člověk v mládí si vyhledává a zamiluje krásná těla, nejprve jedno, pak všechna, neboť krása jejich je příbuzná, potom hledá krásné duše, myšlenky, vědomosti a činnosti, konečně krásu samu, v níž má vše krásné podíl. Krása smyslová tu opět ustupuje do pozadí, ale není zcela podceňována. Před tím se praví, že ten, kdo nosí v sobě plod, touží po krásné duši v krásném těle, a nalezně-li ji, plodí krásná díla. Stejně se soudí o kráse ve *Faidrovi*. Krása s dobrem a moudrostí se pokládají za vlastnosti boží; jimi se povznáší lidská duše. Lásky ke kráse je zvána nejkrásnějším šílenstvím. Líčí se, jak se milovník krásných věcí rozpomíná na krásu samu, již kdysi viděl zářící nad ostatní ideje. Spatří-li krásného hochy, je vyděšen, roztoužen, pomaten. Neozývá se tu hlas milujícího? Platón, toužící neustále po kráse absolutní, si nedovedl zatajit, že prvním pramenem estetické záliby je láska, pohlaví. Strážlivěji mluví v *Ústavě*. Lásku ke kráse prohlašuje za cíl veškeré činnosti múzické, ale krásu hledá v dobrých mravech a lásku k nim, jedinou pravou lásku, líčí jako nevášnivou, klidnou. Smyslovou krásu má za prázdný přelud. Praví, že mnozí lidé milují

říkají mnoho krásného nevědomě. V *Menónovi* nazývá umělce božskými, ale srovnává je kromě věstců též se státníky, jichž si málo vážil. V *Prótgorovi* nechce Sókratés mluvit o básnících; básník se prý nelze ptát na to, co říkají. V *Euthyfrónovi* se vytýká básníkům a malířům, že podávají nepravdy o bozích, o jejich svárech a bojích. Před Platónem činil touž výtku básníkům Xenofanés (6. stol. př. Kr.). Nutno se ptát, jak by mohli lhát básníci, kdyby byli inspirováni bohem. Právě „božský“ Homér líčil sváry bohů. V *Lachétovi* čteme, že nejlepším hudebníkem je ten, kdo má zladěnu ne lyru nebo jiné nástroje zábavy, nýbrž řeči a skutky.

Zcela nepřiznivý soud nad uměním vynáší Platón v *Gorgiovi*. Za hlavní znak pravého umění pokládá znalost podstaty věci a vědomost o dobru i zření k němu. K umění patří zákonodárství, spravedlnost, tělocvika a lékařství. Naproti tomu zdánlivá umění, vlastně pouhé zkušenosti, zručnosti, k nimž náleží rétorika, sofistika, kuchařství a zdobení těla, hledí jenom k rozkoši. O rozkoš, ne o dobro usilují též hudebníci a básníci. Chtějí se jen zavděčit, lichotit posluchačům, ne je učinit lepšími. Odejme-li básni melodii, rytmus a metrum, zbude řeč, a básník je vlastně pouhý řečník, tedy lži umělec. Rozdělení umění, jež se tu podává, není míněno zcela vážně, ale zásada je platónská: co je iracionální a co směřuje ke smyslové rozkoši – tu je vytčen druhý znak a zároveň nedostatek umění – nemá ceny. Že báseň se liší od řeči pouze metrem, tvrdil též Gorgiás, a že umění baví, působí rozkoš, učili Démokritos, Gorgiás i Sókratés.

Třetí důležitý znak umění se stanoví v *Kratylovi*. Tam se prohlašuje malířství a hudba za napodobení. Ono napodobuje tvary a barvami, tato hlasem. Že výtvarné umění napodobuje, říkal Sókratés a bylo to přesvědčení všech řeckých umělců. Kdo přenesl teorii o napodobení z výtvarného umění do hudby a básnictví, není jisto; snad to byl sám Platón. Napodobení bral zcela doslovně. Za nejlepší obraz měl nejpodobnější. Říkal, že malíř má dát obrazu všechny barvy a tvary skutečnosti; přidá-li nebo vynechá-li něco, dělá špatný obraz. Ale žádný obraz, sebedokonalejší, se podle Platóna nevyrovná předloze, byť měl všechny její barvy, ano i výraz duše. To je názor zcela naturalistický, jednostranný. Umělec není pouhým napodobitelem. Právě tím, že něco přidá a něco vynechá, tvoří krásná díla. Správněji než Platón učil Sókratés, že výtvarný umělec sbírá prvky z různých lidí a tvoří tak krásná díla. Již v *Kratylovi* spatřoval Platón hlavní omyl umělcův v tom, že předvádí skutečnost, ne ideje; hud-

ba a malířství napodobuje jen hlasy, tvary a barvy, ne podstatu věci. Tu křivdil Platón umění: pravý umělec, idealista stejně jako realista, snaží se zachytit podstatu jevů, ne podat pouhou jejich kopii.

V *Hostině* se ukazuje na lásku jako na pramen umění. Básník Agathón tam říká: „Každý se stává básníkem, byť byl dříve nenadán Múzami, dotkne-li se ho láska.“ Řeč Agathónova není vážná, ale v tom výroku je mnoho pravdy. Na konci dialogu se zmiňuje Sókratés o tom, že týž básník může skládat tragédie i komedie, že skladatel tragédií uměním je i skladatelem komedií. Podle Platóna toho nedovedl žádný řecký básník; z toho plyne, že básníci nemají skutečného umění. Snad také tanulo Platónovi na mysli, že lidský život je zároveň tragédií i komedií. Přání Sókratovo, aby týž básník uměl skládat tragédii i komedii, bylo vyplněno teprve Shakespearem.

Ve *Faidónovi* vypravuje Sókratés, že byl často vybízen ve snu, aby sloužil Múzám. Domníval se, že tak činí, neboť filozofie je nejlepší služba Múzám. Ale byv odsouzen, uvažoval, nemá-li snad konat „lidovou“ službu. Proto napsal hymnus na Apollóna, a ježto básník, chce-li být básníkem, má skládat báje a ne řeči, složil báji ezopskou. Rozlišuje se tu básník nepravý, nenadaný, vlastně prozaik, řečník, od básníka tvořivého, vymyšlejšího báje. Platón je sám také skládal (v *Hostině*, ve *Faidrovi*, ve *Faidónovi*, v *Ústavě*) a závodil tak s básníky. V *Gorgiovi* znal jen básníka-řečníka. Zde soudí vlidněji o básnictví, přesto je pokládá jen za lidovou službu Múzám a filozofii staví mnohem výše.

Také ve *Faidrovi* posuzuje shovívavěji umění, byť ne tak příznivě, jak se soudívá z tamějšího výkladu o básnickém šilenství. Praví se v něm, že šilenství je sesíláno od bohů a že jím vznikají největší dobra. Jedním z nich jsou básně a písně. Kdo básní bez šilenství, pouhým uměním, je nedokonalý básník: básně rozumného ustoupí básním šilených. Zdálo by se, že se tu staví básnictví velmi vysoko pro svůj entuziastický původ. Ale slova Platónova nesmíme brát zcela doslovně. Jsou částí Sókratovy palinodie na Eróta a v oslavných řečech se snesou nadsázky. Platón jistě nesouhlasil s tím, že by šilenství bylo krásnější než mírnost, jak se také v oné řeči praví. Když vypočítává různé stavy lidské podle toho, jak dokonalou mají duši, klade básníka a jiné napodobitele teprve na šesté místo (všech stavů je devět) za státníka, peněžníka a lékaře! Ale přece smýšlí ve *Faidrovi* shovívavěji než jinde, ne-li o básnících, tedy aspoň

o básnictví. Liší básníka nadaného, entuziastického, a nenadaného, který se chce naučit básnictví. V dřívějších dialogích také mluvil o entuziasmu, ale nevěřil mu příliš. Básníka nadaného a nenadaného rozlišoval též ve *Faidónovi*: je to pokrok proti dřívějším rozhovorům, kde byl básník bez rozdílu podceňován. Lze věřit, že Platón vskutku pokládal ve *Faidrovi* umění, založené jen na rozumu, za nedostatečné pro básníka. Doznání to mu nebylo těžké, neboť právě ve *Faidrovi* tak jako v *Hostině* ukázal, že je opravdovým básníkem. Dotud chtěl být jen filozofem. Snad Erós, tolik velebený v *Hostině* i ve *Faidrovi*, učinil z něho básníka a vlídnějšího soudce básnictví.

Platón mluví ve *Faidrovi* též o stavbě uměleckého díla. Vypráví, že by někdo přišel k Sofokleovi a Eurípidovi a řekl jim, že dovede o malých věcech skládat velmi dlouhé řeči a o velikých krátké, po případě i žalostné a hrozné, a že je to tragédie. Tu by ho básníci poučili, že tragédie je vhodné složení takových řečí, aby byly v dobrém poměru navzájem i k celku. Platón tu žádá jednotnou stavbu uměleckého díla. Vhodný poměr částí navzájem a k celku nazýval dříve (v *Gorgiovi*) pořádkem. O tragédii samé tu mluví trochu ironicky („velmi dlouhé řeči“). Zcela obdobně jako o skladbě tragédie mluví též o skladbě řeči: řeč má být jako živočich s tělem, hlavou a končetinami, části mají být vhodné navzájem i k celku. *Faidros* obsahuje i některé jiné předpisy o řečnictví; řečnictví, jež bylo zcela zavrženo v *Gorgiovi*, je tu vzato na milost. Prohlašuje se za umění vést duše řečmi – tuto moc přisuzoval řeči již *Gorgiás* – a za jeho podmínky se pokládají přirozené nadání, vědění a cvičení. Řečník má znát lidskou duši a druhy řeči i jejich působení. Musí sám znát pravdu; jen tak může oklamat posluchače. Že to řečník smí dělat, bylo obecné řecké přesvědčení.

Podrobně, z hlediska výchovy a státního zřízení jedná Platón o umění v *Ústavě*, a to na dvou místech. Ve 2. a 3. kn. mluví o umění múzickém jako výchovném prostředku. Žádá, aby vedlo ke ctnosti, uslechtilosti. Má-li to činit, musí se ze základu změnit. Platón uvažuje o obsahu básní, o způsobu podání (slohu) a o vlastní hudbě. Jednaje o obsahu básní, tj. o bájích, žádá především, aby báje – pro děti i pro dospělé – byly pravdivé. Za nepravdivé pokládá Homérový a Hésiodový báje o svárech a špatnostech bohů a hrdinů; nutno líčit bohy vždy dobré. Báje o svárech bohů zavrhoval již v *Euthyfrónovi* jako nepravdivé. Vlastně tu nejde tolik

o pravdu, nýbrž o úctu k bohům. Dále žádá, aby báje neobsahovaly líčení hrozných věcí, strachu a nářku, neboť tím je ochromována statečnost. Z toho důvodu, jak ještě uvidíme, zavrhoval Platón tragédii, neboť ta předvádí hrozné události. Zajímavá jsou slova, že je třeba vyškrtnout mnoho veršů z Homéra a jiných básníků, ne že by nebyly básnické nebo příjemné, ale že jsou škodlivé hochům a mužům; je tu jasně vysloveno etické posuzování umění. Pak kárá líčení výbuchu smíchu – tím odsuzuje komedii –, líčení lži, nestřídmosti, lakoty, neboť vše to je proti mírnosti. Konečně zakazuje, aby se nelíčili nespravedliví jako šťastní a spravedliví jako nešťastní, neboť to je proti spravedlnosti. To míří zase na tragédii.

Způsob podání se rozeznává trojí: a) vypravování, zvláště v dithyrambu, b) napodobení v tragédii a komedii, c) spojení obého v eposu, obsahujícím přímé řeči. Platón nepokládá tedy každé básnění za napodobení, nýbrž jen drama a přímou řeč v eposu. Ze všech tří způsobů podání pokládá napodobení za zcela nevhodné pro strážce (vládnoucí třídu), neboť mají své úkoly a nemohou tedy napodobovat jiných. Napodobují-li přece, mají napodobovat jen lidi šlechetné, vážné a klidné, neboť napodobovatel přijímá vlastnosti napodobeného; tím je znovu odsouzeno drama. Platón připouští, aby se přiměšovalo k vyprávění po způsobu homéřském napodobení, ale jen v malé míře, a aby se napodobovali jen řádní lidé. Pak je sloh jednotný, nesmíšený, bez závažných změn rytmu a harmonie. Zato sloh toho, kdo chce všechno napodobit, je smíšený, plný změn. Ideálem Platónovým je jednotnost, čistota slohu; ve *Faidrovi* žádal jednotnou stavbu uměleckého díla.

Stručnější jsou Platónovy výklady o hudbě. Měl o ni menší zájem než o básnictví, ale přikládal jí veliký význam ve výchově. Věřil, že působí mocně na lidskou duši, ať prospěšně, ať škodlivě. Proto pokládal za nebezpečné pro obec, měnit zákony v hudbě. První požadavek, jež kladl na hudbu, byl, aby se řídila textem, ne naopak. Dále zavrhoval změkčilé, žalostné harmonie. Doporučoval dvojí harmonii, jednak válečnou, silnou, jednak klidnou, mírnou; toto rozlišení odpovídá dvěma základním ctnostem, statečnosti a mírnosti. Odsuzoval pestré střídání rytmu. Z nástrojů připouštěl jen lyru, kytaru a jednoduchou píšťalu; zamítal mnohostrunné nástroje. Chtěl, aby se v hudbě projevoval vždy dobrý mrav. Totéž žádal na výtvarném umění, nechtěl, aby „obrazy špatnosti“ kazily děti, ale jinak o něm nic nevykládal. Nepřičítal mu významu ve výchově.

