

Tomáš J. Bahounek O.P.

KRÁSA A UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU

(Úvod do teorie krásy a umění)



MATICE CYRILOMETODĚJSKÁ

1992

TOMÁŠ J.BAHOUNEK OP
KRÁSA A UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU
(Úvod do teorie krásy a umění)

MATICE CYRILOMETODĚJSKÁ

1992

Úvod - Evangelizace kultury	3
1. Obecně o kráse	5
Odkazy	
2. Přirozené základy estetické funkce Božího lidu	7
Odkazy	
3. Nadpřirozené základy estetické funkce Božího lidu	38
Odkazy	
4. Estetika vykoupeného Božího lidu	44
Odkazy	
5. Struktura uní Božího lidu	52
Odkazy	
6. Funkce umění Božího lidu	70
Odkazy	
7. Estetické vzdělání a vkus	76
Odkazy	
8. Psychologická struktura estetického zážitku	85
Odkazy	
9. Dynamika intuice v umělecké tvorbě	98
Odkazy	
10. Dynamika intuice v prožívání umění obecně	107
Odkazy	
11. Ikonografie, ikonologie a ikonografie umění Božího lidu	114
Odkazy	
12. Dynamika umění Božího lidu	135
Odkazy	
13. Umění, společnost a Církev	157
Odkazy	
14. Řešení konfliktu mezi uměním a mravností	167
Odkazy	

ÚVOD - EVANGELIZACE KULTURY

Evangelizovat znamená pro Církev přinášet radostnou novozákonní informaci lidem všech společenských vrstev a jejím působením zevnitř přetvářet lidi samotné, vytvářet z nich nové lidstvo. (1) Evangelizovat se nemá jen pro nějakou zevní okrasu. Evangelizace musí proniknout celým životem. Je třeba evangelizovat samu kulturu a jednotlivé kultury, jež lidé vytvořili.

Evangelium a tedy také evangelizace, se ovšem neztotožňují výhradně jen s nějakou kulturou - naopak, jsou závislé na všech kulturách. Přesto však je zřejmé, že lidé prožívají hodnoty, jež jim evangelium přináší v hlubokém spojení se svou vlastní kulturou. Budování Božího království čili šíření křesťanských hodnot se tedy nemůže obejít bez základních složek kultury jako takové, ani bez jednotlivých lidských kultur. (2)

Nadpřirozené hodnoty evangelia se musí spojit s hodnotami přirozených lidských kultur, aby z této syntézy mohly tyto kultury vyjít oplodněny a nadány skutečnou inspirací k svému dalšímu rozvoji a tvorbě. Evangelium a evangelizace jsou schopny proniknout všechny kultury, aniž by přitom upadly do závislosti na některé z nich.

Rozkol mezi evangeliem a kulturou je nesporně drama naší doby. Proto je třeba vyvinout všemožné úsilí o velkodušnou evangelizaci kultury, nebo přesněji řečeno různých kultur. Je třeba je obrodit stykem s evangeliem. (3)

Při evangelizaci kultury v užším smyslu - totiž umění - je nutno postupovat objeveně, tvořivě a vynalézavě. Nelze se omezovat na tradiční postupy, metody a způsoby, nýbrž nutno budovat nové postupy a struktury evangelizace. (4)

Při pohledu na rozmach kultury odcizené křesťanské víře, ale i lidským hodnotám si Církev plně uvědomuje, že je z hlediska pastorálního nutné věnovat kultuře zvláštní pozornost. (5)

Zejména u takových proměnlivých kulturních útvarů, jako je umění, je třeba mít dobré znalosti jeho přirozených i nadpřirozených základů, aby hlasatelé evangelia dokázali ve stávající nepřehledné spleti různých směrů uměleckých proudů rozlišit *ovce od vlků*. Ne každé umění je totiž otevřené vůči působení radostné novozákonní informace, ba i v tom umění, které se někdy tváří jako příznivě nakloněné hodnotám křesťanství, nutno někdy odhalovat *vlky v rouchu beránka* (mnohé směry surrealismu, aj.).

Jsou však postupy a metody, jimiž lze i tyto směry v umění, programově uzavřené evangeliu nebo farizejsky zneužívající hodnot evangelia k exhibicionismu autorů, nenásilně, taktně, ovšem účinně otevírat upřímnému přijetí radostné novozákonní informace. Neobejde se to však bez znalosti sociálního prostředí a kulturních okruhů, v nichž se moderní umění tvoří. Pro duchovního pastýře to ovšem znamená vyjít z

kostelů a klášterních cel mezi lid. Znamená to však velký úkol nejen pro duchovní pastýře, nýbrž i pro ostatní Boží lid, pro křesťany ve světě. Laikové jsou svým povoláním postaveni do středu světského prostředí a jsou určeni k nejrůznějším časným úkolům. Proto také mají hlásat evangelium zvláštním způsobem.

Jejich hlavní a bezprostřední úlohou není zakládání a rozvoj církevních komunit, neboť to je specifickým úkolem duchovních pastýřů, nýbrž mají uvádět ve skutečnost všechny skryté křesťanské a evangelizační možnosti, které již v konkrétním světovém dění existují a působí. Vlastním polem jejich evangelizační činnosti je mj. také rozsáhlá a složitá sféra kultury, včetně umění. (6)

Pro všechny tyto hlasatele evangelia je nutná důkladná příprava a osvojení si znalosti prostředí, v němž mají působit. (7)

Církev vyzývá křesťany ve světě, aby byli s odvahou a tvůrčím způsobem přítomni ve významných oblastech kultury, mj. také na místech umělecké tvorby a humanistické reflexe. Cílem této jejich přítomnosti je nejen poznávat, kriticky posuzovat a očišťovat projevy současné kultury, nýbrž je také pozvedat pomocí původního bohatství evangelia a křesťanské víry na vyšší úroveň. (8)

K žádoucí integraci struktury dané kultury je třeba zapojení celého člověka, který v ní rozvíjí své tvůrčí schopnosti. Způsob, jak člověk pečuje o seberealizaci ve své tvorbě závisí na tom, jak pojímá sám sebe a svůj cíl. V této rovině spočívá specifický a rozhodující příspěvek Církve k pravé kultuře. Církev podporuje kvalitu lidských postojů, které dávají kultuře přednost před modely, které ponižují člověka v lidské mase, podceňují úlohu jeho iniciativy a jeho svobody. (9)

Odkazy:

- 1) Pavel VI. - Evangelii nuntiandi, 11/18.
- 2) Tamtéž, 11/20.
- 3) Jan Pavel II. - Christifideles laici, III/44.
- 4) Evangelii nuntiandi, 11/43.
- 5) Christifideles laici, III/44.
- 6) Evangelii nuntiandi, VI/70.
- 7) Tamtéž, VI/73.
- 8) Christifideles laici, III/44.
- 9) Jan Pavel II. - Centesimus annus, V/51.

1. OBECNĚ O KRÁSE

Kráska je to, co se při poznání líbí, (1) což je dáno správnou proporcí. Tím, že sv. Tomáš doplňuje ryze metafyzické pojetí krásna psychologickou teorií o vnitřní příbuznosti lidské smyslové schopnosti s krásnými předměty na základě proporce vlastní oběma členům, tedy umožňuje estetiku jako systém. (2) Sv. Tomáš (a po něm Maritain) zůstává ve svém pojetí krásy objektivistický, ale přitom je do tohoto objektivismu vklouben psychologický rozměr krásna. Kráska zde začíná být víc než pouhým atributem věcí. (3) Je problém, že u sv. Tomáše (a podobně také u Maritaina a jiných) nejsou dost výrazně patrné vazby mezi tímto objektivistickým rámcem a ohledem na lidskou psychiku. Proto může být Maritain snadno obviňován z pouhého psychologismu od těch, kdo nedokáží rozlišit, že jeho estetické dílo je pevně zaklesnuto do objektivistického pojetí. Tak je daný systém zapotřebí doplnit v jisté míře strukturalistickým pohledem, aby vynikla modernost koncepce krásy sv. Tomáše a jeho pokračovatelů. Strukturální pojetí je totiž naznačeno právě učením sv. Tomáše a podněcuje k rozvíjení.

Kráska je vynikajícím způsobem se projevující struktura věci. Ke krásce věci je třeba, aby její jednotlivé části splývaly v jistých poměrech v jednotný celek, a tato rozmanitost částí soustředěná v jednotě se musí vnímateli jasně jevit, aby ji mohl snadno poznávat. Krásno spočívá v celistvosti (úplnosti či neporušenosti), harmonii (souzvuku, souměrnosti neboli správné proporcionalitě) a jasnosti (skvělosti, zářivosti). (4) Kráska je tedy vyzařující pořádek, či jasně vynikající struktura, resp. skvělost formy, která září na úměrně rozčleněných částech hmoty. (5) Skvělost krásy znamená, že struktura nějaké věci (uměleckého díla nebo přírodního jevu či člověka) vyzařuje tak, že se rozumu jeví její dokonalost a řád v celé plnosti a rozmanitosti. Skvělost krásného je vlastnost věcí, která způsobuje, že se objektivní prvky jejich krásy (řád, harmonie, úměrnost) stávají jasnými a budí v rozumu snadné a plné poznávání. Jasnost je pro krásu totéž, čím je důkaz pro pravdu. (6) Jde o zvláštní vyzařování nad světlem a barvou, sebeodhalení; proto se mluví o jasném světle, jasně pravdě či jasném pochopení, tj. o zřejmém světle, pravdě či pochopení, čím jsou zřejmější, tím jsou dokonalejší.

Nadpřirozený princip všeho jsoucna, představující absolutní krásu, způsobuje relativnost krásy tvorstva. (7) Empirické krásno, s jakým se setkáváme ve světě, je nedokonalé ve srovnání s krásou nadpřirozeného principu všeho jsoucna; jde jen o odraz jeho krásy; existuje jen díky Němu a vztahuje se k Němu. Krásno je prosvítáním, vyzařováním milosti. Je třeba rozlišovat mezi krásnem absolutním, které je cílem metafyziky, a krásnem vnímatelným smysly, které je nedokonalé. (8)

Pojmy krásy a dokonalosti jsou objektivně totožné. Rovněž pojmy krásy, pravdy a dobra jsou věcně totožné, i když se logicky liší. Krása je věcně sice totéž co dobro či dokonalost věci, jenže musí to být taková dokonalost, že svou strukturou uchvacuje člověka, upoutává jeho smysly i mysl, vyzařuje svým souladem, a tento soulad vzbuzuje v lidské duši zálibu. I relativní úplnost věcí a vzájemných vztahů, zvláště jde-li o člověka, má harmonickou úměrnost částí k celku, takže celek jasně vyniká či vyzařuje. Souměrnost částí k celku, vyrovnanost jejich vztahů dává vzniknout jasně vynikající struktuře. Proto objektivní krása je jasně vynikající struktura věci.

Lidský duch, příbuzný harmonii a řádu, má zálibu v souměrnosti, uspořádanosti a dokonalosti struktury. Jasně vynikání takové struktury věci v něm nutně vzbuzuje zálibu. Jak smyslovým vnímáním, tak intelektem vniká do řádu a harmonie. Podle stupně rozvoje duševních schopností pro vnímání řádu a souladu celku, pro vnímání jasně vynikající struktury celku, dospívá člověk k zálibě v kráse; k lásce ke kráse a k jejímu novému zakoušení; věcně je totiž totéž co dobro.

Zatímco dobro působí na lidskou touhu a snahové napětí, aby probuzené tíhlo k dobru, dobro jako krása působí na poznávací schopnosti, ve kterých se projevuje záliba v kráse. Obojí proudění života za dobrem a krásou může být a často bývá souběžné; člověk miluje krásu nejen pro radost a potěšení, ale i proto, že je součástí jeho duše, která se tím zdokonaluje. Krása je jako dobro způsobilá vzbuzovat i touhu a žádost.

Je-li dobro úplné a dokonalé, je zároveň krásnem, takže se každému líbí. (9) Zatímco k estetickému zážitku stačí nazírání, dobra je nutno dosáhnout, aby jím mohla být uspokojena potřeba. Věc je dobrá, je-li přiměřena vůli a potřebě, krásná, pokud se vztahuje k poznání. (10)

Dobré je to, co jako takové přitahuje naše snažení, a toto snahové napětí se vyrovnává tím, že dosahujeme dobra. Krásné je to, jehož nazíráním se vyrovnává snahové napětí. (11) Soulad duše a objektu v poznávajícím aktu je vlastní příčina estetické radosti. (Plnost estetického zážitku ovšem zahrnuje ještě aktivizaci případných funkcí, připojujících se k podstatné funkci poznávací schopnosti. Patří sem tedy také city, nálady a jiné lidské projevy, doprovázející estetický zážitek - estetickou zkušenost. Postupuje se tedy skrze smyslové vnímání krásného předmětu k jeho duchovnímu poznání v lidském rozumu a nazírání, a k opětovné rezonanci poznané krásy v celé lidské bytosti, vč. stránky smyslové a pudové.)

Zdrojem krásy, ať v přírodě nebo v umění je řád. Krásno není pouze to, co je uspořádané, ale to, co je způsobilé tímto řádem vynikajícím ve věcech vyvolat v člověku, který jej postřehuje, radost z rozjímám. (12)

Krásna je transcendentální záležitost, přesahující možnosti smyslů. Smysly je sice

možno sledovat krásné věci, ale vlastnost, pro kterou jsou věci krásné - krása - je předmětem pouze rozumového poznání. (13) Na rozdíl od ideální krásy (láska k vlasti, ctinnost čistoty), kterou rozum poznává samu v sobě bez pomoci smyslů, smyslová krása je též přístupná jen rozumu, ale ten ji postřehuje pomocí smyslů z jejich smyslových zjevů. Krása naplňuje lidské smysly něčím uspořádaným a pouze uspořádané smysly, zrak či sluch si mohou osvojit řád a míru. Rozumu je vlastní, aby svůj předmět snadno, jasně a názorně poznával. Čím méně nesnázi a překážek mu brání v daném poznání, tím větší v něm nalézá zalíbení. Akt poznání je usnadňován přítomností řádu, jímž je krása. Záliba v kráse se liší od nezištné lásky k dobru tím, že plyne výhradně z duchovního, intelektuálního nazírání na předmět. Krása posunku se líbí, protože jednotlivé části krásného jsou si navzájem podobné a jsou určitým poutem spojeny v jeden souladný celek. Je známo, že geometrické vztahy se líbí. Příčinou toho je zřejmá geometrická pravidelnost jako rytmická shoda částí nějakého celku. Taková jasná shoda usnadňuje představení si celku: vjemem jedné části jsme již připraveni k vjemu ostatních částí. V člověku vzniká vědomí pravidelnosti, zákonitosti, řádu. Kterýkoli prostorový tvar se shoduje s touto pravidelnou zákonitostí, odpovídá naší silově pohybové zkušenosti a způsobuje v nás estetickou libost.

Podstatnými znaky rytmu je souvislost a opakování. Každý hybný projev osamocený v čase se vyznačuje jedinečnou okamžitou subjektivní stránkou, která pomíjí v tom okamžiku, jakmile se opakuje, aby se stala součástí souvislého celku, rozvíjejícího se současně v prostoru i v čase. Tyto dva základní prvky rytmu - prostor a čas, jsou neoddělitelné. V některých uměních může jeden nebo druhý převažovat, v hudbě oba vystupují vyrovnaně jako rovnocenné prvky. Samotný život je vlastně rytmem. Je souvislým sledem rozmanitých jednotek, tvořících celek. Také v osobnosti lze odhalit rytmus, neboť kombinace jejich vlastností ji podmiňuje. Každý život a každý výtvor, který je přímo veden pouze pudem, podněcujícím bytost odporovat, je nerytmický. Rytmus života a umění totiž vyžaduje nikoli směr, nýbrž souvislé komplementární sloučení všech charakterových rysů. (14)

Jednostranné hypotézy subjektivismu, že pomocí experimentální psychologie lze pochopit a objasnit celý řád života, vedly k tomu, že také krása je někdy vykládána především psychologicky. Případné průvodní rysy psychických účinků krásy jsou dosud některými badateli jednostranně ztotožňovány se samotnou její podstatou. Nedbají na to, že mezi příčinou a účinkem není totožnost, nýbrž analogie. Zážitek krásy pro ně spočívá v citovém dojetí. (B. Croce) To je redukce, jakou nelze odůvodnit ani z úzce psychologického hlediska. Citová složka má sice účast v každém zážitku krásy, ale je zde pouze jako případná, nepodstatná doprovodná složka. Uvádění krásy

do podstatné závislosti na citu vzniká z nepřiměřeného nadhodnocování citu. Určitý jednostranný psychologismus vysvětluje zážitek krásy z pouhé duševní hry napodobivých dojmů skutečnosti, zbavených všech prvků tíže, bolesti, utrpení či nepříjemnosti, tedy působících na lidskou psychiku příjemným překvapením. To je pak vydáváno za samo jádro estetické zkušenosti. Účinek krásy by dle daného pojetí spočíval toliko ve zvláštním příjemném uvolnění, rozptýlení, jaké vzniká z kontrastu mezi pohodlností napodobení skutečnosti a obtížemi, které přináší kontakt s realitou. Jde o zaměňování příčiny s účinkem. Snadnost, pohodlnost či bezbolestnost zážitku je přece jen přirozeným důsledkem toho, že krása je výrazem dokonalosti věcí - a dokonalost nemůže v psychice vzbuzovat jinou bolest než snad *bolest touhy* po dokonalosti, jež je už sama o sobě jako přívlastek lásky něčím radostným. To však ještě neznamená, že by krása vedla primárně k pouhé bezbolestnosti dojmů ze skutečnosti.

Mylný je také konečný důsledek psychologismu, totiž závěr, že krása je pouhým psychickým stavem, ostatně prý neurčitým a nedefinovatelným, ba dokonce, že krása neexistuje ani jako samostatná psychologická kategorie, resp. že je pouhou iluzí či klamným reflexem. (15)

Estetika se neomezuje na cit nebo intuici, ani na pouhou tvořivou aktivitu. Estetické vnímání je úkonem poznávací schopnosti. Při tomto úkonu se aktualizuje také volní a citová potence pro jediný princip, ve kterém lidské schopnosti pramení.

Aktivní subjekt, chvějící se postřehem krásy, předpokládá krásno, které vnímá. Objektivní prvek krásna nelze popírat, protože bez něho není možná intuice. Intuice netvoří krásno, nýbrž předpokládá krásno. Krásno je něco transcendentálního jako jsoucno, jako pravda a jako dobro. Shoduje se s jsoucno a pravdou. Dovršuje je však tím, že vztahuje jsoucno k poznávací a volní schopnosti, jakož i k citové potenci zároveň. Naproti tomu dobro vztahuje jsoucno pouze k volní činnosti, kdežto pravda vztahuje jsoucno zase jen k rozumové schopnosti.

Tím, že věc je tím, čím má přirozeně být, v celé a plné integritě, vyzařuje souměrností, jasností, skvělostí a pořádkem, a to je objektivní krásno. Proto je příroda přirozeně nejvíce krásná.

„ Tak. celý svět kolem nás po tisíciletí nám svou krásou dává znamení o světě sjednocení a pokoje, po němž prahnou srdce ... Jakoby tajemná ruka obracela před námi listy knihy v níž zaznamenány jsou veškeré minulé i budoucí dějiny naše, a dávaly nám čisti vždy znova a znova první jejich stránky, abychom porozuměli čtení následujícímu. Čteme a zastavujeme se pojednou v úžase, v němž ohlašuje se pro každého z nás druhé zrození naše na zemi: náhlé oslnění jistoty, že duch náš vystupuje

z řádu věcí pozemských a stojí zapjat v řádu světa vyššího.

V řádu pozemském platí, že jest jeho cestou boj řízený spravedlností, ale v řádu vyšším poznání a mír, jehož sladkost a síla přesahuje všechna podobenství, jimiž si pomáhá ubohé lidské slovo, aby vyjádřilo nevyjádřitelné. Ale i zde tušíme v závratí, že i tento mír je nejvyšší činností ve všech světech ... O míru hovoří milujícímu veškeré věci svou krásou. Nebeská čistota azuru, jež ochlazuje zraky rozpálené žádostí těla i ducha, zrcadla vod mezi zelenými břehy bezvětrí, všudypřítomnost duhy v barvách všech květá, oblaků, drahokamů, hvězd, v rose všech jiter, v krystalické nádheře ledových zahrad pod náhlým usmáním zimního slunce. Ztišení tajemné neděle, o níž svědectví dává sváteční odění všech bytostí v lásce, vítězné záření v jich dokonalosti, bezpečnost a něha všech úsměvů štěstí, dobroty, jitřního procitnutí po uzdravení, všech gest oddanosti, mateřství, laskavé brátrské služby, důvěrného spočinutí a zavření očí v náručí milované síly. Zářící toto bezvětrí, jež spojuje naši duši s nejhlubšími tajemstvími kosmu, znali jen vítězové nad životem, světci, jasnovidci, milující a všichni věnci a poznávající ... Je posledním dědictvím architektury, sochařství, hudby ... V něm umění malířů odkrývá svět zázraků i v zjevení nejprostších věcí, kdy pohled na krajinu ztopenou v září, na dítě hrající si pod kamenným tarasem zahrady, na okno chudých s několika kvítky růžovými stačí, aby zrak oslněný až k slzám, postihoval viditelné záření věčnosti na této podivuhodné zemi uprostřed propastného vesmíru." (16)

Dějiny myšlení a kultury vůbec jeví se jako stálá manifestace svobody ducha. To, v čem postřehujeme zákonitou vázanost, není tato duchová potence, nýbrž pouze ony objekty, ony činitele, na kterých se projevuje, a na něž je v daném světě ve svých projevech vázána. Estetické ustavení myslí, estetický postoj a hodnocení je jedním z těchto projevů svobody: duch si v něm s bezprostřední jistotou uvědomuje, že ve svém vztahu k objektivnímu světu není vázán jedinou strukturou vztahů. Mění se - nejen pod tlakem objektivního světa - nýbrž často také svým vlastním impulzem. Suverenita dueta se projevuje právě v estetických stavech, neboť strukturální změna vztahu je zde snad nejnápadnější a může nastat okamžitým představením myslí. Člověk se najednou na kratší nebo delší dobu stává jinou bytostí. Jeho vztah k věcem se pronikavě mění, aniž je třeba aby si jasně uvědomil, v čem tato změna spočívá: rozhodně si však uvědomuje možnost a přítomnost rozmanitých vztahů vůči svému světu. Toto uvědomění nechýbí ani v jiných oblastech kulturní činnosti, ale v estetickém prožitku dochází k nejvíce ucelenému, integrovanému zážitku.

Strukturovanost duševní reality, zvláště integrovanost a skladebné členění, zkrátka trvalá formovanost duševna dochází pravidelně k vědomí: v hloubkovém charakteru

prožitků, mj. citů. To vše platí zejména o estetických zážitcích.

Duchovost se projevuje také v myslícím aktu poznání i v dobrovolném úkonu mravním, jakož i v náboženském zanícení. V žádném z těchto projevů se však neuskutečňuje ve své úplné ryzosti. Teleologie všech těchto úkonů znamená totiž míšení (částečné nebo úplné) heteronomních prvků: to neznamená znehodnocení těchto činností, jimž právě jejich teleologie dává zvláštní hodnoty a významy pro lidský život. Značí to jen to, že těmito oblastmi je poněkud znesnadňována cesta, která by vedla k postihnutí duchovosti, z níž právě je nutno eliminovat veškerou teleologii, alespoň tu, která leží v rovině účelnosti lidského života. V estetickém úkonu (v tvorbě nebo užívání umění) zachycujeme neobsáhnutelné bohatství volného proudění vnitřního života. V plnosti takového aktu je jakákoli analýza, která by chtěla oddělit a přesně stanovit jednotlivé složky prožitku, zcela vyloučena. Daný úkon by se totiž v tom okamžiku stal něčím docela jiným. Nebyl by již estetickým prožitkem, sotva bychom se pokusili prostě klást vedle sebe to, co tvoří jeho zvláštní jinak nepostižitelnou a nekonstruovatelnou jednotu. Jsme tu odkázáni na svou okamžitou intuitivní jistotu. Té se nám dostává pouze ve chvíli tvůrčí aktivity nebo estetického prožitku.

Mohlo by se tedy zdát, že nelze proniknout k duchovní podstatě, když vlastní poznání, kterého by se nám dostalo teprve analýzou zmíněných stavů, je nám odeprěno. A přece již v tomto negativním určení je dáno něco pro žádoucí poznám. Je tím vysloven jeden velký poznatek, že duchovní stavy lze zachycovat ve dvou různých rovinách:

- 1) v jedné, ve které vládne teleologie, a ta obklopuje vlastní duchovost neproniknutelnou vrstvou heteronomních prvků,
- 2) a v druhé, teleologii nepodrobené, kde je možno zachytit duchovost skoro bezprostředně.

Při zkoumání umění, od něhož očekáváme především poznání, nutno přísně rozlišovat mezi opravdovými uměleckými díly a řemeslnými produkty pseudo uměleckými, postrádajícími vlastní estetickou hodnotu. Při estetickém prožívání uměleckého díla vyvstává otázka, zda vedle významových představ přicházejí v úvahu ještě jiné, zda jsou esteticky přípustné také představy asociativní, sdružené. Estetické hodnocení předmětu se nemůže provádět hlavně a převážně asociovanými představami. Avšak byla by to krajnost, kdybychom chtěli asociované představy docela vymýtit z estetického. Estetická hodnota závisí na zásobě představ esteticky vnímajícího jedince - dozrává obohacení příbuznými představami. Asociované představy mohou různými způsoby nabýt estetického zdůvodnění:

- 1) Především je nutno uvážit případ, kdy jde ještě o neestetické předpoklady, např.

znalosti. Ty se přibírají buď z vlastního rozpomínání nebo z katalogů, aby se porozumělo estetickému předmětu. Jde o předpokladové asociované představy. U vzdělaného nazíratele nedojde k vlastní asociaci: zná-li historické předpoklady díla, pak nastane zkrácený pochod: působí jistota, že máme příslušné znalosti a že je můžeme kdykoli zopakovat. Pokud se dáme poučit o předmětu, patří část sdělených představ k předchozí historii, jiná část tvoří význam toho, co je zobrazeno. Každopádně také ony poznatky, které vyslovují význam předmětu, nestaly se ještě estetickými významovými představami, pokud mají formu poznatků, vědění. Poznatky jsou něčím mimoestetickým. Naproti tomu významové představy jsou vlastním způsobem estetické.

2) Asociované představy mohou nabýt významu pro estetický postoj, vyzývá-li umělecké podání naše představování k dalšímu sledování zobrazeného, zkrátka k nějakému doplňování. Jde o doplňovací asociované představy.

3) Konečně jsou asociované představy přípustné následkem přebytku fantazie. Např. básnické dílo oprádně hned tichými a lichotivými pohyby fantazie, hned bouřlivými a nárazovými. Zvláště hudba dovede působit na mnohé lidi tak, že je podnítí k rozmanitým, velmi rozvinutým fantazijním představám. Existují totiž estetické hodnoty, které se vyznačují plností nálady, přesahující konečný útvar. Tento druh asociovaných představ má užší vztah k estetické povaze předmětu než oba předcházející druhy.

Vztah mezi smyslně dostupnou složkou estetického předmětu a tím, co má jinak náležet k estetickému předmětu, je vždy symbolický.

Asociativnost se vyznačuje jednak něčím společným, jež spočívá právě v podobnosti nebo v kontinuitě. Není to však něco, co v sobě spočívá, nýbrž něco, co leží vně sebe. Asociovaná představa je vždy odbočením od daného.

Co patří k estetickému předmětu?

1) Něco smyslově vnímatelného. Tento první činitel v estetickém dojmu lze označit jako přímý faktor. Avšak on sám nestačí k uskutečnění estetického dojmu. K tomu, aby to, co bylo přímo postřehnuto, fungovalo esteticky, musí být apercipováno.

2) Je tedy zapotřebí interpretujících představ. Tento druhý faktor lze označit jako aperceptivní činitel.

Je nutno rozlišovat významové představy od představ asociovaných. Rozhodující je přitom vztah vyvolané představy k vyvolávající představě. Asociovaná představa je v poměru k danému něčím jiným, co má svou zvláštní existenci vně daného, a co na dané pouze upomíná. Významové představy však nelze od daného snadno odlišit. Rozdíl mezi asociovanými a významovými představami je zásadní, třebaže mezi nimi není navenek zjiřitelná nápadná propast. Asociativní činitelé nemají ovlivňovat naše

soudy o estetické hodnotě uměleckého díla. Jsou však v estetickém nazírání natolik přístupny, nakolik jich dovedeme využít ke stupňování estetického proniknutí nazíraných objektů.

Asociativní faktory mohou přispívat ke vzniku estetického stavu mysli nazíratele, avšak estetická hodnota uměleckého díla musí být posuzována nikoli z asociativních činitelů, nýbrž proti nim. Takové stanovisko ponechává volnost esteticky vnímajícímu člověku - volnost v každém ohledu přípustnou. Zároveň však vyžaduje od uměleckého díla, aby působilo a projevovalo se výhradně sobě vlastními hodnotami. Asociativní představy samy o sobě neznamenají nic pro estetický stav mysli. Představují pouze materiál, ze kterého je možno v některých případech vytvářet estetické prožitky. Tato možnost je však podmíněna právě tím, zda a jak se tento materiál poddá a přizpůsobí oné neteleologické struktuře estetického prožitku. Teleologii estetického prožitku je právě jen úplné pochopení a proniknutí estetické hodnoty nazírajícím subjektem. (17)

System umění: Rozsah umění je mnohem užší než rozsah estetična. Za jistých okolností může esteticky fungovat kterýkoli jev. Krásno mimo člověka značí dokonalost věci nebo díla, čili dobro. V kráse jako takové jde o tvar nikoli přírodní, nýbrž zobrazený v smyslovém poznání a pochopený intelektuálním poznáním. V tomto zobrazení tvaru může lidská mysl odhalit mnoho nového světla a nové životnosti v napětí a tíhnutí k dokonalejšímu tvaru jako cíli - stálý imanentní podnět k dokonalosti nikdy nevyčerpatelná a různé pro každý druh skutečnosti a pro každého jedince.

Ošklivost nemá základ v realitě, nýbrž v jejím nedostatku. Není přírodní věci, která by byla sama v sobě ošklivá. Ošklivost jí může připadnout z nedostatku vzhledem k jiným věcem, nebo vzhledem k člověku, který ji chápe. I v přírodních věcech je větší nebo menší krása pro větší nebo menší uskutečnění své možnosti, a to i nezávisle na úvaze lidského intelektu, který ji dovede srovnávat s ideálem. Krása věcí není relativní, nýbrž absolutní, sjednocená s podstatnou strukturou, ovšem pokud tato struktura dospívá k plnému uskutečnění své možnosti, to zn. k plnosti bytí a dokonalosti.

Vznik lásky ke kráse a touhy po ní je člověku dán jeho přirozenou strukturou. Je podstatný rozdíl mezi bytostmi schopnými poznávat, a mezi těmi, které toho schopny nejsou. Bytosti schopné poznávat mají totiž podstatně dokonalejší strukturu. Struktura poznávajících je dokonalejší, protože (mimo formu, která je určuje k přirozenému bytí, a mimo aktivitu, pasivitu a sklon k uchování vlastního bytí) mají možnost vnímat a přijímat formy jiných bytostí. Smyslové vnímání může přijímat počítky a obrazy všech smyslových věcí, které bezprostředně vnímá, intelekt přijímá formy a tvoří si pojmy o všem myslitelném. Proto se lidská duše může takto stát smysly a intelektem,

a tak se přibližuje k Bohu, v němž je vše jako ve svém zdroji. Lidská mysl si o věci, vnímané pomocí smyslů, utváří ideální obraz a typ, které si upřesňuje zkušenostmi a přemýšlením.

Každá věc přirozeně směřuje k vlastní dokonalosti a úplnosti. V člověku nabývá toto tíhnutí zvláštního rázu z jeho inteligentního poznání a tím také zaměření k svému dobru jako cíli. Projevuje se v něm nejen bytostné tíhnutí, nýbrž také psychická náchylnost k tomu, co má mít a nabýt k své lidské dokonalosti. Toto směřování k poznanému dobru se projevuje láskou a touhou. Člověk nutně miluje své dobro. Volí-li člověk případně zlo, nevolí je jako zlo, nýbrž proto, že je pokládá za dobro - volí zdánlivé dobro, vyhovující jeho chtivosti a choutkám, i když tyto odporují funkční struktuře jeho stvořené přirozenosti a tedy i mravnímu řádu.

Jakýkoli předmět i jakékoli dění se mohou stát nositeli estetické funkce. Estetická funkce činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoliv dalšího zařazení. Proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech. V umění je estetická funkce dominantní, kdežto vyskytuje-li se mimo ně, má postavení druhotné. Třebaže v subjektivní duchovní podstatě je vždy jasné, co je umění, případně, co do jeho objektivní sociální podmíněnosti nelze jednou provždy stanovit hranice mezi uměním a neuměním. Stabilizace estetického fungování je případně (nikoli v subjektivní duchovní podstatě) záležitostí společnosti. Proto jisté rozložení estetické funkce ve světě věcí je případně podmíněno také konkrétním sociálním celkem.

Estetická norma je síla, která reguluje estetický postoj člověka k věcem. Proto norma odděluje estetično od individuální věci a individuálního subjektu. Nevázané estetické fungování představuje estetično nenormované, zatímco korigovaná estetická funkce představuje estetično normované. O normě založené případně vlivem společnosti lze mluvit tehdy, jde-li o cíle široce uznávané, vzhledem kterým se hodnota chápe jako existující nezávisle na vůli jednotlivců. Individuum může s danou normou nesouhlasit, ale nemůže popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí třeba i v rozporu s normou. Estetično normované i nenormované se případně uplatňuje v celé společnosti, nejen v umění, kde estetická funkce převládá nad jinými funkcemi. Estetická hodnota se jeví jako syntéza estetična normovaného a nenormovaného. S estetičnem nenormovaným má společné směřování k jedinečnosti, s estetičnem normovaným požadavek nadindividuálnosti a trvalosti. Její vlastní oblast je umění. Každé umělecké dílo projevuje směřování k platnosti jedinečné (to zn. vázané na nějaký individuální subjekt a na nějaké místo v prostoru a čase) i obecné (nezávislé na proměnách těchto činitelů).

Zatímco mimo umění je hodnota podřízena normě, zde je norma podřízena

hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou, v umění je norma často porušena a jen zřídka splněna.

Nadpřirozeným duchovním základem estetické funkce, hodnoty i normy stvoření je nezávisle na člověku a společnosti - Bůh. V tomto svém objektivním duchovním základě se estetická funkce, hodnota a norma nemění. Podobně neměnným způsobem je přirozeně založena estetická funkce, hodnota a norma umění v subjektivní duchovní podstatě lidské přirozenosti. Změny, kterým podléhá estetická funkce, hodnota a norma umění, mají ryze případný, nepodstatný ráz, objektivně podmíněný změnami společnosti aj.

Estetická funkce, hodnota i norma se případně neustále mísí s funkcemi, hodnotami a normami mimoestetickými: kde se estetično projevuje v podobě funkce a normy, to zn. v oblasti praktických činností, bývá sice jen průvodním zjevem praktického postoje, avšak neschází. Tam, kde se projevuje v podobě estetické hodnoty, tj. v umění, bývá nadříceno praktickému postoji, avšak docela jej nepotlačuje. Estetická hodnota je procesem, jehož pohyb je podstatně určován vlastním vývojem samé umělecké struktury, případně je podmíněn různými přesuny sociálního soužití.

Přitom je nutno rozlišovat mezi neměnným ideálem krásy a jeho proměnlivými realizacemi. (18)

Odkazy:

- 1) Sv. Tomáš Akvinský - Summa theologia, I, 27,1.
- 2) U. Ecco - II Problema Estetico in Tomaso d' Aquino, Milano 1970, C. A. Hart - Metaphysics for the the Many. A Thomistic Inquiry into the Act of Existing, Washington 1957, F. J. Kovach - Die Aesthetik des Thomas von Aquin, Berlin 1961.
- 3) E. Nemetz - Art in the St. Thomas, In: The New Scholasticism, 1951.
- 4) Sv. Tomáš - S.th., I, 38, 8.
- 5) Sv. Albert Veliký - Opusculum de pulchro et bono.
- 6) M. de Wulf - Philosophy and Civilization in the Middle Age, Prince- ton 1922, s. 28-29.
- 7) É. Gilson - The Spirit of Medieval Philosophy, London 1936, s. 95.
- 8) F. L. Kunkel - Beauty in Aquinas and Joyce, In: The Thomist, 12 /July/1949, s. 261-271.
- 9) Sv. Tomáš - S.th., I, 5,4kl.
- 10) Tamtéž, I, II, 27, Iκ3.
- 11) J. Fearon - The Lure of Beauty, In: The Thomist, 8/April/ 1945, s. 149-184.
- 12) J. Aumann - Beauty and the Esthetic Response, Roma, Angelicum /1977/54/4, 489-519.

- 13) P. Jaroszyński - *Metafizyka piękna*, Lublin 1986 R. W. KUL, s. 127-149.
- 14) É. Dalcroze - *Rhythm, Music and Education*, London 1921, s. 238.
- 15) T. Vodička - *Filosofie umění*, Brno 1948, s. 28-30.
- 16) O. Březina - *Essay „Mír“*, In: I Zika - *Otokar Březina*, Praha 1976, s. 202-203.
- 17) J. L. Jarrett - *The Quest for Beauty*, New York 1957.
- 2) J. Maritain - *Art et scolastique*, Paris 1927, s. 43-44.

2. PŘIROZENÉ ZÁKLADY ESTETICKÉ FUNKCE BOŽÍHO LIDU

Potřeba výrazu nitra je obecně lidská. Vždy a všude, už jako dítě či příslušník sociálně, a kulturně zaostalé skupiny, vydává člověk ze sebe tvary: jednou je to říkanka opakovaných slov, jindy tanec, zpěv, značka či obraz. Povstávají z nutkání tvořivého hnutí, z potřeby projevit své nitro, představit se sám sobě, vytvořit. Je to výraz niterného napětí. Snahu tvořit dělí od ostatní výrazové činnosti především úsilí vytvořit něco nového, to zn. neopakovat a nenapodobovat. Nespokojuje se s účelnou úpravou přírodniny náradí, nýbrž se chce projevit umocněně, vyslovit skrytý obsah, vyjádřit svou osobitě lidskou hodnotu, a dobrat se tak nového stavu. Takto vzniklý tvar je životně spojen s lidským nitrem. Novost spočívá v prožití, v osobní hodnotě tématu pro tvůrce. Zdůrazněná novost se vztahuje ve chvíli zrodu jen k původci, k jeho úsilí zjevit se sám sobě, přesahovat svoje hmotné meze, osvojit si cizí a zároveň vydat své. Výsledek může druhým připadat jako opakování věcí už známých. Tak na různých místech světa se v odlišném sociálně-kulturním prostředí objevují podobné ornamentální soustavy. Všechny totiž pocházejí od člověka, a ten se ve své přirozenosti a náklonnostech nemění. Nezávislost na přírodě, o kterou usiluje, je pouze vnitřní. Nikdy nemůže docela ze sebe vyjít. Nejsnělejší fantazie ho nevzdaluje zemi. Nevytvoří tvary, které by popíraly daný základ, ze kterého vše roste. Toužené vidiny, vysněné během staletí, patří vždy člověku a jeho přírodě. Jsou důsledkem ducha a smyslů zakotvených ve světě. Proto se tvůrčí výraz pohybuje ve formách, vyrůstajících z duchové a tělesné konstituce. Je vymežován lidskými možnostmi a schopnostmi. (1)

Umění je věc lidská, poněvadž se neobrací ani výhradně k duchu, ani výhradně k tělu, nýbrž k duchu prostřednictvím těla, a tak zabírá celého člověka. (2) Nevyjadřuje pouze vnější věci, nýbrž také člověka, a to nejen jeho vnější tvářnost, ale i jeho vnitřní život. (3) Vyjadřuje případně i jeho stránku sociální. Estetický zážitek je totiž případně zážitek společenský, jímž je člověk veden, aby prožíval život, přiblížený umělcem a obdobný jeho životu.

Krása se u člověka projevuje především bezprostředně - v jeho postavě, fyzionomii, v chůzi aj. Jako jsou symetrie a proporce přímým důsledkem lidské postavy, tak vyvěrá i přirozené rozšíření těla pohybem, totiž rytmus z tepu, dechu kroku a mluvy. Vnější projev odpovídá napětí, jenž navenek vyjadřuje. (4)

Lidské tělo je především obrazem duše a v tom spočívá jeho největší krása. To, co obdivujeme krásného na lidském těle, toť vnitřní plamen, který jakoby tělo průsvitně osvětloval. (5)

Muž dokáže svým výrazným obličejem, svou silou, svými svaly či svou obratností vzbuzovat dojem ráznosti a průbojnosti, avšak co druhému pohlaví schází na výraznosti, vyrovnává se ladností, zaobleností tělesných proporcí, jemností a uhlazeností obličeje. Přitom nejde jen o plastické přednosti, nýbrž k tomu přistupují jemnější a přece rozhodnější zbarvení, tedy také malebné krásno. Muž může být stejně šedý či bledý nebo červený ve tváři a na těle, u ženy znamenáme zde odstíny a máme druhý moment krásy, ne sice jediný, ale podporující. Také pleť je u ženy hladší, a má tím o další estetický moment více. Okolnost, že se ženská krása snáze poruší, neboť výraznost se neporuší tak snadno jako harmonie, nasvědčuje její úplnější přiměřenosti estetickým formám. (6) Ženská krása se rychle mění. Přírovnání, že žena je jako krajina, která se stále mění podle denního světla, je téměř správné. Právě mládí, doba panenské vyspělosti, kdy se tělo vypíná ve své štíhlé, hrdé kráse, jakoby se bálo lásky a zároveň po ní volalo, ta doba často trvá pouze krátce. Již panenskou únavnou touhou a horečnou vášnivostí mládí povolují napjatá tkaniva a linie tahů pozbývají pevnosti. Z dívky se stává žena: je to jiný druh krásy, avšak méně čisté. (7)

Ve vnějších rysech člověka se kloubí dobro věci s krásou věci. Mravní dobrota člověka se projevuje navenek v jeho kráse. Tento projev je ovšem nedokonalý pro značnou nepoddajnost těla.

Rozsáhlou oblast vzniku estetických situací tvoří mezilidské vztahy. Ty jsou založeny na situacích, které ze společenského styku vyplývají, a jimiž se tento styk vlastně uskutečňuje. Běžným typem situací ve společenském styku je setkání. Je to situace nejpřirozenější, vyvolaná širokým rejstříkem náhod, nutností a motivů. (8) Všichni příslušníci společnosti zaujímají určitá místa, plní zvláštní úlohy, které jsou sice rozdílné, ale přesto v souladu s jedním účelem celku. Kdo porušuje soulad, stává se předmětem nelibosti. (9) *Dobré chování* ve společnosti je fakt se silným estetickým zbarvením, i když jeho dominující funkce je jiná. Z hlediska jednotlivce jednajícího mravně dobře (nebo zle) je však mravní dobro (či zlo) v jisté míře přímo esteticky funkční (nebo disfunkční). Již samotná slova „*postoj a strojenost*“ zdůrazňují, že estetično je v člověku zakořeněno. Každý lidský úkon i jeho výsledek mají nutně také estetický význam. (10) Vnitřek prosvítá ve vnějšku a dává se poznat jeho prostřednictvím tak, že vnějšek poukazuje od sebe k vnitřku. (11) Tělesné stavy do jisté míry souběžně odpovídají stavům duševního života. (12) Má-li se lidská „*tvářproměnit*“, pak případná *hráza a rozčilení musí ustoupit tiché, vážné a klidné pozornosti*“. (13) „*Chůze a pohyby těla toho mnoho prozrazují*“, (14) protože vnitřní život je nezbytně patrný i navenek, třebaže jeho vnější projev je nedokonalý vzhledem k nepoddajnosti těla. Výraz je podobenství pohybu. (15) Chůze sobeckého či příliš

sebevědomého člověka je značně nejistá, ostražitá. Příliš upíná své myšlenky na pohyby těla, aby se nedopustil nějakého nepředloženého a neupraveného pohybu, jenž by mu mohl ubrat na jeho domnělé důstojnosti a prestiži. To činí jeho pohyby křečovitými, trhavými, nesouvislými a prudkými. Prudké pohyby vypovídají o sebevědomí. Pozornost upjatá na zautomatizované pohyby totiž zasahuje do jejich průběhu rušivě. Daný člověk se ve svém jednání pyšně vyvyšuje a chce jako božská bytost být čirý úkon, nicméně to naráží na jeho tělesnou schránku. Chce jako božská bytost pohlížet bez ustání na dobré i zlé. Tak je tomu do značné míry i s očima u individua, žijícího v úzkosti a obavách, v přehnané, sobecké starosti: „... oči jí z ničeho nic začaly běhat jako magnetická střelka, která se na ciferníku prudce rozechvěje. Koutky úst se lehce zkřivily, jakoby je stáhla křeč. Cítil jsem, že by se nejráději vztyčila a zasáhla, aby se cosi nestalo, aby to zastavila...“ (16)

V lidské bytosti spočívá síla, která směřuje ven, vyzařovat, přeměňovat se, zvěčnovat se, aby mohla dostoupit své nejvyšší působnosti. (17) Člověk žijící v beznaději, nejistotě a úzkosti, „vyzařuje sílu, která se nemá v čem vstřebet a tak se vrací zpátky k němu a pomalu se v něm hromadí jako v údech nemocného, trpícího vodnatelností. Neurčitě ji kdesi uvnitř cítí, jak tíží, tlačí, jak to v něm tupě škube“. (18) „Je obalen v ochranné skořápce nevědomosti a bezcitnosti, která jej chrání před tím, aby byl vyčerpán a zmaten příliš složitým světem. Tato pokrývka jej činí slepým k jeho bližním.“ (19) Jeho láska „je sobecká, cit vyhaslý, proto se vzdaluje“ od ostatních. (20)

Na rozdíl od zvířete, které se chvěje strachem v bezprostředním nebezpečí, ale o své budoucí smrti neví, člověka provází vědomí budoucí smrti během jeho života stále. Lidská důstojnost mu zakazuje zavírat oči před skutečností (21) Pokud je s ní pokojně ztotožněn, nepočíná si jakoby měl žít věčně. To se projevuje i v mírnosti, vyrovnanosti a rozvážnosti jeho jednání. Přitom je jednotlivec tím ohroženější, když úzkostlivě a bojácně neobhlíží své okolí a neuchyluje se k prudkým výbojům. Mezi úzkostí a zlostnou výbojností je úzký vztah. (22) Pohyby rukou, úst a vůbec celého těla osob, pyšně se snažících stavět sebe na místo Boha, a jejich postoje a chování jsou takové, jako u lidí, domnívajících se, že jsou sami, že se v jejich okolí nenachází žádná skutečná bytost. Např. v antickém Řecku byli zpodobováni jako bytosti, které dlí na odlehlých místech, v obydlích tiché a posvátné básně. Vše, co je jim vlastní - roucha nebo i vlasy - splývá v klidu v záhybech, a není tedy hříčkou jejich okolí, jako větru a pod. (23) Domněle posvátný klid jejich těla je však pouze zdánlivý. Pohlédneme-li na jedince, který sebevědomým postojem, vyjadřováním a jednáním vyvrací člověku názor na lidský život jako pomíjivý, vidíme, že navenek stavěná sebejistota a

majestátní klid jsou plny rozporů, neklidu, záchvěvů a drobných trhavých pohybů. To při soustředěnějším pohledu odhalí, že rysy jeho tváře jsou vlastně vymezeny velmi stroje a málo krásně: „ ... *prohlížela si tři muže od hlavy k patě, patrně ve snaze, že vyčte jejich tajemství i z toho, jak čekají, aby už byla pryč. Cítila, že je vyrušuje. To ji činilo hranatější a ještě kyselejší.* " (24) Takový jedinec je všude bez domova, pocituje sám sebe jako neuspořádané pohyby - není pevný, je roztržitý, nepokojný (25):

„ ... mluvě, tmí se ve tváři, hněvem, závistí a zoufáním, třikrát změněné, což jeho strojený

škaredí obličej a zrazen je, jestliže naň které oko spatří... " (26)

Smrt totiž ohraničuje lidský život nikoli až v hodině smrti, nýbrž je vnějškovým okamžikem lidského života: zabarvuje celý jeho obsah i každý okamžik: (27) „ ... *Vztek byl zobrazen v její umírající tváři. Všecka její krása zmizela, potrhane oči v hlavě sem a tam se koulely a divoké pohledy vysílaly. Křeče pohybovaly jejími rty a ústa se strašně rozevřela. Celá její tvář byla svraštělá a stočená hnusnými posunků se pohybovala.* " (28)

Nejlepší obranu proti stárnutí budují lidé tvořiví, jejichž tvůrčí síla se zachovává až do pozdního věku. (29) Člověk tvoří díla, aby mohl žít - to právě smysl člověčenství. (30) Rozmnožujeme-li říši krásy, rozmnožuje tím říši života. (31)

Umění je obranou proti času. (32) Čím čistší je projev věčnosti nějakého díla, tím více je popřeno pomíjivé jak v díle, tak i v nazírateli. (33) Život je sám uměním. Jeho cíl neleží v tom či onom zvláštním výkonu, nýbrž v žití samém a v procesu přistupování k tomu, čím člověk potenciálně je. V umění života je člověk obojím: je umělcem a současně předmětem svého umění. (34) Pohled harmonicky a ctnostně žijícího člověka „*září takovou pravdivostí, jeho obličej je tak radostný, tak poctivý, tak veselý, že není možno nevěřit mu.* " (35) Pevnost a jistota se projevuje už v jeho chůzi: „ ... *jeho tělo se s nezvyklou vážností pohybuje kupředu. Duchovní energie zachycuje jeho slabé tělo a unáší je sebou, jakoby nebylo břímě ...* " (36) „ ... *v jeho tváři se zračí omlazující láska ...* " (37) Naproti tomu „ ... *nenávisť, sobectví a pomstychtivost se odrážejí ve vzdorovitém gestu, úsečnosti a výrazu tváře, poznamenané nezkrotně chladným odhodláním...* " (38)

„Nenávisť proměnila tvář onoho tvora v železo. On, jenž byl tak světlé pleti, a jenž po všechny dřívější časy měl tak světlou odvalu mládí, a dovedl se smát očima, které jen zářily radostí, on měl nyní železnou tvář, uzavřel se a ztvrdl... " (39)

„ ... v rozpacích tvář schovává,

pak zapírat jme se slovem mdlým... " (40)

Tatáž osoba totiž užívá za různých příležitostí dle nálady různé síly hlasu a různých

stupňů melodického přízvuku. (41) Také při větší síle dojmu dochází ke změnám v hlasovém projevu. (42) *„Lidský hlas podivuhodně vyjadřuje každý záchvív lidské duše.“* (43) *„Slovo nic, vyslovené jistým způsobem, může mezi milenci znamenat pravý opak.“* (44) Jak nitro hraje všemi barvami, tak se odráží v řeči i v obličejí. (45) *„ ... Paní Hulotová pohlédla na muže s výrazem naděje, která tak rychle pozměnila její jzygiogonii, že již to ho mělo obměkčit, a odvrátit od jeho směšného záměru.“* (46)

„ ... naděje a radost v tváři její jako ranná rosa u růže spanile se skvějí... ” (47)

„ Tvář se ukazuje zářící a růžová od štěstí, takže se jeví mladší... ” (48)

Naopak zvrácenost vnitřního života se samovolně značnou měrou projevuje navenek: *„ ... Vrhł na mne pohled tak ošklivý, až mi po těle vyrazil pot, jakoby byl určený. Stalo se cosi podivného. Ten člověk mne na první pohled odpuzoval. Ale překvapil mne lékař - tento prostý ranhojič reagoval stejně. Jak se na něho podíval, hned jsem viděl, že se mu z něho dělá zle...,”* (49)

„ ... Divé hněvy čelo jemu vraští...,” (50)

„ ... stárne bažením po jmění... ” (51)

„Jeho tvář poskytovala rysů únavy z vyhledávání rozkoší. Zabředne-li muž do bahna výstředností, musí jeho tvář být na některém místě znečistěná bahnem. Na místo toho čistého jasu, který září pode tkání mužů střídmych a dodává jim květu zdraví, stává se u něho patrnou nečistota krve... ” (52)

„Smutek a zasmušilost dělá člověku obličej podlouhlým ... ” (53) *„Když ... rozlítíl se Kain náramně, opadla tvář jeho ...,”* (Gn 4,5, král, překl.) *„ ... obličej se dloužil ... a vzrušoval hněvem zanícení... ”* (54)

Tato vnitřní činnost *„ ... byla očividně trapným zaměstnáním, neboť jeho rysy byly temnější než obvykle... ”* (55)

„ ... jeho obličej

zkormoučený byl i znepodobený nebylo té lásky v jich pohledu, nýbrž vina zjevná, stud a nepokoj, záští, urputnost a nenávisť a hněv zoufalství a podvod... ” (56)

Člověkův případný,... vlastní nepokoj je důvod, že se mračí... ” (57)

„Zář, již před chvílí měl očividně rozpálené lice, pohasla jako plamen, když beznadějně dodoutnává v chladnoucím popelu. Jakoby to ani nebyla tvář živého člověka, tak smrtelně bledá. Jakoby v sobě ani neměl život ten člověk, který tak zemdleně vrávorá... ” (58)

Jakmile člověk svým bližním *„ ... vyčítá nějaký poklesek, ihned je jeho tvář ohydná ...,”* (59) *„ ... bledá, ochabla a bezvýrazná, protože jí chybí duševní síla a*

hloubka...” (60)

„ ... V tváři čist bídu

i strach, jenž v bledé líce se jim vrývá, zřítí, nejedem že prchá a se chvěje, a jiný němý dál jde bez naděje...” (61)

Osobitého výrazu dodává obličej zvláště zrak: „ ... *Okem možno pohrozit jako nabitou a pozvednutou ručnicí nebo potupit jako zasyčením nebo kopnutím. Avšak proti tomu možno paprskem přívětivosti uvést srdce v radostný poskok,*” (62) „ ... *neboť má-li člověk v sobě jakousi poezii, pak tato proniká na povrch i jinými ventily, než je psaní...” (63)*

Fyziologové potvrdí, že průměr zornice se mění podle stupně emocionálního vzrušení, a to při stejném jasu pozorovaného okolí. Přitom obličej se zornicemi rozšířenými je výraznější, než se zúženými. Znalý to i koketky, když si proto záměrně kapaly do očí atropin, aby předstíraly něco, co jim bylo cizí.

Okem patříme člověku do duše, podobně jako celým jeho fyzickým utvářením se vyjadřuje jeho duševní povaha. (64)

Osy pohledů obou očí u člověka, žijícího ctnostně a harmonicky, jsou spíše rovnoběžné, (než u člověka vykořelejšího v neřesti) a tak poskytují vnější výraz vnitřnímu pokoji, vyrovnanosti a jistotě. Nikde v procesu vnímání není vytvořena tak dokonalá souhra nervového zařízení s pohybovou soustavou, jako při procesu vidění očima. K této souhře je nezbytná dobrá činnost jednotlivých složek celé soustavy. Dokonale sešrané vidění se získává během života.

„ ... Zrak duchaplného člověka se upírá stále do dáli ... z nehybných očí posvítá ne nepřátelská zvědavost...” (65)

„ ... Co naše srdce cítí,

to nám všem v oku svítí...” (66)

„ ... tvé oko svědčící jsi upřímný...” (67)

„ ... Oči milující ženy září leskem, takže se její obličej jeví krásným. Tentýž výraz mají všechny ženy, úsměv na rtech a září v očích, jak se obrací k mužům. Všechny oslňují tou krásou, která se zračí i ve tváři ošklivé, leč milující ženy...” (68)

„ ... Ve všech očích, naslouchajících těch statečných rytířů kol trůnu, již již tam v řadách stáli, jasnou úctu plát zřel jsem jako rosnou hvězdu úsvitu a věrnost k velikému králi jich, a čistou lásku s leskem vítězství, a slávu získanou, a napořád, jež ještě získávána býti má ... ” (69)

Též „*nespokojenost se zračí v očích*”. (70) O závistivých lidech se říká, že „*je bolí oči*”. (71) Z očí sobeckých lidí nevyzařuje ono plynulé světlo, ale vždy „ ... *záští*

*v jich očích vzpjalo se a divě blesklo a řvalo, chvělo se tu.
Zisk, všude zisk a boj..." (72)*

Lež či oddávání se klamu se projevuje v tom, že daná bytost mimoděk zaměří obličej dolů, zatímco vysílá kradmé pohledy nahoru, aby viděla výsledek, o němž pochybuje. (73) Takové „ ... oči, z nichž vymizel veškerý výraz, těkají sem a tam... ” (J4)

„Člověk nešlechtný ... mhourá očima svýma ... převrácenost všeliká jest v srdci jeho ... ” (75) „ ... trud mu temní zrak (76) „ .. lesk jeho očí pohasl, jakmile se ho zmocnil nepokoj... ” (77) „ ... zoufalost ztemnila jeho zrak .. ” (78) „ ... v jeho očích zlobný zelený tkví zásvit bouře přicházející(79)

Žije-li někdo v marné starosti a úzkosti, utíká-li před autentickým, přítomným životem, „ ... ztrácí jeho obličej hloubku a stává se z něho jen plocha; oko je tu jen proto, aby hledalo cestu na útěku ... Tvář je jenom skicovitá, není zařizena natrvalo, jakoby byla jenom narychlo postavená a co nejdřív měla být zase zbourána: obličej nejsou jako domy, ale jen jako stany. Lidé v nich nejsou doma, ale v nájmu. Lidé zde vcházejí do svých obličejů jen aby mluvili a jedli; hovoří také jakoby hlásnou troubou, které se používá ve chvatu, když se rychle přechází kolem zástupu, a tak se také dívají jejich oči - letmo a mimochodem...” (80)

Daný člověk se mimoděk projevuje „ ... jako zvíře, které vidí plod a chce jej mít. I rozhlíží se, kde je vhodná hůl. Hůl pro něj není holi, ale začarovalo se do ní něco nového - použití, které se teď stalo jejím hlavním významem. Čím dál, tím více se k ní obrací jako k prostředku ... ” (81)

Dosáhne-li plodu, tu „ ... zvolna přivírá oči a po tváři se mu rozhostuje výraz smyslného vzrušení ... ” Ani zde „ ... nenalézá trvalého klidu a svým stálým těkáním dokazuje duševní méněcennost...” (82)

Tělesné výrazové prostředky živelně do značné míry odhalují myšlenky a úmysly člověka pravdivěji, než činí slova, která mohou lhát. „Jsou pohyby, jejichž upřímná těžkopádnost je zrovna tak indiskrétní jako křestní list...” (83) Nízké myšlenky se odrážejí též na obličejí a kreslí na něm viditelnými rysy stopy pošestilosti. Takže, jsme-li důslední pozorovatelé, rozeznáme tvářnost upřímnou od chytrácké, obličej poctivce od zhýralce či šibala. (84)

*„ ... Moudrost září a nevadne,
ochotně se dává spatřit těm, kdo ji milují,
a najít těmi, kdo ji hledají. ” (Mdr 6,12, ekum. překl.)*

Na základě vnějšího projevu lze intuicí „ ... vycítit u druhého bolest, zármutek, nelibost či hněv...” (85)

Ve výrazu každý čte, co dovede. Každý v něm nalezne poměrně hluboký smysl podle toho, jak dalece v něj dovede proniknout. Pro ty, kteří zůstávají na povrchu, jsou tu veliké Enie, viditelné kouzlo barevných odstínů a soulady, jež postřehují. Pro ty, kteří pronikají hlouběji, jsou tu nově se otevírající výhledy a dokonalost objevujících se podrobností. (86)

Je nutno rozlišovat fyziognomiku orgánů (tvářnost, výraznost orgánů) od fyziognomiky funkcionální (vyjadřující jednak momentální stavy, emoce, city, nálady, rozpoložení mysli, jednak dlouhodobé psychické stavy, či opakující se duševní činnosti, apod.). (87) V lidském zevnějšku se zrcadlí nejen dočasné duševní pohnutí měnivou hrou posunkových svalů, nýbrž ze zevních znaků těla možno usuzovat na trvalý stav ducha, na povahu, vlastnosti a schopnosti duševní. (88)

Marcus Aureus uvádí, že *rozhněvaný výraz obličej je velmi proti přírodě. Vrací-li se ve tvář často, umírá v člověku vlídnost a posléze zhasíná docela.*" (89) Častěji opakovaná výrazová hnutí se konečně ustálí také navenek, nejen v podobě pomíjivého gesta, ale též v podobě trvalý tvarů rysů. (90) konkrétní jedinci uvádějí často (vědomě i nevědomky) v činnost různé obličejové svaly podle různých nálad a psychických stavů. Vývoj svalů se s tím stupňuje a čáry nebo rýhy na obličejí, pocházející od obvyklého smršťování stávají se hlubší a nápadnější. „... *Rysy tváře, jakmile se mění, jakmile se seskupují jinak, jakmile se stahují, nabývají s novým vzhledem odlišného významu. Tak se stává, že u ženy, kterou jsme znávali jako duševně zabeđenou a suchou, nějaké rozšíření lící, které ji k nepoznání změní, nebo nějaké neočekávané hákovité zahnutí nosu, způsobí nám stejné, někdy příjemné překvapení, jako nějaké cituplné a duchaplné slovo nebo nějaký statečný a šlechetný čin, jaký bychom od ní nebyli čekali. Kolem toho nosu, nového nosu, vidíme rozevírat se obzory, v něž bychom se nikdy neodvážili doufat. Dobrotivost a něha, před léty nemožné, stávají se možnými s těmito lícemi. Všechny nové rysy tváře svědčí o nových znacích ducha.*" (91) Intuicí lze rozlišit ze zvláštních rysů obličejové specifické rysy mravního života daného člověka: „... *v jeho tváři možno číst, že až doposud nic netají, v ničem neuhýbá ...*" (92)

Lze však rozlišit také celoživotní povolání člověka: např. „... *zvyk sedět od rána do večera značně proměňuje tělo, právě tak, jako nuda z nekonečných obhajovacích řečí působí na vzhled soudcovy obličej ...*" (93) „... *z ironické poklony, kterou učinil jakýsi muž, může pozorovatel poznat třeba ušlechtilé způsoby bývalého obchodního cestujícího...*" (94)

V lidském obličejí se bezděčně odehrává mnoho změn v poloze svalstva, v překrvení, v pohledu očí aj. při rozčilení, vzrušení apod. Prostá krása zjevu je však

patrná v zevnějšku nejen vyrovnaně a mravně žijícího člověka či jedince nadaného svátým nadšením, ale také prostomyslného tvora - dítěte, primitiva ba i blázna: „ ... jeho oči láskou rozšířily se

jak v šílenství..." (95)

Proto usuzování z vnějšího projevu na vnitřní duševní stav není přesné. Sama vlastnost intuitivního poznání duševní povahy dle jeho zevnějšku je u jednotlivých lidí vyvinuta v různé dokonalosti. V tomto umění číst ve tváři lze však nabýt jisté zkušenosti - lze je rozvíjet. (96) Zvláště pomocí umění lze do jisté míry rozvinout intuitivní poznání, takže „*fyzionomik pak dovede snáze rozlišit vzhled poťouchlý od vzezření skutečně dobráckého*". (97) „*Všimneme-li si např. busty J. J. Rousseaua, Mirabeaua a Franklina od J. A. Houdona, vidíme rozdíl:*

výraz Rousseauův je drsný a skoro sprostý: vyčnívající spánky, nos krátký, brada hranatá: poznáváme hodinářova syna, bývalého lokaje. Zaměstnání: je to filosof - čelo nakloněné a přemýšlivé, pohled divoký, vlasy zanedbané, takže vypadá jako nějaký Diogenes nebo Menippos. Tváře jsou úplně svaštělé, je to misantrop.