Ještě přísněji soudí o umění v 10. kn. Hned na počátku praví, že do obce nesmí být přijato básnictví, pokud je napodobením. Za napodobení pokládá drama a epos; Homéra zve tragikem. Tím rozšiřuje proti 3. kn. obor básnického napodobení, neboť tam měl epos za smíšený druh z vyprávění a napodobení. Vedle básnického napodobení posuzuje souběžně napodobení malířské. Zavrhuje napodobení nejprve z důvodu noetického: malíř a napodobující básník nenapodobují věci, jak jsou, nýbrž jen, jak se jeví. Např. bůh vytvořil ideu lůžka nebo stolu, truhlář je vyrobil a teprve toto napodobení napodobuje malíř. Je tedy třetí od pravdy a nezná ji. Řekli jsme již, že Platón křivdil umělci, že právě umělec podává, spíše než kdo jiný, podstatu věci. Dále ukazuje Platón, že největší básník, Homér, ani nikoho nevyhlásil, ani nedal ústavy, ani nevedl vojsk, ani nerozuměl ctnosti. Básník klame posluchače metrem, rytmem a harmonií; budí v nich domněnky, že rozumí věcem, jež líčí. Že básníci nemají odborných znalostí, ukazoval Platón již v raných dialogích. Pak staví znovu umělce pod řemeslníka: říká, že umělec nezná toho, co napodobuje. Znalost toho má jedině ten, kdo věci užívá. Od něho se to doví řemeslník a má správné mínění. Napodobitel je zase třetí od pravdy. Jeho umění je hra, nevázná práce. Je to důkaz obdobný prvému. Příbuznost umění a hry uznává též nová estetika, ale nevidí v ní nic opovrhlivého.

Dále uvažuje Platón o působení umění na lidskou duši. Dokazuje, že malířství působí na tu málo cennou část naší duše, jež bývá klamána, totiž na naše smysly. Podobně napodobující básnictví živí vášnivou část naší duše. Předvádí lidi, jak jednájí buď z nutnosti nebo dobrovolně, jak se domnívají, že z toho jednání mají prospěch nebo škodu, a jak se radují nebo rmoutí. Šlechtný muž nese svůj osud klidně, ale básníci předvádějí mnohem raději vášnivé nářky, neboť ty lze snáze napodobit. Tím kazí posluchače; ti slyšíc nářky nějakého hrdiny, sledují je s rozkoší, soucitně je prožívají, dávají průchod žalu, jež by jinak ukrývali, ba domnívají se, že nářky v neštěstí jsou oprávněny. Tak přechází na ně nákaza. Podobně komedie z nás činí šašky. Básnická napodobení budí i jiné vášně, jako pohlavní lásku a hněv, místo aby je krotila. Platónův výklad o tragédii je mistrovským dílem psychologické analýzy. Platón vymezuje stručně, ale výstižně předmět dramatu a šťastně zdůrazňuje soucítění posluchače s tragickým hrdinou – v tom má předchůdcem Gorgia – a spojení rozkoše a žalu. Také v tom má pravdu, že umělecká díla, třeba nejlepší, dodá-

vají potravu naší citlivosti, vášnivosti, smyslnosti. Nejlepší ilustrací k tomu je Tolstého líčení vlivu hudby v *Kreutzerově sonátě*. Ze všeho básnictví přijímá Platón do obce pouze hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže; to vskutku nejsou napodobení. Zato ostatní básníky i s Homérem, jehož okouzující moc uznává, z obce odstraňuje, neboť jsou jen příjemní a ne užiteční.

Dvě příležitostné poznámky *Ústavy* se týkají výtvarného umění. Platón říká, že oči sochy nesmějí mít nejkrásnější barvu, nachovou, nýbrž černou, neboť každá část má dostat příslušné, aby byl celek krásný. Shoduje se to s požadavkem jednoty uměleckého díla. Jinde říká, že dobrý malíř může namalovat obraz nejkrásnějšího člověka, aniž může dokázat, že by se takový člověk mohl vyskytnout. Tu si Platón uvědomil, že umělec nemusí být pouhým napodobitelem, že může též idealizovat.

Výtvarného umění se dotýká též v *Sofistovi*. Podává tam spleť rozdělení umění, pendant rozdělení v *Gorgiovi*. Rozděluje umění na tvořící a získávající. Tvořící pak dělí dvojmo: je buď božské nebo lidské a vyrábí věci nebo obrazy věcí. Božského původu jsou jevy přírodní a obrazy ve snu; lidé vytvářejí výrobky a jejich obrazy. Obrazy lidské jsou dvojího druhu: buď se napodobují přesně všechny tři rozměry a barvy předlohy nebo – při velikých dílech – se vytvářejí zdánlivé rozměry, aby se zdály krásnými, neboť kdyby se napodobovaly skutečné rozměry předmětu, „zdály by se hoření části menší, než je třeba, a dolní větší, protože ony vidíme z dálky a tyto z blízka“. Platón má na mysli perspektivu, ale ne tu, jež je nám běžná; neříká, že umělec zobrazuje, co je vzdálené, menším, jak se nám to jeví, nýbrž že zvětšuje vzdálené části na obraze nebo soše, aby rušil vliv zkracování. Umění, nepřesně napodobující, dělí dále na umění, užívající nástrojů, a na napodobování tělem a hlasem. K prvému počítal patrně výtvarné umění a hudbu, k druhému tanec a básnictví. Jiná dělení umění navrhuje ve *Státníkovi*. Rozeznává umění, jež tvoří sama a jež jen napomáhají ke vzniku. Mimo to liší umění, která měří počet a rozměry věcí navzájem, a umění, která měří vzhledem k pravé míře, vhodnosti, slušnosti: na pravou míru kladl, jak jsme viděli, v pozdějších spisích velikou váhu. O napodobeních hudbou nebo malbou říká, že směřují pouze k rozkoši, že nemají vážného účelu, že jsou to hračky. Jsou to tedy umění, která netvoří státu, nýbrž mu jen napomáhají. Pomocníkem státníkovým je také řečník: přemlouvá lid báje.

Ve *Filébovi* se pokládá počítání, měření a vážení dokonce za podstatný znak umění. Kde není měření, je pouhá zkušenost, cvik, obratnost, např. v hudbě. Zato tesařství, stavitelství domů a lodí jsou umění, neboť užívají měřicích nástrojů. Umění v našem smyslu se tu zavrhuje jakožto nevědecké, stejně jako v *Gorgiovi*. Avšak odůvodnění je jiné: tam se vytýkalo umění, že nezná podstaty věcí a dobra, zde, že neužívá matematiky. Proto doporučuje Platón matematické chápání harmonií, rytmu a metra, proto chválí čisté tóny a čisté barvy. Říká, že jednoduché tvary, zvuky a barvy jsou krásné samy o sobě, bez srovnání, a že působí čistou rozkoš. Na rozkoš hledí shovívavěji než jindy; neptá se po užitku. Zavrhuje drama, ježto je při něm smíšena rozkoš s bolestí. Podrobně to ukazuje na komedii. Tam vystupují lidé, kteří se vynášejí bohatstvím, krásou nebo ctností. My jim závidíme a máme tedy bolest, ale když utrpí nehodu a ukáže se jejich slabost, smějeme se a máme rozkoš. Kdyby byli vskutku silní, děsili bychom se jich. Platón hledá dost násilně prvek žalu v komedii, aby prokázal smíšenost citů. O tragédii, kde toto smíšení je nepochybné, říká stručně, že při ní pláčeme, radujíc se. Na tragédii se asi vztahují slova o silných, jichž se bojíme. Platón mluví též o tragédii a komedii života, kde je smíšena rozkoš s bolestí; drama je jejich napodobením.

V *Tímaiovi* čteme, že básníci napodobí nejsnáze to, v čem vyrostli, a že tedy nedovedou vyprávět o ideálním státě; o něj šlo Platónovi nejvíce. Jinde se praví, že hudební harmonie nemá přinášet nerozumnou rozkoš, nýbrž má uvádět v soulad lidskou duši, s níž je příbuzna. Podobný úkol má rytmus. Byl to názor pýthagorovců.

V *Zákonech* se z části doplňují a z části opravují výklady o umění v *Ústavě*. Za znak umění, jako hudby, malířství, se pokládá především, že tvoří „hříčky, nesouvisící příliš s pravdou, obrazy“. Proti tomu druhá umění, jako lékařství a rolnictví, tvoří věci vážné. Proti všem uměním lidským pak stojí příroda a náhoda. Za další, podstatný znak umění (v našem slova smyslu) pokládá Platón, jako vždy, napodobení a žádá, aby napodobení bylo věrné, pravdivé. Napodobení tu Platón zásadně nezavrhuje. Z jeho pojmu odvozuje požadavek pravdivosti; dříve hledal pravdu pouze v říši ideí. Krásu napodobení činí závislou na kráse předlohy. Je si vědom, že umění působí rozkoš, ale nechce, aby bylo podle ní posuzováno; jediným kritériem má být věrnost napodobení.

Podobně jako v *Ústavě* jedná Platón i v *Zákonech* jen o umění múzickém, ne o výtvarném. Vychází od dítěte; tvrdí, že dítěti, tak jako každému živočichu, je vrozena snaha pohybovat se a vydávat zvuky. Člověku samotnému je vrozen smysl pro rytmus a harmonii; obojí mu působí rozkoš. Odtud vzniká tanec a píseň. Je to pozorování celkem správné. V tanci a písni vidí Platón napodobení lidského jednání a povahy. Tanec, shodný s naší povahou a našimi zvyky, nám působí rozkoš, a naopak. Kdo má špatnou povahu nebo špatný návyk, bude se radovat z osklivého tance, ale neodvážá se ho chválit. Přes to se mu přizpůsobí a utrpí mravní škodu. Platón tu přičítá múzickému umění veliký vliv na lidskou duši, jako to činil v *Ústavě*. Proto chce, aby hudebník napodoboval pohyby a písně řádných mužů a aby básník říkal vždy, po případě byl k tomu donucen, že dobrý člověk je šťasten a že ctnost je největším pokladem. Doporučuje zákonodárci, aby dozíral nad básníky, neboť ti podle starobylé báje, skládající básně, jsou beze smyslů a předvádějí jednání různých lidí, aniž vědí, co je správné. Platón tu, jako obyčejně, nedůvěřuje básnickému entuziasmu. Navrhuje, aby básníci předkládali své skladby k posouzení úřadům a aby soudci aspoň padesátiletí vybrali ze starých básní a tanců nejvhodnější a je upravili s pomocí básníků a hudebníků. Písně pro muže a pro ženy nemají být stejné; ony mají vést k statečnosti, tyto k mírnosti. Chválí Egyptany, že dovolují jen krásné písně a tance a že se tam nesmí nic nového básnit. Připouští, aby se hledělo v múzickém umění k rozkoši, ale ne kohokoliv. Malé děti baví kousky kejklířů, větší hoši milují veselohry, vzdělané ženy, chlapani a většina lidí tragédii, starci epos. Rozhodovat má rozkoš nejlepších lidí; nyní rozhoduje nespořádaná rozkoš davu. Skladatelé spojují slova mužova s pohyby a písní ženy, píseň člověka svobodného s pohybem otroka, hlasy lidí s hlasy zvířat. Mísí verše a prózu a skládají písně a tance bez textu. Směšují hymny se žalozpěvy, vítězné zpěvy s dithyramby a písně na flétnu napodobují kytarou. Čistotu slohu žádal Platón již v *Ústavě*. Z básnických druhů doporučuje v *Zákonech* sborové písně a tance k počtě bohů. Hoši mají opěvovat Múzy, jinoši do 30 let Apollóna, muži do 60 let Dionýsa, starší mohou skládat báje o řádných povahách. Kromě hymnů na bohy schvaluje též oslavné písně na hrdiny a zemřelé lidi. Starším mužům dovoluje skládat pochvalné nebo hanlivé písně na spoluobčany podle toho, jak se osvědčili v závodch. Staré báje odsuzuje jako nepravdivé a neprospěšné. Tragédii za-

mitá jako v *Ústavě*. Říká, že nejlepším napodobením krásného života a tudíž pravou tragédií je ústava. Shodují-li se výtvoři tragiků s předpisy obce, je dobře; jinak nemají v obci místa. Proti vážné tragédii staví Platón veselou komedii; tu připouští do obce, neboť bez směšného nelze chápat vážné a třeba znát směšné, abychom je z neznalosti nedělali. Ale v komedii směji hrát jen otroci nebo najatí cizinci a jednotliví občané nesmějí být zesměšňováni. Platónovo rozlišení vážné tragédie a veselé komedie souhlasí s Gorgiovým protikladem vážného a veselého. Platón rozlišuje též vážné a směšné tance. V prvních jsou napodobena krásná těla, v druhých ošklivá. Mimo to rozeznává tance, líčící boj a statečnou duši, a tance, líčící mír. Základem tohoto rozlišení jsou – jako dříve u písní, u harmonií (v *Ústavě*) a u krásných věcí (ve *Státníkovi*) – ctnosti statečnosti a mírnosti. Tance a myšlenky ošklivých lidí pokládá Platón za vhodné pro komedii. Podrobné a tuhé předpisy, jimiž chtěl v *Zákonech* reformovat umění, nasvědčují, že oheň uměleckého tvoření v něm již vyhasl.

Platón hledal usilovně podstatu krásy a jejích projevů. Nepronikl až k ní – zcela ji poznat se nikomu nepodaří –, ale ukázal cesty k ní vedoucí, cestu spekulace i cestu psychologické analýzy. Viděl krásu v přírodě, již nejednou nadšeně líčí, viděl ji jako pravý Řek v krásných tělech a jako matematik v pravidelnosti a jednoduchosti. Ale jako oddaný žák Sókratův stavěl vždy nejvýše krásu ctnosti. V umění také nalézal krásu, ale vytýkal mu, že je iracionální, že vede k nemravnosti a že nic netvoří, jsouc pouhým napodobením. Mluví tu z něho racionalista, moralista a snad i řevnivý sok umělců. A přece právě o umění pronesl mnoho hlubokých myšlenek. Není pochyby: Platón jednal první o tolika důležitých otázkách estetických a tak pronikavě, že ho lze právem zvat zakladatelem estetiky.

3. Aristotelés

Aristotelés (384-322 př. Kr.), Platónův žák a soupeř, napsal soustavný spis o básnictví (*Poetika*) a o řečnictví (*Rétorika*). V tomto oboru měl již předchůdce: řečnictví je první umění, k němuž se psaly soustavné návody. O jiných uměních se zmiňoval Aristotelés příležitostně v různých spi-

sech. O podstatě krásy mnoho neuvažoval; hleděl jen vysvětlit krásu jednotlivých jevů. Dával nedokonalé vymezení krásna, že je to, co volíme pro ně samo, anebo co je dobré, a proto příjemné. Na estetické krásno lze vztahovat druhou část definice (dobré a příjemné), první se týká krásy etické, mravního dobra. Aristotelés odlišoval estetické krásno od mravního dobra – je to pokrok proti Platónovi –, a to tak, že dobro je vždy v jednání, kdežto krásna je též ve věcech nehybných. Při tom uváděl tři „hlavní druhy“ krásy, pořádek, souměrnost a omezení. O pořádku dokazoval, že ho dbáme při práci, při jídle i při pití, že je nám vrozen. Aristotelés hledal rád estetické prvky v nejjednodušších jevech duševních a fyziologických. Souměrností mínil, jak bylo ve starém věku obyčejem, vhodný, ladný poměr. Práví například, že tělo má růst tak, aby trvalo souměrnost, že nemá noha měřit čtyři lokte a ostatní tělo dvě pídě. Omezením míní zřetelné hranice, určitý tvar. Neohraničené je nezřetelné, a proto nepříjemné. Pro Aristotela má snadné poznávání, poučení, estetickou hodnotu; u vědce se tomu nelze divit. Všechny tři vlastnosti, pořádek, souměrnost a omezení, pokládal za krásné též Platón a před ním pythagorovci.

Kromě těchto tří vlastností uvádí Aristotelés někdy též velikost jako podmínku krásy. Vymezuje ji tak, že předmět nemá být ani příliš veliký, ani příliš malý. Tento je nejasný a onoho nepřehlédneme v celku. Požadavek střední velikosti se shoduje s Platónovým předpisem pravé míry a s Aristotelovým požadavkem zřetelnosti i s jeho oblíbenou myšlenkou, že střed mezi krajnostmi je nejlepší. Někdy pokládal větší předměty za krásnější než menší; patrně se mu zdálo větší silnějším. Jednou prohlašuje – shodně se Sókratem – účelnost za podmínkou krásy. Říká, že v přírodě je vše účelné, a kde je účel, tam je krásna.

Místo o kráse mluví někdy o příjemnu. Tak mluví o příjemných slovech, metaforách, periodách aj.; jindy je zve krásnými. Viděli jsme, že definoval krásné jako dobré a příjemné. Rozdíl mezi příjemným a krásným byl mu jako psychologu jen stupňovitý, Platónovi byl z hlediska metafyzického zásadní. Aristotelés definoval příjemné jako to, co působí rozkoš. Příjemné je, co se shoduje s přírodou, každé uvolnění od nátlaku, jako zábava, smích, dále některé chuti, vůně a zvuky, styk pohlavní. Příjemné je i učení, ježto se jím dostáváme do svého přirozeného stavu, tj. rozumové činnosti, dále všechny náhlé změny, budící podiv. V tomto biologickém výkladu o příjemném je základ estetiky Aristotelovy.

Aristotelés stavěl již proti sobě krásu přírody a umění. Říkal, že v dílech přírody je více účelnosti a krásy než v umění. Líbí-li se nám obrazy živočichů, tím více se nám mají líbit živočichové sami, neboť poznáváme jejich příčiny a účelnost. Aristotelés opět nalézá v poznání prvek estetický. Z jednotlivých druhů přírodní krásy jednal jen o krásě lidského těla. Vysvětloval ji ze souměrnosti údů. Počítal ji ke vnějším dobrům, ale více cenil zdraví. Říkal, že zdraví má cenu samo o sobě, kdežto krása je jen pro pověst; kdyby o ní nikdo nevěděl, nestáli bychom o ni. Jak nadšeně líčil proti tomu Platón krásu jinochů!

Pojem umění bral Aristotelés, tak jako Platón, ve smyslu velmi širokém. Počítal k němu též lékařství, měřictví, tkalcovství, obuvnictví, kuchařství atd., tedy vědy i řemesla. Za umění pokládal každou účelnou činnost něco vytvářející. Proti umění stavěl přírodu. Při umění je příčina jinde, v umělci; umělec uskutečňuje v látce pojem, tvar, jenž byl v jeho duši. Tak stavitel staví z kamení dům podle svého pojmu domu a lékař léčí podle svého pojmu o zdraví. Při dění přírodním je příčina u samé. Ale i tu předchází pojem: člověk má údy, protože se to srovnává s jeho pojmem. Dění umělé i přirozené je účelné. Umění buď přírodu doplňuje – vykonává to, co ona nemůže provést – nebo ji napodobuje. Jako další činitele vedle přírody a umění staví někdy Aristotelés samočinnost (například uzdravení bez lékaře) a náhodu; v přírodě vládne nutnost a účelnost, kdežto samočinnost a náhoda působí jen někdy a není v nich uvědomělého účelu. Přírodu, umění a náhodu stavěl proti sobě již Platón (v *Zákonech*).

Z hlediska psychologického odlišuje Aristotelés umění jako činnost vytvářející od ostatních čtností rozumné části duše, totiž od vědy, obírající se věcmi nutnými a neměnnými (přírodou), od rozumnosti, jež se týká lidského jednání, od rozumu, jenž zkoumá principy věcí, a od moudrosti, vrcholu umění i vědy. Jednodušeji rozeznává myšlení praktické, teoretické a poetické. Prvé se týká našeho jednání, druhé – matematika, fyzika a teologie – zkoumá podstatu věcí, třetí – umění – uvažuje o tom, z čeho co vzniká. Dále rozlišuje Aristotelés umění od zkušenosti, podobně jako Platón: umění je znalost obecného, příčin, zkušenost jednotlivostí. Zkušenost vědí, že něco je, ne proč to je. V oboru umění v našem slova smyslu nazývá Aristotelés zkušenost cvikem, zvykem a proti němu staví umění, jako metodické školení, a přirozené nadání. Protiklad přírody (nadání)

a umění (školení) shledává tedy i u člověka, u umělce. Nadání, cvik a vědění žádal již Platón od řečníka.

Umění tak jako jiných schopností nabýváme podle Aristotela učení, činností. Stavějíce, stáváme se staviteli, hrajíce na kytaru kytaristy. Umělec potřebuje nástroj; nejdokonalejším nástrojem je lidská ruka. Umělci milují své výtvary jako své děti, neboť naše bytí záleží v naší činnosti. Cíl si máme stanovit v umění vždy nejvyšší, nekonečný. Aristotelés popíral, že by rozkoš byla účelem umění, ale uznával, že vykonávání umění je jí provázáno.

Umění v estetickém slova smyslu od ostatních odlišoval tím, že napodobuje. Bylo to obecné řecké přesvědčení. Aristotelés se snažil je prohloubit. Ukazoval, že napodobení je člověku vrozeno, že se člověk raduje z napodobení: i když je věc sama ošklivá, líbí se nám její přesný obraz. Napodobení je nám proto příjemné, ježto se jím poučujeme; vidíme-li obraz, usoudíme, že zobrazuje to nebo ono, a radujeme se z toho poznání. Aristotelés má pravdu, že napodobení je nám vrozeno a že rádi pozorujeme dobře napodobené předměty. Zato jeho výklad, že ona radost prýští z poučení, je příliš intelektualistický.

Pojem napodobení učinil Aristotelés základem třídění umění. Liší napodobení z trojího hlediska: a) podle látky, prostředků, kterými se napodobuje, b) podle předmětu napodobení, c) podle způsobu. Předmět a způsob napodobení rozlišoval v básních již Platón; Aristotelés k tomu připojil vhodně prostředek. Prostředkem malířů jsou barvy a tvary, prostředkem básníků a hudebníků je rytmus, harmonie a řeč. Předmětem napodobení jsou jednající lidé a ti jsou řádní, nebo nízcí. Jinak řečeno: napodobujeme lidi lepší, než jsou nyní, nebo horší, nebo podobné. Tragédie činí prvé, komedie druhé. I tu je základem Platón; učil, že tragédie napodobuje lidi jednající a že se v komedii vyskytují tance a myšlenky lidí ošklivých. Třetí dělení má význam jen pro básnictví. Aristotelés dělí básně podle způsobu napodobení ve tři druhy: a) básník dá vyprávět cizí osoby, takže jednou mluví ten, po druhé onen, jako je tomu u Homéra, b) básník vypráví všechno sám, c) napodobuje se jednání všech osob – v dramatu. Toto rozdělení se věcně shoduje s Platónovým (v *Ústavě*).

Napodobení prohlašoval Aristotelés za nejdůležitější znak básnictví. Často opakoval, že jen napodobení činí básníka, ne verš. Říkal, že se neprávem nazývají básněmi veršovaná díla lékařská nebo přírodovědecká.

Za druhý podstatný znak básnictví pokládal to, že básník nevypráví, co se stalo, jako to činí dějepisec, nýbrž co by se mohlo stát, co je pravděpodobné nebo nutné. Proto je básnictví obecnější, filozofičtější než dějepis. Tímto druhým znakem je dobře výtčen ideální ráz umění. Jako účinek básní uváděl Aristotelés vzrušení, překvapení, pohnutí, potěšení, zábaavu, rozkoš; že by z nich byl prospěch, neřikal.

Vznik básnictví měl za jev přirozený, spontánní. Praví, že se básnictví zrodilo ze snahy po napodobování, ze záliby v napodobeních a z vrozeného smyslu pro harmonii a rytmus. Nejstarší skladby byly improvizovány. Vážní lidé líčili krásné činy lidí řádných, skládali hymny a chvalozpěvy. Z nich se vyvinul epos a odtud tragédie. Lidé sprostší líčili činy nízkých lidí; skládali hanlivé písně. Z nich vznikly básně výsměšné a pak komedie. Tragédii a komedii měl Aristotelés za nejvyšší druhy, ježto vznikly naposled. Soustavně jednal jen o tragédii a eposu a ve ztracené části *Poetiky* o komedii. O lyrice nemluvil, snad proto, že v jeho době nebyla již téměř pěstována.

Tragédii vymezoval takto: tragédie napodobuje vážný děj, úplný, mající určitou velikost. Její řeč je ozdobná; každá část má vlastní ozdoby. Děj se předvádí a nevypravuje. Tragédie budí a tím i očisťuje vášně, soucit a strach.

Vázným dějem se liší tragédie od komedie. Rozdíl ten vyplývá z rozdílu povahy osob: u osob šlechtných je děj vážný, u nízkých všední. Rozlišení vážné tragédie a veselé komedie je již u Platóna. Úplným dějem myslil Aristotelés celý děj, mající počátek i konec. Požadavek ten souhlasí s požadavkem omezení. Děj neukončený, neohraničený by neuspokojoval. Také určitá velikost byla obecným požadavkem Aristotelovy estetiky. U tragédie ji určoval tak, aby bylo možno báji si dobře zapamatovat a aby se v ní mohl vykonat přechod od štěstí hrdinova do neštěstí nebo naopak. O štěstí a neštěstí předváděném v básni mluvil již Gorgiás. Ozdoby řeči jsou rytmus, harmonie a melodie; některé části tragédie mají jen rytmus řeči, jiné jsou zpívány. Že se v tragédii děj předvádí a nevypráví, plyne z pojmu tragédie. Buzení a očisťování soucitu a strachu je účinek vlastní tragédie. O buzení a uklidňování těchto vášní se zmiňoval již Gorgiás. Očisťováním myslil Aristotelés uvádění soucitu a strachu na pravou míru. Tragédii se vzbuzují tyto city tím, že se divák vcituje v osudy hrdinovy, ale též se vybíjejí. Základem byla lékařská představa o pročišťování

těla, o odvádění přebytných nebo škodlivých látek z něho. Aristotelés tu hájí tragédie proti Platónovi, jenž jí vytýkal, že v nás vzněcuje vášně. Aristotelés uznával, že se tragédií vášně vzbuzují, ale domníval se, že se jí také vybíjejí. Snad pomýšlel na nějaké homeopatické léčení, např. škodlivé látky v žaludku, působící dávení, se odstraní prostředkem pro dávení. Platón byl blíže pravdy než Aristotelés. Tragédie a vůbec umělecká díla rozněcují naše vášně; proto je vyhledáváme. Probuzené vášně se sice na čas vybíjejí – obecnostvo v divadle se vypláče nebo vysměje –, ale dispozice k vášním trvá, ba se zvětšuje. Vyhováním vášni – jakékoliv, například vášni po narkotiku, po pohlavním spojení – se vášnivost posiluje. Jiná je otázka, zda potlačení některých vášní nepůsobí větší škody než vyhovění jim. To záleží na povaze jednotlivcové a na druhu vášně.

Podle svého vymezení tragédie rozeznával v ní Aristotelés šest prvků, stránek: 1. báje (*mýthos*), jež je napodobením děje, jednání, 2. povahy jednajících osob, 3. jejich myšlenky; povahy a myšlenky jsou příčinou jednání osob, 4. hudba, 5. mluva, 6. výprava. Báje, povahy a myšlenky jsou předmětem napodobení, hudba a mluva prostředky a výprava způsobem napodobení.

Za nejdůležitější stránku měl Aristotelés báji, neboť tragédie má napodobit jednání, život. Bez báje je nemožná, ale bez líčení povah ob stojí. Aristotelés žádal, aby báje byla jednotná; srovnává se to s požadavkem organické jednoty uměleckého díla, vysloveným již Platónem. K jednotě báje nestačí, aby se týkala jediné osoby, nýbrž je třeba, aby se líčil jediný děj, v němž jedno následuje nutně nebo pravděpodobně po druhém, takže přemístí-li se nebo odejme-li se nějaká část, ruší se celek. Co lze beze škody odníti, není částí celku. Proto zavrhoval Aristotelés epizody, rušící souvislost děje, žádal, aby sborové písně souvisely s dějem, čili aby sbor byl jako jeden z herců, aby se události vyvíjely samy ze sebe, bez zasahování vnějších vlivů, náhody, a aby rozuzlení báje se stalo z báje samé, ne z vnějška. V tragédii nemá být nic nerozumné, neodůvodněné. Trvání děje určoval Aristotelés na jeden den („jeden oběh slunce“) nebo o něco málo více; tento předpis odvodil z řecké tragédie, jejíž děj byl časově omezen přítomností sboru na jevišti. Aristotelés znal tedy tzv. jednotu děje a času; o jednotě místa nemluvil, ale řecká tragédie ji zachovávala.