U Mirabeaua vidíme, jak dech revoluční bouře zmítá tímto dravcem hotovým kdykoli řvát jako lev. Pohled pánovitý, krásné oči poměrně klenuté, čelo hrdě vypjaté: je to bývalý aristokrat. Ale demokratická naduřelost tváří rozrytých neštovicemi a krku zapadlého v ramena prozrazuje hraběte Riquetti se sympatiemi k třetímu stavu, jehož mluvčím se stal. Je to tribun lidu. Jeho ústa jsou vypjatá kupředu jako hlásná trubka. Jeho oči se neupírají na nikoho, ale klouzají se po velikém shromáždění. Pozorujeme smyslnost rtů, dvojité brady, chvějících se chřípi: poznáme kaz jeho osoby: navyklost v hýření a potřebu rozkoší. '

U Franklina vidíme dlouhé vlasy, dobrácký laskavý výraz: je to lidový mravokárce. Vysoké čelo myslitelské, nakloněné dopředu: znak tvrdošijnosti, kterou se projevil samostatně se vzdělávající Franklin, jež se stal významným učencem a osvobodil svou vlast. V očích a koutcích rtů se tají zchytralost, lstivost diplomata, jenž vytušil tajemství anglické politiky." (98)

Pouze malý počet lidí dokáže přesněji zjistit, co se děje v duševním světě jiných lidí. Při intuitivním poznávání něčí povahy se člověk především duchovně ztotožňuje s poznávanou bytostí. Tak je mezi lidmi (mj. díky umění čtení lidské povahy intuicí) vzájemné duchovní působení a ovlivňování se, které je většinou neuvědomělé. (Telepatie či jasnovidnost je něco zcela ojedinělého, co nemá základ v lidské přirozenosti.) Teprve případně, druhotně je pro ono vzájemné ovlivňování charakteristický vnější sociálně biologický projev mimoděčný (např. výraz obličej, zvláštnost chůze, atd.) nebo záměrný (cílevědomé jednání, postoj, atd.). Takto, a

především takto „*je umění prostředek stmelení jednotlivce s celkem*“. (99)

Zjevně nejdokonalejším sdělovačem neverbálních zpráv je u člověka obličej. Přitom dolní část obličeje je velice hybným sdělovacím zařízením: např. úsměv, mající výrazné vlastnosti estetické, je především záležitostí této části obličeje. Různé druhy úsměvu navozují různé situace, a nejsou tedy jen jejich výrazem. (100) Dolní část obličeje často bezděčně vyjadřuje subjektivní stavy člověka s časově poměrně krátkým trváním. Tyto krátkodobé výrazy, zařazené do sledu jiných výrazů, dotvářejí či dokreslují dominantní výraz. V horní části obličeje bezděčně poměrně více funguje jako sdělovač dlouhodobých subjektivních stavů: např. pohyby čela jsou velmi citlivým sdělovačem starostí, obav aj. vnitřních, subjektivních rozporů.

Každé dělení obličeje na části, izolování pohybů úst, očí, čela apod. však znamená vnášení jisté násilnosti do skutečnosti, která je sama o sobě ucelená, komplexní. Navíc mimořádnou roli zde hraje jas, zvláštní světlo, které tvář ozařuje: „... *jeho tvář se vyjasňovala a zářila blaženou sebedůvěrou ...*“ (101) „... *když ji poznal, radost mu zjasnila líce ...*“ (102) „... *úsměv naděje ozářil mu tvář, sklouzl s jeho rtů na čelo, rozzářil radostí jeho temné oči a tváře. Tato jiskra štěstí se podobala oněm plaménkům, jež pobíhají po stopách papíru, ohněm už stráveného ...*“ (103)

„... *Pokorný*

on z míry při našem byl modlení - muž tělem hranatý a poctivý. A oči jeho, jimiž zářilo ven všechno to teplo niterné, ty spolu se rty usmívaly se, nebe jas slunečný v něm pozorovalo...“ (104)

„*Široká ústa se rty tlustými mu propůjčují dobrosrdečný výraz. Ten se rozzářuje v jeho očích ... jeho silné rty, oválný obličej a vlidný pohled prozrazují, že je to dobrý člověk...*“ (105)

V rysech tváře nachází duše své nejzřetelnější vyjádření. Duše spočívá za rysy tváře a přece je za nimi patrná. Vnitřní život člověka není vyjadřován pouze řadou částí rysů v obličejí, řadou rysů, v níž se onen život promítá, ale také celkem těchto jednotlivých rysů - jejich vzájemnými vztahy. Každý výstřední rys, jenž se vymyká ze vzájemnosti s ostatními, je neestetický. Stačí jen zcela nepatrný pohyb části obličeje, aby výraz, jenž spolu s ostatními tvoří, byl odlišný, a případné náznaky harmonie mizí. Podobně jako tvář, celé tělo vyjadřuje duševní děje. Nicméně tvář je nejtvárnější částí těla pro ztělesnění vnitřních duševních pochodů člověka. Křesťanství tuto tendenci rozvinulo zdůrazněním hlavy pomocí zahalení ostatních částí těla. Tuto tendenci podporuje také krásné umění, neboť lidská tvář v něm má jedinečný význam. (106) Krása lidského posunku je vždy úměrná vnitřnímu hnutí, jež zobrazuje, (107) a do jisté míry také představě a ideálu krásy, které si lidé tvoří. (108)

Hluboké pravdě vždy činným způsobem odpovídá vzájemná spojitost pohybů, objemů, krása posunku. (109) Naopak „*neladnost a nerytmičnost jsou sestry špatné řeči a špatné povahy*“. (110)

Dojem oduševnělosti tváře mravně ušlechtilého člověka je dán skutečností, že tvář ukazuje vliv tíže méně, než ostatní části těla. (111) Od nohou směrem vzhůru je lidské tělo víc a více uvolňováno od tíhy sebe jako tělesného celku. Proto se může oduševnělost a ušlechtilost povahy navenek snáze projevit v obličejí - souměrností a souladností rysů, než v jiných částech těla. Kromě výrazu očí jsou projevy povahy, myšlenek a citů v obličejí nejvíce patrné tam, kde svalstvo především takovému výrazu vyhovuje, totiž v mluvidlech. Přitom horní ret úst ušlechtilého člověka zřejmě dokonaleji ukazuje navenek vnitřní duševní soulad, nežli ret dolní, který je tomu poměrně méně poddajný. Jako lze z velikosti a tvaru dolního rtu úst číst poměrně snáze něco o člověkovu vztahu k vnitřní tělesné stránce jeho přirozenosti, (např. volně vyčnívající a odstávající dolní ret úst člověka podporuje domněnku o jeho lhostejnosti nebo o stařecké senilitě), tak z velikosti a tvaru horního rtu je možno číst snáze o vztahu daného člověka k okolní přírodě. Přitom posunky člověka, který má sklon přijímat okolní podněty nečinným způsobem, jsou zaoblené a vybízející. (112) Tak se i v mimoděčných pohybech rtů při řeči projevují rysy vnitřního duševního života jak trvalé, tak i momentální prchavé nálady, afekty, apod.

Ústa mravně ušlechtilého člověka vykazují při řeči pohyby plynulé, vyrovnané, rovnoměrné, zatímco časté asymetrické, šikmé, jednosměrné trhavé pohyby úst při řeči svědčí o povahových abnormitách a výstřednostech duševního života individua. Pokud jde o vlastní tvar úst mravně ctnostného jedince, lze vysledovat z obrazů, zachycujících tvář Kristovu a tváře svátých, jak je znázornili umělci díky své tvůrčí intuici, event. i osvícení, následující pravidelnosti: Linie horního rtu úst má tvar dokonale souměrně vyvážené křivky. Rozdělíme-li však danou křivku svislou osou, potom každá polovina tvoří tvar, u něhož je méně výrazně patrná tendence k vytváření křivky souměrně vyvážené ve své ose, vedeme-li totiž v každé polovině svislou osu. Linie horního rtu má tvar luku obráceného tětívou dolů. Lze se domnívat, že nebytí tíhy těla, zabraňujícímu zcela dokonalému projevu vnitřního života, měla by linie horního rtu tvar dvou světelných vln a předpokládaný ret by byl uprostřed přerušen. Nepoddajnost lidského těla však patrně způsobuje, že dochází jen zčásti ke zvýraznění se tvaru dvou světelných vln v linie horního rtu. Linie dolního rtu je sice souměrná dle myšlené svislé osy, avšak zdaleka se jí nedostává takového rytmického opakování, jako je tomu u linie rtu horního. Každá z polovin, na něž myšlená svislá osa dělí linii spodního rtu, netvoří už ani náznak souměrně vyvážené křivky, vedeme-li také každou z těchto polovin svislou osu. Linie dolního rtu má tvar naznačující jen jednu vlnu

světelného záření. Dolní ret úst harmonicky žijícího člověka je nejširší v prostředku, směrem ke koutkům úst se zprvu dlouho pomenáhlu zužuje, pak se kratší dobu zužuje prudčeji, ale posléze se zužuje zase pozvolna, takže spodní ret má v koncích ostře špičatá zakončení.

Linie úst a její tvarování je harmonické: tam, kde se jeden ret úží, druhý se rozšiřuje: plnost jednoho vyvažuje prázdnotu druhého, (viz např. tvář sv. Ludvíka ve Florencii od Donatella, sv. Antonína v Padově od Donatella, tvář sv. Lukáše ve Florencii od Nanni di Bianco, tvář Jana Křtitele ve Florencii od Michelozza, tvář Krista z Poslední večeře od Leonarda da Vinci, aj).

Jiný tvar vykazuje linie úst osoby žijící nevyrovnaně (např. u dospívajícího člověka) nebo jen povrchně mravním způsobem, jak je patrné např. na sochách starořeckých bohů a lidí. „*Člověk nešlechtný, muž nepravý, chodí v převrácenosti úst...*” (Př. 6,12, král, překl.)

Konfliktnost vnitřního života a povahová rozháranost má tendenci projevat se tak, že linie spodního rtu úst má tvar luku obráceného tětivou vzhůru. Linie horního rtu úst jedince, žijícího duševně nevyrovnaně, je sice souměrná dle myšlené svislé osy, ale každá z polovin dané linie netvoří sama o sobě ani náznak tvarově vyvážené, souměrné křivky, vedeme-li také každou z polovin svislou osu. Horní ret se směrem ke středu zvolna zužuje, kdežto směrem ke koutkům se zužuje prudce. Je tu patrná disproporce. Oba rty jsou nejtenčí uprostřed a nejširší asi v polovině každé myšlenou svislou osou rozdělené polovice úst. Dolní ret se směrem ke koutkům zužuje pozvolna, kdežto horní náhle. Vcelku se zde projevuje konfliktnost vnitřního života, ale také upřílišněnost v mravním jednání - zejména dravá průbojnost a dobytčinnost. Jako se oba rty přibližně ve stejných místech stávají nejširšími, tak se přibližně ve stejných místech stávají také nejtenčími. Posunky, tvořené ústy daného jedince, jsou kousavé, ba přímo rvavé, svědčící o sobecké nenasytnosti a snaze kořistit.

Jsou-li rty příliš tenké, svědčí to o nečinně přijímající povahové orientaci člověka. Ústa tohoto křečkovsky přijímajícího jedince jsou pevně sevřené. Mluví-li, pak jeho řeč provázejí hranaté posunky. (113) Ta nesouladnost linií úst a rysů obličeje vůbec činí onu bytost ošklivější a odpuzující:

„ ... pln chlípnosti a hrdosti

její hořký ret nás odpuzuje.

Ten ret, toť Ráj, jenž trpkostí nás vábí jako odpuzuje.

Jde, zbrklá, rovnou k Satanáši...” (114)

Ve tvářích antických soch bohů se radost neprojevuje srdečným smíchem. Tvář prozrazuje jen letný záblesk úsměvu. (115) Podobný úsměv se projevuje u těch, kdo

se staví povýšenecký, pohrdavě či neupřímně: „ ... *Miriam pozorovala Donatella, jak se na obraz zadíval, a když spatřila jeho prosté vytržení, rozzářil se jí na tváři úsměv, do něhož bylo přimícháno trochu pohrdání; alespoň její rty se ohnuly a její oči zaplály, buď jeho obdivem nebo svou radostí z něho...*” (116) „ ... *Výraz její tváře, kde tahy hřeší nedostatkem souladnosti, má za základní rys suchost v liniích, ostrost v tónech, necitelnost v podstatě...*” (117) „ ... *stahování obličejových svalů kazí krásu... Takový ... ohyzdný člověk s ohromnými ústy a vyceněnými zuby neumí odpouštět a je urážlivý...*” (118)

„ ... *To čelo mračné, nevlidné
již vyjasni a zlostně nestřílej ž těch očí pohledy, by zranily ti
tvého pána, krále, vladaře ! To hubí krásu tvou, jak pažit mráz...*”
(119)

„ *Tváře sobecky žijícího člověka mají onu zatrpklou bledost, ono lživé zabarvení, jeho oči jsou kalné, bez lesku, jeho ústa jsou žvástavá a smyslná a pozorovatel na nich pozná příznaky zvrhlých myšlenek ...*” (120) „ ... *kolem jeho zavřených úst se chvěje lehká stopa potměšilosti nebo usměvavé hořkosti...*” (121) „ ... *jej o samotě potkat má-li hned poděšen rád se vzdálí, jak trpký úsměv, v zraku i plam, by přeléval v něj děs a mam: k úsměvu nesníží se hned, a když je nutno smutně pohledět, jak bídě se jen směje ret, jak ohme se, cuká bled! Pak jako navždy zkamení, jak pohrdání nebo žal mu navždy smát se zakázal...*” (122)

„ ... *Než dodal by těž, kdo jeho smích uzná blíž, že bez vlidnosti,
pošklebkem je spíš, chvěje rty a nepřelétá zcela tvář, a nikdy
nevzplane jím oka zář ...*

... *Vším pohrdal, co v žití kolem zřel,
jak za sebou by nejhorší byl měl... ”* (123)

„ *Ten pyšný, posměšný výraz by znetvořil i obličej Grácie...*” (124), „*sevřené rty se úží, jsouce dotčeny prstem smrti...*” (125) Zvláštní, podivné a těžko pochopitelné rysy jsou patrné na tváři těch, kdo dobrovolně soustavně usilují o vlastní citové vychladnutí, vyhasnutí, zelhostejnění ke všemu, rozplynutí se v přírodě, upadnutí do *nirvány* a koneckonců o vlastní záhubu. Jak je patrné z uměleckých znázornění Buddhy, (126) linie obou rtů úst má tvar dvou luků obrácených k sobě tětivami: přes dílčí tvarový soulad (linie každého rtu naznačuje rytmus, řád) však celkově vyniká disharmonie a disproporce: oba rty se na téměř místě úží a na stejném místě se zase rozšiřují. Linie rtů vcelku vyjadřuje marné, nesmyslné napětí, samoúčelnou bolest a utrpení, podobně jako „ ... *tvář d'áblova, která je nekonečně trpící...*” (127)

Přirozená lidská krása se projevuje v Božím lidu nejen mimoděčně, nýbrž záměrně,

aktivně, v tvorbě. Člověk se aktivně vyrovnává s vnějším světem předně tím, že si jej osvojuje konkrétními představami. Kromě smyslové paměti potřebuje i dynamické síly, aby pronikl, ovládl a nově vytvořil cizí skutečnost. Smyslová paměť je u některých jedinců, zvl. u dětí a primitivů tak pronikavá, že jejich smyslové dojmy působí jako názorné obrazy, které trvají nezeslabeny s intenzitou skutečnosti. U lidí zvláště nadaných vizuálně a auditivně způsobuje síla těchto vzpomínkových obrazů zvýšenou životnost představ. Tvůrce je duchovně tak naplněn předmětem, že překračuje svoje osobní hranice, vchází do cizího objektu a ztotožňuje se s ním. Tato intuice, častá u dětí a primitivů, kde není zatlačována do pozadí diskurzivním myšlením, působí také v umění. Intenzita této intuice je ovšem oslabena u lidí společensky vyspělých, takže do takových nazřených obrazů paměťových a harmonické vazby vnikají pojmy diskurzivního myšlení.

Přístup subjektu v objekt jím vytvořený je sotva znatelný. Výtvarný pud působí přitom jako ona složka lidských mohoucností, která převádí životní jevy do pomezí formy. Uměním se stává, když duševní výraz dosáhne větší celistvosti a tím i srozumitelnosti. Když v něm vystupuje i úmysl sdělný, takže dostává funkci sociální. Tvůrčí čin nestojí tudíž náhle proti přírodnímu dění, ale koření v něm právě tak, jako souvisí tělo a duch a jako se člověk jenom nenáhle odpoutává od hmoty. Proti vázanému přírodnímu dění směřuje však umění k svéprávnosti. (128)

Problematika symbolu je v lidské psychice docela základní. Lidský duch funguje psychicky pomocí symbolických představ: kolem mýtických a jazykových prvků, slova a jeho grafického schématu, se hromadí obrazy a navozují dojmy a jazyk se stává symbolickým souborem. Jsou to právě symboly, které usnadňují život člověka v pospolitosti a jako výsledky činnosti lidské psychiky jde o výtvary jeho duchovně-psychické struktury, podmíněné vnějším prostředím.

Hranice mezi uměním a neuměním nejsou totožné s hranicemi mezi „*estetickým*“ a „*neestetickým*“. Něco krásného se pořád vlévá do umění a něco krásného z něho stále vyzařuje navenek. (129) Nicméně jak krásu mimouměleckou tak umění ovládá řád - řád shodný s řádem, který Stvořitel vtiskl do struktury lidské přirozenosti. Proto třebaže moderní umění vzniká z lidské prostoty, neznamená to, že může vznikat z úplně libovůle člověka. Značí to, že podléhá řádu, a stejně tak i pohyb mezi krásou stvořeného a člověkem nedotčeného jsoucna a krásou uměleckého díla, vytvářeného člověkem, není náhodný, ani živelný, ani libovolný. Podléhá řádu jsoucna, který je shodný s řádem krásy.

V samotné struktuře uměleckého díla lze ovšem odhalit jistý dualismus. Předně je každé umělecké dílo vázáno jedním svým pólem k přírodě, k viditelným, smysly

poznatelným skutečností. Zároveň je však něčím více: něčím, co přesahuje danou realitu, co ji přijímá jako něco nehotového a vyzývajícího k dovršení.

Umělec disponuje s tvary stvořených věcí, aniž ruší jejich přirozenou strukturu. To však neznamená, že by se spokojoval s jejich prostým popisem. Příroda je pro umělce jakýmsi středním stupněm reality. Je pro něho něčím, co neobsahuje ještě všechnu plnost skutečnosti. Proto umělec přijímá přírodu, ale také ji překonává. Přijímá ji, pokud v ní objevuje stopy či svědectví dokonalosti, kterou nazývá krásou. Překonává ji, pokud s její pomocí vytváří podobenství té krásy, která ji přesahuje.

Příroda nedává člověku direktivní určení k umělecké tvorbě. Není to jen lhostejnost, ani pouhá bezesměrnost, se kterou v přírodě vznikají hned ty hned ony významově kvalitativní poměry. Je to také nekonečnost významových kvalit v přírodě. Tento fakt znamená pro umění dvojí: umělec musí nejen z přírody vybírat, nýbrž musí vůči viděnému dojmu také přeorganizovat obraz podle kategoriální formové vrstvy umělecké hodnoty. V protivě vůči neukončenému přecházení forem v přírodě musí svému dílu položit prostorové meze, které jsou zdůvodněny v celku díla. Jenže příroda pro tuto uzavřenou celistvost díla zase nedává pokyn.

Sledujeme moc kulturních hodnot nad přírodou. Čím výše postupujeme v hierarchii hodnot, tím patrněji se projevuje polarita jsooucnostní a pojmová. V jádru každého uměleckého díla je rozpor, který neustále drásá lidský život. Tento rozpor nezasahuje pouze strukturu uměleckého díla, nýbrž také celý postup vytváření a dokonávání díla. Už samotný fakt umělecké tvorby má svůj subjektivní zdroj v tragické rozeklanosti lidské bytosti. Umělecká tvorba je produktivním projevem rozporu mezi aspektem věcí či stavů vědomí, jak se nám podávají či jak je obvykle prožíváme, a mezi představou o nich, event. aspiracemi po nich, jimiž se osvobozujeme ve světě vytvořeném uvědomělými i tak neuvědomělými tužbami své vlastní duše. Umění je vypořádávání se s tvorstvem. Přitom vypořádávání znamená rozporový korektiv, který do přírody vnáší všechny tužby lidské duše. (130)

Odkazy:

- 1) V. V. Štech - Dohady a jistoty, Praha 1967, s. 75-76.
- 2) D. Pecka - Člověk, Fil. antrop., Řím 1971, III, s. 162-163.
D. Šindelář - Krása v nás a kolem nás, Praha 1981, s. 114.
- 3) S. Braitto O.P. - Umění a mravnost, In: Sb. Správnou cestou, Olomouc 1938, s. 84-85.
- 4) Štech - tamtéž, s. 77.
- 5) A. Rodin - Umění, Praha 1918 Veraikon, s. 66-67.
- 6) J. Durdík - Všeobecná aesthetika, Praha 1875, s. 423-424.

- 7) Rodin - tamtéž, s. 63-64.
- 8) D. Šindelář - Estetika situací, Praha 1976 Odeon, s. 48,51.
- 9) Durdík - tamtéž, s. 453-457.
- 10) J. Mukařovský - Studie z estetiky, Praha 1966 Odeon, s. 33,63.
- 11) G. W. F. Hegel - Estetika, I., Praha 1966 Odeon, s. 70.
- 12) F. Knobloch a kol. - Emoce, Praha 1969, s. 89.
- 13) L. N. Tolstoj - Anna Kareninová, Praha 1964, s. 358.
- 14) J. Durych - Paní Anežka Berková, Praha 1931 Kuncíř, s. 95.
- 15) L. Klages - Prinzipien der Charakterologie, 1910.
- 16) N. Sarrautová - Portrét neznámého, Praha 1969, s. 112.
- 17) G. Simmel - Jak sie utrzymyja formy społeczne?, Lwów 1905.
- 18) N. Sarrautová - tamtéž, s. 128.
- 19) G. Santayana - Essaye o filosofii, náboženství a umění, Praha 1932, s. 16.
- 20) L. N. Tolstoj - Anna Kareninová, Praha 1964, s. 749.
- 21) P. Teilhard de Chardin - Chuť žít, Praha 1970, s. 99.
- 22) F. Knobloch - tamtéž, s. 240-242.
- 23) J. Winckelmann - Samtliche Werke, Donauschingen 1825-29, L, s. 221-222.
- 24) É. Zola - Břicho Paříže, Praha 1969, s. 63.
- 25) J. Cigánek - Spor o návrat člověka, Bratislava 1968, s. 26.
- 26) J. Milton - Ztracený ráj, Praha 1958, přel. J. Jungmann, IV/163.
- 27) G. Simmel - Lebensanschauung, Múnchen 1918, s. 102.
- 28) F. Fénelon - Příhody Télémachovy, Praha 1888, s. 106.
- 29) I. Pondělníček - Psychologie ve vztahu k umění, Praha 1964, s. 78.
- 30) E. Filla - Jan van Goyen, Praha 1959, s. 40.
- 31) F. X. Šalda - Umění, Praha 1955, s. 11.
- 32) V. V. Štech - Skutečnost a umění, Praha 1946, s. 43.
- 33) E. Filla - tamtéž, s. 16.
- 34) E. Fromm - Člověk a psychoanalýza, Praha 1967, s. 18.
- 35) F. M. Dostojevskij - Ponižení a uražení, Praha 1929,1., s. 141.
- 36) N. Hawthorne - Šarlatové písmeno, Praha 1962, s. 265.
- 37) L. N. Tolstoj - Anna Kareninová, Praha 1974, s. 274.
- 38) H. de Balzac - Šuani, Praha 1952, s. 24.
- 39) T. Gulbransen - Věčné zpívají lesy, Praha 1946,1/1, s. 32.
- 40) L. Ariosto - Zuřivý Roland, Praha, Nakl. J. Otto, přel. J. Vrchlický, V/86.
- 41) J. Král - Česká prosodie, Praha 1909, s. 205-206., D. Šindelář - Estetika situací, Praha 1976, s. 55-57.
- 42) Knobloch - tamtéž, s. 91.
- 43) N. Hawthorne - Dům se sedmi štíty, Praha 1955, s. 99.
- 44) H. de Balzac - Dcera Evina, Praha 1959, s. 440.
- 45) Durdík - tamtéž, s. 419.

- 46) H. de Balzac - Sestřenice Běta, Praha 1968, s. 18-19.
- 47) J. Kollár - Slávy dcera, Praha 1901,1/20, s. 37.
- 48) H. de Balzac - Otec Goirot, Bratislava 1965, s. 169.
- 49) R. L. Stevenson - Podivuhodný příběh Dr. Jekylla a pana Hyda, Praha 1966, s. 40.
- 50) L. Ariosto - Zuřivý Roland, V/21.
- 51) Quintus Horatius Flaccus - Listy, 1/7.
- 52) H. de Balzac - César Birotteau, Praha, Nakl. Vilímek, I., s. 59.
- 53) J. Kollár - Slávy dcera, Praha 1901,1/20, s. 37.
- 54) A. Tennyson - Princezna, In: Směs, Kladno 1924, s. 21.
- 55) E. Sue - Věčný Žid, Praha, Nakl. A. Hynek, I., s. 32.
- 56) J. Milton - Ztracený ráj, X/128-135, s. 254.
- 57) W. Shakespeare - Julius Caesar, Praha 1957, přel. E. Saudek, 1/2.
- 58) N. Hawthorne - Šarlatové písmeno, Praha 1962, s. 278.
- 59) Stendhal- Červený a černý, Praha 1966, s. 241.
- 60) T. Dreiser - Americká tragédie, Praha 1965, s. 11.
- 61) L. Ariosto - Zuřivý Roland, XIV/35, s. 76.
- 62) R. W. Emerson - Životospráva, Praha 1906, s. 160.
- 63) Emerson - Tamtéž, s. 171.
- 64) G. W. F. Hegel - Estetika, Praha 1966,1., s. 323.
- 65) Ch. Montesquieu - Perské listy, Praha 1955, s. 247.,
G. T. di Lampeduza - Gepard, Praha 1968, s. 55.
- 66) P. J. Šafařík - Básnické spisy, Bratislava 1938, s. 82.
- 67) Aischylos - Oresteia, Praha 1944, přel. F. Stiebitz, s. 87.
- 68) M. Mitchel - Jih proti severu, Praha 1940,1., s. 205.
- 69) A. Tennyson - Královské idyly, Kladno 1921,1., s. 49.
- 70) H. Fielding - Tom Jones, Praha 1958,1., s. 193.
- 71) J. A. Komenský - Moudrost starých Čechů, Praha 1954, s. 63.
- 72) J. Vrchlický - Život a smrt, Praha 1960, s. 394-5.
- 73) Cleland - Evolution, Expression and Sensation, 1881, s. 55.
- 74) N. Sarrautová - Zlaté plody, Praha 1966, s. 126.
- 75) Příklad 6,12-14, král, překl.
- 76) A. Tennyson - Královské idyly, Kladno 1922, II., s. 232.
- 77) V. B. Ibáněz - Krvavá aréna, Bratislava, red. E. A. Lukáč, s. 10.
- 78) A. de Gobineau - Asijské novelly, Praha 1905, III., s. 80.
- 79) A. Tennyson - Princezna, Kladno 1924, s. 52.
- 80) M. Picard - Člověk na útěku, Praha 1970, s. 89-91.
- 81) E. Fischer - O nezbytnosti umění, Praha 1967, s. 20.
- 82) É. Zola - Jeho excelence Eugen Rougon, Praha, Nakl. Vilímek, s. 119, H. Melville - Bílá velryba, Praha 1956, s. 431.
- 83) H. de Balzac - Sestřenice Běta, Praha 1968, s. 7-8.

- 84) I. A. Bláha - Sociologie sedláka a dělníka, Praha 1937, s. 4.
- 85) H. de Balzac - Honorina, Praha 1957, s. 165.
- 86) J. M. Guyau - Umění z hlediska sociologického, Praha 1925, předmluva A. Fouillée, s. 10.
- 87) L. Klages - Die Geist als Widersacher der Seele, 1929.
- 88) J. Matiegka - Duše a tělo, Praha, Nakl. F. Topič, s. 21.
- 89) Marcus Aurelius - Myšlenky, VII/24.
- 90) I. A. Bláha - tamtéž, s. 4-5.
- 91) M. Proust - Hledání ztraceného času, Praha 1930, VIII., s. 258-9.
- 92) Ch. Dickens - Nadějně vyhlídky, Praha 1965, s. 350.
- 93) H. de Balzac - Kuratela, Praha 1957, s. 88.
- 94) H. de Balzac - Sestřenice Běta, Praha 1968, s. 11.
- 95) O. Březina - Modlitba za nepřátele, Praha 1960, s. 196.
- 96) J. K. Lavater - Physiognomische Fragmente, 1775-1778.
- 97) A. Rodin - Umění, Praha 1918, s. 70.
- 98) Tamtéž, s. 71-73.
- 99) E. Fischer - Tamtéž, s. 8.
- 100) D. Šindelář - Estetika situací, Praha 1976, s. 58-59.
- 101) M. Proust - Rozkoše a dni, Bratislava 1969, s. 20.
- 102) S. Čech - Dagmar, Praha 1911, s. 174.
- 103) H. de Balzac - Oslí kůže, Praha 1949, s. 19.
- 104) A. Tennyson - Královské idyly, II., s. 277.
- 105) E. Sue - Věčný Žid, II, s. 217., H. de Balzac - Vstup do života, Praha 1965, s. 405.
- 106) G. Simmel - Essays on Sociology, Philosophy and Acsthetics, New York 1965, s. 276- 279.
- 107) E. Faure - Dějiny umění, Praha 1928, III., s. 89.
- 108) D. Šindelář - Estetické vnímání, Praha 1961, s. 144.
- 109) E. Faure - tamtéž, IV., s. 52.
- 110) Platon - Ústava, Praha 1921, s. 120-121., H. Read - Výchova uměním, Praha 1967, s. 79.
- 111) G. Simmel - Essays..., s. 278.
- 112) G. A. Lindner - O vývoji mimy, Roudnice 1890, A. Mareš, s. 104.
E. Fromm - Člověk a psychoanalýza, Praha 1967, s. 57.
- 113) Fromm - tamtéž, s. 56-57.
- 114) Ch. Baudelaire - Květy zla, Praha 1948, s. 301, 303.
- 115) Winckelmann -tamtéž, I., s. 220.
- 116) N. Hawthorne - Mramorový faun, Praha 1929, s. 57.
- 117) H. de Balzac - Petruška, Praha 1927, s. 182-3.
- 118) G. E. Lessing - Laokoont, 1896, přel. W. Ross, s. 19.
L. Feuchtwanger - Lišky na vinici, Praha 1966, s. 146-7.
- 119) W. Shakespeare - Zkrocení zlé ženy, Praha 1908, přel. J. V. Sládek, V/2 s. 122-123.

- 120) H. de Balzac - Dívka se zlatýma očima, Brno 1942, s. 26-27.
- 121) G. Keller - Zelený Jindřich, Praha 1951, s. 58.
- 122) Byron - Giaur, Praha, přel. J. Hart, s. 44.
- 123) Byron - Lara, Praha, přel. F. Tropp, 1/12-13, s. 25-26.
- 124) G. E. Lessing - Emilia Galotti, Praha 1932,1/1, s. 211.
- 125) É. Zola - Štěstí Rougonů, Praha 1932, s. 253.
- 126) Např. tvář Buddha z Kondo z chrámu Toshodaiji u Nara, tvář Buddha z Tien-Lung-Shan v provincii Shansi, tvář Buddha z chrámu Haryuiji u Nara, tvář Buddha ze Sok-Kul-Am ze skalního chrámu Kyong-Yu, tvář Buddha z Lung-Men v provincii Honan, tvář Buddha z Kampong Thom, tvář Buddha ze Sultanganj, tvář Buddha ze Sarnath.
- 127) D. S. Merežkovskij - Leonardo da Vinci, Praha 1926, II., s. 169.
- 128) V. V. Štech - Dohady a jistoty, Praha 1967, s. 78.
- 129) J. Chaloupecký - Na hranicích umění, Praha 1990 Ed. Arkýř, s. 158.
- 130) A. Little - The Nature of Art or the Shield of Pallas, London.
New York-Toronto 1946, M. de Wulf - Art et beauté, Louvain 1943.