V každé tragédii se děje podle Aristotela přechod od štěstí do neštěstí nebo naopak. Tato změna osudu budí náš zájem. Část dramatu až do

počátku přechodu i s tím, co drama předpokládá, nazýval Aristotelés zápletkou, část od počátku přechodu do konce rozuzlením. Doporučoval, aby se rozuzlení dalo peripetií nebo anagorizí. Peripetie je neočekávaný převrat osudu, anagorize je náhlé vzájemné poznání osob, např. matky a syna. Za nejlepší anagorizi měl Aristotelés tu, jež vyplývá přirozeně z děje; snadné anagorize ze znamení (jizev, skvostů apod.) zahrvoval. Nejraději měl spojení peripetie a anagorize. Jsou to hlavní prostředky, budící soucit a strach; třetí prostředek je utrpení osob, smrt, poranění apod. Tyto i jiné požadavky jsou odvozeny hlavně ze Sofokleova *Oidipa krále* a z dramát Eurípidových.

Aristotelés rozděloval báje – trochu schematicky – podle toho, zda hrdina je šlechetný či podlý a zda se dostane ze štěstí do neštěstí či naopak. Za nejvhodnější měl ty báje, kde člověk ani zcela dobrý ani špatný upadne nějakou chybou, ne špatností, ze štěstí do neštěstí; to budí soucit a strach. Jindy tyto city nevznikají: tak neštěstí zcela šlechetného člověka budí naši ošklivost, se špatným necítíme atd. Méně schvaloval takové báje, kde šlechetní na konci mají úspěch a nešlechetní utrpí pohromu. Dával za pravdu Eurípidovi, jenž končil tragédii většinou nešťastně.

Dále posuzoval báje podle toho, kdo spáchá hrozný čin – ten budí soucit a strach – a jakým způsobem. Doporučoval, aby se čin ten udál mezi příbuznými, ne mezi lidmi neznámými anebo lhostejnými. S tím spojoval požadavek anagorize. Za nejvhodnější měl, když před samým hrozným činem dojde k poznání příbuzných a čin se pak nevykoná, jako je tomu v Eurípidově *Ifigenii Taurské*.

Druhou stránkou tragédie jsou povahy. I tu žádal Aristotelés, aby se hledělo k nutnosti nebo pravděpodobnosti, aby bylo nutné nebo pravděpodobné, že někdo něco řekne nebo vykoná. Mimo to dával čtyři zvláštní předpisy: a) Povahy mají být šlechetné. Aristotelés ukazoval na malíře, jenž maluje lidi sice sobě podobné, ale krásnější, a chválil Sofoklea, že líčí lidi, jací mají být. b) Povahy mají být přiměřené, např. žena nemá být líčena mužsky. c) Mají být podobné (předloze, báji). Oba ty požadavky vyplývají z pojetí umění jako napodobení. d) Povahy mají být důsledné, neměnit se během hry. I když je někdo nedůsledný v jednání, má být důsledně nedůsledný. Požadavek důslednosti plyne z předpokladu o stálosti lidské povahy.

Do myšlení, jež je třetí stránkou tragédie, zahrnoval Aristotelés dokazování a vyvracení, buzení vášní, zvětšování a zmenšování důležitosti

nějaké věci. Tu se práce básníka stýká s řečníkovou. Hudbě a výpravě přikládal Aristotelés velikou působivost, ale nejednal o nich. Výpravu pokládal za věc zcela neuměleckou, řemeslnou; přál si, aby tragédie působila i bez provedení, při pouhém čtení. Poslední stránka, mluva, má význam i pro jiné druhy básnické a pro řečnictví; proto příslušné výklady Aristotelovy probereme později.

Probrav všechny stránky tragédie, dává Aristotelés některé dobré rady dramatickému básníkovi. Doporučuje mu, aby si živě představil, jak bude hra vypadat na jevišti; tím se uvaruje mnoha chyb. Při tom má napodobit vášnivé posuny svých osob; tak se vpraví v jejich city. V možnost vyvolat cit napodobením příslušných posunů věří i nová psychologie. Aristotelés liší dva druhy básníků. Jedni jsou nadaní a vyrovnaní; snadno se vmýšlejí v cizí duševní stavy. Druzí se podobají šíleným, zbaveným smyslů. První typ bychom nazvali klasickým, druhý romantickým. Aristotelés radí též básníkovi, aby si napřed nastínil kostru děje a aby ji potom vyplňoval detaily. Někteří básníci vskutku tak tvoří, jiní píšou souvisle celou skladbu.

O eposu pojednával Aristotelés jen jako přídatkem. Říkal, že tragédie má všechny stránky, jež má epos, a nad to i jiné (hudbu a výpravu); co tedy platí o tragédii, platí většinou i o eposu. Epos také líčí řádné lidi a má mít jeden úplný děj, jehož části spolu příčinně souvisí. Nestačí, aby děj ten se týkal jediné osoby nebo jednoho času. Jako tragédie má epos peripetii, poznání a utrpení. Od tragédie se různí tím, že děje vypravuje, nepředvádí, že není omezen časem, že může mít větší rozsah, že může líčit několik dějů současných, odehrávajících se na různých místech, že není omezen osobami a že připouští spíše pravděpodobnosti než drama, neboť tam takové nemožnosti, jsouce předváděny na oči, jsou příliš nápadné. Konečně se liší epos veršem (hexametrem); podle Aristotela si vytvořil každý básnický druh svůj přiměřený verš. Aristotelés radil epickému básníkovi, aby sám mluvil co nejméně, neboť mluví-li, nenapodobuje; je to velmi úzké chápání napodobení. Za vzor dával Homéra, jenž po krátkém úvodě hned předvádí osoby s určitými povahami. Tragédii stavěl nad epos, neboť tragédie působí i hudbou a výpravou, je názornější, stručnější, jednotnější a působivější.

Aristotelův výklad o komedii se nedochoval. Některé myšlenky o ní nacházíme na různých místech *Poetiky* i jinde. Komédie líčí podle Aristotela

tela lidi horší, než bývají průměrně – tím se liší od tragédie –, ale ne zcela špatně. Jejich špatnost má být směšná; směšnost je neškodná vada. Komédie očisťuje smích smíchem. Směšné může být v řeči, např. nedorozumění, opakování téhož slova, zdrobňování atd., nebo v ději, např. omyly, překvapení, karikování osob.

S básnictvím souvisí těsně podle starověkého názoru, jak jsme viděli již u Gorgia, řečnictví; mají společný prostředek, mluvu, a společný cíl, působit na duši posluchačovu. Podáme jen kostru Aristotelovy *Rétoriky*. Za hlavní části nauky řečnické pokládal Aristotelés dokazování, uspořádání řeči, mluvu a přednes. Cílem dokazování je pouze pravděpodobno, ne pravda; to byl obecný názor rétorů. Řečnickovy důkazy jsou trojího druhu: jedny se týkají povahy (*éthos*) řečníkovy; třeba budít zdání, že řečník zasluhuje důvěry. Druhé hledí k posluchači; třeba roznitit jeho vášně (*pathos*). Třetí jsou vlastní logické důkazy. Důkazy se liší podle řečnických druhů; jsou to řečnictví poradní, soudní a oslavné. Aristotelés rozeznával čtyři části řeči: úvod, vyložení předmětu, dokazování a závěr. Úvod řeči oslavné srovnával s úvody dithyrambů, úvod řeči soudní s prologem tragédie a předzpěvem eposu.

O mluvě pojednával v *Rétorice* i v *Poetice*. Rozeznával mluvu básnickou a řečnickou (prozaickou). Jejich rozdíl vysvětloval růzností látky: próza mívá všednější náměty než básně. Předpokladem je důležitá estetická zásada o shodě obsahu a formy. Aristotelés jednal jednak o prostředcích mluvy, jednak o jejích přednostech a vadách. Prostředky mluvy jsou slova a jejich rytmická a větná uspořádání. Aristotelés liší slova obvyklá, jichž všichni užíváme, a nezvyklá. Ta se hodí básnictví; jsou příjemná svou zvláštností. K nezvyklým slovům náleží slova složená, dialektická, starobylá, uměle vytvořená nebo přetvořená, metafory, přirovnání, epiteta. Nejdůležitější je metafora, tj. přenesení jména jedné věci na druhou. Ony věci si musí být podobny; nebo – z hlediska logického – zaměňují se příbuzné druhy, anebo rod a druh. Za nejlepší měl Aristotelés metaforu analogickou. Vzniká, odpovídají-li si dvě dvojice pojmů, například: stáří : život = večer : den. Lze nazvat stáří večerem života a večer stářím dne. Půvab metafory spatřoval Aristotelés v tom, že nás snadno poučuje – poučení pokládal za příjemné –, upozorňuje nás na nějaký skrytý znak věci; mimo to činí řeč nádhernou. Správně tvrdil, že se metafoře nelze naučit od jiného, neboť záleží na vidění podobnosti, a že je znakem básnického

nadání. Za druh metafory pokládal přirovnání. Také v hádankách, příslovích a nadsázkách shledával metafory. O rytmu jednal soustavně jen z hlediska řečnického. Žádal, aby mluva řečnickova nebyla ani přesně metrická ani zcela nerytmická. Přesné metrum by se zdálo příliš umělým, nápadným a řeč nerytmická je nepříjemná, poněvadž je neohraničená. Za nejvhodnější rytmus pokládal pro řečníka paionský, ježto jeho taktový poměr (1 : 1,5) stojí uprostřed mezi poměrem daktylským (1 : 1) a iambickým (1 : 2). Aristotelés doporučuje vždy střed mezi krajnostmi. Ve stavbě vět lišil řazení a splétání. Mluva řazená – spojená v celek jen spojkami – je nepřetržitá, neomezená a proto méně příjemná. Mluva splétaná se rozpadá v periody, jež mají svůj počátek a konec, přehlednou velikost a obsahují celou myšlenku. Jsou tedy malým uměleckým celkem. Periody a jejich členy nemají být ani příliš dlouhé ani příliš krátké. Členy si mohou odpovídat; tak vzniká antiteze a jiné ozdoby.

Za první přednost mluvy pokládal Aristotelés jasnost. Neobjasní-li řeč, co má, neplní svého úkolu. Jasnosti se dosahuje užíváním původních, obyčejných názvů věcí. Ale taková mluva by byla nízká. Proto nutno některá obvyklá slova nahrazovat nezvyklými. Tím dosáhneme druhé přednosti mluvy, mluvy ne nízké, vznešené. Arci nezvyklých slov dlužno užívat s mírou, jinak by byla řeč hádankovitá. I tu hledá Aristotelés střed mezi krajnostmi. Mimo tyto dvě vlastnosti žádá ještě, aby mluva byla přirozená, neboť přirozené je pravděpodobné; proto mají spisovatelé skrývat své umění. Dále má být řeč jazykově správná a přiměřená, tj. má se srovnávat s obsahem a zobrazovat city mluvčících (mluva patetická) i povahu, jež záleží hlavně na věku, pohlaví a stavu (mluva etická). Konečně má být řeč příjemná a působivá; toho se dosahuje metaforami, přirovnáním, logickými úsudky, antitety, vtipnými výroky, slovními hříčkami – příčinou příjemnosti je tu všude rychlé poučení –, názorností, jež záleží v líčení činnosti, nadsázkami aj. Jiné vlastnosti mluvy jsou plnost a stručnost; i tu se doporučuje střední cesta. Vadou mluvy je „studenost“, způsobená nadužíváním slov nezvyklých.

Poslední částí řečnického umění je přednes; stejným názvem se označuje též herectví. Aristotelés pokládal přednes za věc nadání, ne umění. Ale znal jeho velikou moc: říkal, že rozhoduje o úspěchu řeči a že herci mají vrch nad básníky. Za hlavní věc přednesu měl hlas, jeho sílu, výšku a rytmus, ne posunek.

O hudbě jednal Aristotelés v souvislosti s výchovou mládeže, jako to činil Platón. Doporučoval pěstovat hudbu hlavně ze tří důvodů: a) Hudba je příjemná, slouží zotavení, skýtá ušlechtilou zábavu. b) Působí na mravy, neboť může napodobit různé duševní stavy. Z tohoto napodobení se tak radujeme nebo rmoutíme jako z oněch stavů samých. Hudbou se cvičíme ve správném radování; v něm záleží ctnost. O radosti z tance učil obdobně Platón (v *Zákonech*). Aristotelés přičítal proto hudbě, jedině ze všech umění, schopnost napodobit mravy a působit na ně, ježto hudba záleží v pohybu (rytmus, stoupání a klesání hlasu), pohyb je druh jednání a to je znakem povahy. c) Hudba očisťuje vášně. Za příklad uváděl lidi stižené náboženským šilením; uslyší-li posvátnou píseň, jsou vyléčeni. Tento třetí účel se netýká mládeže. Aristotelés chtěl, aby mládež sama provozovala hudbu, nejen jí naslouchala, neboť kdo sám něco provozuje, lépe to posuzuje; mimo to hudbou děti vhodně tráví čas. Ale dovoloval jim hrát jen na určité nástroje – zavrhoval kytaru a pišťalu – a v určitých harmoniích, zobrazujících klidnou povahu. O harmonickém souzvuku učil s pýthagorovci, že závisí na jednoduchém číselném poměru výšek zvuků. Za nejdokonalejší souzvuk měl oktávu (poměr 1 : 2); je zároveň táž a jiná.

O výtvarném umění mluvil jen zřídka. Také Platón si ho málo všímal. Estetika se odvažuje nejprve na básnictví a řečnictví, jež má s vědou a filozofií společný výrazový prostředek, slova, představ. Pak se obrací k hudbě, neboť ta je s básnictvím původně těsně spjata. Teprve potom se pokouší vysvětlovat tvary a barvy, tak vzdálené od slov a pojmů. Sochaři a malíři sice záhy uvažovali o svém umění, ale své myšlenky nedovedli soustavně vyložit.

Podle Aristotela lze zobrazit lidi buď krásnější než jsou, nebo stejné, nebo ošklivější. V duchu umění doby klasické doporučoval prvý způsob; říkal, že malíř má překonat svou předlohu. Žádal především přesný obraz těla. Popíral, že by bylo možno napodobit povahu; neboť barvy a tvary jsou jen jejím znakem, ne napodobením. Je to jen slovní spor se Sókratem. Za základní barvy měl bílou a černou. Domníval se, že jejich míšením vznikají barvy ostatní; nejpříjemnější – červená a fialová – vznikají, děje-li se míšení v poměru co nejjednodušším, jako je tomu v hudební harmonii. Ve tvarech žádal souměrnost a pravou míru. Říkal, že malíř nesmí namalovat příliš velikou nohu, byť byla sebekrásnější (souměrnost),

a že čára nosu se smí uchylovat od přímé, ale ne příliš (pravá míra). Dále žádal, aby obraz nebyl ani příliš veliký ani příliš malý, nýbrž aby měl přehlednou velikost. Uznával též výchovný význam malířství. Shledával jej v tom, že se malováním staneme schopnější posuzovat krásu lidského těla.

Aristotelés si zvolil v estetice druhou z cest svého učitele, cestu empirie. Přejal i mnoho jeho myšlenek; podrobněji je odůvodňoval a uváděl v soustavu. Rozbíral estetické vnímání – zvláště nejjednodušší dojmy – a částečně i umělecké tvoření. Z několika základních požadavků estetických, z přesně vymezeného pojmu uměleckého druhu a z rozboru děl, jež pokládal za nejúčinnější, odvozoval pravidla pro umělce. Ve své *Poetice* dal první soustavou a normující – ne svévolně ani malicherně – teorii umění.

4. *Aristoxenos*

V Aristotelově empirickém výzkumu umění pokračoval jeho žák Aristoxenos (2. pol. 4. stol. př. Kr.), nejslavnější hudební teoretik starého věku. Výslovně prohlašoval, že se opírá o vnímání, o jevy a že nechce hledat pomyslných příčin. Tím mířil hlavně proti matematické teorii hudby pýthagorovců. Říkal, že geometrie nepotřebuje vnímání, nemusí rozeznat, zda čára je přímá – to je starostí truhlářovů nebo soustružníků – ale pro hudebníka je přesnost vnímání (sluchu) nezbytnou podmínkou. Od toho, kdo se obírá harmonií, žádal přesné zachycení jevů, vytčení časové posloupnosti v nich a rozlišení náhodného a podstatného. Tyto tři požadavky vystihují dobře úkol každé empirické vědy. Kromě vnímání přítomného zvuku pokládal Aristoxenos též pamatování zvuků předcházejících za nutnou podmínku chápání hudby, neboť hudba je dění. Někdy žádá vedle vnímání též uvažování: tak sluchem rozeznáváme rozsah intervalu, uvažováním si uvědomíme jeho význam. I to platí o každé empirické vědě.

Své zásady Aristoxenos vsutku v praxi prováděl. Vychází vždy od sluchového dojmu, matematického určování užívá zřídka a filozofickou spekulaci zcela vylučuje. Velikou váhu dává na přesné definování a rozlišování pojmů. Tak hned na počátku svých úvah o harmonii podrobně vymezuje pojmy stoupání a klesání hlasu, vysokého a nízkého zvuku a výš-

ky zvuku. Shodně s pythagorovci shledával v hudbě podivuhodný pořádek. Proto věřil s Platónem a Aristotelem v mravní působení hudby. Důtklivě popíral, že by bylo v hudbě něco neomezeného, neurčeného. Tak tvrdil, že mezeru mezi dvěma různě vysokými zvuky nelze rozdělit v neomezený počet dílů, neboť hlas může vytvořit a sluch rozeznat jen určitý počet zvuků. Podobně trvání jednotky rytmické a tím i taktu je omezeno, jakmile je dáno určité tempo. Aristoxenův odpor proti neomezenému jistě souvisí s Aristotelovým požadavkem omezení.

V nauce o harmonii vychází Aristoxenos od pohybu hlasu, jeho stoupání a klesání. Rozeznává nepřetržitý pohyb v řeči a přetržitý, s určitými intervaly, v písni, v hudbě. Interval činí základem harmonické nauky. Vyšší jednotkou je soustava, spojení několika intervalů. Intervaly i soustavy liší podle velikosti, souzvučnosti, složitosti, rodu aj. Rod rozeznává trojí, diatonický, chromatický a enharmonický. Za souzvučky uznává jen kvartu, kvintu a oktávu. Na nich zakládá celou harmonii; kroky kvartovými a kvintovými určuje – podobně, jako se ladí klavíry – všechny intervaly.

Rytmus vymezoval jako pravidelné a zřetelné rozčlenění času. Srovnával jej s tvarem: tvar je omezením prostoru, rytmus času. Rytmus sám nečlení času; členidlem je látka přijímající rytmus, totiž řeč (slabiky), hudba (zvuky) nebo tanec (pohyby). Aristoxenos právem neomezuje rytmus jen na hudbu. Základním prvkem, jednotkou rytmu je nedělitelná („první“) doba. Ta netrvá sice vždy stejně, mění se podle tempa, ale v určité skladbě nebo v její části je neměnná. Z dob se skládají takty. Ty se liší velikostí, rodem (poměrem těžké a lehké části), složitostí atd. V nepřetržitém rytmu připouštěl Aristoxenos jen trojí rod, daktylský, iambický a paionský; jsou to tytéž rytmy, jež bral v úvahu Aristotelés v *Rétorice*. Vyskytovaly se asi nejhojněji v soudobé hudbě a poezii; proto je Aristoxenos a snad již Aristotelés činili normou.

5. *Filodémos*

Z myslitelů doby helénistické je epikúrovec Filodémos (1. stol. př. Kr.) jediný, o jehož estetických názorech si můžeme učinit přesnější obraz. Napsal vedle epigramů a hojných děl ze všech oborů vědy a filozofie spisy o hudbě, o básních a o řečnictví, z nichž se zachovaly rozsáhlé zlomky.

Základní otázky estetické, o podstatě krásy, v nich neřeší. Zato rozbírá jiný důležitý pojem estetiky, pojem umění. Jedná o něm, jako Platón, v souvislosti s otázkou, je-li řečnictví uměním. Slovo umění bere, jak bylo zvykem, ve smyslu velmi širokém. Počítá k němu i kormidelnictví, orbu, tkalcovství, politiku, lékařství, mluvnici, dialektiku aj. Ale snaží se pojem umění přesněji omezit. Za jeho hlavní znaky pokládá znalost principů a určité, netápavé konání, metodičnost. Proto žádá na umělci, aby dovedl své dílo konat vždy, nejen někdy. Náhodnou obratnost chce zvát zkušeností, cvikem, ne uměním. Tímto vymezením, opírajícím se o lišení Platónovo a Aristotelovo, se arci pojmu umění, potřebnému estetice, nepřiblížil; spíše rozlišil odbornictví od diletantství. Podle Platóna a Aristotela vytýkal také tři podmínky umění, přirozené nadání, návod a cvik.

Samostatnější jsou jeho výklady o jednotlivých uměních. O hudbě dokazoval, že působí pouze na naše smysly, ne na rozum. Sluchové dojmy nestojí výše než chuťové, čichové a hmatové. Hudba přináší podobnou rozkoš jako jídlo a pití. Jejím účelem je jen uvolnění, pobavení. Hudba není napodobením; tím se liší od básnictví. Nenapodobuje duševních stavů a nemá na ně vlivu; je nerozumná. Nemůže duši ani děsit ani utěšovat v žalu, ani mírnit, ani vést k souladu, ani ke ctnostem nebo špatnostem. Neuklidňuje svárů a zmatků, nepomáhá při výchově, nepůsobí při lásce, ani při přátelství. Zdá-li se někdy, že působí na duši, jsou vlastní příčinou vždy jen básnickovy myšlenky, text hudby. Určitý zvuk, melodie, rytmus, působí na každého člověka stejně, ale bývají posuzovány různě, neboť se do hudby vnášívá, co tam není. Myšlenky, jež hlásá Filodémos – je nejisto, co z nich je jeho majetkem –, jsou reakcí proti Platónovu a Aristotelovu učení, že hudba napodobuje duševní stavy a na ně působí. Jistě upíral Filodémos neprávem hudbě vliv na lidskou duši; hudba rozvlňuje mocně city, zvláště lásku a zbožnost. Zato některé účinky hudby, jako konejšení svárů, odkázal právem do říše bájí. S jeho tvrzením, že hudba nic nenapodobuje a že do ní vnášíváme, co v ní není, souhlasí nová hudební estetika.

Výše než hudbu stavěl Filodémos básnictví. Shodně s Platónem a Aristotelem učil, že básnictví napodobuje v míře co největší. Ale zdůrazňoval, že básník napodobuje skutečnost; mýtu byla již jeho doba vzdálena. Připouštěl, že může být láska někdy nerozumná, ale doporučoval v té věci opatrnost. Básník si nemá volit špatné látky; na novosti námětu nezále-

zí. Účelem básnictví tak jako ostatních umění je pobavení. Báseň může též prospívat, ale jen nepřímo; napodobuje řeči, učící užitečnému, a obsahuje myšlenky, stojící uprostřed mezi mudrcovými a prostými. Ale báseň nemusí přinášet užitek; nejkrásnější díla starých básníků (Homéra) neprosplávala, ba někdy i škodila. Filodémos tu právem potírá utilitaristický názor na umění, jehož hájil zvláště básník a gramatik Neoptolemos (3. nebo 2. stol. př. Kr.). Také jiní epikúrovci prohlašovali – v duchu Platónově – básnictví za „záštitu lidských vášní“. Právem také zamítal Filodémos názor, že by měl básník znát rozličná nářečí, mravy různých národů, přírodní vědy atd. Je to patrně reakce proti učenému básnictví doby helénistické. Přesto, že Filodémos nehledal v básních užitku a poučení, viděl hlavní, ba jedinou jejich hodnotu v myšlenkovém obsahu. Rozeznával sice u básně výraz a myšlenku, ale tvrdil, že jich nelze oddělit a že výrazu neposuzujeme „nerozumným“ sluchem, nýbrž myšlením. Upíral zvuku všech význam a sluchu ponechával jen potěšení z rytmu. Filodémovo podceňování zvukového účinku básně souvisí s jeho míněním, že sluchové dojmy nestojí výše než dojmy chuti, čichu a hmatu a že nemohou působit na duši. Správně zavrhoval Filodémos napodobení starých básníků; ukazoval na to, že oni také nikoho nenaapodobili. Je to protest proti „napodobení starých“, doporučenému tehdy spisovatelům a řečníkům. Právem tvrdil Filodémos, že nelze na básni vždy žádat stručnosti; ba ani jasnost není vždy možná a vhodná. V neshodě s praxí většiny klasických básníků řeckých soudil, že týž básník může pěstovat různé druhy básnické. Ale každý druh má svou mluvu: některá slova jsou vhodná pro iambické básně (výsměšné) a ne pro tragédii, dithyrambu se hodí dlouhá slova, jež nepatří do tragédie nebo eposu. Proti Aristotelovi dokazoval, že epos má širší obor látkový než tragédie, neboť může předvádět „díla přírody, osudu, bohů a různých živočichů“, že tragédie nevyniká nad epické básně rozmanitostí verše a že epos není odkázán na pouhé vyprávění. Epikúros si nevážil básnictví; jako Platón měl v nelásce Homéra pro jeho mýty. Filodémos nekráčet v jeho stopách; Homéra a Eurípida pokládal za největší básníky. Jistě působilo, že byl sám básníkem; Epikúros to mudrci neschvaloval.

Ve spise o řečnictví řešil Filodémos otázku, kterou se obíral též Platón (v *Gorgiovi*), je-li řečnictví uměním. Usoudil, že jen sofistické řečnictví je uměním, ne politické. Sofistickým řečnictvím mínil psaní řeči, zvláště

tě oslavných, politickým mluvením na soudech a ve shromáždění. Za podstatný znak sofistického řečnictví měl metodičnost, znalost principů; to požadoval na každém umění. Na formu řeči mnoho nehleděl. Za nejkrásnější prohlašoval mluvu vlastní, nepřenesenou, neozdobenou; nalézal ji u filozofů, ne u rétorů. Chválil gramatiku a filozofy, že píší prostě, ne podle technických návodů. Tvrdil, že rétoři nenalezli ani jediného krásného druhu řeči. Káral nejasnost, vznikající z odboček a z vyhledávání básnických obrazů, tropů a starobylých slov. Viděli jsme, že i v básnictví kladl hlavní důraz na myšlenku. Jeho vlastní prozaické spisy jsou psány slohem neozdobným, ba nedbalým.

Výtvarné umění ustupuje u Filodéma jako u jiných antických estetiků do pozadí. Nepsal o něm zvláštního spisu. Malířství a sochařství pokládal jako všichni Řekové za napodobení.

Filodémova estetika je ryze empirická, ale ne senzualistická, jak bychom snad očekávali u epikúrovce. Filodémovi byla nade vše myšlenka; vše iracionální ho bylo vzdáleno. Proto nedocenil hudby a zvukové stránky básní. Ale svým kritickým důvtipem odkryl nedostatky a výstřelky tehdejších teorií estetických, jako o působení hudby, o užitku z básnictví, o napodobení starých básníků aj.

6. *Vitruvius*

Podle vlastních zkušeností i podle řeckých pramenů napsal římský stavitel Vitruvius (2. pol. 1. stol. př. Kr.) spis *O architektuře*. Úvodem jedná o její estetice. Pokládá stavitelství za nejstarší ze všech umění. Opakuje Démokritův výrok, že v nejstarších dobách lidé, stavějící přibytky, napodobovali hnízda vlaštovek. V každém umění liší dvě části; řemeslnou a rozumovou. Ona tvoří ruční práci z látky dílo, tato dílo vykládá. Vytvoření díla náleží jen odborníku, ale vykládat je může každý vzdělaný člověk. Stavitel musí být podle Vitruvia přirozeně nadán i vzdělán; je to zjednodušení Platónovy a Aristotelovy trojice požadavků, nadání, cviku a vědění (umění). Vzdělání žádal Vitruvius co nejširší; má zahrnovat měřictví, aritmetiku, dějepis, filozofii, hudbu, lékařství, hvězdářství atd. I na povaze záleží, „bez poctivosti a nezištnosti nemůže vzniknout žádné dílo“.