3.NADPŘIROZENÉ ZÁKLADY ESTETICKÉ FUNKCE BOŽÍHO LIDU

Mimoděčné i záměrné estetické fungování tvorstva se opírá o nadpřirozený řád. Tuto vlastnost dal totiž věcem Stvořitel. Vnímání krásy je tedy vnímání Božího daru a také sama vlastnost člověka vnímat a zakoušet krásu je Boží dar. V Bohočlověku se nadpřirozeně spojuje Tvůrce - Autor krásného díla, dílo samotné a také příjemce a uživatel daného díla. (1) Látka, z níž Bohočlověk nadpřirozeně vytváří dílo vrcholné krásy, se redukuje na jeho pozemský život v jeho pomíjivosti: vytváří bezprostředně svým životem, smrtí a jejím překonáním dílo vrcholné krásy. Při své tvorbě přímo spolupracuje s nadpřirozeným jemu osobně blízkým principem všeho jsoucna. Překonává se jako jednotlivec a objímá celou lidskou skupinu v její nedokonalosti a omezenosti. Jeho vrcholně krásné dílo je zdánlivě popřeno lidskou společností, přirozeně už neschopnou vnímat a prožívání takové krásy, ale tak jen definitivně dovršeno jako věčné. Autor se ve svém životním díle cílevědomě a dobrovolně stává obětí všeobecné zvrácenosti a lhůstivosti lidí, ovšem pouze dočasnou. Svým životním dílem a odkazem totiž nežije pouze jako jedinec, ale také jako celá lidská skupina. Svou přirozenou smrtí, která byla zánikem jedince v zájmu života celého Božího lidu, projevujícího se také esteticky a umělecky, a nadpřirozeným překonáním této smrti, dochází v subjektivní duchovní podstatě k obnově Božího lidu také ve sféře krásy a umění. V celé lidské skupině se naráz podstatně obnovují duchovní předpoklady estetické vnímavosti a tvořivosti. Všeobecně je navázáno podstatné spojení mezi tvůrcem krásného díla, dílem samotným a příjemcem či uživatelem daného díla. Po stránce případných fyzických a psychických podmínek ovšem k obnově estetického vnímání a prožívání ve vykoupeném Božím lidu, a k integraci autora, díla a příjemce díla nedochází naráz, nýbrž ponaáhlu evolucí, na jejímž prahu lidská skupina díky Bohočlověku stanula, a jež se má s Boží pomocí naplnit.

Působením Bohočlověka, který nadpřirozeně redukoval veškeré umění lidstva na sebe samotného, se starověké umění vymknulo z *kleští* historicky nutné dekadence, do kterých bylo přirozeně sevřeno. Skrze Krista, s Kristem a v Kristu došlo v subjektivní duchovní podstatě lidské skupiny k světové revoluci také v umělecké sféře sociálně-kulturního života, ovšem případně po stránce materiální a psychické podmíněnosti se vykoupěný Boží lid jako tvůrce i uživatel tohoto nového umění ocitl na počátku nového vývoje - vývoje v Kristu. Umění Božího lidu se v případných předpokladech svého sociálního fungování přirozeně ponaáhlu rozvíjí a zdokonaluje. Specifičnost umění vykoupeného Božího lidu je nutno spatřovat v tom, že teprve nyní je v uměleckém projevu přiměřena zhodnocena a vystupuje do popředí úloha lidského subjektu. Jedině zde je na místě charakterizovat umění jako sebevýraz člověka.

Sebevyjádření umělce, projevující se v díle, vůbec nevyklučuje objektivitu uměleckého odrazu reality ve smyslu jeho adekvátnosti odráženému předmětu. Zvýrazňuje totiž pravidelné rysy a charakteristické stránky funkční struktury tvorstva, které umění reflektuje svérázným a osobitým způsobem.

Třebaže je umělec také v době po Kristu ve své tvorbě případně, objektivně podmíněn stávajícím prostředím (např. tím, jaké postavení ve společnosti mu tato propůjčuje, jak je kulturně hodnocena a uznávána jeho zvláštní tvorba v poměru k činnosti lidí v jiných sférách sociálně-kulturního života, atd.), autor není v této své determinovanosti vždy zcela pasivní. Naopak - často aktivně svou tvorbou, životním stylem a vůbec svým zvláštním postojem v různých sociálních situacích, jakož i svým názorem na různé kulturní hodnoty způsobuje nejen změnu sociálního postavení sebe samého jako konkrétního jedince, ale také změnu hodnocení svého díla, a tím ovlivňuje sociální postavení umělce vůbec a kulturní hodnocení umění jako takového. Bez Krista je to však nemyslitelné, protože jedině Bohočlověk je navěky duchovním základem estetické funkce, hodnoty a normy umění a tvorstva vůbec.

Stačí se začíst do evangelia, abychom poznali, jak Kristus dokázal obdivovat přírodu a celé tvorstvo. Rozechvívá se před vlnícím se zlatým obilím v době žní, před polními liliiemi a trávou lépe oděnými nežli Šalamoun (Mt 6,28-9), před červeným kobercem sasaneckých červenějších než „Šalamounův purpur“, před vrabcem, který „nepadne na zem bez vědomí Otce“ (Mt 10,29), před slepicí, která „shromáždí své kuřátka pod křídla“. (Mt 23,37) Je to právě příroda, ze které čerpá nejvíc svých příkladů: hovoří o úrodné vinici, k níž se sám přirovnává, o fíkovníku, o hořčičném zrnku, o vzácné perle, o oslátku a volovi, o ztracené ovečce a beráncích, o rybách a holubici. Tak se příroda v celé své kráse projevuje v Kristových podobenstvích.

Tentýž obdiv vůči přírodě a celému tvorstvu nacházíme i v Církvi. Ona vidí v přírodě ne pouze chemickou laboratoř, důvtipný mechanismus, zdroj hmotného bohatství, ale dílo lásky, které nese pečeť Boha a přivádí nás k Němu.

Viditelné věci jsou pro ni především mlčícími posly, kteří nám mohou mnohé sdělit o neviditelném, vedou nás k Bohu, zjevují nám Jeho moudrost, všemohoucnost a dobrotu. (2)

Křesťanství, které zvítězilo nad přírodními náboženstvími, uvedlo na oplátku přírodu do náboženství. Každé stvořené bytí je vlastně *Božím „svědectvím“*, říká sv. Augustin. Bůh ve stvořených věcech zvýrazňuje svou myšlenku a činí si z nich prostředky k uskutečnění svých úmyslů. (3)

Liturgická modlitba Církve se přidržuje stvořených věcí: spojuje nás s nimi, aby nás lépe spojila s Bohem. A pokud Církev chválí Pannu Marii, nezdá se tu nevhodným označovat ji velmi zhmotnělými výrazy a symboly vzatými z přírody: „*Věž Davidova,*

Brána nebeská, Růže duchovní, Hvězda jitřní..."

Katolický chrám je určený jako dům, v němž přebývá Bůh a jeho lidskost oděná do tajemství. Je útlukem, který mu poskytujeme, když ho chceme oslavovat, aby už střecha zvěstovala svého hosta. Příroda zde dává člověku příklad.

Umění je tedy povoláno vytvořit nové stvoření. Ono má vlít do kamene, zlata, dřeva, mramoru, skla, olova, železa, keramické hlíny lidského ducha, nechat je chvět v závanu lidské inspirace, zvedat je do výšky a šířky hlubokého symbolismu.

Katolický kult je neustálým odvoláváním se na smysly. Církev chce, aby úcta, kterou prokazuje Bohu, byla lidská, takže lidské smysly na ní mají mít svůj podíl. (4)

Kristova Církev vlastní a předává svým učedníkům a dětem onu zvláštnost, která je nezbytná k zakoušení krásy: Nejenže nás učí nalézat v tvorstvu, které je předmětem estetického zakoušení krásy, Boží dílo, a nejenže nachází v prostředcích - našich smyslech, které umožňují tyto zážitky, Boží dary, ale také poskytuje člověku, těšícímu se z krásy možnost proniknout do důvěrného spojení s Tvůrcem - Umělcem. Poskytuje mu totiž milost, která není ničím jiným, než Boží přítomností v člověku. (5)

Vezměme jednu z vlastností stvořených věcí, působící jistý zrakový vjem: barvu. K tomu si připomeňme Kristova slova: „*Kdo bude chtít zachovat svůj život, ztratí ho, kdo však ztratí svůj život pro mne, zachová ho.*“ (Mt 10,39) Obsah tohoto výroku v nejširším smyslu vyjadřuje, že člověk žije opravdu jen tehdy, když sebe samého obětuje, odevzdává. Jak může umělec, jako třeba malíř dostát ve své tvorbě tomuto závazku? Umění je přece oblast duchovní tvorby, ve které se má projevat subjektivita, vnitřní život autora. Jak zde dosáhnout oběti?

Podíváme-li se na modrou oblohu, hned se v člověku projeví nějaká emocionální odezva, a bude u každého jiná. Táž modř se může jednomu zdát chladná, jinému jiskřivá až ohnivá.

Necháme-li pomínout první vlnu emoce, pak se můžeme lépe soustředit na samu modrou barvu. Třebaže jsme utlumili osobní záchvěvy svého citu, vzbuzuje ona modř v člověku docela novou odezvu. Její zaměření a stupeň přítom nevychází převážně z nás, ale spíše ze samotné barvy, kterou vnímáme, pokud se jí dokážeme pokorně a bezvýhradně oddat. Odezva ve vnitřním životě už nebude tolik subjektivní, ale bude to spíše samozřejmý ohlas našeho vjemu, nezávislý na asociacích, na chvilkové náladě, na povahovém ladění. Na rozdíl od ostatních dojmů, kterým jsme vystaveni, bude to zprvu dojem velmi tichý a jemný. Budeme-li se však k němu vracet, bude sílit a bude nás oslovovat odevšad, kde se před námi objeví modrá barva. Vzdáleně nám bude připomínat a naznačovat mírnou pokoru. Každá barva vzbuzuje v lidské přirozenosti - nezávisle na chvilkových emocionálních reakcích - zvláštní účinek. Zadíváme-li se na nějakou výraznou červeň, vzbudí to v nás účinek, který lze přiblížit

slovy: horoucí, překypující aktivita.

Barvy přestanou být jen vnějším podnětem, a budou s námi vnitřně pohybovat. Jestliže se jim pokorně otevřeme a budeme-li jim oddaně naslouchat, bude se do nás z celého okolního tvorstva vlévat proud inspirace. Každá barva v nás bude podněcovat nějakou vlastnost - od ztichlé pokory až po překypující aktivitu.

Když umělci malovali Bohorodičku, dávali jí oděv nikoli náhodné a libovolné barvy, nýbrž docela specificky zbarvený. Bývala zobrazována oděna v červený šat, zahalený v modrý plášť. Jsou to barvy odpovídající dvěma životním projevům lidské přirozenosti a do té míry symbolické. Proto není třeba k nim něco zvláštního přimýšlet, abychom jim rozuměli. Je třeba se jim plně otevřít. Pak chápeme bytost prohrátou úžasně horoucím, neutuchajícím žářem lásky, neskonalou vroucností. A přitom se tato vroucnost nemění v bouřlivou činnost obrácenou navenek, nýbrž je skryta a zahalena zbožnou a odevzdanou pokorou.

Pokud jsme se takto přiblížili k barvám, lze se pokusit o duchovní cvičení v umění. Nanesme na papír nějakou barvu a vedle ní učiňme skvrnu jiné barvy.

Pokusme se doplnit tyto dvě skvrny jinými barvami tak, aby vznikl krásný obraz. Nikoli obraz zpodobující nějaké předměty, ale jen pouhý barevný akord, kompozici. Zjistíme, že je to těžký úkol. Člověk se znovu a znovu musí zapozorovávat do každé z barevných skvrn, aby vystihl kam směřují a jakého pokračování si vyžadují, čím je třeba je doplnit, aby vznikla harmonická kompozice. Podaří-li se obraz, člověk si hned uvědomí, jakým darem jsou barvy a jaké bohatství příležitostí z nich vyzařuje. Chápe, s jakou oddaností je třeba k nim přistupovat, mají-li mu něco ze svého bohatství vydat.

(6)

Církev vždy povzbuzovala umělce. Ve všech dobách poskytovala umění jedinečné náměty: Krista v jeho životě a díle, Pannu Marii, svaté. (7) Výtvarné umění, zvláště náboženské a jeho vrchol, umění sakrální, se plným právem počítá k nejvznešenějším činnostem lidského ducha. Svou povahou jsou tyto druhy umění zaměřeny k nekonečné kráse Boží, která má nalézt alespoň nějaký výraz v lidských výtvorech. Jsou tím více zasvěceny Bohu, čím více si kladou za cíl jedině to, aby svými díly co nejvíce přispěly k oddanému otevření se lidského nitra vůči Bohu. (8)

Náboženství nejenže poskytuje umění v duchovní podstatě rozhodující podněty a náplň, ale také náboženské organizace mají velký sociologický význam pro umění. Církev byla vždy ochráncem umělců a jejich nejtědřejším a neúnavným podporovatelem. (9)

Mezi náboženství a uměním je vnitřní příbuznost. Uměním je projevem duchovního života člověka. Usiluje o vyjádření krásy ve smyslových formách. Nesmíme však nerozlišeně směšovat umění s náboženstvím, jako to činili staří

Řekové, pro které bylo samotné umění pravým náboženstvím. Lidská tvorba není absolutním začátkem uměleckého díla: netvoří bytí, nýbrž jde o činnost utvářející či přetvářející. I když budeme chápat umění jako činnost ryze vnitřní, přesto tato činnost vždy předpokládá vnějškovost.

V případě aktu Božího stvoření je imanentnost stvořitelské činnosti absolutním a výlučným základem vytvořeného díla. Jedině v Bohu je umění absolutně niterné. (10)
Problém náboženského umění bez náboženského motivu:

Každé opravdové umění je ve své duchovní podstatě náboženské, třebaže nemůže náboženství nahradit. Umění je však náboženské také případně, totiž svým symbolismem, avšak to pouze v nějakém stupni, totiž podle toho, do jaké míry vyjadřují tyto symboly náboženské významy, obsahy a hodnoty.

Jak představa člověka, tak představa přírody může být nábožensky určená. Představa přírody je nábožensky určená, pokud umožňuje tušit šlechtnost *původního smyslu stvoření a svobodu a radost budoucího ráje*. Představa člověka je nábožensky určená, pokud odhaluje jako příčinu lidského zmatku a suchopárnosti odklon člověka od Boha, anebo když ukazuje, jak je člověk zaměřený k nejvyššímu transcendentálnímu Dobru.

Náboženské umění bez náboženského motivu je natolik otevřené panteismu, že se může snadno stát, že příroda a člověk v takových dílech poukazují nikoli na osobního Boha, ale např. na vesmír. (11)

Odkazy:

- 1) T. C. Donlan - The Beauty of God, In: The Thomist, 10 (April) 1947, s. 185 - 225.
- 2) F. Lelotte - Tajomstvo krásy života, Řím 1971 Sl. úst. C. - M. s. 53-54.
- 3) A. Sertillanges OP - Le Christianisme et les Philosophies..
- 4) F. Lelotte - tamtéž, s. 59.
- 5) Tamtéž, s. 53.
- 6) D. Davis - Retům tu Religion Symbolism, In: Dialogue 64 (2/1984), s. 7-15, G. Durand - Le statut du symbole et de Γ imaginaire aujourd“ hui, In: Lumière et vie 8 (1976), s. 41-74.
- 7) Tamtéž, s. 59.
- 8) Sacrosanctum Concilium, 122.
- 9) H. Lützeler - Úvod do filosofie umenia, Turč. sv. Martin 1944 MS, s. 120.

- 10) A. Bogliolo - Logika a estetika, Řím 1976 , s. 138.
- 11) Lutzeler - Tamtéž, s. 120.

4. ESTETIKA VYKOUPENÉHO BOŽÍHO LIDU

K vymezení umění Božího lidu napomáhá odkaz J. Maritaina, který navázal na pojetí krásna u sv. Tomáše a psychologicky je rozvinul ve své koncepci uměleckého krásna. (1) Umění se odlišují v oblasti lidské činnosti tím, že jejich předmětem je krásno, ale krásno je vyzařováním formy, která je chápána zvláštním způsobem: forma nám neodhaluje plně esenci věcí, protože tato esence je skryta v jejich transcenci. Forma nás tedy orientuje k neprobádatelné hloubce tajemství. Maritain nezůstal při tom, že by vymezoval krásno skvělostí formy, protože by to znamenalo zároveň ho definovat velkolepostí tajemství. Připojil tedy k danému pojetí krásna ještě psychologickou koncepci uměleckého krásna. Ovšem ani na tomto stanovisku nelze ulpívat, jinak by tajemství snadno sklouzávalo do psychologismu a pozbývalo by ontologický ráz. Maritainovu syntézu dlužno střízlivě doplnit pohledem sociologickým a strukturalistickým. Přitom se ovšem vychází z psychologie. Vždyť to, co bezpečně víme o umění, o poezii, zahrnující všechny druhy a způsoby projevu tvůrčího ducha, je lidská zkušenost o poezii a s poezií, s jejím působením a účinkem, jakož i to, že je nezbytně potřebná. Dovede pronikat svým osvěžujícím a povzbuzujícím vlivem do všech pórů lidské bytosti, do veškeré činnosti i do všech stavů, kromě jediného - totiž toho, v němž diskurzívně postupující myšlení intelektu, na jehož účast je vázána, ustává a smysly jsou zahlceny zábleskem jiného světla, v němž má poezie svůj zdroj, a které člověk chápe přímým zřením, intuící intelektu.

Líbeznost, která je bezpečným doprovodem přítomnosti poezie, radost, kterou v nás vzbuzuje a okřídlená lehkost, se kterou pozvedá naši zemitou tíhu, nemohou být ovocem planého květu jakési pouhé hry z nutkavého pudu po nápodobě, po nějaké kratochvilné činnosti pro zábavu či povyražení. Umění se nedělá z nudy, ani se k němu neutikáme z dlouhé chvíle, nýbrž je integrujícím činitelem našeho života. Bez něho by naše pouť životem byla cestou údolím stínu. Ačkoli poezie pochází z přirozeného řádu, nedovede odpovědět a neodpovídá onomu nepostižitelnému, diskurzívnímu myšlení nepochopitelnému a neutlumitelnému nepokoji duše, našemu tajemnému, nižádnou ryze lidskou útěchou nezhojitelnému a nevymluvitelnému stesku. A přitom je poezie v hlubině své podstaty jeho výrazem. Proto nachází své vlastní prostředí a pole působnosti v blízkosti člověka. Člověk v důsledku onoho tajemného, metafyzického nepokoje zakouší zkušenost neukončenosti, nezavršenosti a usiluje o pokračování, o vyjádření téhož svého zážitku navenek. Tak se ukazuje bolest a utrpení jako vlastní, přímý podnět umělecké tvorby.

Na základě toho se lze pokusit o odpověď na otázku: Proč, odkud a z čeho se vytváří umění, poezie?

Z touhy po harmonii, po dosažení dokonalosti, po spočinutí v pokoji. Jenže odkud plyne touha po dokonalosti? Odkud člověk ví, že v tom svém podivuhodném ustrojení přece dokonalým není? Jakákoli úvaha a řeč o zdokonalování, ba i pokroku nabývá smyslu jedině z uznání lidské viny, z doznání pádu. I kdyby nás o tom zjevení nebylo zpravilo, každé důsledné myšlení nezbytně vede k doznání pádu. Bůh, dokonalost sama, jako tvůrce člověka nemůže být původcem něčeho nedokonalého. Ale člověk tak, jak je, v celém svém podivuhodném ustrojení dokonalý není.

Básník nechce toliko napodobovat, ani není k pouhé nápodobě podněcován. Vlastní podnět k básnickově tvorbě vychází z nitra, z vnitřního rozechvění „*hudbou intuitivní pulzace*“. (Maritain) Smyslové vnímání je pouze prostředek k průmětu tohoto vnitřního impulsu. Zdrojem lidského utrpení je nezhojitelná, zjitřená rána, kterou je člověk tváří v tvář dokonalosti zasahován. V důsledku jeho ustrojení se mu dokonalost jeví ve svém atributu - v krásě, jež ho zraňuje a pobízí k tvorbě. Básník se vyslovuje z „*hudby intuitivní pulzace*“ ve své duši. Je-li původem umělcova utrpení ono zranění krásou, pak se nám nabízí odpověď na základní otázky: Proč a z čeho se poezie dělá? Kde je její původní zřídlo? K čemu směřuje? Jaký má vlastně smysl?

Bezpochyby nikoli v pouhé hře z nutkavého pudu po nápodobě. Je-li básníkův tvůrčí čin odrazem činu Stvořitele, neznamená to, že by umělecké dílo bylo jenom prostou nápodobou. Proč? K čemu? Básník si přece jenom nehraje, neodává se jakémusi samoúčelnému počínání. Naopak celým svým ustrojením a svým dílem čemusi odpovídá. Má co říci. Má nějaké poslání. Poezie není jen ozdobná okrasa, či nějaká druhořadá „*nadstavba*“ na životním díle, nýbrž nezbytným činitelem tohoto díla. Umělecké dílo spolehlivě svědčí proti všem neandertálským lebkám a javánským čelistem; svědčí o člověku, který odedávna byl a zůstal v základě sám sebou. Smyslem umění je patrně radost, vyplývající z nadlehčené tíže a z povzbuzující úlevy. Umění nedává zapomenout, netlumí bolest jako opium, nýbrž jí vychází vstříc. Potřeba umění a schopnost je vnímat je obecná. Náleží k lidské přirozenosti. Nadání k jeho tvorbě však obecné není. Se vzácností jeho výskytu souvisí to, že si je nelze libovolně připravit, ani k němu vychovat v nějaké škole, ba že si je nemůžeme ani vyprosit. Umění je totiž svobodným darem Ducha, a ten vane, kam chce. Můžeme po něm snad toužit, můžeme si ho vážit, anebo mu překážet a odporovat tak životu, ale nemůžeme ho vyloučit ani popřít.

Z povahy poezie jako daru vyplývá její nepodmíněnost. Aristoteles shledává v poezii cosi daného, spontánně vyplývajícího ze samé lidské přirozenosti. Básník mu není pouhým napodobitelem napodobeniny, vzdáleným pravé skutečnosti a jejímu poznání. (2) Napodobení mu zůstává sice činitelem, ale není básníkovi cílem; nevyčerpává básnickovu činnost, nýbrž je mu akorát prostředkem jeho umění, které se

sice chápe věci smysly, ale nesměruje k jejich popisu, nýbrž proniká k jejich vnitřní struktuře. Básník tvoří z přímého, intuitivního nazírání. Vlastním podnětem je mu nazření struktury věci. Toto nazření prožívá jako „*hudbu intuitivní pulzace*“. Nejde mu o pouhou nápodobu, o věrnost zevnějším tvarům věci, nýbrž o věrnost svému intuitivnímu zření vnitřní dynamické struktury věci.

Ačkoliv je jako člověk se svou bolestí, se svým dílem sám, bez možnosti cizí účasti a nemůže se o své intuitivní poznání s někým podělit, přece jen netvoří pouze ze sebe, ani výhradně pro sebe. Básník je vysloveně společenskou bytostí - rezonuje uvnitř i navenek. Jeho dílo je zároveň subjektivní a objektivní. Proto Aristoteles staví umělecké dílo nad vnějškovou skutečnost věcí, neboť znázorňuje typické, obecné. Básník směřující k podstatě a odhazující všechno nahodilé se mu tak ocitá v blízkosti filozofa. Vzhledem k tomu, že tvoří z přímého nazírání, proto jsou Shakespearovy postavy skutečnější, než lidé, s nimiž se v životě setkáváme. Ruka doktora Živaga v umělcově pohledu není jen rukou doktora Živaga, nýbrž zkratkou celé jeho bytosti, jeho stylizací. Jaká vzdálenost od pouhé napodobeniny, od pouhého sebedovednějšího popisu věcí!

Je třeba se ptát, v čem spočívá tato vzdálenost. Jaké překážky musely být zdolány, jaká to byla síla, pod níž povolila zevnější slupka věcí, aby se vyloupila jejich struktura? Objev takového pohledu je plodem básnickovy skryté tužby. Dosažení oné subjektivní objektivity je výsledkem onoho trpně-činného a činně-trpného úsilí, jemuž konečný průlom zakrývající slupky je současně průlomem z vlastní vazby, je osvobozením, kterému odpovídá radost, rytmická harmonie z průhledu k původní krásě, z níž právě tryská ona uchvacující a přesvědčivá síla básnickova výrazu.

Ačkoli by se mohlo zdát, že jsme od časů Aristotelových příliš nepokročili v poznání o poezii, právě zde se ocitáme na mezi, za kterou bychom s takovým poznáním už nevystačili. Ocitáme se na hranici, za níž Aristotelův odkaz zůstává nedokončeným, a v rovině antického myšlení nedokončitelným torzem. Jeho výklad katharse zůstal navždy pouze náповědí. Řecká filozofie dostoupila až na samotný okraj nového poznání a zdá se, že stačilo vykonat už jen krůček k pravému světlu. Jenže se ukázalo, že ten krůček znamená překonat bariéru pro mnohé neschůdné. Apoštolova zkušenost v Athénách ukázala, že antické Řecko bylo ve své filozofické učenosti právě nejméně způsobilé k přijetí Pravdy. Šlo tu o poznání nejen z rozumu, ale také o poznání v lásce. To sice nebyl zhora nový činitel, nicméně ve vztahu k pojetí starověkému byl přímo opačný.

Jak Platón, tak Aristoteles si nedovedli představit společnost bez otroků. Otrok se dle Aristotela podstatně liší od svobodného člověka. Přesto však v úvahách o povaze tragického hrdiny uvádí, že „*taková povaha je možná u každého druhu lidí: vždyť i*

žena je řádná, i otrok, ačkoliv povaha ženy je horší (než mužova) a povaha otroka je veskrze špatná". Hrdinou tragédie může tedy být i otrok, pokud jeho povaha je řádná, tj. sleduje-li řádný úmysl. Není pochyb o tom, že básník může upřít svůj pohled na cokoliv, že námětem či látkou poezie může být každá věc. Ačkoliv starořecké umění při své snaze o idealizaci přinejmenším teoreticky nevyklučovalo znázornění ošklivosti, přece jen tomu ukládalo určité meze. Tyto meze vyplývaly z platónského zúžení pojmu krásy, nerozlišeně ztotožňovaného s dobrem, nesrovnatelným s ošklivostí. Aristoteles proti tomu ovšem namítal, že dobro není ve věci samé, nýbrž jen v jednání, kdežto krásné mohou být i nehybné věci, samy o sobě; přesto jeho definice tragického hrdiny nepřekračuje meze, které pohled dnešního básníka daleko přesahuje: „*V tragédii se nesmí vyskytnout, aby ctnostný člověk upadl ze štěstí do neštěstí, neboť v tom není, co by odstrašovalo ani co by budilo náš soucit, nýbrž to jen pobuřuje náš cit.*“ (3)

Tak byl Aristoteles a s ním celý antický svět na hony vzdálen tomu, aby mohl pochopit tragédii na Kalvárii. Ukřižování Krista bylo pro antického člověka urážejícím, pohoršujícím, pošetilým bláznovstvím. (I Kor 1,23) Novozákonní zvěst, že je lépe trpět za činy dobré než za zlé, (I Petr 3,17) jej pohoršovala jako pošetilá zvrácenost. Antická tragédie vylučovala hrdinu takového druhu. Jenže právě přehodnocení hodnot v Kristu znamenalo pronikavý zvrat v myšlení a cítění a v důsledku toho také v obrazotvornosti člověka. Znamenalo to světovou revoluci v jakosti i působnosti oné „*bázně a soucitu*“, na kterých se účinek antické poezie zakládal. Aristotelova definice tragédie a pojetí katarze uvázly v pouhé náповědi, inspirované z přesahu poezie do oblasti, do které neosvícený rozum řeckého génia, jemuž jen člověk zůstával mírou všech věcí, nedosahoval. Tragédie krále Leara, ztroskotávajícího v hledání lásky v člověku, v tvorbu místo ve Stvořiteli, byla ve výkladu poezie s ryze lidským hrdinou nepochopitelná.

Na rozdíl od Platonova pojetí poezie jako napodobení napodobeniny, vzdálené pravé skutečnosti, Aristoteles shledává v poezii zvláštní druh poznání. Třebaže ví, že toto poznání nepochází ze soudného rozumu, chápe poezii jako tvůrčí akt s pomocí pravdivého úsudku. Na základě toho správně vymezuje, čím poezie není: poezii nejde o vědeckou pravdu; poezie nesleduje poučení ani umravnění. Jak soudný rozum, tak pud k nápodobě jsou jenom prostředky tvůrčího úsilí.

V čem tedy spočívá poezie?

Ke stanovení vyčerpávající definice poezie je nezbytná účast umělce. Jde o to, že „*jaký kdo je, takové dílo vytváří*“. (Platon) Básník se musí co nejvíce snažit vžít se do stavu svých osob, aby s nimi duchovně souzněl, aby s nimi ladil. Vždyť

nejpřesvědčivěji působí na stejnou povahu ten, kdo je vnitřně podobně rozpoložen: nejúčinněji rozněcuje ten, kdo je sám zanícen. Tato osobní účast, kterou Aristoteles zdůrazňuje, je v poezii podstatná. Podotýká, že „*předpokládá člověka nadaného*“, což vychází z daru a zvláštního založení. Osobní účast, vnitřní nasazení, plné sebeodevzdání je podmínkou básnickova nazírání. Zde se ocitáme u základu otázky osvobozující funkce poezie, která se nevyčerpává očišťující katarzí ani působením soucitu a bázně, nýbrž září a leskem skvělosti rozptyluje tmy a plaší chmury, vlévá do žil nadšení, nadlehčuje tíži a podněcuje ochablou sílu ke zdolání nepřekonatelného. V tom je smysl poezie, důvod její ustavičné potřeby a zároveň také pečeť její pravosti.

Básník nehledá předmět své poezie, nepátrá po dosud panenských novotách, aby byl originální. Spíše se s daným předmětem nenadále setkává. V poezii nejde - na rozdíl od vědy - o upření zkoumavého pohledu, nýbrž o očekávané, nicméně nenadále setkání pohledů dvou, jak to odpovídá polarizovanému dějství, jímž se tvorba vyznačuje. Přípravou tohoto setkání, tohoto náhlého světla, zažehnutého výbojem vzájemně se přitahujících sil, od pólu k pólu, od básníka k jeho předmětu a od předmětu k jeho básníkovi, jsou dlouhá muka nepostizitelného napětí. Po jakém orientačním majáku se může básník na své pouti ohlížet? Zůstává se svou poezií sám, sám se svým Bohem i se svým pokušitelem, aby došel k přesvědčení, že musí nabídnout vše: něco v něm musí zemřít, aby něco jiného mohlo vyklíčit. Právě k tomto díle skryté práce, plném svodů a nebezpečí, kdy se často navenek zmateně potácí, vnitřně však zaměřen k vnuknutí, rozehrává se mezi básníkem a jeho předmětem ona *hudba intuitivní pulzace*. Básník vytváří taková díla, jak dalece vyzrál v tomto dramatu své tvorby.

Vykladači katarze, jejíž pojem odkázal Aristoteles pouze v torzovitém stavu, setrvávají ve svých výkladech smyslu, povahy a působnosti umění (s ohledem na Platona, který hodnotil umění jen s četnými výhradami) pouze v oblasti etiky. Vzhledem k tomu, že mravnost podstatně závisí na dobru, přičemž dobro není totožné s krásou, protože k dobru je třeba vůle, zatímco lze stěží mluvit o vůli ke kráse, a ježto vlastním polem básnickovy působnosti není vůle, proto je nasnadě, že takový výklad katarze (založený na působnosti *soucitu a bázně*) má omezený dosah. Tito vykladači ovšem přiznávají, že umění podněcuje, zapaluje, že unáší, jenže to je právě ta moc poezie, které Platon nedůvěřuje. Jak udat směr jejímu spontánnímu rozletu? Každý pokus o takové usměrnění by ohrozil umění v jeho svobodě! Co tedy s ním? Zbývá jen dobrá rada: schovávat zápalky před dětmi.

Aristoteles uvádí, že smyslem umění je probouzet afekty, a právě na tom buduje svou katarzi. Přitom ale dobře ví, že afekty se z umění do života nepřenesou, že vášně

v umění nejsou vášně živelně roznícené, nýbrž náležitě uspořádané, obrácené k výslednému směru díla. Hamlet, dobíjející krále třemi zuřivými ranami, by vyhlížel jako surový násilník, kdyby nám básník dovoloval zapomenout na to, komu a za koho tyto tři, právě jen tři rány patří.