V umění stavitelském rozeznával Vitruvius šestero stránek: 1. uspořádání, jež záleží ve volbě vhodných rozměrů pro budovu, 2. rozvržení, tj. vhodné umístění jednotlivých částí stavby, projevující se v půdoryse, náryse i perspektivním obrazu, 3. rytmičnost (eurytmie), tj. vzájemný půvabný poměr částí stavby, 4. souměrnost (symetrie); záleží v tom, že jednotlivé rozměry jsou k sobě v přesném, jednoduchém poměru. Jako lidská noha měří šestinu výše dospělého člověka, ruka desetinu, hlava osminu apod., tak také části stavby musí být v určitých, stálých poměrech. Např. výška hlavice iónského sloupu se rovná třetině tloušťky sloupu, poměr délky atria k šířce je 5 : 3 nebo 3 : 2 a jeho výška měří 3/4 délky apod. Odchylky od přesných poměrů připouští Vitruvius tehdy, když je třeba rušit zrakové klamy. Např. nárožní sloupy chrámu mají být tlustší než ostatní, neboť jinak, jsouce ze tří stran volné, by se zdály štíhlejší. 5. Výzdoba, dekorace; je podmíněna a) ustanovením, např. chrám Slunce nebo Měsíce má být nekrytý, chrám Hérakleův je budovat v dórském slohu, b) zvykem – Vitruvius překládá asi nepřesně výraz řecké předlohy – např. nádhernému chrámu sluší krásný vchod, u iónského sloupu nesmějí být triglyfy, c) přírodou, např. ložnice a knihovna potřebuje světlo od východu, lázně od jihozápadu, obrazárna od severu. 6. Hospodárné využití místa a látky, zřetel k potřebám toho, pro něhož se staví.

Jako cíl, k němuž má stavitel hledět, vytýká Vitruvius pevnost stavby, jež závisí na trvalých základech a na dobrém stavivu, účelnost, projevující se vhodným rozvržením místa, a působnost, jež je podmíněna symetrií. Účelnost a půvabnost připomíná dvojici užitek a příjemnost u Platóna (v *Ústavě*) a u Filodéma (Neoptolema). Pevnost by bylo možno podřadit účelnosti (užitku).

Vitruviův pramen spatřoval základ stavitelské krásy v symetrii, tj. v úměrnosti rozměrů, v napodobení jednoduchých poměrů číselných. Ze symetrie jednotlivých částí vyrůstá celkový libý dojem, rytmičnost. Krása, symetrie musí arci ustoupit, je-li třeba, účelnosti. V ní viděl Vitruvius – a jistě i jeho pramen – hlavní zákon stavitelství, tak jako kdysi Sókratés. Vitruvius učí, že symetrii nutno obměňovat podle polohy místa nebo podle praktické potřeby. Tak v divadle je hlavní věcí, aby bylo odevšad dobře vidět a slyšet a aby se při odchodu lid netísnil. Veliké i malé divadlo potřebuje stejně velikých stupňů, sedadel, schodů atd.; tu symetrie

nelze zachovat. V měnění rozměrů proti souměrnosti se projevuje důvtip architektův.

Vitruvius uznával v praxi ještě jeden estetický princip, o němž se v úvodě nezmiňuje, totiž pravděpodobnost, shodu se skutečností. Věřil, že části stavby napodobují přírodu nebo umělé věci. Tak stavitelé kamenných chrámů napodobovali v kameni dřevěnou oporu střech, dórský sloup napodobuje symetrii těla mužského, iónský ženského a korintský dívčího, zužování sloupu napodobuje stromy apod. Zásada, že umění napodobuje, je tu přenesena – jistě ne poprvé – na stavitelství. Co je nepodobné skutečnosti, Vitruvius zavrhuje; neschvaluje tedy zubořez pod římsou iónského chrámu, neboť zubořez napodobuje konce latí, jež mají své místo nad římsou. Zavrhuje fantastické obrazy nástěnné, na nichž místo sloupů jsou namalovány stonky s listy; výslovně podotýká, že obraz, byť byl krásně namalován, nezasluhuje chvály, není-li podobný pravdě. Je to jasné proslovení realismu; základem je učení o umění jako napodobení.

7. *Horatius*

Vedle Aristotelovy *Poetiky* a díla Vitruviova nepůsobil žádný starověký spis estetický tolik na doby pozdější jako Horatiův (65-8 př. Kr.) *List k Pisonům*. Příčinou toho bylo slavné jméno básníkovy, jasnost a rozumnost předpisů a vtipný, nepedantický způsob výkladu. Původní jeho myšlenky nejsou; jsou trestí výkladů Neoptolemových, jež zase závisely na Aristotelově *Poetice*.

Horatius – či lépe Neoptolemos – jedná nejprve o básnickém díle, pak o básníkovy a konečně o posuzování básní. Také Aristotelés připojil k výkladu o tragédii několik poznámek o básníkovy; jeho následovníci je rozhojnili.

Na uměleckém díle žádá Horatius především jednotu, jež záleží v přiměřenosti částí navzájem a k celku. Takové jednoty vyžadoval již Platón a Aristotelés. Za nejdůležitější u básně pokládá Horatius s Aristotelem látku, děj; je-li vhodná látka, bude zdařilá i její uspořádání a mluva. Radí básníkům, aby volně zpracovávali staré, dobře známé látky, ale rozsahem omezené; vzorem má jim být Homér. I to se shoduje s názory Aristotelovy. Podle něho doporučuje Horatius, aby povahy byly kresleny přiměřeně postavení a věku, podobné předloze (báji nebo životu) a veskrze dů-

sledné. Shodně s Aristotelem učí, že každý básnický druh si vytvořil svůj vhodný verš a svou přiměřenou mluvu. Z básnických druhů pojednává podrobněji jen o dramatu, stejně jako Aristotelés. Radí tragickému básníkovi, aby nepředváděl na jevišti hrozných a neuvěřitelných věcí, nýbrž jen dal o nich vypravovat, aby tragédie měla pět dějství a vystačila se třemi herci, aby sbor měl podobnou úlohu jako herec a aby bůh nezasa- hoval do děje, leda by na konci rozřal zápletku. I z těchto předpisů po- cházejí některé od Aristotela.

Básník musí být vyzbrojen podle Horatia přirozeným nadáním i umě- ním, jehož nabude vytrvalou prací. Touž dvojici požadavků jsme poznali u Vitruvia. Že by básník byl vlastně šilencem, jak prý tvrdil Démokritos, Horatius popírá. Jako cíl básníkův stanoví zábavu čtenářovu nebo jeho prospěch, poučení, nebo nejraději spojení obého, příjemného i užitečné- ho. Užitek vedle zábavy žádal od básní Neoptolemos, jak víme z polemiky Filodémovy, a vlastně již Platón (v *Ústavě*). Zato Aristotelés mluvil jen o působení básní na cit. Jednou staví Horatius vedle příjemna krásno jako cíl básníkův. Jaký je poměr mezi krásnem, příjemnem a užitečnem, nevy- kládá. Jako prostředky vedoucí k pobavení, příjemnu, doporučuje jednou líčení povah, jindy vymyšlení dějů, při němž se má dbát pravděpodob- nosti, aby byla shoda mezi dějem vymyšleným a skutečností. Na pravdě- podobnost kladl Horatius stejnou váhu jako Vitruvius. Podání prosté sku- tečnosti pokládal snad Horatiův pramen za prostředek poučení, užitku; při tom doporučoval patrně stručnost. Ale v tom i ve všem jiném radil s Aristotelem k umírněnosti, neboť snaha vyhnout se jedné chybě přivá- dí často v chybu opačnou, např. úsilí o stručnost vede k nejasnosti a úsilí o uhlazenost k slabosti.

Z Neoptolema snad také pochází zajímavá myšlenka, že každé umě- lecké dílo chce být posuzováno svým způsobem: jeden obraz dojmá více z blízka, jiný z dále, jeden na světle, druhý v temnu. Zato Horatius sám mluví asi tam, kde varuje před lichotíci posuzovateli, kde se posmívá šilným básníkům a rozumnost prohlašuje za podmínku básnění, kde radí k největší pečlivosti a poroučí následovat dokonalých řeckých vzorů, kde zavrhuje dlouhé básnické popisy a schvaluje tvoření nových slov na mís- to zastaralých, vyšlých z užívání. Horatius hájí, shodně se svou praxí, kla- sicistického ideálu básnění: rozumnost a pečlivá forma mu váží více než ohnivá obraznost.

8. *Spis „O vznešenu“*

Z 1. století po Kr. se zachoval spis, ve kterém neznámý spisovatel uva- žuje o nejvyšším stupni slovesného umění, jež nazývá vznešenem (vl. výši). Nedává jeho přesného vymezení – nejvyššího stupně umění ani nelze definovat – ale uvádí příležitostně některé jeho znaky, soustavně vykládá, jak vznešeno vzniká, a vytýká chyby proti němu.

Praví, že vznešeno je cosi vysokého, vynikajícího v řeči, že záleží v pozvednutí; jsou to obrazy tak jako jméno vznešena. Jindy říká, že vzne- šeno je ohlasem velké duše, že nás uvádí v extázi, že se jím duše povznáší a naplňuje radostí i pýchou, jako by je byla sama zrodila, že lze o něm opět a opět přemýšlet, že mu nelze odolat ani na ně nelze zapomenout, že se líbí všem a vždy a že největší spisovatelé právě jím vynikli nad ostatní. Naopak, co duši nepovznáší, nedává látky k přemýšlení a ne- obstojí při bedlivém pozorování, není vznešené. Jiný znak vyplývá ze slov spisovatelových, že obratnost ve vyhledávání a rozvržení látky lze poznat jen z celého díla, kdežto vznešené, je-li vhodně umístěno, působí jako blesk. Jindy říká přímo, že vznešeno bývá v jediné myšlence.

Slovo „vznešeno“ nahrazuje často slovem „velikost“, tedy opět pojmem obrazným. Někdy však činí mezi nimi rozdíl: velikost má za cosi všedněj- šího, obvyčejnějšího než vznešeno. S pojmem vznešenosti nebo velikosti spojuje často jiné, příbuzné: plnost, vážnost, velkodušnost, ušlechtilost, podivuhodnost, prudkost, vášeň. Přesněji odlišuje od vznešenosti jen plnost a vášeň. Staví proti sobě vznešenost Démosthenovu a plnost Plató- novu a Ciceronovu; obě vlastnosti pak podřazuje velikosti. Vášeň pokládá, jak uvidíme, za pramen vznešena, ale zná též vášně nevznešené a naopak vznešeno bez vášně. Dále odlišuje od vznešenosti přesvědčivost a příjem- nost. Praví, že vznešeno nepřemlouvá, nýbrž přivádí do extáze a že nad přesvědčivým vždy vítězí podivuhodné, spojené s překvapením; tím míní vznešeno. Opak vznešena nazývá nízkostí, malostí, neušlechtilostí.

O vzniku vznešena vykládá povšechně, z hlediska filozofického, i od- borně, ze zřetele rétorického. Vychází od protikladu přírody (nadání) a umění. Prohlašuje vznešeno za dar přírody. Ta v nás zrodila nezdolnou touhu po velkém, božštějším, než jsme my. Proto se podivujeme velikým řeckám, oceánu, nebeským tělesům, výbuchům sopky, zkrátka věcem ne- očekávaným. Vznešeno povznáší člověka k bohu. Spisovatel připouští, že

vznešeno bývá spojeno s chybami; božský dech, jímž jsou naplněni velicí básníci, lze těžko podříditi zákonu. Jen nenadané povahy mohou být bez chyby, poněvadž se ničeho neodvažují. Homér, Pindaros, Sofoklés, Démostenés, ač mají chyby, jsou lepší než bezvadný Bakchylidés, Apollónios, Theokritos. Staví se tu – v duchu romantickém – nadání, genius nad učení, školení. Ale spisovatel uznává též potřebu školení. Praví, že sice vznešeno je darem přírody, ale ta nemiluje nic náhodného a nesoustavného. Metoda ukazuje, jak a kdy třeba užít vznešena, omezuje chyby a poznává, kde je přirozené nadání. Umění, prosté chyb, má pomáhat přírodě, aby jejich součinností vzniklo dokonalé dílo. Jindy se určuje poměr přírody a umění tak, že umění je dokonalé, zdá-li se být přírodou, a naopak příroda dosahuje cíle, skrývá-li v sobě umění. V tomto protikladě má umění a příroda poněkud jiný význam než dříve; umění tu značí uměleckou činnost, jež předpokládá též nadání, a příroda znamená svět, jež umění napodobuje.

Spisovatel mluví pouze o vznešenu ve slovesném umění; jen na jednom místě se dotýká umění výtvarného. Připouští, že chybná socha v nadlidské velikosti není lepší než Polykleitův *Kopiník*, a nevidí v tom rozporu se svým tvrzením, že velikost s chybami je lepší než pouhá přesnost. V tom má pravdu, ale dokazuje to nesprávně. Praví, že v umění si vážíme přesnosti a u soch žádáme podobnosti s člověkem, kdežto v přírodě se obdivujeme velikosti, nadlidskosti a řeč je věcí přírodní. Pokládá tedy díla výtvarná za výtvořky školení, ne nadání, upírá jim vznešeno. Místo toho měl vytknout, že umělecká velikost (vznešenost) nesouvisí s rozměry díla.

Ve vlastním, odborném výkladu o původu vznešena stanoví pět pramenů: 1. veliké myšlenky, 2. prudká, entuziastická vášně, 3. figury, 4. ušlechtilá mluva, 5. složení řeči. Prvé dva prameny jsou vrozené, darem přírody, u zbývajících tří působí též umění.

Prvý pramen, veliké myšlenky, pokládá spisovatel za nejdůležitější. V čem záleží ona velikost, jasně nevysvětluje. Spokojuje se jen obrazovými rčeními: mluví o síle myšlenek, o jejich závažnosti a ušlechtilosti, o velkodušnosti a velikosti. Zato ukazuje čtyři způsoby, kterými lze dospět oněch myšlenek. První je vybrání nejdůležitějších prvků a jejich sloučení v celek. Za příklad se uvádí Sapfina báseň, v níž zachytila a spojila hlavní stavy své duše. Které prvky jsou důležité, spisovatel neříká a říci

nemůže; nadaný básník to poznává intuicí. Druhý způsob je zhojňování. Samo o sobě nedává vznešenosti, nýbrž jí vyžaduje. Od předešlého způsobu se liší tím, že tam se vybíraly jen některé prvky, kdežto tuto působí jejich množství. Někteří spisovatelé vynikají vznešenem, jiní hojností. Také některé druhy a části řeči žádají spíše vznešena, jiné hojnosti. Hojnost je tedy jen obdobou vznešena, ne pramenem. Třetím prostředkem je napodobení starých spisovatelů. Třeba si představit, jak by to nebo ono vyjádřili velicí spisovatelé a jak by naše dílo posoudili oni a budoucnost. Toto napodobení není krádeží, jako jí není napodobení krásných tvarů. Posledním prostředkem jsou obrazy. Spisovatel vykládá, že obraz (*fantasia*) znamená původně jakoukoliv představu, jež se vyjadřuje řečí, ale že se nyní uplatňuje význam: vidina, vznikající v opojení a ve vášni. Jiný úkol má obraz v básni a jiný v řeči: tam má překvapit, zde objasnit. Ale v obojím příkladem je jeho základem vzrušení. Básník spolu zažívá děj, má sklon k neuvěřitelnému, naproti tomu řečníkovy obrazy mají vycházet od skutečnosti.

Druhým pramenem vznešena je vášně. Spisovatel říká, že nic není tak vznešeného jako ušlechtilá vášně, je-li na svém místě, a že vášně (*pathos*) souvisí tak se vznešenem jako klidný stav duševní (*ethos*) s příjemností. Ale neztotožňuje úplně vášně se vznešenem, neboť některé vášně jsou vzdáleny vznešena, jako žal, zármutek a strach, a naopak se vyskytuje vznešené bez vášně, např. v oslavných řečech.

Třetím pramenem jsou figury. Napomáhají vznešenu a naopak vznešeno napomáhá jim, činíc je nenápadnými. Spisovatel probírá různé řečnické figury – apostrofu, otázku, asyndeton, přemístění slov atd. – a na příkladech ukazuje jejich účinek. Nebývá to jen vznešeno, nýbrž též dojem prudkosti, vášně, plnosti, síly aj.

Dalším pramenem je mluva. Vykládá se o výběru slov a o tropech, nejen se zřetěním ke vznešenu. Při všech ozdobách se doporučuje dbát vhodného času, příležitosti.

Posledním pramenem je složení řeči; hlavním činitelem je tu rytmus. Spisovatel ukazuje na to, jak v nás hudba rozněcuje vášně. Tím více musí na nás působit řeč, jež je nám vrozena a jež nepůsobí jen na náš sluch, nýbrž též na naši duši: mluvící přenáší do naší duše svou vášně.

Jako chyby proti vznešenu vytýká spisovatel výraz nabubřelý, vzniklý ze snahy nemluvit suše, výraz chlapecký, vzniklý ze snahy mluvit uměle

a příjemně – podobně vysvětloval vznik chyb Horatius – a výraz vášnivý, není-li odůvodněn okolnostmi. Na konci knihy uvažuje spisovatel, proč v jeho době není vznešeného řečnictví. Příčinu toho shledává v mravním úpadku doby, v nízkých vášních, jež všemi vládou. Shoduje se to s jeho názorem, že vznešeno je ohlasem veliké duše.

Praktickým doplňkem teoretických úvah o vznešenu jsou hojně kritické soudy, roztroušené po celém spise. Jednak se charakterizují stručně, ale výstižně starší spisovatelé nebo celá jejich díla, jednak se podrobně rozebírají jednotlivá jejich místa, posuzují se figury, metafory, přirovnání atd. Je to ve shodě se zásadou spisu, že se vznešeno jeví v jednotlivých myšlenkách. I tyto rozborů obsahují mnoho nevšedních postřehů. Ale některé ulpívají na podrobnostech a příliš omezují umělce, např. odsuzuje-li se srovnání, že Alexander dobyl Asie za kratší dobu než Ísokratés napsal řeč, povzbuzující k boji proti Peršanům, nebo zavrhuje-li se Platónova metafora o cypřišových památnících. Spisovatel kolísá mezi romantickým přesvědčením, že jen oheň, vzrušení činí velikého umělce, a mezi klasicistickým, akademickým posuzováním slovesných děl, obvyklým ve školách.

Spisovatel knihy *O vznešenu* byl stoupencem peripatetické (aristotelovské) rétoriky. Aristotelés a jeho žáci stavěli proti sobě přírodu a umění, klidné stavy duševní (*éthos*) a vášně (*pathos*), přisuzovali v umění veliký význam vášni a podivnému, překvapujícímu, jednali o vážnosti, plnosti, přijemnosti a přesvědčivosti řeči atd. V rámci pojmů peripatetických dovedl říci neznámý spisovatel mnoho zajímavého o slovesném umění. Analyzoval bystře umělcovo tvoření (vybírání podstatných prvků, intenzivní prožívání děje, vzrušení pramenem obrazů) i dojem z uměleckého díla (splývání se vznešenou myšlenkou, přenášení vášní). Ve svých jemných soudech i v psychologických rozbořích užíval hojně obrazů; cítil, že rozumově, pojmově nelze vystihnout ani nejvyšších vrcholů umění ani nehlubších tajemství tvoření.

9. Filostratové

V románovém životopise filozofa a divotvůrce Apollónia Tyanského dává Filostratos (2. a 3. stol. po Kr.) na dvou místech mluvit svému hrdinovi o výtvarném umění. Jednou rozeznává Apollónios dvojí napodobe-

ní: napodobení myslí a rukou u výtvarného umělce, získané uměním, a napodobení pouze myslí, tedy méně úplně, vrozené každému člověku. Tímto druhým napodobením rozeznáváme v náhodných tvarech oblaků podoby zvířat a oblud. Mimo to ho užíváme, pozorujeme-li a posuzujeme-li umělecká díla. Je-li na obraze namalován Ind bílými čarami, přece se nám zdá tmavý; poznáme ho podle tupého nosu, zježených vlasů a vystupujících čelistí. Nemůžeme posuzovat obraz koně nebo býka nebo zuřivého Aianta, jestliže si ona zvířata nebo Aianta v myslí nepředstavíme. Pak srovnáváme obraz ve své myslí s obrazem skutečným.

Na druhém místě se vykládá, že Feidiás a Práxitelés zobrazili bohy ne napodobením, nýbrž obrazností (*fantasií*), jež je moudřejší než napodobení. Neboť napodobení podává jen to, co vidí, naproti tomu obraznost zobrazuje i to, co nevidí, arci obdobně podle skutečnosti. Napodobení často selhává, kdežto obraznost jde bezpečně k cíli.

Namítá se otázka, jaký je poměr mezi oním napodobením myslí v prvním rozlišení a obrazností v druhém rozlišení. My mluvíme v obojím případě o obraznosti, jednou o obraznosti trpné, po druhé o obraznosti činné, tvořivé. Filostratos, nebo ten, jehož myšlenky podává, měl patrně také obojí činnost za příbuznou, třebaž názvy obraznosti na prvním místě neužívá a třebaž pokládá napodobení malířovo za úplnější než napodobení myslí. Duševní činnost, kterou posuzovatel obrazu si představuje zuřícího Aianta, je jistě blízká té, již si sochař představuje bohy. Podle Filostrata je každý člověk nadán obrazností, schopností vytvářet v myslí obrazy. Tato obraznost čerpá své podněty ze skutečných dojmů. U umělce k ní přistupuje ještě technická obratnost; tou vyniká umělec nad neumělce.

Jméno Filostratových jsou nadepsány dvě sbírky popisů obrazů; takové popisy byly oblíbeným námětem rétorů doby císařské. Je sporné, zda pochází starší sbírka od Filostrata, životopisce Apollóniova, či od jeho stejnojmenného příbuzného; mladší sbírku složil vnuk skladatele první sbírky. V úvodu starší sbírky se vytýkají tři složky malířství: pravda, moudrost a souměrnost. Pravdou se myslí to, co je napodobeno podle skutečnosti. Moudrostí, jež se přičítá též básníkům, se míní vynalézání, obraznost; ta byla také v životopise Apollóniově zvána moudrou. Dále se dokazuje, že malířství, ač užívá jen barev, může více zobrazit než sochařství, např. svit a barvu oka, barvu vlasů, domy, háje, hory, prameny,

vzduch. V popisech se vynáší moudrost a vhodná situace nad věrnost napodobení. Např. v obraze bažiny se shledává moudrost v tom, že na jednom břehu řeky je namalována mužská a na druhém ženská palma, jež k sobě tíhnou. O jiném obraze se říká, že malíř sice neviděl krásné Peršanky Pantheie, ale že ji namaloval tak, jak si ji v duši představil podle Xenofónova vyprávění. V obojím případě jde o vynalézání, tvůrčí obraznost.

V úvodu mladší sbírky praví spisovatel, že malíř má znát lidskou přirozenost a že podle vzezření má poznat duševní stavy; je to starý požadavek Sókratův. Malířství nazývá příjemným klamem, neškodným a dovoleným – podobně mluvil Gorgiás o tragédii – a tvrdí, že je příbuzné básnictví, neboť je jim společná obraznost.

Spisovatel knihy *O vznešenu* pokládal obraznost za jeden z pramenů uměleckého tvoření; pomýšlel především na obrazy ve vzrušení, v opojení. Filostratové nazývali obrazností veškeré tvoření obrazů v mysli a prohlásili ji za hlavní pramen umění; povýšili ji nad napodobení, kterýžto pojem dotud ovládal estetiku.

10. Plótínos

Plótínovi (asi 203-269 po Kr.) tak jako Platónovi bylo krásno podstatným znakem jsoucna; estetika mu byla částí ontologie. Základní myšlenkou jeho estetiky, převzatou také od Platóna, je stupňovitost krásy, cesta od krásy tohoto světa ke kráse samé, totožná s cestou od jevů k absolutnu, od člověka k bohu.

Na nejnižší stupeň kladl Plótínos krásu světa smyslového. Říkal, že lidé užívají dříve smyslu než rozumu; jedni setrvávají při smyslech, podobní jsouc pákům, kteří nemohou vzlétnout do výše, druzí postoupí od příjemna ke kráse. V malém hodnocení smyslového krásna i v odlišení příjemnosti od krásy se shodoval Plótínos s Platónem. Vážil-li si málo smyslové krásy, přece jí úplně nezavrhoval, jako to činili gnostikové. Namítal jim, že nemůžeme poznat krásu zřízení a nauk, nevážíme-li si krásy těl. I v tom následoval Platóna, jenž od krásy tělesné chtěl stoupat ke kráse vyšší.

Smyslovou krásu vysvětluje Plótínos různým způsobem. Buď říká, že je obrazem nebo stínem pravé krásy, že tento svět je krásný jakožto ob-

raz onoho. Nebo praví, že krásu těl způsobuje přítomnost krásy, že mají v kráse podíl, že jim duše dala krásnou podobu. Že těla sama nejsou krásná, dokazuje tím, že totéž tělo se zdá někdy krásným, někdy ne. Nebo vykládá, že krásné věci mají podíl v pojmu, tvaru nebo podobě. Hmota, jež není utvářena podle pojmu, není jím zvládnuta, je ošklivá. Že tvar, pojem je krásný a ne hmota, dokazuje Plótínos taktó: a) Při veliké i malé hmotě je stejný dojem; nezáleží tedy na hmotě. b) Jen tvar může vniknout okem, ne hmota. c) Tvořící je buď ošklivé nebo lhostejné nebo krásné; v prvých dvou případech by nemohlo vzniknout krásné. d) Nauky, zřízení, duše, ač jsou nehmotné, jsou krásnější než věci hmotné.

Prvá vysvětlení smyslové krásy pocházejí od Platóna; on učil o světě hmotném jako obraze světa pomyslného, o podíle v kráse a o přítomnosti krásy. Zato protiklad hmoty a tvaru (pojmu, podoby) je z Aristotela. Plótínos šťastně sloučil myšlenky obou filozofů, takže mezi jeho různými vysvětleními není rozporu. Základem je přesvědčení, že krása hmotného světa je odvozena ze světa pomyslného, z pojmů. Zásada ta sice nerozřešuje hlavní otázky estetické, co je krásné, neboť neříká ani, který pojem je krásný ani který pojem zvládne hmotu. Ale cenné je zdůrazňování duševního původu krásy, jak v oboru umění (myšlenka je důležitější než technika), tak v oboru přírody (krása oduševnělého obličje).

Plótínos rozlišuje krásu smyslovou dvojím způsobem; předně na krásu vnímanou zrakem a sluchem. K této počítá mluvu a hudbu, k oné patrně přírodu a výtvarné umění. Příčinou krásna sluchového jsou podle Plótína pomyslné harmonie a pomyslné rytmy; obojí se zakládají na poměrech. Podrobněji jedná o kráse zrakové. Rozeznává tvar a barvu. Tvar klade přímo na roveň tvaru pojmovému. Ale i barvu s ním ztotožňuje. Praví, že krása barvy vzniká v temné hmotě přítomností netělesného světla, jež je tvarem. Oheň, pramen světla, je krásný, směřuje do výše, je nejjemnější, nejčistší; je tvarem a všemu dává tvar barvy.

Odchylně od jiných antických estetiků, ale v duchu svého učení o pomyslném původu krásy popíral Plótínos, že by souměrnost tvarů mohla být příčinou krásy. Praví, že ti, kdo vidí krásu v symetrii, uznávají jen složené věci za krásné, ne jednoduché. A proti tomu pak namítá: je-li celek krásný, musí být i části krásné, tedy jednoduché věci. Vskutku jsou barvy samy o sobě krásné, např. světlo sluneční, barva zlata a blesku v noci. Také jednoduché zvuky jsou krásné. Dále uvádí proti souměrnosti

ti: při těžce symetrii se může zdát obličej jednou krásný, po druhé ne. Není tedy souměrnost sama krásná. Konečně: kde je symetrie v krásných zřízeních, naukách, ctnostech? Či dvě pošetilá tvrzení, jsouce souměrná, jsou krásná?

Důkazy Plótínovy jsou zajímavé, třebaš ne zcela přesné. Z prvního plyne jen, že symetrie není jediným činitelem krásy. Důkaz se obrací proti všem, kdo – jako někteří novější estetikové – vidí krásu jen v poměrech. Že čisté barvy a tóny jsou samy o sobě krásné, učil též Platón. Proti druhému důkazu by bylo lze namítnout, že, stane-li se krásný obličej ošklivým, bývá to způsobeno porušením souměrnosti, např. ve vášni. Ale Plótínos tu patrně myslí na oduševnění, jež dodává obličej krásy. Z třetího důkazu plyne opět, že symetrie není jedinou příčinou krásy.