V čem tedy spočívá onen přesah a vlastní, toliko napovězený význam katarze? Koneckonců tu záleží na míře a intenzitě osobní účasti básníka. Záleží na tom, co výtvar pro autora znamenal, jak mocné bylo úsilí, které tu zvítězilo a za jakou cenu.

Hodnota a působivá síla umění spočívá v tom, co bylo do něho vloženo. Očist'ovat či lépe osvobozovat, harmonizovat nemůže ten, kdo má ve svém nitru nesoulad, kdo je otrokem vášni a tedy omezen ve své svobodě. Nemůže poskytnout to, čeho se jemu samému nedostává. Katarze je výsledný průmět dějství vyznařujícího skrze dílo z nitra jeho původce, z nitra básníkova, a přitom uměle nenaštěpovatelná, vlastní, původní a nenapodobitelná známka pravé poezie.

Jestliže umění bylo dáno, abychom se podíleli na jeho radosti k ulehčení naší životní pouti, neříká se tím, že se vyčerpává úlohou těšitele, a rozhodně už ne úlohou zábavného, příjemného, opojného prostředku. Vnímání díla není jenom zábava, nýbrž také námaha, jaká vyžaduje svůj čas a odevzdanost: vůbec se nespokojuje a nevystačí s kratochvilným přehlédnutím. Naopak vyžaduje, abychom si v sobě i kolem sebe připravili jisté volno k trpně-činné spolupráci na básníkově tvorbě. Je třeba jistého ztišení - jednak navození atmosféry ticha uvnitř člověka, jednak odstupu od ruchu každodenního života.

Katarze, očistění a osvobození vlastně označuje naši potřebu umění. Soucit a bázeň, kterou a skrze kterou působí, vyplývají z vědomí nutnosti hrdinské věrnosti vůči svrchované nejvyšší ideji, vůči Bohu, který je mírou člověka a původcem vztahu k veškerým věcem. Aristoteles nevěřil v posmrtný život: smrt mu byla prostě konec. Tím byl základ jeho hrdiny ve svém dosahu omezen a oslaben. Dovoluje-li si pochybovat o pravdivosti božího příkazu, ježto se nesrovnává s jeho svědomím, jaká je možnost jasného výhledu při takové zásadní rozštěpenosti? Homérským bohům jeho doby přísluší však spíše Augustinův název démonů. Což jejich Olymp nebyl shromážděním vzájemných nevraživců, holdujícím veškerým lidským vášním, a držených na uzdě vratkou autoritou Diovou? Jak snadno se mohl příkaz takových bohů ocitnout v rozporu se svědomím filozofa, jemuž byla idea svrchované dokonalosti snad leda filozofickým postulátem. Aristotelova pochybnost o pravdivosti božího příkazu, či spíše příkazu bohů, je poukazem na jádro nejasnosti jeho definice tragédie a vymezení katarze, mylně přičítané neúplnosti či porušenosti dochovaných textů jeho Poetiky. Antická tragédie je přes svou velikost dílo, jehož dosah působnosti je v době po Kristu omezen. Pravidla a poučky všech estetik vyvozovaných z antické tragédie

jsou příliš strohým pravítkem pro básnickou tvorbu, pramálo užitečným pro posouzení jeho díla. Bez Kristova převratného zásahu nemohla daná koncepce dospět k nějaké harmonii.

Odkazy:

- 1) J. Maritain - Art et Scolastique, Paris 1922, 3. vyd. 1955; Umění a scholastika, Olomouc 1933; J. Maritain - Signe et symbole, In: Revue thomiste, 1938; J. Maritain - Situation de la poésie, Paris 1938; J. Maritain - Frontières de la poésie et autres essais, Paris 1935, J. Maritain - Creative Intuition in Art and Poetry, New York 1953; J. Maritain - Náboženství a kultura, Brno 1936 Akord. O Maritainovi viz: A. Caracciola - L' estetica di J. Maritain nella sua formulazione piú recente, In: Rivista di estetica, 1958, č. 3; Wagn Lungaard Simonsen - L' esthétique de J. Maritain, Paris 1956 P. U. F.
- 2) Aristoteles - Poetika, Praha 1948, 2. vyd. 1962.
- 3) Tamtéž, kap. XV.

5. STRUKTURA UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU

Třebaže je každé umělecké dílo samo v sobě strukturováno, není umělecká struktura záležitostí pouze jediného díla, nýbrž trvá v čase. Postupem času přechází od díla k dílu a stále se přitom proměňuje. Změny spočívají ve stálém přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek. V popředí mohou stát ty z nich, které jsou esteticky aktualizovány, což může být případně doprovázeno tím, že překonávají dosavadní stav umělecké konvence, neboť v duchovní podstatě díla to nezbytně nutné není. Ostatní složky, které se vtěsnávají do stávající konvence, mohou případně tvořit pozadí, na kterém se aktualizace první skupiny odráží a je prožívána. Ve skutečnosti překonávání uznávané estetické normy má pro estetickou hodnotu díla sice nezanedbatelný, nicméně nepodstatný, ryze případný a vnějškový dopad, protože opravdová norma umění je v duchovní podstatě založena v řádu, který Stvořitel vložil do lidské přirozenosti. Přesto toto pojetí umění není docela beze smyslu, protože místo podvojnosti obsahu a formy nabývá v tomto strukturálním pojetí významu dvojice: materiál a umělecký postup. Materiál vstupuje do díla zvenčí a je na uměleckém využití nezávislý. Na rozdíl od materiálu je umělecký postup neoddělitelný od struktury umění, resp. je projevem jejího vztahu k materiálu.

Strukturální pojetí umění se dále zaměřuje na znak a význam. Jako znak prostředkující mezi umělcem a příjemcem jeho díla, chápe se zde především umělecké dílo vcelku a samo o sobě. Pro svou znakovou povahu se umělecké dílo plně nevyčerpává ani vnitřním psychickým stavem, za kterého vzniklo u autora, ani tím, co následuje u příjemce, vnímajícího dílo. To, co se z autorova prožitku ukazuje v díle, je už významová jednotka pevně vkloubená do celého systému umělecké struktury. Tak lze vysvětlit případnou určitou anticipaci prožitku tvorbou, totiž případy kdy autor nějakou situaci napřed umělecky ztvární, než ji plně - také s emocionální odezvou prožije. Znakový a významový ráz uměleckého díla se stává zřejmým zejména při takovém umění, jehož vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dotud není výstavba díla přítomna v mysli vnímatatele jako celek a příjemce díla nemá jistotu o smyslu a významu jednotlivých částí.

Umělecké dílo, chápané výhradně jako znak, nebere v úvahu začlenění díla do skutečnosti. Dílo totiž není jen znak, ale je také věc, působící na lidský život, vyvolávající zaujetí a pronikající svým vlivem až do nejhlubších vrstev osobnosti vnímatatele.

Pokud jde o strukturu, je možno ji vymezit jako celek, jehož části nabývají zvláštního rázu právě svým vstupem a začleněním do tohoto celku. V pojmu umělecké struktury však jde o znak speciálnější, než je pouhá souvztažnost celku a částí. Strukturu umění tvoří takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se v duchovní

podstatě stále udržuje a obnovuje, případně, podmíněně je narušována. Totožnost struktury během doby trvá, třebaže případná podmíněná souvztažnost jejích skladebných složek se mění. Má-li být jednotlivé umělecké dílo pochopeno jako struktura, pak nemůže být sledováno jen jako izolované. Musí být viděno na pozadí nějakých uměleckých konvencí, daných tradicí. Souvislost díla s tradicí usnadňuje příjemci díla plně prožití. Strukturu díla však nelze omezovat na samo dílo, izolované od okolí. Je nesporné, že duchovně podstatný je právě přínos díla - to, čím člověk duchovně překonává okolní vlivy, které mají nepodstatný, totiž ryze případný, podmiňující ráz. Skutečnost však nemůže být pojata úplně pouze ve své substanci, podstatě, nýbrž také v akcidentu, v případných podmínkách, které ji usnadňují. Struktura díla zahrnuje též odkaz k tomu, co před ním v umění předcházelo, ale také k tomu, co následuje; to, čím se struktura díla případně odlišuje od umělecké konvence a čím podněcuje k další umělecké tvorbě.

Cb platí o díle jednotlivce, platí také o vývoji umění jako celku: také zde se složky případně přeskupují, mění se odstupňování jejich vzájemné závažnosti, ovšem nikoli stejnoměrně a nikoli jednosměrně. Každé z jednotlivých umění je v dynamickém vztahu k ostatním: např. uvnitř nějaké národní kultury se jednotlivá umění v duchovní podstatě jednotná, případně scházejí nebo rozcházejí. Přitom se často mění hierarchie jednotlivých umění: např. v době baroka stojí u nás v popředí hudba a výtvarná umění, za časů obrození literatura a divadlo.

Při řešení problému jednotlivce v umělecké struktuře je nutno vedle duchovně podstatného činitele - totiž autora, tvůrce, rozlišovat také případný faktor - adresáta, příjemce, který ač nemá vliv na podstatu umění, přesto často ve značném rozsahu případně podmiňuje vývoj umění, (mecenáš, objednatel, kritik, nakladatel, atd.). Také tehdy, když příjemce díla pouze prostředkuje mezi uměním a obecnstvem (např. majitel galerie, knihovník, obchodník s uměleckými díly, atd.), může jeho činnost případně ve značné míře ovlivnit vývoj umění, třebaže to na jeho subjektivní duchovní podstatu nemá vliv. I když jeho vliv má jenom případný podmiňující ráz, přesto rozsah tohoto působení může být velmi značný, např. vliv obecnstva, pokud jednotně reaguje na umělecké dílo. Takovou jednotnou odezvu obecnstva znají zejména umělci divadelní, herci, aj., kteří během představení poznávají reakci přítomného publika, někdy výrazně odlišnou od reakce obecnstva při těsně předcházejícím provedení téhož díla, a mající proto rys individuálnosti. Způsob, jak obecnstvo v jisté době reaguje, ovlivňuje výkony herců: obecnstvo herce podporuje, nebo naopak brzdí jeho výkon. Tato případná účast obecnstva se projevuje také v jiných uměních, ovšem v divadle je více vnímána. Je známo, jak případný úspěch nebo neúspěch díla u obecnstva může podpořit básníkovu tvorbu nebo ho od ní odvracet.

Je-li estetická hodnota při adekvátním vnímání uměleckého díla nadřazena ostatním hodnotám, pak jsou tyto hodnoty případně omezeny ve svém vlivu na hodnocení díla jako uměleckého. Při takovém hodnocení sice není lhostejné, jsou-li fakta uvedená v díle pravdivá či nikoli, ale vliv náboženských a mravních hodnot se zde uplatňuje implicitně, jako duchovně podstatné složky výstavby díla, zatímco případné, explicitní, podmiňující působení daných hodnot se uplatňuje pouze v omezeném rozsahu. Důležitost těchto mimoestetických hodnot pro strukturu díla je značná. Přesto však snadno uniká pozornosti, dokud se stupnice mimoestetických hodnot v umění kryje se stupnicí těchže hodnot běžnou obecností z každodenního života. Tehdy totiž může být rozložení a odstupňování hodnot v díle snadno vykládáno jako dané sociálně-kulturním prostředím, a nikoli výstavbou díla. Odhalení strukturní závažnosti mimoestetických hodnot nastává zejména při opětovném oživení díla staršího, pokud se stupnice mimoestetických hodnot prakticky platná pro obecnost od dob vzniku díla případně poněkud posunula. Vztah mezi hodnotami a mimo ně trvá vždy. Dokud se obojí stupnice hodnot docela kryje, zůstává bez případné podmiňujícího vlivu na strukturu. Sotva se objeví případný rozdíl mezi hodnocením daným v díle a hodnocením běžným pro obecnost, stává se tento vztah (už nejen implicitně, nýbrž také explicitně) činitelem výstavby uměleckého díla.

Vztah mezi postojem tvůrce a příjemcem díla není takový, že by výhradně první byl aktivní, kdežto druhý byl pouze pasivní. Také vnímatel díla je vůči umění aktivní: významové sjednocení, k němuž při vnímání dochází, je ovšem ustrojením díla do značné míry navozováno, nicméně se neomezuje na přijímání. Naopak má povahu úsilí, kterým se navazují vzájemné vztahy mezi jednotlivými složkami vnímaného díla. Toto úsilí má případně povahu tvorby v tom smyslu, že zvláštním sjednocením složek díla vzniká význam neobsažený v žádné z nich izolované, ani nevyplývá z jejich prostého součtu, ba liší se i od toho podstatného spojení složek, o jaké usiloval autor. Výsledek syntetického úsilí je v subjektivní duchovní podstatě dokonale, a ve značné míře také co do případné podmíněnosti určen autorovou strukturou díla, vždy však závisí v jisté míře také na příjemci díla. Účast vnímatele na tvorbě díla má však ryze případnou, nicméně nezanedbatelnou povahu. Přitom hrají značnou roli také činitele jako je generace, sociálně-kulturní prostředí, a pod. Na základě toho příjemci z různých skupin a kulturních okruhů vkládají do díla různou záměrnost.

Hlavní rozdíl mezi tvůrčím a uživatelským odrazem skutečnosti spočívá v tom, že tvorba je proces v subjektivní duchovní podstatě plně aktivního odrazu, a případně, podmíněně pouze v jistém stupni, v nějaké míře aktivního odrazu. Přitom se vytváří nová skutečnost, někdy velmi hmatatelná a trvanlivá. Proces příjmu a užívání má ryze případný ráz, ovšem jeho rozsah a stupeň může kvantitativně nabýt velkých hodnot.

Každopádně však v uživatelském odrazu skutečnosti nedochází k podstatné tvorbě nové skutečnosti. Jde pouze o poměrně aktivní participaci na nové skutečnosti již vytvořené. Ovšem také v tvorbě není všechno ryze aktivního rázu, nýbrž jsou v ní případně stránky pasivního odrazu skutečnosti. Nikoli všechno je v tvorbě díla oním účinným vytvářením, nýbrž vždy v nějaké proporcii, jež má svou mez, danou subjektivně (pohlaví, věk, rasově-antropologická kompozice, atd.) a objektivně (místní sociálně-kulturní prostředí, přírodně geografické vlivy, atd.). Touto mezí je lidská aktivita jako tvorba případně v nějaké míře omezena. Za touto mezí je tvůrčí činnost případně podmíněna prostým opakováním, přejímáním, trpným otiskem něčeho daného. Naopak zase v užívání díla příjemcem jsou případné rysy tvůrčí aktivity. Čím je užívání díla hlubší a zasvěcenější, tím více aktivizuje různé stránky psychiky příjemce.

Mezi tvorbou a užíváním umění jsou spojitosti dynamického rázu. Tak tvůrce je případně též uživatelem svého díla, ba dokonce sám proces tvorby je neustálým prolínáním podstatného faktického tvoření, řízeného duchovní činností intelektu autora (přibývání díla), a případného, podmíněného okamžitého užívání toho, co je již hotovo či připraveno. Toto případné vnímání a zakoušení slouží autorovi nejen ke kontrole a zhodnocení dílčích výsledků tvorby, ale také jako podmínka dalšího tvoření.

Je-li autor díla během tvorby vždy také jeho případným uživatelem, je zase příjemce uměleckého díla jeho případným spolutvůrcem. Vnímavý příjemce díla případně dotváří dílo při jeho prožívání. Proto je dílo po každého něčím jiným, ba i pro téhož vnímatele v různých dobách, ovšem nikoli v subjektivní duchovní podstatě, nýbrž jen případně, podmíněně věkem aj. Proto lze jenom případně, nikdy v subjektivní duchovní podstatě hovořit o kongenialitě diváka, čtenáře, posluchače. Avšak i tato případná aktivita příjemce má své horní přípustné meze, které jsou za různých okolností a v různém sociálně-kulturním prostředí posuvné. Za nimi nastává situace, že příjemce se dílu a jeho smyslu případně vzdaluje, resp. že do něho vkládá něco, co v něm být nemůže, že totiž případně deformuje jeho smysl, (1) že je mu dílo prostředkem k rozněcování vášní apod.

V tomto pojetí uměleckého díla jako struktury, do níž se vedle umělce zapojuje aktivně také příjemce, uživatel díla, nelze přecházet do krajní polohy strukturalismu, (J. Mukařovský aj.), kde se na úrovni pozitivismu nerozlišeně směšuje role autora s rolí obecnstva. Autorova účast na díle je přece podstatná, a částečně také případná, kdežto účast obecnstva má ryze případný ráz, třebaže tato účast někdy kvantitativně nabývá velkého rozsahu. Proti strukturalismu tedy nelze argumentovat jenom tím, že účast autora je rozhodující proto, že právě za ním a nikoli za obecnstvem zůstává

vytvořené dílo. Vždyť např. při televizní hře, jejíž autoři postupují v tvorbě dle zásad „*public relation*“, kdy náměty zaslají diváci a na jejich zpracování se podílí celý štáb televizních pracovníků až posléze dílo vrcholí podáním herců, tehdy jasně převažuje případná účast obecnstva nad případnou účastí umělce. Přesto existuje přirozeně nevykořenitelná jednoznačná duchovně podstatná účast autora, jehož případná účast na díle může být umenšena, a ryze případná, podmiňující, podporující účast obecnstva a celého štábu televizních pracovníků. Příjemce uměleckého díla se sice v podstatě svého estetického zážitku projevuje také duchovně, činností intelektu, nicméně se touto svou svobodnou a cílevědomou aktivitou nepodílí na vzniku daného díla. Jednotlivé druhy umění:

Předmětem tvůrčí aktivity člověka mohou být buď zjevy hmotného světa ve svých plastických formách nebo barvách, (sochařství, malířství, architektura), nebo zvukové ohlasy přírody a vlastních prožitků (hudba), nebo oblast subjektivních zážitků, citů a myšlenek, (poezie).

' V umění náboženském nejen v subjektivní duchovní podstatě, ale také v případné, podmíněné složce, se všechny druhy umění zušlechťují. V něm se autorova tvorba plně setkává s Božím požehnáním. Tak se může především v křesťanském umění překonávat, poněvadž teprve příchodem Bohočlověka je člověk osvobozen od svého tápání a hledání - je mu zjevena čistá Pravda, (2) a s ní také ryzí Krása.

Základem architektury je vnitřní prostor - prostor, který nelze dokonale zobrazit žádným způsobem, a jenž nelze zažít jinak, než přímou zkušeností. Chce-li člověk esteticky zažít nějaké architektonické dílo, musí nazírat jeho vnitřní prostor. (3) Architektura nejvíce ze všech druhů umění uspokojuje, vedle touhy po estetickém prožitku, rozličné užitkové potřeby člověka. Proto se v ní víc než kdekoli jinde v umění projevuje potřeba komplexního hodnotícího kritéria architektonických zařízení v souladu s jejich funkčním posláním. Systém proporcionálních vztahů se v architektuře musí odvozovat od funkční struktury stvořené lidské přirozenosti, jejíž řád je shodný s nadpřirozeným řádem Božím. Středem musí zůstat člověk, povoláný k svobodě Božích dětí. Zejména je u něho třeba docenit svobodu osobnosti a osobní důstojnost.

Architekt musí být dobrý znalec člověka a věcí, aby jim mohl dát ve své stavbě správný a dokonalý výraz, odpovídající jejich přirozené struktuře. Člověk má vcelku materiálně-duchovní založení. Tím je dána jeho vlastní specifická funkční struktura. Z ní vyplývá lidský způsob všeho, co náleží k člověku. Lidská je materiální stránka, i psychický a spirituální život se všemi jejich projevy. Z toho vyplývá celý přirozený životní řád člověka, např. člověk tíhne k životním cílům a ideálům. Jim je uzpůsobena jeho aktivita i pasivita potřebná k přijetí vlivů odjinud, kterými se má zdokonalit.

Koneckonců má člověk také svůj poslední smysl a cíl. Je mu dána metafyzická touha a směřování k věčnému. Architektura má k tomu přihlížet a vyjadřovat i tento člověkův způsob a tíhnutí k věčnému, nadpřirozenému principu všeho jsoucna, a to zejména v tvorbě sakrálních staveb. Z jejich prostorového ztvárnění jasně vyniká struktura a navozuje v člověku hluboký estetický zážitek, doprovázený výzvou k sebezpřekonání v pokorné spolupráci s Bohem a prosbou o ni. Symboličnost sakrálních staveb se svým architektonicko-prostorovým ztvárněním nepotřebuje ze strany ostatních druhů umění žádné zvláštní pomoci k nalezení vlastního výrazu. (4) Dva hlavní typy (centrální a podélný) se doplňují. Tak poskytují úplné umělecké vyjádření světa. Centrální typ odpovídá vztahu k Bohu, jaký si vykoupenny Boží lid osvojil na Východě, druhý typ odpovídá vztahu, jaký si osvojil na Západě: východnímu křesťanu je Bůh především nekonečná, absolutní bytost, vševládný Pantokrator, na jehož výzvu odpovídá především nazíravou meditací o Boží velkoleposti a vznešenosti. Tomuto pojetí vyhovuje centrální stavba, všeobjímající kopule. Dynamický moment, vlastní názoru aktivnějšího, západního křesťana, domáhá se lidsky více ozvláštňeného vztahu k Bohu. Tento vztah je proniknut zápasem o spojení s nejvyšším Dobrem. Od tohoto postoje není daleko k tomu, aby člověk přednášel Bohu i své pozemské strasti, které toto jeho úsilí případně znesnadňují a zpomalují. Tak se adorace doplňuje modlitbou, která je vlastně prosbou. *Je* proto pochopitelné, proč vykoupenny Boží lid v západních krajích dával přednost v architektuře podélného typu. Toto umění je v souladu s náboženským životem Božího lidu, jehož zrak přecházel z jednoho sloupu na druhý, dokud nespočinul na oltáři. Dvojí typ posvátných staveb má odůvodnění v modlitbě, jak se jí Boží lid naučil od Spasitele. Prvá slova Otčenáše jsou projevy adorace. Pak se připojuje, počínaje slovy „*Přijď království Tvé*“, řada modliteb o každodenní chléb. (5)

Základní koncepci posvátné stavby lze vyjádřit třemi body:

- 1) Prostor stavby je Boží: přebývá v něm svátostný Kristus.
- 2) Stavba je shromaždiště věřících k účasti na Božím Slově.
- 3) Jde o liturgické jeviště a současně hlediště. (6)

Společná liturgická modlitba má hodnotu jen tehdy, je-li pro jednotlivce jeho modlitbou, založenou na vnitřním prožitku a osobní účasti. Prostor posvátné stavby tedy slouží společenství a každému jednotlivci. Tímto určením vzniká jisté napětí, které lze vyrovnat takovým členěním prostoru, jaké umožní naplnit touhu společenství po náboženské reprodukci zrovna tak, jako hluboké ponoření do osobního duchovního rozhovoru člověka s Bohem. Další napětí vzniká z toho, že posvátná stavba je stavba funkční a zároveň symbol. Jako funkční prostor má umožnit takové konání bohoslužby, aby bohoslužba nebyla stíněná a bylo dobře vidět na oltář, a jednotliví

účastníci aby měli své místo a mohli se bohoslužby náležitě účastnit. Kromě vyhovění požadavkům optickým a akustickým musí architekt provést takovou úpravu, aby symbolicky vyjadřovala vnitřní postoj křesťana a celého Božího lidu dané doby. Právě tím plní struktura chrámového prostoru funkci jako známem. Uspořádání chrámového prostoru musí symbolizovat pokornou službu Božího lidu, aniž je to na úkor posvátnosti a důstojnosti.

Sakrální stavba není jen funkční struktura, nýbrž i symbol Krista a jeho Božího lidu, posvátný pomník.

Zdrojem dalšího napětí je okolnost, že Boží lid ve svém pojetí struktury chrámového prostoru zachovává kontinuitu s tradicí. Jde o tradici, která vyjadřuje spojení s neměnnou podstatou radostné novozákonní zvěsti, jež nepodléhá dobovým změnám; zároveň se při naplňování svého poslání - šíření evangelia - vyjadřuje způsobem, jaký je modernímu člověku srozumitelný.

Sochařství a malířství se uplatňují plasticky a barevně v prostoru. Proto jsou architektuře bližší než hudba a poezie. Jde o umělý prostor, který naznačuje skutečnost, ale plně ji neobsahuje. Malba se ve skutečnosti omezuje na dva rozměry - na plochu. Vícerozměrná skutečnost je zde vystižena zvi. pomocí světla a stínu, využitím perspektivy. Socha sice existuje v trojrozměrném prostoru (jako architektura), ale její prostor má jen vnější povahu, a snadno lze převést do plochy. Plastika v jistém smyslu *krouží* kolem skutečnosti, ale nikdy ji nemůže plně obsáhnout. Socha je mnohonásobná plocha, mnohostěn. Uskutečňuje se sice v prostoru, ale tento prostor zůstává mimo ni - není v ní obsažen.

Látkou malířství je jednak obraz jako hmotný předmět se všemi tvárnými složkami, z nichž jej umělec vytváří, jednak také jinak např. slovy apod. sdělitelný předmět zobrazení. Postoupí-li příjemce obrazu od povrchního vnímání obrazu jako materiální věci k jeho významové, hodnotové stránce, bude látkou rozumět obrazové znázornění významu. Jde o malířskou látku ve vnitřním smyslu na rozdíl od látky vnější (barva, plátno, atd.). (7)

V malířství už sama výchozí orientace ve významovém uspořádání obrazové plochy vyžaduje čas, natož pozorné vnímání vedené snahou o hlubší proniknutí do nejvlastnějšího smyslu malířského výtvaru. Proto se i v malířství integrují jednotlivé dílčí významy v celkový smysl významotvorným procesem, probíhajícím v čase. Všechny složky díla jsou nositeli významu, a tím také činiteli spoluvytvářejícími celkový smysl díla.

Pokud se malíř případně nespokojuje s tradičním způsobem uměleckého projevu a touží pokaždé osobitěji a nověji vyjádřit věčné určení člověka, a některý povrchní

příjemce díla se případně nesnaží prožít vnitřní smysl soudobé malby, vzniká mezi daným příjemcem a malířem roztržka, kterou člověk těžko snáší. Tak musí malíř při své tvorbě zápasit se zklamáním a nezájmem okolí. Neustává však ve svém tvůrčím úsilí. Ve své tvorbě v subjektivní duchovní podstatě směřuje k nadpřirozenému, jemu osobnímu principu všeho tvorstva. Sotva dílo dosahuje jisté míry opravdovosti a vznešenosti, pak potvrzuje neviditelný řád a nádheru, jejichž pouhým náznakem je veškerá krása tvorstva. Tak je umění smysluplné i bez ohledu na reakci obecnstva. Třebaže umění případně nezobrazuje člověka a přírodu, není nutně nehumánní, ani zvrácené, ani satanské, neboť se snaží odhalit to, co člověka, přírodu a celé tvorstvo přesahuje. (8) Snaží se přiměřeným způsobem znázornit své obavy o osud člověka a jeho životního prostředí v ohrožení samotnými lidskými vynálezy. Tak Picasso zobrazil explozi prostředky, které jsou jí přiměřené - svět, který se rozlétává v cárech. Tuto zkázu neznázornil jako anonymní osud ani jako kosmickou událost, nýbrž jako Guerniku, jako ohrožení člověka zvráceným výtvozem lidské ruky, jako do nebes volající žalobu týrané humanity. (9)

Hudba je druh umění, v němž látka umění splývá s obsahem a formou natolik, že je nelze snadno rozlišit. Hudba je spojena především s rytmem. K uvedení rytmických zvuků, doprovázejících nějaké pravidelně se opakující činnosti (zvi. obřadní, tradiční, ale i pracovní aj.), na úroveň umění je v subjektivní duchovní podstatě třeba tyto svobodně a cílevědomě používat k tvůrčímu projevu vnitřního prožitku člověka, a nikoli jako pouze případně doprovázející praktickou činnost (práce, lov), kdy má poskytovat úlevu či pomáhat mobilizovat síly účastníků k náhlému sjednocenému intenzivnímu výkonu, atd. Případně lze k uvedení daných rytmických zvuků na úroveň umění zdokonalit zvuky nástroje a vytvářet jejich rytmus rozmanitěji, výraz vnitřního života přiměřeněji. Vznikají nástroje speciálně hudební. Nástroje spíše rytmické než tonické, zvi. bicí, samy o sobě vytvářejí rytmus, v nejlepším případě vedou k harmonii (při současném uchopení rozličných tónů), nikoli však k melodii, která je vedle rytmu hlavním činitelem hudby. Melodie se zakládá na zpěvu.

Na všech úrovních vrstevnaté struktury hudby existuje napětí a pohyb jednotlivých hudebních útvarů. Konkrétní hudební útvar může pronikat z nižší úrovně (lidové umění) na úroveň vyšší a naopak. K mimoestetickým činitelům sestupného pohybu patří hospodářské a politické zájmy (komercializace nějaké hudby, politizace hudby v budovatelské písni, atd.), které se případně v nějaké míře prosazují v umění. Hlavní mimoestetické faktory vzestupného pohybu umění jsou nábožensko-mravní hodnoty: tyto se implicitně, v subjektivní duchovní podstatě hudby uplatňují přirozeně vždy dokonale a nevykoře- nitelně (nemá-li jejich odstranění vést k zániku daného díla jako

uměleckého), kdežto případně, jako objektivní podmínka pouze v jistém rozsahu a stupni. Faktory vzestupného pohybu umění vedou k diferenciaci hudby na náboženskou či duchovní hudbu (její autor při tvorbě vyznává či objevuje nadpřirozený řád), posvátnou či sakrální (jde o hudební projev určený k estetickému zhodnocení nějaké věroučné soustavy), liturgickou (slouží obřadním účelům podle daných zvyklostí, jimiž náboženské společenství dává výraz svému vyznání). Vrstvy náboženské, posvátné a liturgické hudby protínají rozvrstvení hudební struktury na *vyšší, umělou a nižší*, lidovou a působí ve smyslu vzestupného přesunu konkrétní hudby. V úplném (tedy nejen duchovně podstatném, ale i případném, objektivním) náboženském zaměření hudby se i nejprimitivnější útvary hudebního folklóru zušlechťují a povznášejí k umění vyšší úrovně. Např. gregoriánský chorál: původně jím lid vyjadřoval své náboženské zážitky. Důslednost a plnost projevu náboženského zážitku se zde odrazila v něžnosti, prostotě a přiměřenosti forem. To vedlo k povýšení daného útvaru na nejvyšší úroveň, k vlastnímu liturgickému zpěvu Božího lidu. (10)

liturgická hudba se vyznačuje v nejvyšší míře vlastnostmi, jež jsou vlastní liturgii: posvátnost, správnost čili uměřenost forem, a odtud plyne její rys všeobecnosti. Lidská duše nesnáší při bohoslužbě to, co je vlastní světskému, všednímu umění. Světské umění, umění všedního dne ve velké míře vyjevuje případné nálady, city, zájmy člověka, zaujatého smyslovými statky. Proto umění, které má člověku přiblížit tajemný vnitřní pokoj a usnadnit zbožnou usebranost se nemůže podobat tomu umění, jež vyjadřuje smyslová hnutí a vášně všedního života. Nemůže se podobat symfonické básni, ani opeře či operetě, a ještě méně písničkovému toku z rozhlasu. Musí mít zvláštní strukturu odlišnou od struktury světské hudby. Třebaže každý národ smí užívat církevních skladbách oněch specifických struktur, které tvoří svérázný charakter jeho vlastní hudby, přece jen musejí být podřízeny hlavním rysům posvátné hudby. Vlastnosti, jimiž se vyznačuje liturgická hudba, jsou dosud v nejvyšším stupni obsaženy v gregoriánském chorálu. (11)

Liturgie vykoupeného Božího lidu je veřejná bohoocta celého Božího lidu. Je to oběť a modlitba všech shromážděných věřících. Proto se jí všichni přítomní v chrámě mají aktivně zúčastnit. Liturgické úkony přitom nabývají zvláště vznešeného rázu, koná-li se bohoslužba slavnostně se zpěvem za účasti všech věřících. (12) Nejde jen o zkrášlení liturgie. Náboženský zážitek účastníků je dokonalejší a úplnější, váže-li se k němu estetický zážitek z vnímání takové hudby, jaká se svou strukturou podobá struktuře liturgie.