Jindy praví Plótínos, že krása záleží v tom, co září v symetrii, ne v samé symetrii. Proto živý obličej má září krásy, kdežto mrtvý jen stín, třebaš je na něm maso i souměrnost. Životné sochy jsou krásnější než jiné, třeba symetričtější. Ano, ošklivé živé je krásnější než krásná socha, neboť budí touhu, má duši. Tento výklad upomíná na druhý z důkazů, jež jsme poznali. Mnohem výše než geometrickou pravidelnost staví Plótínos oduševnění, život. Shodně s Platónem a Aristotelem pokládal pořádek, omezení a jednotu za krásné. Učil, že tvar sjednotí rozmanitost látky, jsa sám jednotou.

Kromě krásy zrakové a sluchové rozeznává Plótínos ještě krásu přírody a umění, jež postavil proti sobě již Aristotelés. Vychází od krásy v umění. Ve shodě se svým přesvědčením, že krása není ve hmotě, nýbrž v tvaru, pojmu, vykládá, že socha není krásná svou hmotou, nýbrž tvarem, jež do látky vložilo umění. Tvar je v mysli umělcově dříve, než vstoupí do látky. Je v jeho mysli, ne že má oči a ruce, nýbrž že je účasten umění. To mu dává pojmy. V umění je tedy pravá socha; umění vstupuje do látky, ale trvá dále mimo ni. Krása v umění musí být větší než ve výtvoru, neboť jen část krásy vejde do látky a musí s ní zápasit; mimo to vše stvořené je slabší tvořícího. Plótínos vychází od Aristotelovy myšlenky, že umělec dává hmotě tvar, jenž byl v jeho duši. Ale poněkud ji obměňuje: hledí na umělce jen jako na prostředníka, nástroj umění, zato pojem umění téměř zosobňuje.

Shodně se zásadou, že krása smyslová má původ v pomyslné, tvrdí Plótínos, že malíř napodobuje v prostředí smyslovém pomyslné. Ujímá se

umělců proti výtce – myslí jistě na Platóna, ač ho nejmenuje –, že jsou pouzí napodobitelé. Namítá: příroda také napodobuje. Umělec nenapodobuje prostě, co vidí, nýbrž se obrací k pojmům, na nichž je založena též příroda. Přidává mnoho ze svého. Umění dodává krásy, již má v sobě. Feidiás nezobrazil Dia podle smyslového vzoru, nýbrž jaký by byl, kdyby se objevil. O obraznosti Plótínos nemluví. Pravdu má, že umělec není pouhým napodobitelem, nýbrž podává podstatu jevů. Myšlenka ta je v jádře obsažena již v Aristotelově rozlišení básnictví a dějepisu. I v tom má Plótínos pravdu, že mezi tvořením umělcovým a děním přírodním není zásadního rozdílu. Z Plótínova idealistického hlediska tvoří příroda i umělec podle pojmů. Z hlediska naturalistického by bylo lze říci, že v umělci působí síla přírody.

Ač Plótínos zprostil umělce výtky pouhého napodobování, přece stavěl umění pod vědění a pozorování. Říkal, že děti, neschopné učení a pozorování, se věnují umění a řemeslu. Shoduje se to s jeho názorem o malé hodnotě smyslové krásy. Umělcovu činnost prohlašoval za spontánní. Říkal, že umělec uvažuje jen tehdy, je-li v nesnázi, jindy pracuje jen uměním. Plótínos také třídil umění: rozeznával umění napodobující smyslový vzor, tj. malířství, sochařství, tanec, pantomima, hudba, a umění vyrábějící, jako stavitelství, rolnictví, lékařství, řečnictví, vojenství, geometrie. O básnictví se nevysslovil; svým názvem (*poietiké* = tvořící) by patřilo k druhé skupině, ale svým rázem spíše k první. Základ onoho dělení je u Platóna (v *Sofistovi*).

O přírodě učil Plótínos, že tvůrce ovládl látku a dal jí tvar, jaký chtěl. V Heleně a jiných krásných ženách pochází tvar od tvůrce jako v uměleckých dílech od umění. Plótínos vykládá tedy dění přírodní obdobně jako umělecké tvoření, antropomorfizuje je. Také Aristotelés přenesl pojmy tvaru a látky z umění do přírody. Ale jednou vychází Plótínos od přírody; praví, že díla umění i přírody vznikla z moudrosti, jež vše stvořila a vládne nad tvořením. Umělec tvoří podle ní. Obrací se k moudrosti přírody, podle níž je sám stvořen. Tu se nestaví proti sobě umění a tvůrce, pojem abstraktní a mytologický, nýbrž díla umění i přírody se pokládají za dítky jedné matky, moudré přírody.

Z různých druhů přírodní krásy uvažoval Plótínos jen o lidském těle. Popíral, že by mohl být nesouhlas mezi vnějškem (tělem) a vnitřkem (duší), neboť vnějšek je ovládán vnitřkem. Zdá-li se být rozpor mezi nimi,

pak je buď krása těla pouze zdánlivá, anebo duše je jen dočasně špatná, ježto mnoho věcí brání dojít dokonalosti. Ale jednou uznává, že krásná duše může být v člověku ošklivé tváře. Nedovedl tedy překlenout rozporu, na nějž ukazoval Sókratés, mezi vzhledem těla a duší.

Výše než krásu smyslovou kladl Plótinos s Platónem krásu zřízení, zákonů, umění, věd, činů, mravů, ctností; někdy ji shrnoval názvem krása duševní. Ale každá duše není podle Plótína krásná. Duše vášnivá, jsouc smíšená s tělesným, je ošklivá a musí se očistit. Očištěná duše se stane tvarem, pojmem. Nebo, říká Plótinos, duše je krásná, pokud je účastna rozumu. V něm viděl pramen veškeré krásy. V rozumu jsou všechny krásné tvary, jsou jeho výtvořem a podstatou. Krása tohoto světa je jeho stínem a obrazem. Ale rozum je též podstatou jsoucna, neboť jsou v něm všechny pojmy. Myslí věci jsoucí a je jsoucí. Bytí a krásno je totožné; jedno nemůže být bez druhého. Plótinos tu spojil učení různých filozofů. Pro ztotožnění rozumu a jsoucna se dovolával Parmenida. Rozum pokládal za počátek všeho Anaxagorás a do jisté míry i Aristotelés. Platón měl krásu za věčnou, neměnnou.

Nejvýše stojí podle Plótína dobro nebo Jedno. Je příčinou všeho, rozumu i bytí. O poměru dobra ke kráse nesoudil vždy Plótinos stejně. Nejprve je ztotožňoval; pokládal podobně jako Platón dobro za nejvyšší krásné, za krásu samu. Později je rozlišil: dobro (Jedno) mu bylo absolutnem, prostým všech vlastností, i krásy. Privil, že krásné je pozdější než Jedno a že od něho pochází tak jako denní světlo od slunce. V Jednom je člověk povýšen nad krásné i ctnosti. Původ krásy (tj. dobro, Jedno) nemůže být krása sama, neboť by byl jen částí krásy (krása by byla i mimo něj). Nemůže mít ani tvaru, neboť co má tvar, je omezeno. Co je před krásnem, nechce být krásné. Ve shodě s tím má Plótinos dobro za důležitější než krásu. Privil, že dříve toužíme po dobru než po krásném. Dobro chce mít každý, kdežto ke kráse mnozí ani nedojdou. Dobro nepotřebuje krásna, ale krásna dobra. Dobro je vlídné, všem přístupné. Proti tomu krásna rozumu je mrtvá a duše jí nevyhledává, není-li ozářena dobrem. Ošklivé živé je krásnější než krásná socha, neboť má duši a je osvíceno dobrem. Plótinos tu staví krásu pod mravní dobro, estetik ustupuje úplně etikovi.

Plótinos uvažoval též o tom, jak si krásu uvědomujeme. Učil, že si ji duše naráz uvědomí a souhlasí s ní, protože je jí příbuzna. Raduje se

a rozpomíná se na sebe, kdežto od ošklivého se odvrací jako od cizího. Podrobně popisuje Plótinos, jak poznáváme krásu smyslovou. Privil, že je v nás zvláštní síla, jež posuzuje krásu spolu s ostatními částmi duše. Jmenuje ji – ne zcela přesně – vnímáním. Vnímání srovnává tvar věci s tvarem (pojmem) v duši. Tak stavitel srovnává hmotný dům s nehmotným tvarem domu ve své duši. Vnímání uvede vnější tvar, sjednotivši jej, do naší duše a tam jej přivede v souhlas s tvarem vnitřním a tím nám jej činí milým. Plótinos tu užívá Aristotelova pojetí tvaru; je první, kdo jedná o estetické soudnosti. O kráse pomyslné vykládá, že ten, kdo ji chce poznat, musí odložit tělo i duši, pokud tvoří tělo, a vnímání i vášně. Musí pozorovat sebe a pracovat o svém zdokonalení, až se stane krásný. Vidoucí má být příbuzný viděnému. Duše, jež není krásná, nemůže vidět krásu. Kdo spatří celou krásu, není pouhý divák; má v sobě, co vidí, je spojen s krásou, nevidá ji. Neboť pokud ji vidí, není v kráse. Z pozorovatele se stane pozorovaný. Člověk splývá s bohem. Oblíbenou myšlenku řeckých filozofů, že stejně vnímáme stejným, tu přetvořuje Plótinos v učení, že jen krásný vidí krásné a že se s ním sjednocuje. Obrazy Plótínovy dobře vystihují, že estetické soudy jsou zcela subjektivní, závislé na vnímajícím, a že nás přece vedou bezpečně k absolutnu, kde přestávají hranice mezi individuí.

Působení krásy líčí Plótinos často a skoro vždy týmiž slovy, ať jde o kterýkoliv stupeň krásy: krásna působí úžas, zmatek, rozkoš, touhu po spojení, lásku. Někdy mluví též o bolesti, jež je smíšená s rozkoší z krásy. O lásce vykládá, že vzniká v duších, toužících spojit se s krásnem, jež je jim příbuzné. Proto milující jsou přístupnější kráse než jiní. Chtějí rodit v krásném, jako příroda v něm rodí. Některým stačí krásna těl a obrazů; ti plodí tělesně. Jiní se rozpomínají na pravou věčnou krásu a tvoří duševně. O působení krásy a o lásce vykládá Plótinos zcela podle Platóna.

Hojností původních myšlenek se nevyrovná Plótínova estetika Platónově ani Aristotelově. Jejich myšlenky – Platónovy převládají nad Aristotelovými – byly východištěm většiny úvah Plótínových. Ale Plótinos je samostatně domýšlel a spojil v nový, organický celek. Podal úplnější soustavu estetiky než dřívější filozofové. Jím se vrací antická estetika tam, odkud byla za Platóna vyšla, ke spekulaci. Kruh jejího vývoje je uzavřen.

Poznámka

V některých kapitolách jsem užil svých dřívějších pojednání o starověké estetice komedie (*Listy filologické* 50, 1923, 65 n.), o estetice Platónově (*Česká mysl* 20, 1924, 208 n.), Filodémově (*Listy filologické* 51, 1924, 8 n.), o spise *O vznešenu* (tamtéž 52, 1925, 7 n.), o estetice Plótinově (*Ruch filosofický* 5, 1925, 90 n.).

Literatura

F. Creuzer, *Plotini liber de pulcritudine* (Heidelberg 1814). – Ad. Ruge, *Die platonische Aesthetik* (Halle 1832). – E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* (Breslau 1834 n.). – E. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (Paris 1850). – E. Brenning, *Die Lehre vom Schönen bei Plotin* (Göttingen 1864). – G. Teichmüller, *Aristoteles Philosophie der Kunst (= Aristotelische Forschungen II)* (Halle 1869). – J. H. Reinkens, *Aristoteles über Kunst* (Wien 1870). – A. Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles* (Jena 1876). – J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama* (Berlin 1880). – Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs* (Paris 1889). – J. Walter, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum* (Leipzig 1893). – S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London 1895). – H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899). – G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik* (Leipzig 1900). – F. Stählin, *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie* (Nördlingen 1901). – J. A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik* (Freiburg im Br. [1905]). – W. Süsz, *Ethos* (Leipzig 1910). – Ch. Jensen, *Philodemos über die Gedichte* (Berlin 1923).

Vznik pojmu krásna v řecké filozofii

MIRKO NOVÁK

Úvod

V této práci jsem se pokusil vylíčit vznik pojmu krásna v řecké filozofii. Snažil jsem se již názvem své téma monograficky omezit a pokud možno i metodologicky určit. Mým úkolem podle toho je pojednat o vzniku pojmu, tedy o vzniku logické formy, a to oné logické formy, v níž se Řekové pokoušeli rozumem postihnout a vysvětlit zážitek krásna. Mým předmětem není tedy vyložit, jak vznikalo řecké krásno, nýbrž jak vznikal řecký pojem krásna, a to pojem nikoliv ve smyslu umělecko-historické koncepce, nýbrž v přesném smyslu logickém a filozofickém. Tím je téma zařazeno v obor dějin estetiky jakožto filozofické disciplíny jednající o krásnu. Meze takto vytčené jsem překračoval, ukázala-li se toho potřeba, ve směru psychologie a sociologie.

Metoda, kterou jsem postupoval, je určena pojmem v z n i k u, rovněž v názvu výtčným. Líčit proces vznikání, ať již vznikání myšlenky nebo jiné skutečnosti, žádá si především odmyslit množství shodných podrobností vyskytujících se na jednotlivých stupních vývoje, tyto stupně samy však navzájem uvést ve vývojovou závislost. Práce o pojmu krásna v řecké filozofii vůbec by proto vypadala jinak a byla by zpracována jinými metodami než práce o v z n i k u tohoto pojmu. Líče tento vznik, zacházel jsem do podrobností jen tam, kde šlo o to určit některý stupeň myšlenkového vývoje, např. v kapitolách o filozofii před Sókratem a jejím významu pro prvé pokusy o stanovení pojmu krásna. Tam však, kde o daném stupni myšlenkového vývoje nemohlo být pochyb, např. v Platónově idealismu, jsem se omezil na stanovení faktů nejcharakterističtějších (teorie krásna v *Hostině*) a snažil jsem se uvést je přímo v souvislost s jejich podmínkami a s vývojem předcházejícím. Byl-li jsem namnoze nucen vstoupit na území psychologie nebo i sociologie, bylo to