Poezie: U poezie v úzkém smyslu je látkou především řeč, a ještě v užším smyslu jsou to události, které básník touto řečí vyslovuje. Obsah je pak vše, co při vnějším průběhu, při dění vzbuzuje v postavách díla, podobně jako v posluchačích jistou

odezvu - myšlenky, představy, city, nálady a vůbec zážitky, zkušenosti. Ve formě se básníkovo tvůrčí úsilí naplňuje - přetváří obraz světa a lidí v něm jazykovými prostředky v novou skutečnost. Každý básnický druh představuje jazykový útvar do jisté míry soběstačný. Zejména však jazykově se navzájem odlišují tři básnické útvary: epika, lyrika a drama. Zatímco prvé dva jsou útvary monologické, drama je dialogické. Lyriku lze vymezit jako básnictví jazykové. Je hlavním nositelem vývoje básnického jazyka. Zejména rytmus je zde kvasem, který uvádí jazykové složky básně v neustálý pohyb. Rytmus a lyrika je dvojice, jež do značné míry řídí osudy básnického jazyka v celé jeho rozloze, vč. jazyka epické prózy a dramatu.

Ústředním prvkem epického jazyka je věta, složka prostředkující mezi jazykem a tématem. Je to elementární dynamická (resp. v čase se uskutečňující) jednotka významová, základní buňka celkové významové výstavby projevu. Rozvoj epiky je tedy souvztažný s rozvojem věty.

Zatímco četba díla působí především na rozum, pak obrazotvornost a nakonec i ostatní smysly, divadlo svou názorností a bezprostředností zaujímá takřka naráz celého člověka, podněcuje přímo skoro všechny jeho smysly. Herec totiž dotváří a rozvíjí básnické krásno krásnem plastickým a mimickým, pohybem i hlasem na celou postavu. K tomu je vedle obrazotvornosti potřeba zvláštní volné pohotovosti. Duše se musí projevit navenek, psychika musí být přístupna dojmům a živě na ně reagovat. (13)

V dramatu se zdánlivě náhodně stýkají různé postavy. Dramatik však volí takové postavy, jež se růzností svých povah a záměrů přitahují a doplňují. Tuto přitažlivost umí dramatik rozvinout do nejmenších podrobností: tak, že postavy svými sebemenšími odlišnostmi do sebe zapadají. Právě toto těsné, *osudové* sepětí postav dramatu vytváří jeho drtivý patos a životní naléhavost: kdyby měl divák sebenepatrný důvod pro názor, že některé z postav, setkávajících se na jevišti, se vůbec střetnout nemusely, neodnesl by si z díla přesvědčení o nutnosti jejich setkání. Diváka o tom přesvědčí to, že právě tyto povahy musely být v daných podmínkách podníceny k jistým záměrům, a že každá z nich potřebovala k naplnění svých záměrů charakter a činnost právě té druhé postavy. Sepětí postav a okolností podmiňuje zaujaté jednání postav. To je proces, který v poloze, do níž ho autor zasadil, tedy ve svém řádu, proběhne přirozeně jen za předpokladu, že do něho nazasáhne nějaký náhodný rušivý vliv zvenčí, tedy z jiné struktury. Proto je struktura dramatu během toho, co se odvíjí, neprodyšně uzavřena před jakýmkoli vlivem a zásahem z mimodramatického okolí.

Drama se nám tedy ukazuje jako struktura, jako ucelená soustava akčních veličin, které jistý počáteční stav mění v jemu odpovídající, nicméně kvalitativně odlišný stav. Má-li ovšem dojít k tak jednoznačnému procesu, a to dokonce opakovaně a kdykoli,

musí být složky dané struktury přesně *vymodelovány*, musí být v přesných vztazích a přesně fungovat. To zn., že funkční sepětí charakterů a prostředí musí být jednoznačné. Musí-li být takové již v dramatikově představě, tím přesnější musí být v herecově projevu, kde se dramatikova představa určuje a stabilizuje. Tato herecká přesnost nevzniká za cenu toho, že se herec zbavuje své lidské iniciativy a připodobňuje k neživému mechanismu. Vzniká naopak z ryze lidského úsilí cílevědomě podřídit své jednání, ba i vzhled systému dramatu světu dramatických postav; vzniká ze snahy svobodně a cílevědomě se mu oddat. Proto má herec s postavou splynout, ovšem nikoli nerozlišeně - neztrácet se v ní.

Pro obecenstvo není na scéně herec, nýbrž postava, protože herec se odevzdává ideální dramatické postavě; současně také v ideálním dramatickém prostředí mizí dekorace jako nápodoba. Funkce dramatu se nevyčerpává tím, že sděluje obecenstvu představy autora. Hodnota a účinek dramatu ovšem závisí také na tom, zda se příjemce dozví, jaké měl autor představy. Drama nemá prostředky, jimiž by obecenstvu ohlásilo, že se jeho představy kryjí s představami autora. Autor se snaží vytvořit dokonalou a vzrušující soustavu, jíž obecenstvo vnikne do logiky života. Autorovy konkrétní představy přitom vystupují pouze jako pomocné, orientační modely.

Každé drama, jak je uvedeno na jevišti divadla případně v nějaké míře odpovídá na současnou dobu, na skutečnost, která obklopuje autora a samu budovu divadla, a jež jako případná podmínka tvorby vniká s diváky do jeho hlediště. Divadlo případně velmi citlivě osciluje podle výkyvů sociálně-kulturního klimatu doby a místa. Divadelní představení je případně ve větší či menší míře proměnlivé, nehotové, připravené k výkyvům. Má-li ovšem být vytvořeno hodnotné dílo, pak výkyvy jeho případných podmínek nemohou ovlivnit tvorbu a dílo v jeho subjektivní duchovní podstatě. Rovněž herci - navenek nejúčinnější nosné veličiny díla - případně v nějaké míře odpovídají jak na životní podmínky dané doby, tak na místní a dobové proměny celého představení. Herec musí umět správně odhadnout, jakými případnými vnějšími činiteli se může dát ovlivnit, a do jaké míry. Kromě jisté povolnosti vůči době a obecenstvu musí herec uplatňovat i značnou dávku strohosti, přisnosti i zásadovosti: herec musí umět rozhodně hájit záměr a koncepci díla. Tento záměr se v jistém sociálně-kulturním klimatu a vlivem daného obecenstva může snadno zvrátit. Jistá pružnost a neustálenost divadelní hry je podmíněna dramaturgicky. Divadelní dramatik s ní počítá a umí jí využívat. Projevuje se to v globálnosti divadelního dramatu, v tom, že působí, jako by bylo vybudováno z kvádrů jen zhruba opracovaných. Bez těchto vlastností by drama na jevišti působilo stroze, ztrnule a toporně. Obecenstvo by s ním nemohlo snadno vejít do těsného spojení. Nepřesnost a globálnost ve struktuře dramatu a pak i hry není na závadu diferencovanému,

citlivému a pozornému vnímání. Stírá ji vzdálenost mezi hledištěm a jevištěm. Jemnější dotváření částic dokončují herci, vedení tvůrčí intuicí. To vše způsobuje, že struktura divadelního představení se před divákovými smysly jakoby chvěje, pulzuje - její částice se přelévají a přitom splývají v celistvý iluzivní obraz, plný jemných polostínů.

Zvláštnost divadla plyne právě z toho, že přes přísně ohraničenou rampu scény, která žárlivě střeží svůj svět dekorací, masek a líčidel, vane do hlediště dech života. Jde o to, že na pevné, sevřené, podrobně nacvičené osnově dramatu, charakteru postav a povaze okolností, pulzují lidská srdce v synchronním souběhu s tepem srdcí diváků.

Divadelní hra odhaluje obecnstvu strukturu rozmanitých životních vztahů, jak se uplatňují zejména ve sféře vnitřního života jednotlivce. Jde o procesy skryté jak zrakům veřejnosti, tak často i chápání jejich vlastních nositelů a původců. Autor se snaží obecnstvu odhalit vnitřní strukturu a souběh podnětů, tužeb, snah, představ v nitru lidí a jejich vnějších následků. Autor se sice snaží odhalit strukturu, ovšem nikoli tak, že by před divákem rozvinul nějakou mapu, schéma či plán životního úseku, aby divák mohl pouhým náhledem do ní vniknout. Tvůrce se snaží vytvořit takové dílo, s jakým divák vnikne do zákonitosti života vlastním vnímáním a prožíváním. Jde o řešení problémů jednotlivce, které se však týkají každého, celé společnosti. Na rozdíl od publicistického díla se zde důsledky sledování nějakého příběhu rychle šíří do životního prostředí (dokonce už během vnímání a prožívání hry), daleko přeskupují látku, dějiště a děj hry. Čím víc pronikají do lidského a společenského života, tím jsou účinnější.

Divák by si z dramatu odnášel málo, pokud by ho vedlo, aby ulpěl pouze na příhodě a postavách hry. Divadelní hra poskytuje divákovi podnět, aby se od ní svobodně odpoutával, aby hledal vzdálené analogie ve svém životě a pomocí systému prožitého díla, snáze v nich odhaloval podobnosti. Zobecnění podněcené divadelní hrou tedy daleko překračuje rámec oboru, z něhož si tvůrce vybral námět. (14)

Novodobé drama často značně reflektuje zvláštnosti daného sociálního prostředí, které případně podmiňuje lidský život. Toto drama bývá dramatem individualismu, vykazuje sklon uplatnit autonomii jednotlivce. V moderním dramatu zaujímá psychologie místo, které v klasické tragédii patřilo logice. Ke zdůraznění významu hrdiny směřuje také jeho zasahování autorem do výrazně cizího prostředí. Tak třeba Brecht odmítá divadlo jako scénickou iluzivní napodobeninu objektivní reality; odmítá divadlo, v němž by divák prožíval pouze životy vystupujících postav. Vyžaduje naopak odstup; přibližuje postavu na jevišti divákovi a diváka zase postavě na jevišti; chce, aby divák uvažoval a posuzoval, co prožívá a samostatně vyvozoval závěry.

Jde-li Brechtovi o fyzický svět, Dürrenmatt předvádí možné světy. Okolnost možností je širší, možnost interpretace jediné reality je umocněna, ale současně jsme v tomto fiktivním světě více vzdáleni realitě; to nebrání, ba v jistém smyslu to usnadňuje dosahování pozoruhodných výsledků, které nemají význam jen ve vlastním fiktivním světě, nýbrž právě ve skutečnosti samé. (15) Mnozí dramatici aktualizují výrazně cizí prostředí svého hrdiny podobou moderní utopie, dovedené v totalitní společnosti do všech absurdních důsledků. Předvádějí absurdnost totalitarismu ať soustředěného ve státě nebo rozptýleného v konzumní společnosti a hrdinu líčí jako nevinnou oběť osudných korporací. Takové vyústění dramatu však zůstává bezvýhodné a slepé, není-li dost jasně ukázáno, že každá umělá totalita oklešťující člověka je neblahým důsledkem jeho pýchy a vůbec minulých hříchů. Vidí-li dramatik svět jako *loutkovitou posunčinu* a sám sebe nenasazuje, stačí mu ovládat scénickou algebra. Ale zobrazit smysluplné jednání a smysluplné lidi - to bez víry nejde. (16)

Jestliže antické drama bylo založeno na příběhu, který otevíral problémy, pak někteří moderní dramatici se domnívají, že dnes stačí jen obrátit postup: chtějí se zabývat problémy, které by měly otevírat příběhy. Moderní drama, zaměřující se na tvůrčí reflexi životních problémů člověka ve společnosti, ústí zase jen do konfliktů, do paradoxu. Tak může drama jaksi přežívat v totalitní společnosti. Tam je totiž konflikt totálně doveden do důsledků, když je hřích přenesen z nitra člověka do jeho okolí, kde nabývá jakési zdánlivé samostatnosti: v takových absurdních poměrech, stávících se jako nezvratný osud se může drama jaksi udržovat jako zrcadlo okolních poměrů. Sotva ale totálně zvěčnělá absurdita nějaké utopie pomine, protože odporuje lidské přirozenosti, pozbývá takové drama živnou půdu. Žije pak nanejvýš ze vzpomínek na tragický konflikt mezi jedincem, vrženým napospas anonymní, byrokratické obludě. Chce-li dramatik svou tvorbou něco vypovědět o světě jako problematickém celku, pak jeho svědectví o problémech je vždycky jakýmsi voláním po naději. Jeden z největších myslitelů tohoto století uzavřel svou životní dráhu slovy:

„ ... už jenom bůh nás může zachránit... ”

Drama je jakýmsi prvním zpravodajem o jeho příchodu. (17) Zatím ovšem *problémové divadlo* nevybočuje z výchozích konfliktů a vede člověka do absurdních situací. Je pravda, že každé svědectví o problémech je vždy nějakým voláním po naději, že otvírá naději prostor. Nemá-li však umělec sám ze sebe čím tento prostor naplnit, zůstane jeho dílo studené, ba mrazivé. Umělec má však co nabídnout jen tehdy, když svědčí nikoli o něčem, nýbrž o Někom. Číní-li to esteticky působivým způsobem, pak jedině takové umění může rozehřát lidské srdce. Pouze je-li umělec sám nositelem, představitelem, účastníkem a aktivním prožívatelem radostné zvěsti, jedině pak má jeho umění co předat obecnstvu. Čím dříve umělci přijmou fakt, že

jejich tvůrčí snažení může být požehnané pouze v pokorné modlitbě, v níž se při své tvorbě otevírají vyšší pomoci, tím spíše jim bude dáno najít cestu ze slepé uličky moderního dramatu. Přitom se ovšem nemohou opovážlivě spoléhat na to, že uznaná idea osobního Boha jako Krávy bude snad umělecky tvořit za ně samotné. Ta je může oplodnit v jejich svobodné tvorbě jen jako vnitřní duchovní zdroj inspirace, pokud se tomu v modlitbě otevřou. Tak se moderní drama ukazuje jako důležitá cesta vedoucí člověka k Bohu. V době krize dramatu jako uměleckého díla, tvořeného v prostředí poznamenaném hříchem, se u dramatiků zintenzivňuje hledání Boha, aby přišel na pomoc umělci překonat krizi; zároveň vzrůstá případná, podmíněná náboženská funkce uměleckého díla (vedle jeho náboženské funkce v subjektivní duchovní podstatě přirozeně vždy dokonalé). Souběžně ovšem musí růst také vlastní estetická funkce dramatu; jinak by se tito dramatici, přehlížející estetickou funkci svého díla, měli více věnovat šíření katechismu, popř. nábožensko teoretickému myšlení, než vlastní umělecké tvorbě. K obrození moderního dramatu totiž nestačí jen metafyzické prohloubení ani usilování o pravdu stůj co stůj.

V cyklu her na téma pokušení rozvíjí V. Havel různými způsoby situaci obležení hlavní postavy. Celé okolní prostředí je vlastně pojato jako ďábelské: ďábel v podobě bezejmenné korporace a jejích úředníků obchází světem a snaží se svést člověka. Hry ukazují zranitelnost a křehkost člověka - ukazují odstrašující příklady selhání, podle slov klasika: „*jen drápkem uvízl a chycen je ptáček celý.*“ Ve většině klasických her o Faustovi prodá člověk ďáblu svou duši za rozkoš, moc a vědění. V prostředí totalitní ateistické moci a bezejmenné satanské korporace, v prostředí plném zbraní hromadného ničení svádí ďábel nejen nabídkou rozkoše, moci a vědění, ale ještě víc představou úniku z úzkosti. To je však jen rubem oné tradiční nabídky. Vždyť únik z úzkosti je v tomto čase smyslově dostupný jedině rozkoší, opojením z moci a z vědění. (Ďábel ovšem může kalkulovat také s možností objektivního úniku v čase, úniku z přítomnosti do minulosti). V prostředí zvěčnělého satanismu, v prostředí anonymní korporace (nejen státně centralizovaného totalitarismu, ale také v prostředí totalitarismu decentralizovaného, kde se výrobci spojili proti konzumentům) nelze snadno poznat, kdo je hrdina a kdo zloduch. Čím více chce dramatik odrážet ve svém díle tuto situaci, tím více se jeho dílo mění ve frašku. Tam koneckonců zákonitě ústí dramatická tvorba, jejíž autor spoléhá víc na člověka než na Boha. Pitvání samotného lidského pokušení není cesta pro umění. Umění by mělo spíše přesvědčivě ukázat, že člověk bez Boha podlehne každému pokušení. Způsoby vyjádření jsou rozmanité, ale v podstatě jen tak může a má dramatik a herec ukázat, že nejen kněz a světec, ale také umělec patří mezi poslední *osobnosti* v masově-konzumní společnosti. Totalitní nároky a svody konzumní společnosti se jich podstatně nedotýkají. Jsou s nimi

poněkud spjati pouze všední částí svého života. Ve svátečním čase svého působení je síla ducha s Boží pomocí vynáší nad úroveň přitažlivosti všedního dne a jeho názorů k „*Archimédovu bodu*“. Tímto „*Archimédovým bodem*“ nemůže být pro kněze, světce, umělce, ba pro žádného člověka pouze převrácený poměr mezi zkušeností, opírající se o realitu a myšlením, nýbrž jedině Kristus. „*Příběh*“ Krista se týká problémů každého člověka, ale vypovědět ho může jedině ten, kdo o něm dokáže něco sdělit z vlastní zkušenosti. Tento příběh otvírá problém autentického života v Pravdě, Kráse a Dobru - problém, jenž je snad u každého člověka poněkud jiný a svérázný, nicméně v jádru je přece jen stejný.

Metafyzická tragika člověka spočívá v tom, že v jeho bytosti je spojeno konečno s nekonečnem způsobem, jenž je vnitřně rozeklaný, rozpolcený. Zde máme jádro tragická: dvojí řád, který ovládá náš svět - nejen snad tehdy, když vůči němu zaujímáme estetický postoj, nýbrž vždy a nezbytně. Vítězství vyššího řádu zakončuje tento stav katarzí, jež znamená hlubinné, ryze duchovní přisvědčení danému řádu. Zvláštní rovinnou, kde se odehrává konflikt, ale i vyrovnání dvojího řádu, je symbol - v tomto případě estetický symbol. Nejde o to, že by k podstatě uměleckého díla náležel konflikt plně uvědomělý. Nejedná se tu o explicitní logické vědomí symbolu, nýbrž se zde děje jakési mimo- logické uvědomování. Takto latentní symboličnost smíme předpokládat v každém uměleckém díle. Není třeba, aby si jí byl explicitně vědom samotný tvůrce nebo příjemce díla. Příjemce díla - nazíratel se v estetickém zážitku ocitá v duševním stavu, jehož odlišnosti od ostatních, mimoestetických prvků si je vědom. Jeho duše je vedena dvěma proudy, tvořícími nedělitelný obsah vědomí: 1) Jeden z nich se vztahuje k uměleckému dílu tak, jak se nám podává.

1) Druhý proud vědomí lze těžko obsáhnout slovy. Umělecké dílo, které je světem pro sebe, je zároveň útvarem zvláštní reality, který odděluje a zároveň spojuje dva světy, uvádí nás do zcela zvláštního stavu, jaký se vymyká každému popisu. Podepření poznatky o integritě našeho duševna, dospíváme k intuitivnímu postřehu, že jde o manifestace čisté duchovosti, která si sebe samu uvědomuje ve své nesmíšené ryzosti.

Odkazy:

- 2) V. Birnbaum - Jan Erazim Vocel, Praha 1942, s. 21.
- 3) B. Zevi - Jak se dívat na architekturu, Praha 1966, s. 14-15.
- 4) J. Sauer - Symbolik des Kirchengebáudes, Freiburg 1924 Herder.
- 5) A. Weissenhofer - Liturgia a umenie, Trnava 1950, s. 47-49.
- 6) A. Bieler - Liturgie et architecture, In: Labor et fides, Ginerva 1961, G. Grasso OP - Tra teologia e architettura, Roma 1961 Pontificia Studiorum Univ. A. S. Thoma Aq. in urbe, s. 25-61.
- 7) E. Gilson - Peinture et realitě, Paris 1958.
- 8) H. Liitzeler - Abstrakte Malerei: Bedeutung und Grenze, 1961, Giiter- sloh, s. 51.

- 9) E. Fischer - O nezbytnosti umění, Praha 1967 Svoboda, s. 208.
- 10) V. Holzknrecht a kol. - Kniha o hudbě, Praha 1964 Orbis, s 13.
- 11) A. Čala OP - Duchovní hudba, Olomouc 1946 Krystal, s. 11-18.
- 12) Konst. o posvátné liturgii Sacrosanctum Concilium, 1963, VI/113-8.
- 13) J. Durdík - Všeobecná Aestetika, Praha 1875 Kober, s. 635.
- 14) J. Duvignaud - Sociologie du théâtre, Paris 1965 PUF.
- 15) G. Lukács - Metafyzika tragédie, Praha 1967, s. 62-65, 73.
- 16) M. Uhde, In: Dramatici o dramatu L, O divadle, 1, (Lidové noviny, 1986-1989) Praha 1989, s. 43.
- 17) V. Havel - tamtéž, s. 159.
- 18) J. Hruban - Esthetický řád v pojetí scholastickém a současném, In: Sb. mezinárodních tomistických konferencí v Praze 1932, vyd. Olomouc 1933, s. 198

6.FUNKCE UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU

Je-li náboženství a mravnost v subjektivní duchovní podstatě hlavním, činitelem výstavby struktury umění, aniž by tím byla jakkoli omezena svoboda tvorby samotného umělce, nelze obráceně tvrdit, že umění funguje podstatně nábožensky a mravně. Naopak umění v subjektivní duchovní podstatě přirozeně netvoří základ ani náboženství ani mravnosti. Umění může pouze jako jedna z případných podmínek usnadňovat náboženský a mravní život, a to v určitém stupni - totiž podle míry rozsahu případné účasti těchto mimoestetických hodnot v tom či onom uměleckém díle: nejvíce pak v umění liturgickém, nicméně ani v liturgickém umění nepřerůstá umění své meze a nestává se samotným náboženstvím. Samo umění přirozeně nemá sebemenší vliv na duchovní podstatu náboženského nebo mravního života Božího lidu. Bezprostředně je umění podstatně funkční především esteticky.

Estetická funkce je vlastní a specifická funkce umění.

Estetická funkce vykazuje tendenci vyřazovat věc nebo činnost z praktických, užitkových souvislostí. To platí obzvláště o estetické funkci umění. Třebaže estetická funkce nesměřuje k nějakému praktickému cíli, neznamená to, že by zabraňovala styku umění s životními zájmy člověka. Estetická funkce nevylučuje bezvýhradně ostatní funkce.

Estetická funkce umění spočívá subjektivně ve vyvolávání estetického zážitku:

1) v umělci, v němž je tvůrčí úsilí (dané zvláštním vnímáním a prožívání skutečnosti, a ztvárňováním a fixací tohoto zážitku v uměleckém díle) doprovázeno radostí. Tato radost pochází v podstatě z tvůrčí aktivity a ze zpětného vnímání zdařilého díla, případně z uvolnění napětí.

2) Hotové dílo je příjemci díla, který je vnímá, podnětem k případně podobné zkušenosti. Tak tkví estetická funkce umění subjektivně také v příjemci, ve kterém se při vnímání díla a souznění s autorem, uvádí v činnost něco, co by příjemce díla sám nedovedl aktivizovat.

Umělec však není jen umělcem (a právě tak ani příjemce jeho díla není pouze jeho uživatelem). Je současně také tvorem Božím a člověkem. Odtud vyplývá jeho závazek jako tvora a člověka sloužit Bohu - Stvořiteli a svým bližním. (1)

Prvním a hlavním závazkem umělce jako tvora je tedy odhalení a znázornění krásy božského původu. Ale jako jsou v lidské společnosti vedle základů superspolečnosti Boží, položených Kristem, také zvrhlé úchylinky hříšného, ba ďábelského původu, tak je ve světě vedle krásy též ohyzdnost. Bylo by lživou hrou, kdyby umělec svým dílem soustavně potlačoval vědomí temných prvků životního prostředí a jeho dění. Je

falešně předstírat svět absolutní a nepotřísněné krásy, není-li jeho vize darem nejvyšší milosti Ducha sv. Ještě větším pokrytectvím je však představovat opak krásy, dobra, pravdy a čistoty na místě, které mu nepřísluší, nebo jej umělecky zpupně oslavovat a zveličovat, (viz např. četná díla od S. Dali)

Umění je případně, podmíněně v nějaké míře funkční nábožensky nikoli prostým vyjadřováním náboženského námětu, nýbrž je-li dílo také esteticky správně vytvořeno: vyniká-li z díla skutečná plnost a krása. Vlastní podstatná estetická funkce díla je zde předpokladem únosnosti případné náboženské či mravní funkce daného umění. Chce-li někdo nábožensky kultivovat společnost a postrádá umělecké nadání, pak má pokorně učit katechismu a neodlévat svůj náboženský sentimentalismus do sádky, protože tím neprokazuje náboženství dobrou službu. Na druhé straně z hlediska umělce, zavázaného Stvořiteli za své nadání, je nejvhodnějším místem pro rozvoj umění právě liturgie. (2)

Případná náboženská funkce umění spočívá na polyvalenci konkrétních uměleckých děl (resp. na tom, že určitá umělecká díla případně vzbuzují v příjemci nejednoznačnou odezvu, totiž více různých reagencí), a diferenciaci jejich vnímání a prožívání konkrétním příjemcem, daných stupněm rozvoje jeho estetické vnímavosti, zvláštním nadáním příjemce, jakož i úrovní a zvláštností rozvoje jeho obrazotvornosti. Případné náboženské fungování konkrétních uměleckých děl je ze strany příjemce podmíněno zvláštní ustálenou pohotovostí ducha k umocňování estetického zážitku tak, že vede až k překonání mezi estetická. Třebaže je daný zážitek podnícen esteticky, disponovaný příjemce se na něj neomezuje - užívá ho jako *odrazový můstek* k prohloubenému zážitku, ve kterém překračuje za hranice estetická. Tato případná disponovanost k zážitku plně estetickému v duchu krásna nejen přirozeného, ale také nadpřirozeného, tato pohotovost k zakoušení přirozené krásy snadno prohlubovanému přechodem za hranice této krásy, může být také záměrně objektivně podnícena začleněním daných děl do zvláštního kontextu - prostorového a časového (umístění v chrámech, provozování při bohoslužbách), nebo zaměřena pomocí zvláštní situace, která podporuje soustředění pozornosti příjemce především na duchovně podstatný aspekt díla, a odvedení jeho pozornosti od vnímání a prožívání případné, smyslové stránky díla. Umělecké dílo je pak snáze prožíváno jako umělecké, a zároveň jako náboženské nejen proto, že v duchovní podstatě jde skutečně o dílo náboženské, nýbrž také proto, že disponovanému příjemci je případně, objektivně v nějaké míře usnadněno prožívat dílo jako umělecké dílo náboženské; dále pak i proto, že s dílem přichází do styku člověk, který je vlivem radostné novozákonní informace povznesen nad přirozený aspekt daného umění, neulpívá v jeho umělcem vytvořené přirozené kráse, která je vždy jen symbolem krásy dokonalé, nadpřirozené.

Ovšem nikoli všechno, co znázorňuje náboženská témata, je skutečně plně náboženským uměním, tj. především liturgickým uměním. Plně náboženský obraz je ten, jehož námět i ztvárnění vykazují ducha zbožnosti. Např. obraz ukřižovaného Krista není jen znázornění události, ale i prostředek, jak působit na člověka přímo, beze slov, jak probudit v člověku kultivující náboženský zážitek. Naproti tomu různé obrazy cudných Zuzan, Adama a Evy, Posledních soudů, apod. jsou případně liturgicky nefunkční, pokud hledají účinnost svého působení výhradně v kráse tvarů a barev nahého lidského těla. Takže okolnost, že nějaké navenek náboženské dílo nebo prostě dílo s náboženským názvem je zařazováno do výstavní síně ještě neznamená, že jej lze přijmout do posvátného kultovního prostoru. Výstavy umění však přirozeně usnadňují veřejné uplatnění snaživých talentů. Nenuceně přivádějí do kontaktu umělce s obecníkem a poskytují nejen výběr uměleckých děl, použitelných v posvátných kultovních prostorech, ale také výběr děl, které mají náboženský ráz, aniž usilují o účast v posvátném kultovním prostoru, a konečně i děl, které případně nemají ani navenek zřejmý náboženský ráz.

V dílech řady současných umělců lze sledovat různé příklady samostatného, originálního výtvarného pojetí scén z Písma svátého. Už to, že se tito autoři vymanili z umělecké tradice, je známka jejich velmi osobitého vztahu k posvátným textům. Z takovýchto originálních esteticky hodnotných děl se konstituuje nová tradice. Přitom však nutno dodat, že jedním z důležitých rysů liturgického umění je zachování kontinuity s tradicí. Z toho vyplývá, že případy originálního netradičního pojetí scén z Písma svátého nebo i ze životů svátých se mohou týkat především těch náboženských či duchovních děl, které neaspírují na uplatnění v liturgii nebo v chrámovém prostoru, dále pak jen v ojedinelé míře těch posvátných či sakrálních děl, které neaspírují na uplatnění v liturgii. Čím více se náboženské umění blíží k Božímu domu a v samotném chrámu k jeho středu - k obětnímu stolu a Nejsvětější Svátosti, tím méně může jeho tradiční estetická norma podléhat případným změnám.

Případná mravní funkce umění spočívá v tom, že dílo v nějaké míře podmiňuje objasnění smyslu lidského života, resp. usnadňuje člověku nalezení smyslu života a utvrzuje ho v této životní autentičnosti; pomáhá člověku lépe zvládnout nepřehlednost sociální reality a obtížnost životního prostředí; ulehčuje mu objevit dokonalejší, resp. spolehlivější a závaznější hodnotu či význam bytí jedince. (3) V subjektivní duchovní podstatě však umění přirozeně není způsobilé ani nejmenší míře něco podobného člověku vštípit. Umění zde může působit jen v nějaké míře jako katalyzátor či jedna z případných podmínek rozvoje člověka v duchu lidskosti. Takto, ryze případným způsobem umění směřuje k jednotě života a světa. Etičnost činnosti umělce spočívá v upřímnosti a opravdovosti jeho úsilí o výraz vnitřního zážitku. Každé hodnotné

umělecké dílo má v sobě případně v nějaké míře obsaženu myšlenku jednoty člověka a světa buď jako přesvědčení nebo jako touhu či jistotu, tak jak to autor a společnost v dané době potřebují vyjádřit. (4)

Účinkem uměleckého díla je estetická libost, nazíravé a radostné spočinutí v dokonalosti věci. Jde-li o libost, pak je záležitostí etiky stanovit, v čem smí mít člověk zalíbení a v čem nikoli. Obecně smí mít zalíbení v hodnotě a nesmí mít zalíbení v nehodnotě. Z mravních důvodů je nutno zamítnout dílo, které je technicky snad vynikající, ale jehož autor jím záměrně jedná proti mravnímu zákonu, který Stvořitel vtiskl do struktury lidské přirozenosti, aby mohla řádně fungovat. Účinek uměleckého díla, v němž např. tělesná síla, obratnost a krása, bohatství a pohodlný život jsou vyličeny jako jediný smysl života a jako vrcholná forma štěstí, a to dokonce štěstí, k němuž hrdina dospěje bez vlastní zásluhy a bez poctivého úsilí, se vymyká mravnosti. (5) Člověk se tvorbou a prožíváním umění zdokonaluje jako člověk, jako mravní bytost, jako bytost společenská, ovšem neděje se tak v subjektivní duchovní podstatě, nýbrž jenom případně, podmíněně, a to nikoli dokonale, nýbrž pouze v nějaké míře, v jistém stupni. Přímým působením umění se lidstvo nestává lepším ani mravně, ani nábožensky. Náboženství usiluje o skutečnost, kdežto umění se spokojuje s možností. (6) Člověk se v estetickém prožitku pouze nachyluje k Bohu a přibližuje sobě samému a ostatnímu tvorstvu, ale není nucen se s tímto svým zaměřením ztotožnit. Tvorba a prožívání umění nesporně zjemňuje a obohacuje citový život člověka, tříbí jeho vkus, uhlazuje jeho chování, ale v subjektivní duchovní podstatě ho nemůže odvrátit od neřestí a připoutat k duchovním zálibám a ctnostem.

Umění může případně fungovat mravně také tím, že odhalí v celé strohosti a nemilosrdnosti ubohost zla, zotročující povahu neřestí, bídnot zmatku a zvrácenosti ve společnosti, bezvýhodnost znečištěného a narušeného životního prostředí. Samotné umění však nemá tento účel. Jeho vlastním účelem je být názorným vyjádřením krásy, která je vyzařováním dobra. Tak je umělec vyznavačem dobra a pravdy, které estetickým, tvůrčím způsobem odhaluje ve věcech. (7) Pokud věc neobsahuje vnitřní krásu, pak její vyjádření může být nanejvýše přioděno krásou ryze vnějškovou. I v tom může být velká krása: najít onu ohavnost a odhalit bezduchost nesouladu, ukázat a vystihnout beznadějnost neřestí, ukázat ji v pravém světle proto, že ona neřest se navenek obvykle uplatňuje lživě, pokrytecky. Tak např. Goyovy karikatury konají velké dílo: odlučují zlé od dobrého, varovně ukazují na ohavnost neřestí a prázdnotu zla. Tím jsou tyto věci estetický hodnotným způsobem postaveny na své místo, začleněny do řádu. Takové dílo je ovšem umělecké pouze tehdy, jde-li o pokorné vyjádření zla tak, jak se vnitřně jeví z hlediska pravdy. Pak je dílo opravdovým zhodnocením věcí. Jeho funkcí není kázat, ale vyžaduje se od něho

poctivost, věrnost pravdě. (8) Nicméně i při věrném a poctivém líčení věci může některé umění případně vzbuzovat pohoršení mravně zaostalé části obecnstva: proto působnost např. soch či obrazů nahého těla apod. omezujeme na mravně vyspělé obecnstvo. (9)

Krása je v přímém vztahu k dokonalosti věci. Krása je její manifestací. Dokonalost v sobě nutně zahrnuje pravdivost věci v tom smyslu, že věc je vskutku sama sebou v naprosté plnosti svých podstatných přívlastků a vztahů. **To** je první smysl pravdivosti umění - pravdivosti ve smyslu vztahu k předmětu. **Druhý smysl** se týká vlastního způsobu, jakým umění může uskutečňovat svůj cíl. Je-li umění zobrazením krásy či dokonalosti řádu, pak má co činit především s duchovní stránkou skutečnosti, které lze vyjadřovat a teprve na druhém místě s její stránkou vnější. Takto se může brát za měřítko umělecké pravdivosti pouhý souhlas s vnější stránkou věci - pouhý stupeň věrnosti, se kterou umělecké dílo *opisuje* skutečnost v jejích pomíjivých podrobnostech, v náhodných vlastnostech jejího zevnějšku. Hlavním kritériem této pravdivosti je souhlas s vnitřním, duchovním řádem věcí. Nejde o to, aby spisovatel věrně a podrobně popsal jednotlivé rysy nějakého charakteru či děje, nýbrž aby pod obrazem vnější podoby dovedl aktualizovat podstatný vztah člověka nebo příběhu k duchovním zákonům života, jež se v něm projevují. Tím je vyřešen problém uměleckého realismu i otázka vztahu umění k mravnosti. Mravní vztah je dán v samých předpokladech umění, protože je podstatnou složkou lidského života; nemůže být vyloučen protože jinak by tím umění ubíralo skutečnosti na její úplnosti. (10)

Odkazy:

- 1) R. Spiazzi - Toward a theology of Beauty, In: The Thomist 17 (July) 1954, s. 350-356.
E. de Bruyne - Esquisse d'une philosophie de l'art, Bruxelles 1930.
- 2) B. Štorm - Umění ve službě Boží, In: Revue „Na hlubinu“, XI/8, s. 555-558.
- 3) A. Hauser - Filozofie dějin umění, Praha 1975 Odeon, s. 8.
- 4) D. Šindelář - Tvořivá estetika, Praha 1982, ^175-176.
- 5) D. Pecka - Člověk. Fil. antrop., Řím 1971, III., s. 193,195.
- 6) J. M. Guyau - Umění z hlediska sociologického, Praha 1925, s. 63.
- 7) J. Fearon - The Lure of Beauty, In: The Thomist, 8 (April) 1945, s. 149-184.
- 8) W. Kandinsky - The Doctrine of Internal Necessity, In: V. Tomas, ed. - Creativity in the Arts, New Jersey 1964 Prentice Hall, Inc., s. 49-55.

- 9) V. Hýl - Výtvarné umění jako prostředek výchovy, Ostrava 1948, s. 56-57.
- 10) M. A. Krapiec - Byt i piekno, In: Zeszyty Naukowe, KUL 6 (1963), s. 15-34.

7. ESTETICKÉ VZDĚLÁNÍ A VKUS

V současné teorii umění a estetického vnímání je rozšířena domněnka, že umění v člověku vyvolává obecnější postoje, přenosné na jiné situace, resp. že vnímání a prožívání umění a krásy formuje celý osobnostní profil člověka, to zn., že esteticky hodnotné umění mravně zdokonaluje a eticky kultivuje celou lidskou osobnost. Někteří psychologové dokonce mají za dokázané, že jedinci s vyšší úrovní vkusu jsou ušlechtilější a ohleduplnější ve svém jednání k bližním. (1) Přehlíží se tak, že umění a estetické zážitky sice navenek zjemňují způsoby lidského chování, ba případně v nějaké míře usnadňují mravně vyspělé jednání jako jedna z jeho podmínek, přesto však nezdokonalují vnímatele umění a krásy v subjektivní duchovní podstatě. Zjemňují a uhlazují vnější chování také lidé žijících jinak nemorálně, ba dokonce nevyklučují spáchání zločinu „*vkusným způsobem, v rukavičkách*“. Od vnímání krásy ke konání dobra vede někdy velmi dlouhá cesta. Dokladem toho jsou sami někteří tvůrci esteticky hodnotných děl, kteří se v osobním životě projevují velmi nemorálně (alkoholismus, narkomanie, promiskuita, apod.). Tato fakta docela přehlížejí ti, kdo se snaží využívat výhradně estetické výchovy a kultivace vkusu k mravní formaci mládeže.

- Pokud se estetická výchova chápe jako proces, v němž se u člověka rozvíjí vztah k umění a kráse a je o vlastnost aktivně se podílet na tvorbě uměleckých děl, pak jde o vliv výchovy na umění a estetické prožívání krásy, a potom to znamená rozvoj asociativních představ, které mohou usnadňovat, podporovat ba i stupňovat estetický vztah člověka k umění a kráse, nicméně v subjektivní duchovní podstatě tento vztah nezajišťují. Chápe-li se estetická výchova jako výchova uměním (H. Read), potom by šlo o skutečně estetickou kultivaci výchovy či vzdělávacího procesu, o jeho povznesení na úroveň umění, avšak zase nikoli o mravní výchovu v subjektivní duchovní podstatě. Dokonce ani kombinace obou pojetí nemůže vést k opravdové a úplné mravní formaci člověka, nýbrž nanejvýše k vytříbení jeho vkusu jako případné subjektivní podmínky, usnadňující poznání a prožívání esteticky hodnotných děl.

Struktura vkusu: Vkus je dán především vrozenými dispozicemi člověka, např. vrozenou zvláštní vnímavostí některých jeho smyslů k nějakému druhu umění. Dále je určen pohlavím, věkem a jinými osobními vlastnostmi člověka. Vrozené dispozice ke vkusu je však třeba rozvíjet. V tomto smyslu vkus před

stavuje jednak zjemnělou a vytříbenou vnímavost smyslů, jednak poměrně ustálenou pohotovost mysli k estetickému poznání a soudu. Tuto pohotovost lidského intelektu lze zdokonalovat a upevňovat např. také teoreticky (poučením o esteticky hodnotném díle, aj.). Rozvinutý a vytříbený vkus podmiňuje úroveň estetického vnímání, určuje směr výběru uměleckých děl. Na vkusu závisí zaměření člověka v příjmu a prožívání uměleckých děl. Nicméně i člověk s vytříbeným vkusem nemusí nutně poznat pravé umění od padělku, ani správně uspořádat různá umělecká díla podle hierarchie, která vyjadřuje míru jejich estetické hodnoty. To je záležitost vyspělého rozumového soudu a estetického zážitku, jež ovšem u odborníků bývá doprovázen také vytříbeným vkusem.

Vzhledem k tomu, že zvláštní aspekt vkusu, zahrnující vytříbenost smyslů, obsahuje (vedle návyku k zaměřenosti smyslů na vnímání jistého druhu umění, a k usměrňenosti nálad a citů k nadšenému přijímám obvyklých dojmů) také zjemnění obecného smyslu, instinktu či „*smyslové soudnosti*“ (jakožto celkové orientace člověka na přijetí určitého podnětu - zda dané dílo spadá do spektra obvykle pohotově, lehce a nadšeně přijímaných dojmů), dopouštějí se mnozí teoretikové umění v tomto momentu osudného omylu, neboť směšují nevědomý obecný smysl s uvědomělým rozumovým soudem o estetické hodnotě díla.

V prostředí rozšířené vědecké nejasnosti a nepřesnosti znalostí ohledně podstaty estetického zážitku a jeho případných podmínek, rozvíjí se od 19. století experimentální psychologie umění, ačkoli možnosti experimentu v psychologii umění se přirozeně omezují na poznání stupně estetického vzdělání a vytříbenosti smyslové stránky vkusu, tedy subjektivních podmínek, které do jisté míry usnadňují estetický prožitek, ovšem v podstatě na něj nemají vliv. Tak Valentine (2) při svém experimentálním výzkumu estetického vnímání použil 36 pohlednicových reprodukcí obrazů různé hodnoty. Zkoumané osoby byly dotázány, zda se jim díla líbí, zda je shledávají hodnotnými a měly objasnit svůj názor. Stanovil pak tři druhy postojů:

- 1) zdůraznění řemeslné kvality u obrazu, který se líbí, čímž se vyrovná i neuspokojení námětem,
- 2) výborné dílo, ale špatný námět,
- 3) postoj neovlivněný řemeslnou dovedností - vnímatel se zajímá a vypovídá pouze o námětu.

První z postojů hodnotil badatel jako nejdokonalejší estetický soud. Stanovil čtyři typy vnímání obrazu:

- 1) subjektivní typ: zaujatý obrazem pro náladu, kterou v něm budí,
- 2) objektivní typ: zaujatý náladou obsaženou v díle,
- 3) asociativní typ: zaujatý tím, co mu obraz připomíná,

4) charakterový typ: interpretuje např. obraz příboje tak, že velké vlny bezmocně narážejí, aniž by dosáhly toho, oč usilují.

Poslední typ zahrnuje podle badatele lidi, kteří nejsprávněji hodnotí dílo, mají potřebu pravdivého, nezaujatého dojmu.

Jiný badatel (Buřt, 1933) se pokusil experimentálně prozkoumat úlohu vkusu při vnímání umění. Zkoumané osoby měly seřadit fotografie děl různé jakosti podle preference, přičemž jako standartu bylo užito pořadí stanovené jedenácti umělci. Když zjistil, že estetické vzdělání a vytríbenost vkusu roste s věkem a osobním zájmem zkoumaných lidí, ztotožnil (v důsledku výchozí pojmové neujasněnosti) samo estetické vzdělání a vkus se soudem intelektu o estetické hodnotě díla. Pro měření schopnosti soudu o kráse a umění (ve skutečnosti ovšem jen úrovně vkusu a estetického vzdělání) vytvořil Buřt „*Picture Postcard Test*“, zaměřený vlastně na úroveň vkusu a bipolární faktory pro určité typy vkusu, mající vztah k rozdílu v temperamentu testovaných osob. (3)

Eysenck prováděl zase pokusy s hodnocením básní (1940): 12 zájemců o poezii mělo seřadit 32 básní podle toho, jak se jim líbí. Výsledky ukázaly jednak preferenci jednoduchých proti spíše komplikovaným, jednak upřednostňování romantických proti spíše rezervovaným. Přitom v prvním případě vynikla souvislost mezi extravertní a introvertní orientací zkoumaných osob. Ve snaze odhalit obecný činitel estetického hodnocení usiloval Eysenck v dalších výzkumech o vyloučení vlivu učení, tradice a kulturního zázemí, technické zručnosti či dovednosti, a konečně známosti díla. Přehlížel proto kvalitu posuzovaného díla: užil dvou souborů podnětů - obrazy krajin a obrazy zátiší. Přitom u krajin bylo sledováno: detailní naturalismus, kompozice, atmosférické světlo. U zátiší bylo sledováno: realismus, technické provedení, spontánnost. U obou souborů bylo sledováno, jak se obraz líbí nebo nelíbí. U krajin byl zjištěn jeden faktor daný *líbí se - nelíbí se*, a naturalismem, a druhý faktor daný kompozicí obrazu. U zátiší se barevný realismus s technickou dovedností překrývají a spontánnost je vztahu k nim bipolární (s technikou koreluje 0,80, s realismem 0,51). Přes úsilí o vyloučení případných činitelů obecného základu estetického hodnocení, je tento sledovaný moment ovlivněn vkusem; další zjištěná preference moderního a klasického umění je do značné míry určena případnými podmínkami subjektivními (např. extravertní či introvertní orientací, věkem aj.). Obecný základ soudu o estetické hodnotě byl psychologicky zploštěn na citlivost, vytríbenost a přesnost obecného smyslu, a konečně osobnostní, temperamentové rozdíly. (4)

Na případných podmínkách lidského soudu o estetické hodnotě však ulpěli také ti, kdo se pokusili mechanicky, nestrukturálně spojit svůj psychologismus s ohledem na

sociální podmínky. Úloha sociálního styku pro rozvoj vkusu a estetického vzdělání člověka je nesporná. Má ovšem pouze případnou, objektivně podmiňující povahu, zatímco subjektivní podstata soudu člověka o kráse má duchovní ráz. V průběhu sociálních styků si člověk osvojuje kulturně vypracované soustavy sensorických kvalit, které lze označit jako „*sensorické etalony*“ (vzory): např. uznávaná tónová stupnice v hudbě a pod. Jde tedy o složky vkusu. Rozvoj vnímání je spojen se změnami „*operativních jednotek vnímání*“ jako výsledku vnitřní činnosti člověka v osvojování si daných sensorických vzorů. Rozvoj vnímání vede Záporožce (1963) k vytvoření škály „*operativních jednotek vnímání*“, tj. percepčních modelů okolí. Tyto změny spočívají v tom, že člověk nejen znovu vytvoří pomocí operačních činností obraz předmětu, ale také převede získanou informaci do jazyka „*operativních jednotek vnímání*“ nebo osvojených percepčních modelů; přitom dochází k utváření adekvátního obrazu objektivní reality v subjektu. Utváření předmětnosti v ontogenezi je dle Záporožce (1967) spojeno s praktickými úkony dítěte, které mají předmětný ráz, jsou zaměřeny na vnější předměty a jsou přizpůsobeny jejím zvláštnostem, umístění a tvaru. Později, když se vnímání vyčleňuje v poměrně samostatný systém percepčních úkonů, klade praktická činnost před vnímání různé percepční úkoly a vyžaduje adekvátnost, a proto také předmětný odraz skutečnosti. Vnímání objektu subjektem dle tohoto pojetí (5) zůstává na úrovni smyslů vnějších a vnitřních, přičemž obecný smysl je ztotožněn s činností intelektuální, která jediná je schopná proniknout k odhalení významu znaku a při estetickém zážitku k soudu o estetické hodnotě zakoušeného díla.

Vývoj estetické zkušenosti u člověka je v subjektivní duchovní podstatě totožný s vývojem intelektu a schopnosti myslet, třebaže je subjektivně případně podmíněn vývojem citů, smyslů, atd. Pokud se hovoří o věku 5-10 let jako o *zlatém věku dětské kresby*, pak se jedná o období zvýšené citlivosti na transformace objektivní reality do subjektivního kresebného projevu. Estetický vztah člověka k realitě, případně podporovaný vzděláním a výchovou, utváří se aktivní samostatnou hrou dětí. Ta se řídí volným rozmachem obrazotvornosti a spontánními projevy dočasných intuitivních záblesků nazírání, nepatrně ovlivňovaného diskurzivně-myšlenkovou činností. Avšak oddání se estetickému prožívání se dítěti daří jen zřídka a ojediněle. Většinou se snaží to, co se mu líbí, získat. Pro nedostačivost dětského intelektu zde zpravidla chybí duchovní zaujetí jakož i intelektuální zkušenost, a proto také duchovní podstata trvalejší estetické zkušenosti a zážitku. První začátky hlubších estetických zážitků začínají až v době dospívání, kdy mladá bytost začíná prožívat samostatný citový vztah k přírodě. Tato základ estetického zážitku je však ještě velmi nedokonalý.

Je-li dítě samo ještě kusem přírodního života, pak dospívající člověk se už v

ústředním bodě svého JÁ osamostatnil. Nežije už v přírodě, ale hledá vztah k ní tím, že do ní vkládá své nálady, představy a dojmy, tuší přírodní dění. Tento vztah k přírodě je docela sentimentální a subjektivní, je spíše v nitru mladé bytosti než v přírodě. V mladé bytosti je však silný a jemný cit pro přírodu. (6) Počátek estetického prožitku, opírající se o procítěný vztah k přírodě, má v sobě vedle tohoto senzitivního momentu ještě hlubší duchovní aspekt. Prožívání takových okamžiků lze označit jako „*nevýslovné okamžiky*“, které přepadají duši bolestným smutkem a tesknotou. Je v něm spojení s hledáním smyslu života. Např. zkušenost, že vše krásné končí, že zanikají projevy života, že existuje věčné umírání, vyvolává v každé době velmi mnoho estetických dojmů. Přitom je patrné, že se týká základního vysvětlení smyslu života a existence člověka.

Mezi přírodou a citovým děním člověka je jakoby neustálý dialog. Tento dialog je patrný v literatuře. Bouřlivé projevy života nebo bolestná zklamání nalézají v přírodních jevech velmi mnoho příbuzného. Umělci se nabízejí bohatstvím výrazů v přírodním dění pro vyjádření duševního života. Romantika mládí miluje např. romantické přírodní úkazy, měsíční svit, hvězdné nebe, ticho v lese, pohoří nad jezerem, stará města, zříceniny, atd.

Citlivý subjekt se v citovém prožívání okolí sjednocuje s přírodou. Příroda je plna melodie jevů a zákonitosti, a člověk od ní dostává podněty k hlubokým duševním zážitkům: v mládí jsou to smělé sny o životě a jeho kráse, vzletné naděje do budoucnosti, v dospělosti jsou to estetické zážitky. Subjektivní JÁ se pomocí přírody osvobozuje, povznáší a zbavuje se nevyslovené problematiky. Mládí se tak vypořádává se svým JÁ, které touží po smysluplnosti a realizaci. Je tam také značné nebezpečí, že člověk zaplete sebe sama do vysněných velikostí a životních úloh a odvrátí se od řádného denního života a práce, nezbytné k realizaci osobnosti. Je mnoho jiných forem a možností duchovních zážitků estetických, které jsou všechny výrazem ducha a jeho života, nejen před přírodními jevy, nýbrž také před uměním.

Umění spočívá v tom, že forma, která vznikla v hloubce ducha a jeho rytmu v životním dění se vtiskuje hmotě jako materiálu. Tato forma, pocházející z ducha, dává hmotě nový význam, nový život - a tím zároveň i možnost vzbuzovat ve vnímání odezvu z krásy jako jasně vynikající dokonale rytmicky fungující struktury díla. Duševní bohatství je v umění přeneseno na hmotu tak, že dílo žije rytmem duše. Kdo nedbá na vnitřní duševní rytmus, nebo jej prostě nezná, pro toho plně neexistuje dílo oživené uměním.

Přibližně asi do 8 let dítě vidí obraz jako globální celek, z něhož si podle svého zájmu vybírá nahodilě podrobnosti. Vlastní téma díla ovšem nechápe. Teprve asi od 9 let je schopno analytičtějšího zkoumání díla. Je doloženo, že dítě může ojedinele a

dočasně zakoušet estetický zážitek, daný intuitivním zřením; překážkou plného pochopení obrazu a dosažení soudu o jeho estetické hodnotě je zde však nedokonalá znalost zákonů perspektivy a patrně i nedostatek zkušeností s výtvarnými projevy. Dítě dává přednost obrazům, které jsou *jako živé*, to zn. naturalistickým, ale také pouťovým obrázkům bez valné estetické hodnoty.

Teprve s příchodem pubescence se probouzí estetické hodnocení reality. Dospívající je schopen postihnout např. *náladu* krajiny, tváře portrétu, a citově prožívat obrazy, zejména jde-li (kromě portrétů a krajin) o žánrové výjevy a historické malby. Přitom vyvstává otázka, zda by umění pro děti nemělo být na téže úrovni, na jaké se ony samy vyjadřují. Takové *snížení se k dítěti* by však dítě nezaujalo, nevedlo by je k prožití obrazu a nepůsobilo by na kultivaci dítěte ve smyslu jeho estetického rozvoje. Stimulace je pouze tehdy rozvíjející, když předstihuje již dosažené. Proto také umělecká díla musí být vždy mírně náročnější, než je aktuální úroveň estetické zkušenosti dítěte.

Případná jednostranná spotřební zaměřenost odvrací člověka od estetického prožívání reality. Svádí ho k ryze smyslovému prožívám estetických hodnot životního prostředí a umění. Člověk pak může snadno ustrnout ve svém vkusu **na** nižší úrovni. Proto na jedné straně v některých případech nedostatečná vytríbenost vkusu, která má za následek psychologickou nepřipravenost **člověka** k hlubšímu estetickému prožívání tvorstva a umění, na druhé straně značné množství pseudouměleckých, kýčovitých produktů společenských sdělovacích" prostředků uzavírají kruh, ve kterém se konkrétní člověk utvrzuje v konzumním způsobu života. Jeho akceptování pseudouměleckých děl **představuje** zaměření na náhražky, jež jsou povrchně líbivé. Vztah k těmto **předmětům** zůstává spíše v rovině emocionální a vůbec smyslové, na úrovni **sentimentality**. Sentimentalita saturuje kýč a představuje deformovaný citový náboj, **který** se utvořil jako výsledek ambivalence mezi samolibostí či nepřiměřeným nadhodnocováním vlastního subjektu (narcismus, pýcha), jež v konfrontaci s objektivní realitou neobstojí, a mezi sebelítostí, která je tímto mechanismem posilována. Záliba v sentimentalitě deformuje hodnotový systém člověka jak ve **vztahu** k sobě samému, tak i v poměru k objektivní realitě, a vytváří základ pro **nevkus**, který případně subjektivně znesnadňuje uplatnění duchovního jádra estetického prožívání životního prostředí a umění.

Otázka, jak zabránit úpadku vkusu podněcuje k výzkumům dané problematiky. Např. Kurie (1960 - 80) se snaží experimentálně nalézt zákonitosti vývoje estetického vnímání, přičemž ovšem toto vnímání fakticky zplošťuje na jeho smyslovou stránku. Ostatně to ani jinak není možné při použití experimentu v psychologii. Možnosti experimentu v psychologii vnímání umění se přirozeně omezují na případné

subjektivní podmínky estetického zážitku (**k** nimž patří mj. smyslová stránka vkusu), zatímco subjektivní duchovní podstata estetického zážitku a soudu o estetické hodnotě zůstává pro tuto **metodu** poznání nepostižitelná. Daný výzkum byl proveden ve třech etapách v letech 1960, 1970, 1980. Nejprve bylo zkoumáno 1794 žáků a studentů, pak **2400**, a nakonec 905. Bylo jim předloženo 42 reprodukcí minulých i současných malířských děl čtyř žánrů (portréty, zátiší, figurální kompozice a krajiny). **V každé** kategorii byla zastoupena díla lišící se mírou stylizace či abstrakce: od ztvárnění realistického (až naturalistického) po výtvarnou zkratku, stylizaci, **náběh** k abstraktnímu podání. Míra stylizace byla vyjádřena hodnocením na pětistupňové škále. Sledované osoby nejprve vybíraly nejvíce a nejméně se líbící obraz a napsaly zdůvodnění své volby. Pak byly informovány, že jde vlastně o čtyři skupiny obrazů (dle žánrů). Nato znovu volily ze všech obrazů nejvíce a nejméně se líbící obraz z každé skupiny, ale už bez zdůvodnění. Při daném výzkumu byla užita metoda, spočívající v tom, že se význam objektů vyjadřuje statistickým hodnocením reakcí zkoumaných osob na škálách přídavných jmen, pomocí nichž se objekty hodnotí. Šlo o páry bipolárních adjektiv (např. malý - velký, silný - slabý, dobrý - špatný), představující sedmistupňové škály, jako např. *dlouhý 3 2 1 0 1 2 3 krátký*. Sledované osoby měly vyjádřit stupeň svého hodnocení označením příslušného čísla. Výsledky:

Soubor 9-12 let: se projevoval volbou stylizačně jednoduchých obrazů, obrazů s realistickým námětem, motivem, zobrazujícím skutečnost, kdy námět a způsob ztvárnění byly co nejjednodušší. V řadě důvodů preference měly hlavní postavení barvy.

Soubor 13 - 16 let: osoby chtěly vidět realistické obrazy, odpovídající skutečnosti, a zachycující realitu v pěkných, jasných, svěžích barvách. Neměly porozumění pro obrazy příliš stylizované.

Soubor 17 - 21 let: hodnotil na obrazech citové působení; dojem, námět či motiv je součástí tohoto působení. Osoby požadovaly především přírodní, krajinné žánry či zátiší, event. portréty. 21ti letí už projevují porozumění pro stylizaci a uměleckou abstrakci. Vývoj tohoto názoru prošel od prosté kritiky zobrazení lidského těla, odpovídajícího skutečnosti, přes výhrady ke kráse zobrazovaného (v pubescenci) až po celkový dojem z obrazu nepřírozně působícího či umělecky stylizovaného. Výrazný přechod od pouhého konstatování „*neodpovídá skutečnosti*“ k inspirativnímu a uměleckému dojmu se odehrál až po 20. roce věku respondentů. Estetický vývoj vychází od nejjednodušší a nejpřesnější napodobeniny skutečnosti, barevně jí odpovídající, s námětem blízkým smyslům dostupnému světu a životu dotazovaných, až k náročné umělecké stylizaci, pro kterou se objevuje porozumění až od 20 let věku.

Ukazuje se zde, že silněji podněcují k estetickému vnímání obrazy realističtější než stylizovanější, o nichž adolescenti z gymnázií jakoby neměli mnoho co říci. K tomu, aby obraz působil na vnímatele příznivě, musí být spíše realistický, musí vzbuzovat citovou odezvu. Přitom nezáleží ani tak na žánru, třebaže v pořadí důležitosti převažují portréty, výrazně realistické krajiny a figurální kompozice.

Zátiší představují pro neskolené vnímatele nepřitažlivé estetické podněty. Rostoucí trend nepříznivého hodnocení těchto obrazů v celém sledovaném úseku ontogeneze to dokládá. Zátiší je žánr, který je patrně v nesouladu s potřebou pohybu, dění a změn, jež jsou vlastní zejména období dospívání a adolescence.

Pokud jde o závislost preference a odmítání obrazů na pohlaví, dívky mají raději realistická a emocionálně působící květinová zátiší, obrazy, v nichž je patrná pohoda, soulad barev i obsahu, kdežto chlapci preferují obrazy dramatictější, jejichž náměty je více oslovují dynamičností.

Daný výzkum (7) neprokázal případné subjektivní podmínky dokonalého estetického vnímání u nedospělého člověka, třebaže objevil zmínky o kompozičních kvalitách obrazů už ve 13 - 14ti letech. Potvrdil spíše známou skutečnost o citových a smyslových aspektech vývoje vkusu u člověka, jakož i jeho případnou determinaci pohlavím.

Odkazy:

- 1) I. Čermák - Estetický vkus a sociální percepce, Brno 1978 UJEP.
- 2) C. W. Valentine - The Psychology of Beauty, London 1912.
- 3) R. W. Pickford - Psychology and Visual Aesthetic, London 1972.
- 4) H. J. Eysenck - A Critical and Experimental Study of Colour preferences, In : Amer. J. Psych. 1941, 54, 385-394.
H. J. Eysenck - Sens and Nonsense in Psychology, Harmondsworth 1957.
- 5) A. V. Záporožec - Psychologija, Moskva 1963, Psychologija mladogo školníka, Moskva 1967.
- 6) M. Habáň OP - Člověk a jeho duch, In : Fil. revue, Olomouc 1946, 3, 73.
- 7) J. Kurie - Psychologie vnímání malíř, výt. děl v ontogenezi, Brno 1982 UJEP, s. 192-3, 230-243.

8. PSYCHOLOGICKÁ STRUKTURA ESTETICKÉHO ZÁŽITKU

Vlastní podstata umění není v technické dovednosti, ani v pouhém dodržení estetických norem, nýbrž především v tvůrčí síle osobnosti. Posledních záhad umělecké tvorby se nelze dopátrat jen diskurzivním, přemítavým postupem rozumu, nýbrž také jeho postupem intuitivním. (1)

Povaha psychologického procesu při vnímání krásy a povaha účinku krásy na člověka: Proces vnímání krásy a umění se přirozeně podstatně neliší od procesu vnímání vůbec. Rozdíl je hlavně v tom, že při vnímání krásy je zdůrazněna intuitivní složka tohoto procesu. Materializovaný výraz krásy je nejprve vnímán vnějšími smysly: nejčastěji jsou to dva vnější smysly - zrak a sluch, které zachycují smyslové kvality - způsob, jak je *podstatná forma* předmětu uskutečněna v hmotě. Z těchto smyslových kvalit je za účasti vnitřních smyslů (smyslové paměti, představivosti a obecného smyslu, resp. smyslové soudnosti, či krátce instinktu) ustálena představa věci, tj. její celistvá smyslová podoba - bytostný tvar pojatý jako ovládající hmotu. Z představy je potom abstrahující činností intelektu odloučena vlastní čistá, bytostná forma předmětu. Zde ovšem začíná rozdíl: zatímco vědecké, filozofické a vůbec teoretické poznání věci směřuje k diskurzivní ideji, k pojmu, poznání krásy je soustředěno na intuici předmětu - na obraz celistvé jednoty věci v plnosti jejího individuálního bytí.

Vnímání estetických podnětů je aktivní tvořivý proces. Pro tento proces je příznačná mnohovýznamovost vjemů. K objasnění smyslové stránky estetického vnímání může přispět model „*senzorického etalonu*“ (Venger, 1975) či „*senzorického schématu*“ (Piaget, 1970). Smyslově vnímané předmětné vztahy a vlastnosti lze dělit podle míry smyslového uspořádání na *příznaky* „*primární, sekundární, terciální a transpoziční*“. „*Primární příznaky*“ představují nejjednodušší vlastnosti kontury předmětů nebo přesněji vlastnosti částí této kontury (přímost, křivost, plynulost, vypuklost, atd.). Úkonem „*kategorizace*“ probíhá postupné pořadání *primárních příznaků* a tím se naplňuje strukturace prostřednictvím „*sekundárních příznaků*“. K „*sekundárním příznakům*“ patří např. symetrie a periodičnost. U „*terciálních příznaků*“ se distance od původní smyslové závislosti na předmětu ještě zvětšuje. „*Terciální příznaky*“ objektu odrážejí vztahy mezi konfiguracemi toho objektu a jinou figurou, která se vytváří pomocí smyslové paměti v obraznosti.

Nachází-li se ve vjemovém poli několik předmětů, vydělují se ještě „*transpoziční příznaky*“, které charakterizují rozložení jednotlivých objektů a vztahy mezi nimi. Tyto příznaky tvoří u smyslové stránky estetického vnímání důležitý *etalon* kompozice. K tvorbě „*terciálních příznaků*“ je nezbytný pevnější vztah mezi

smyslovou obrazotvorností a smyslovou pamětí. Někteří lidé mají dobrou paměť, ale jsou těžkopádní v samostatné tvorbě a vynalézání. Reminiscenci mají lepší ti, jejichž nadání je bystřejší k vynalézavosti a samostatné tvorbě. Pamatovat si není nic jiného, než uchovat to, co byla přijato. Reminiscence znamená samostatné nalézání toho, co člověk sice vnímal, ale co nepodržel. Proto mají tvořivě nadaní lidé větší reminiscenci. Ta je v pevné součinnosti s obrazotvorností a její výsledky se vtiskují do paměti.

Smysly vnímají realitu buď přímým působením a přímým podnětem z věcí. Takto vnímáme ty kvality věcí a v nich věci samy, jež jsou vlastním předmětem smyslů. Spolu se smyslovými kvalitami však vnímáme celky jednotlivin a zároveň věci, které jsou společné několika smyslům. Společný předmět vnímaný několika smysly je např. pohyb, prostor, velikost, čas. Čas vnímáme tím, že dění postupuje tak, že něco je dříve, jiné později. To vše spadá pod přímé vnímání smyslů.

Jiný způsob vnímání je druhotným postupem. Přímé působení věcí totiž vyvolává ve smyslech změny. Tyto změny probíhají a tento postup pokračuje, třebaže smyslové vnímání už ustalo a je předmětem obrazotvornosti. Obrazotvornost však představuje nikoli kvality vnímané jednotlivými smysly, nýbrž celek. Proto je její působnost spojena se syntetizující činností smyslového vnímání, s obecným smyslem či se smyslovou soudností. Takže velikost v prostoru, pohyb a čas, jak jsou zobrazeny ve fantazii, poznáváme pomocí tohoto obecného smyslu. Na činnost představivosti navazuje paměť. Paměť udržuje nejen to, co bylo vnímáno, ale také to, čemu jsme svou myslí porozuměli, ovšem pokaždé ve spojení s obrazem ve fantazii. Celá duševní činnost je spojená s obrazy ve fantazii, neboť z nich a nad nimi se účastní duševní činnosti také mysl a vytváří své pojetí a myšlenky. Paměť vlastně připojuje poznání času nějak určeného a to vzdáleností minulosti od přítomného nyní. Tak časové rozvrstvení vnímaných věcí a událostí rozšiřuje možnost dokonalejšího poznání už ve smyslech a poskytuje podněty k umělecké tvorbě. Paměť často nahrazuje i nedostatek vlastní původní tvořivosti. Uchovává totiž představy a obrazy smyslových věcí, a uchovává také jejich sled v minulosti. Tím poskytuje přítomné tvorbě možnost navazovat na minulost, je-li z ní uchováno v paměti to krásné, co minulost přinesla.

Pokud jde o vnější smysly při vnímání umění, zrak a sluch jsou smysly, kterými člověk poznává nejvíce. Ostatní smysly mají omezenější pole své působnosti, kdežto zrak a sluch se nedají omezit ani počtem, ani velikostí, ani jediným místem. Pro tuto vlastnost jakési „*univerzálnosti*“ jsou nejbližší rozumu, jehož předmětem je vše, co je. Podle Aristotela (2) je zrak odpoutanější od závislosti na hmotě a subtilnější než jiné smysly. Ostatní smysly se stýkají s hmotností věcí mnohem „*fyzičtěji*“ než zrak, který přijímá obraz nikoli v jeho bezprostředním bytí, nýbrž „*psychologičtějším způsobem*“. Už „*psychologičtěji*“ charakter zraku odhaluje jeho velmi důležitou úlohu v lidském

životě, a tím více v tvůrčí činnosti umělce a při vnímání umění. Zrak zachycuje světlo a jeho odraz v barvách.

Základem barevných vjemů jsou dva vzájemně se doplňující psychologické pochody **splyvání a odlišování** daných optických faktů. Tyto splyvací, resp. odlišovací pochody jsou způsobeny jednak činiteli fyziologickými, jednak psychologickými. Tak splyvání hloubek je svou povahou podmíněno převážně faktory fyziologickými, kdežto rozlišování spíše psychologickými. Opačně se v tomto směru chová splyvání a rozlišování ploch: splyvání se řídí psychologickým zákonem psychické kontinuity. Musíme je tudíž kromě fyziologicky podmíněných vznětů hraničních a bodových odůvodnit také psychologicky, zatímco rozlišování ploch nutno uvést na fyziologicky vyvolané podněty hraničních linií. Toto vnímání ploch se svými procesy splyvání a odlišování nám ukazuje nejlépe, že už i ten „*nejelementárnější*“ úkon prostého vidění plochy, se kterým vůbec každé vnímání barvy stojí a padá, je třeba uvést jak na fyziologické, tak na psychologické faktory.

Intencionalita barevných vjemů: Nejen otázka po způsobu vzniku barevných vjemů, nýbrž už sama povaha vidění barev se dotýká otázky, jaké vlastnosti mají tyto vjemy, navozené podle původních zákonitostí: lze je snad považovat za vitálně-tělesné zážitky, které jako by byly přijímány do vlastního těla, nebo je možno chápat je jako zážitky zaměřené k předmětu, tedy **intencionální**? Zodpovězení této otázky a nalezení intencionálního rázu barevných vjemů je dáno základními procesy vidění barev: sléváním a odlišováním optických dojmů.

Intencionalita vnímání znamená, že toto vnímání je podstatně zaměřeno na daný předmět. Jinými slovy: není vnímání bez předmětu. V intencionalitě se projevuje zejména jedna vlastnost: odloučenost mezi duševním zážitkem samým v sobě a mezi jeho předmětem, k němuž je tento zážitek zaměřen. Bez této odloučenosti by pojem zaměřenosti, ba i pojem příslušného předmětu byl psychologicky a logicky nemožný. Vlastnost „*červený, modrý, zelený, lesk, světlost*“, atd. je samou svou podstatou něco jiného než vnímání červeně, modře, zeleně, lesku, světlosti, atd. Všechny tyto vlastnosti jsou sice u člověka bezpodmínečně odkázány na vnímání jako svou příslušnou zprostředkovatelku, ale přesto nejsou s ní totožné.

Tato odloučenost, resp. rozlišenost je možná pouze tehdy, existuje-li podobné rozlišení na straně předmětů mezi jednotlivými věcmi. Psychologicky je nemožné vypovídat něco o skutečném vědomém rozlišování mezi úkonem vnímání a jeho předmětem, pokud není rozdíl mezi předmětem a předmětem. Je samo sebou pochopitelné, že na straně předmětů je tím méně předmětnosti, čím méně je rozlišenosti, resp. odloučenosti.

Tím však bylo zároveň už řečeno něco dalšího, a to: čím méně předmětnosti se

nabízí vnímacímu úkonu, tím menší je jeho intencionalita. S mezními případy se tu setkáváme tehdy, existuje-li jenom jedna předmětnost bez jakéhokoli členění resp. rozlišení. Říkáme předmětnost nikoli předmět, neboť v tomto případě, kdy nám vnímací úkon nabízí nějakou pouze jednu jedinou předmětnou skutečnost, kdy nám tedy představuje jen jediné *quale*, které už není blíže určeno žádnými vlastnostmi, takže je beztvaré, nemáme zde už před sebou vlastně žádný předmět. (Předmět totiž pokaždé vykazuje jakoby jistou individualitu, tvar a omezení vzhledem k ostatnímu vnějšímu světu.) V takových případech chybí vjemům jejich intencionální ráz, to zn. charakter zaměřenosti na nějaké předměty.

Samotný vjem jako činnost poznávací vlastnosti smyslů (oproti dění emocionálnímu) se objevuje ve své pravé povaze teprve tehdy, má-li svou vlastní intencionalitu, nezávislou na pudovém životě, to zn. vztahuj e-li se k individuálně určeným, od subjektu odloučeným předmětům. Tak je tomu však teprve tehdy, je-li jeho příslušný předmět jakoby *vytržen z beztvárného chaosu* předmětného světa a je takto (jako od ostatního světa odloučené, jistým tvarem a vlastnostmi vybavené smyslové *quale*) zpřítomněn vědomí. Tato intencionalita se však stává nejen výraznější, je-li předmět individuálně určen více vlastnostmi (tvarem, velikostí, odstínem barvy, způsobem projevu, aj.), nýbrž také tím, když je vedle tohoto předmětu předváděna do sféry smyslového vnímání ještě řada jiných věcí jako předměty takřka srovnávací. Intencionalita je tím výraznější a vyznačuje úkon vnímání tím jasněji, čím je více předmětností a předmětů. Tento předmětný svět vnímání je však opět tím bohatší, čím více se ve vnímání uplatňuje proces rozlišování.

K podobným závěrům nás mohou přivést i skutečné situace: např. v hustém šedém mraku kouře nebo v úplně tmě nevidíme kolem sebe nic jiného, než homogenní šedí, popř. černí. A když přitom nevidíme ani vlastní tělo, pak nelze postřehnout ani žádnou distinkci mezi subjektem a touto šedí, resp. černí. Vnímáme zde jakoby touto tmou popř. tím kouřem naplnění, docela obklopení. Ať zavřeme oči nebo otevřeme, nepostřehneme rozdíl. V takových situacích se nám dělá mdlo a dostáváme závrať, pozbýváme jistotu, je-li tma opravdu venku či „*jsme-li my sami černí (šedí)*“.

Tento výsledek lze doložit na dalším srovnání. Je to vztah smyslového vnímání k úkonům myšlení, mezi nimiž zde přicházejí v úvahu především abstraktní rozumový pojem a soud. Také pojmy a soudy mají intencionální ráz, a to způsobem ještě dokonalejším. Je však zřejmé, že bychom si např. ve světě barev nedovedli zjednat všobecný pojem barevné kvality, kdybychom měli pouze jediný smyslový vjem jediného barevného *quale*. K uskutečnění takového pojmu je třeba více vjemových předmětů, tj. psychologicky zvláštního rozlišování, resp. odlučování a zase spojování či slévání vnímaných předmětů mezi sebou. To všechno platí tím spíše pro logické

usuzování, které vždy předpokládá alespoň dva abstraktní pojmy. Přitom nehledíme na samu schopnost usuzovat. Tu musíme předpokládat. Může se to zdát být samozřejmé. Avšak museli bychom napřed předeslat právě tento samozřejmý fakt, abychom si zjednali nezbytnou základnu k dalším vývodům. Zároveň se ukazuje, že musíme jasně odlišovat dva okruhy faktů:

- 1) Vnímací vlastnost smyslů a intelektuální schopnost myslit na jedné straně (obě se jasně projevují svým intencionálním charakterem);
- 2) a základní psychologické podmínky k tomu na straně druhé.

Avšak právě při jejich rozboru se ukazuje, že ta první řada, totiž vlastnost vnímat a schopnost myslet, by zůstala bez účinku, kdyby nebyly splněny tyto psychologické podmínky. Jediná psychologicky *schůdná* cesta k opravdové intencionalitě, to zn. k rozlišení mezi úkonem vnímání a předmětem je rozlišení mezi předmětem a předmětem, nebo přesněji řečeno mezi předmětností a předmětností. (3)

Máme-li dospět při smyslovém vnímání, jež má při vidění barev vysloveně názorný charakter, od rozmanitých smyslových dat k opravdovému vidění předmětu, musíme přibrat význam. Vnímání barev s jeho dvěma základními procesy se přirozeně nemůže pojímat tak, jako by tu docházelo ke splnutí jednotlivých smyslových elementů asi tak jako u procesů chemických. Nejde tu ani o přechod od *pouhého* počítku barvy k vnímání věci.

Jedná-li se tedy o vnímání předmětů s nějakým tvarem, barvou atd, musíme při takovém vidění barev předpokládat kromě elementu ryze smyslově názorného, ještě element jiný, jemuž připadá úkol uspořádat jednotlivá předmětová data v celek, a který tudíž proto musí být docela jiný, nenázorné povahy, totiž povahy intelektuální.

Funkce dávání významu ukazuje na dvě skutečnosti:

- 1) Pravá intencionalita a s ní spojené jasné vědomí rozdílu mezi já a světem, je psychologicky možná pouze tehdy, je-li svět předmětů nějak diferencován. Vychází tedy z vědomého rozdílu mezi předmětem a předmětem.
- 2) Vystižení předmětu, které má celostní ráz a prozrazuje stejnorodý původ je možné jedině tehdy, když se naše vnímací funkce ve svých podstatných znacích nemusí po částech získávat vnější zkušeností, nýbrž jsou-li vcelku dány jako základní zákonitosti ve struktuře lidské přirozenosti a zároveň s ní. Tento celostně pojatý předmět nám dává východisko k jemnějšímu a širšímu pojetí intencionality.

Okolnost, že právě zjevy barevné konstance mají intencionalitu nejvýraznější, je závažná z dvojího hlediska:

- 1) Zjevy barevné konstance mají pro náš všední život biologickou účelnost a upozorňují nás tím na novou vlastnost intencionality barevného vnímání. Jde o vlastnost, která nám teprve pomůže proniknout přes analytickou popisnou

(fenomenologickou) stránku hlouběji do její podstaty a příčinného zdůvodnění.

2) Barevná konstance nám připomíná, že se nám věci nepodávají tak, jak ve skutečnosti podléhají změnám vlivem osvětlení; že tedy intencionální ráz našich barevných vjemů vyniká zejména tam, kde se vnímání neřídí podle přísně fyzikálně-fyziologických podmínek podráždění, nýbrž spíše svými vlastními zákony psychologickými. To má zase důsledek pro otázku skutečnosti vnějšího světa - světa, jak se nám jeví v barevných vjemech.

Trojí významová funkce intencionality barevných vjemů:

Roste-li intencionalita barevných vjemů úměrně s charakterem *věcnosti* u vnímaných předmětů, vyplývá z toho, že nejhlubší důvod této intencionality je obsažen ve významnosti našeho vnímání. Největší význam mají pro nás ty barvy, kterých se používá jako poznávacích značek těles. Ve významových funkcích lze rozeznat tři různé znaky. Jsou to: náznaky, signály, symboly.

Signální funkce je účelová. Má účel, který jako takový je samozřejmě mimo signál, a pokaždé je obsažen v nějakém jednání, které se původně zakládá na podnětu vůle. Naproti tomu symbolická funkce nemá přímý účel. Každý symbol je svou podstatou významový. Kdyby tomu tak nebylo, zmizela by symbolika barevných vjemů. Tento význam *vkládá* do barvy vnímající a přemýšlející osoba. Význam je zde mimo barvu, který funguje jako symbol.

Náznaková funkce potom nemá ve významu právě takto vyloženém zase ani účel, ani hlubší smysl, a přesto je také funkcí, resp. také ona označuje právě *něco* a dostává tím *smysl* v nejširším významu toho slova. Toto *něco*, které se projevuje nebo ukazuje v běžné náznakové funkci, je vždy nějaká věc. Náznaková funkce je vysloveně věcností.

Signál má vždy nějaký účel,

symbol má vždy nějaký význam,

náznak má vždy nějaký smysl.

Estetický zážitek má kromě gnostické stránky také aspekt emotivní. Ačkoli je citová složka jen případnou složkou estetické zkušenosti, přesto je nezanedbatelnou částí struktury estetického zážitku, jejíž subjektivní podstata je duchovní, intelektuální povahy. Nálady a city jako velmi diferencovaný emocionální ohlas v člověku na vnímané umělecké dílo, jsou případnou subjektivní podmínkou plnosti estetického zážitku. Tato případně v nějaké míře usnadňuje estetickou zkušenost a podporuje ji, ale v podstatě ji nezajišťuje. Ačkoli jde o nepodstatný moment estetického prožitku, přesto rozsah jeho účasti na daném prožitku hraje značnou roli při plném prožívání uměleckých děl.

Je-li však umění chápáno jako prostředek výhradně k sdělování subjektivních citů,

nálad a afektů autora, jako výraz vnitřního emocionálního zápasu umělce, je-li prožívání umění omezováno na city aj. emoce, které ve vnímání vzbuzuje, potom je účinek krásy zaměňován s citovým dojmem. Estetická zkušenost se pak omezuje na citovou *senzaci*, kterou vyhledává a již se sytí prostomyslný lidský zájem či zvědavost. Potom to ovšem má pramálo společného s opravdovým uměleckým zájmem. U takového umělce či u takového příjemce uměleckých děl, jimž jde v díle o takovou citovou *senzaci*, a nikoli o ušlechtilější radost z poměrné dokonalosti díla, nutno spatřovat projevy nepravidelných modifikací umělecké činnosti: tam se v nejlepším případě mísí ušlechtilější účinek krásy s hrubším účinkem subjektivní emotivity.

Korekce psychologismu v pojetí estetické zkušenosti neznamena vyloučení citů, afektů a nálad ze struktury estetického prožitku. Vždyť emotivní stránka je k plnohodnotnému estetickému zážitku nutná. V lidském vjemu je určitý postup: pomocí smyslů vniká předmět do rozumu. Smysly postřehují věc nejdříve (oko např. barvu) a už svým vjemem se uvádějí v činnost a svým způsobem se *těší*. Sotva předmět dospěje až k rozumovému ponětí, pak vzniká vnitřní zalíbení, duchovní a duševní radost, doplňující a kultivující smyslové potěšení. Vyplývá to z povahy lidského vjemu, neboť každá schopnost se *rozechvěje*, když dosáhne vlastní předmět, ke kterému přirozeně směřuje.

Jednostrannost a upřílišněnost psychologismu se projevuje zmatečností celkové koncepce a absurditou důsledků. Místo řádu jako základu normy umělecké tvorby zaujímá konstrukce sestavená z výčtu lidských funkcí (myšlení, cítění, chtění, popř. intuice). Tam, kde chybí řádně založená norma, dostavuje se ohraničování umění krajnostmi, vyplývajícími z jednostranně uplatněných uvedených lidských funkcí - např. při dominujícím myšlení, při dominujícím cítění. Psychologové pak sestavují zvláštní *sítě* svých schémat, do kterých se snaží *chytit* umělce a jeho dílo. Jejich snažení upomíná na Heisenbergův princip neurčitosti ve fyzice. Stále stojí na pokraji relativismu. Opomíjejí celistvost a integritu umělce. K vymezení normálního umělce soustavně užívají měřítek, odvozených nikoli z řádu stvoření funkční struktury lidské přirozenosti, nýbrž z různých úchylek. Snaží se normálního umělce definovat a postihnout pomocí *sítě* chorobných patologických příznaků. Tak postupuje s jistou obezřetností např. Herbert Read, a někteří jeho napodobovatelé, kteří si však počínají ještě zmateněji. (4) Neuvažují o nějakém zvláštním nadání či daru, nýbrž docela naturalisticky počítají s nějakou *záteží* či poruchou, odchylkou od obvyklého, běžného. Tak se rozmanitost umělecké tvorby chápe jako daná především vrozenou úchylkou či zvláštní poruchou, k níž se

druží získané nemoci, otravy, apod. Tak je vrozená porucha vlastně nadřazována i lidské svobodě a záměrnosti umělceva snažení.

Třebaže je krása transcendentním symbolem skutečnosti, náleží zcela do řádu přirozené zkušenosti, opírající se o smyslové vnímání. Uhájíme-li krásu proti jednostrannému psychologismu, je zde ještě nebezpečí opačné krajnosti: jednostranný spiritualismus směřuje estetický zážitek se zážitkem mystickým. Spiritualismus vyzdvihuje jedinou hodnotu - absolutno ducha - a vede k devalvaci všech ostatních hodnot. Hodnota se stává něčím nedeterminovaným, něčím, co se zduchovňuje v „*pocitované atmosféře*“. Jedinou hodnotou zůstává osoba jako „*Čin*“. A ježto „*subjekt*“ a „*čin*“ (akt) spadají v jedno, proto spiritualistická estetika osciluje mezi estetickým aktem jakožto „*bytím*“ osoby (výrazem) a jakožto „*tvořením*“. Každopádně je to estetika formy. Takové aktivní „*tvoření*“ směřuje k reflektivnímu „*tvoření*“, k autonomní genezi formy a spiritualismus dochází až k naturalismu. (5)

Korekce spiritualismu vyžaduje pevné hranice mezi mystickým zážitkem a zážitkem estetickým.

Základem mystiky je nadpřirozené rozjímavé spojení lidské duše s Bohem, nezávislé na činnosti přirozených schopností duše. Mezi zážitkem krásy a mystickou zkušeností je podstatný rozdíl. Mystická zkušenost předpokládá stav, ve kterém je duše oproštěna nejen od jakýchkoliv nedostatků, nýbrž také ode všech pozitivních vztahů ke stvořeným věcem. Je soustředěna na samu svou podstatu v jediné touze po důvěrném spojení s Bohem, jakého lze dosáhnout v tomto životě.

Zážitek krásy však předpokládá, že duch je obrácen právě k věcem, k plnosti věcí a k plnosti toho, co věci mohou člověku poskytnout. To je právě opačný postoj. Jediná výraznější analogie mezi mystickou a estetickou zkušeností spočívá v tom, že v obou hraje velkou roli nazíravý úkon rozumu, tj. úhrnné vnímání přítomného předmětu v jeho celistvosti, které se v řádu krásy nazývá přirozená kontemplace, či intuice, kdežto v oblasti mystiky nadpřirozená kontemplace. (6)

Klíč k podstatě estetického vnímání tkví ve změně kategoriální perspektivy nazírání na věci, (7) pokud to znamená aktualizaci myslí a soud o estetické hodnotě věci v intelektu. Estetický zážitek se podstatně rozvíjí tehdy, když v uměleckém díle odhalíme a zakoušíme danou kvalitu, která aktivizuje naši mysl. Tato počáteční aktivizace je svého druhu údiv, jenž vede vnímatele k soudu o estetické hodnotě díla. Estetický hodnotící soud je doprovázen svobodným svolením vnímatele krásného díla, totiž jeho dobrovolným příklonem k tomu, aby se z dané krásy radoval úplně. Teprve potom je estetický hodnotící soud provázen aktualizací všech ostatních - nejen duchovních sil člověka.

Estetická intuice je přirozený úkon. Člověk k němu dochází vlastními silami a schopnostmi. Účinky intuice nevybočují z mezí přirozeného řádu. Naproti tomu nadpřirozená kontemplanace je úkon, který způsobuje v lidské duši samotný Bůh a přirozenými silami lidského ducha nelze tohoto úkonu dosáhnout. Rovněž účinky mystické kontemplanace náleží především do řádu nadpřirozeného. Sv. Tomáš vymezil krásné jako to, co se líbí, když to bylo postřehnuto. Jde o postřehnutí krásna, o intuici. Postřehnutí či vjem věci intuitivní schopností intelektu je výchozí moment každého poznání. K oddělení estetické intuice od jiné je nezbytný ještě další element ve věci, totiž krása. Proč se člověku nelíbí všechny věci stejně, když se intuice vztahuje na všechny? U všech věcí totiž nevyuniká to podstatné, které sv. Tomáš označoval „*res plendentia formae*“. Jde o jasně vynikající strukturu věci. Má-li nějaká věc vše, co má mít, aby její přirozená struktura byla harmonicky funkční, potom ve výstavbě její struktury jasně vyniká proporcionalita a symetrie, a ve fungování dané struktury jasně vyniká harmonie, a proto se líbí. Estetická intuice předpokládá jasné vynikání této harmonicky fungující struktury a to jak v přírodním prostředí tak v uměleckých dílech.

Pokud jde o estetický zážitek, krásu postřehujeme intuitivní schopností smyslů a intelektu, jenž dovede přímo proniknout estetickou hodnotou věci a porozumět jí.

Estetická intuice se opírá o souhrn všech vlastností a schopností člověka. Je to „*instinktivní syntéza*“, ve které rozum organizuje všechny smyslové asociativní, afektivní schopnosti. Intuice má mnoho předpokladů v poznávajícím subjektu:

- 1) Předně je to jemná a pohyblivá senzibilita subjektu. Ta umožňuje zachytit vlivy působící na ni z reálného životního prostředí. Zachytí i jemnější odstíny hlasu mluvícího člověka, ze kterých přijímá počítky a dojmy, představy o něm mnohem podrobnější, než jiný subjekt méně senzibilní, méně pohyblivý, obtížněji reagující na podněty přicházející z reálného životního prostředí.
- 2) Celková činnost obrazotvornosti a její asociativní činnosti a spolupráce paměti a smyslové soudnosti (obecného smyslu, instinktu).
- 3) Třetím předpokladem i fází procesu intuice je přechod smyslové činnosti, spojené s organickou jemností, přes obrazotvornost a smyslovou soudnost do stavu vědomí, v němž intuitivní pronikání intelektu rázem přináší syntetické pochopení, nebo alespoň zdokonalení existující, známé syntézy odhalením nových vztahů ve věci, objasněním její podstatné struktury a jejich vztahů k jiným věcem a lidem.

V umělecké tvorbě podobně jako v prožívání uměleckých děl jejich příjemcem se uplatňuje tato intuitivní schopnost intelektu. Intuice není noeticky totéž, co psychologická jistota. Intuice je bezprostřední zření na přítomnou věc. Zahrnuje nejen smyslové poznání, nýbrž také rozumové. Jen rozumem si člověk uvědomuje přítomnou věc. V tomto pojetí intuice není zdrojem úplné subjektivní jistoty. Je to

první a přímý postoj ducha k realitě, v němž je věčné jádro. Je to výchozí předpoklad k poznání jak vědeckému, diskurzivnímu, tak nezprostředkovanému, přímému, spontánnímu. (8) Intuice se liší:

- 1) od poznání z víry, v níž poznáváme něco ze svědectví; u poznání z víry lze uvažovat pouze o intuici nadpřirozené, pokud samotná víra je světlem a poskytuje zření (ovšem nedokonalé, v pojmech, jimiž je světlo víry vyjádřeno lidsky; dokonalejší poznání z víry nabývá lidský duch v kontemplaci, ve které dokonalé zření na Boží pravdu přichází z jiných zdrojů než je lidský rozum; je to vliv Ducha svátého;)
- 2) od poznání univerzálního, neboť znamená přímé nazírání na předmět v jeho jednotlivosti;
- 3) od poznání diskurzivního: jakožto přímé poznání se totiž liší od poznání, které postupuje přemítavým způsobem, totiž srovnáváním a oddělováním znaků a vyvozováním nových poznatků z toho, co člověk už poznal;
- 4) od poznání zprostředkovaného: jde totiž o bezprostřední zření na konkrétní věc.

Intuice ve vlastním smyslu znamená postřeh věci v konkrétní realitě. Diskurzivní postup je známkou postupnosti, omezenosti a slabosti intelektuálního poznání. Dokonalé intuitivní poznání znamená pohlížet na bytost zevnitř - tak jak je, v celé univerzálnosti, pokud ji lze zřít. (9) Intelektuální intuice tedy vylučuje diskurzivní poznání, avšak neodporuje abstraktnímu poznání intelektu, jež se děje bez diskurzu. Každá intuice existující skutečnosti zahrnuje poznání bytosti, struktury věci (zpočátku prvním postřehem nedokonale, teprve pak další cestou diskurzivní se zdokonalí). Počáteční poznání bytosti chápáním intelektu je základem pojmu a poznání, a stává se také cílem poznání v dokonalém proniknutí. Pojem věci a poznání bytostných znaků je vždy univerzální, neboť přísluší všem jedincům, jimž patří táž bytost. Takže univerzální poznání je cílem také intuitivního poznání, pokud slovem *intuitivní* myslíme schopnost intelektu rozumět a chápat. Dokonalý pojem a soud je zde cílem všeho.

V poznání v univerzálních pojmech je vyjádřen vlastní názor (zření) na věci, pokud je ho lidský intelekt schopen. Jimi můžeme poznat věc, jak je sama v sobě. Univerzální pojmy neochuzují skutečnost, neboť realita ve své konkrétnosti je vnímána smysly. Smysly zachycují zvláštní vzruchy, které se psychicky jeví jako hmotné vlastnosti. Ve smyslovém vnímání je přímé poznání hmotné skutečnosti. Intelekt (uvědomující si smyslové vjemy a chápající za zvláštním vzruchem věc samu, podstatu, nikoli jako něco nehybného, nýbrž jako dynamickou, funkční strukturu věci) není ochuzen o poznání konkrétní reality. Nazírá na danou skutečnost nepřímou, reflexí. Vzhledem k tomu, že všechny poznávací schopnosti přísluší k lidské duši, která je jeho jediným principem, proto je toto poznání ucelené, třebaže jde o složitý postup. V tomto postupu

intelektuálního poznání je zahrnut také okamžitý hlubší vzhled do věci či do intimních vztahů věcí mezi sebou, provázený rozechvěním radosti z pravdy nebo z krásy. V tomto druhém rozechvění samozřejmě spoluzaznávají nálady, city a vůbec emoce. Podle různého *zabarvení* psychologických projevů (citová rozechvělost, spolupůsobení asociace, paměti, atd.) dostává také intuice svůj ráz. Umělecká intuice neuniká složitému postupu lidského intelektu a hlubšímu citu a radosti z krásy, třebaže se tento projev odehraje v okamžiku. Ačkoli se zdá, že intuice je *eruptivním* projevem, nevymyká se zákonům lidského poznání, neboť pro člověka přirozeně není jisté cesty, jak proniknout k jádru věci.

Pronikavá intuice je při tvorbě díla nezbytná nejen k odhalení skryté krásy ve zdánlivě všední realitě, nýbrž také při naplnění smyslu boje za dokončení díla.

Intuitivní a syntetizující schopnost nelze nahradit ani technickou zručností či dovedností ani pracným postupem analytického rozboru a popisu uměleckého díla.

Intuici není třeba vysvětlovat neznámými a tajemnými silami či nevysvětlitelnými zásahy. Je totiž dostatečně odůvodněna jak předcházejícím smyslovým vnímáním člověka, tak činností intelektu, při níž se uplatňuje více syntetický způsob přímého pronikání a chápání. Z tvůrčí intuice autora pochází to, že se struktura uměleckého díla projevuje krásou a hloubkou duchovního pojetí. Intuicí příjemce či adresáta uměleckého díla je tato nově vytvořená realita pochopena a působí radost v mysli i potěšení ve smyslech, ve kterých je „*úrodná půda*“ k postižení a zachycení této skvěle vynikající struktury jejích proporcí a harmonie jejích funkcí. Po této stránce má umění ráz poznání a zachycení skutečnosti - poznání, které se liší od namáhavého, postupného poznání teoretického.

Odkazy:

- 1) F. X. Šalda, In: J. B. Svrček - F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění, Praha 1947 Melantrich s. 242.
- 2) Aristoteles - De anima, II, XIV.
- 3) A. Terstenjak - Vnímání barev a skutečnost vnějšího světa, In: Filosofická revue, Olomouc 1947, XV, č. 2., s. 35-40.
- 4) Viz např.: S. Drvota - Osobnost a tvorba, Praha 1973.
- 5) G. Morpurgo - Tagliabue - Současná estetika, Praha 1985, s. 439.
- 6) T. Vodička - Filosofie umění, Brno 1948, s. 31-33.
- 7) V. Aldrich - Filozofia umenia, Bratislava 1968.

- 8) M. Habáň OP - Psychologie, Brno 1937, s. 133-140.
- 9) Sv. Tomáš Akv. - De Málo, 16, 2.

9. DYNAMIKA INTUICE V UMĚLECKÉ TVORBĚ

Posledním základem estetické tvořivosti člověka je jeho transcendentnost nad hmotným světem díky rozumu. Celá lidská tvořivost se opírá o tento základ. (1)

Pro *obrazný* způsob odrážení reality v umění je příznačné spojení jedinečnosti a obecnosti. Vědec abstrahuje od individuálních rysů a zaměřuje se pouze na rysy obecné; umělec naopak zobrazuje konkrétní postavu, ale takovým způsobem, aby vynikly rysy typické pro celou kategorii, např. pro lakomce, pokrytce, atp. Právě míra, do jaké dovede umělec spojit ve svém vyjadřování reality obecné rysy s rysy individuálními, může být měřítkem jeho schopnosti poznávat život v jeho podstatných rysech a názorně jej vyjadřovat.

Vědec podrobí jednotlivé případy soustavnému a metodickému rozboru, oddělí nahodilé od zákonitého, a pak zjistí obecně platný zákon. Také umělec je schopen dosáhnout obecně platného poznání, třebaže umělec nepracuje laboratorně nebo statistickou metodou opírající se o pozorování celého týmu. Umělec poznává život jaksi na *svou pěst*, takže jeho poznání nese pečeť subjektivnosti. Dospěje-li jeho poznání tak daleko, že je schopen zobecnění, (v daném případě *uměleckého zobecnění*), autor začíná psát, malovat atd. To je už fáze tvůrčího procesu, který se dá smysly sledovat. Vzhledem k tomu, že mnohý povrchní pozorovatel mylně pokládá tuto fázi za celou tvůrčí činnost, domnívá se, že teprve nyní začíná pracovat, protože předcházející fáze není okázalá. (2) Bez intuitivního poznání však není umělecké tvorby. (3) Vědecké, filozofické a vůbec teoretické poznání lze označit jako abstraktní činnost, vždy nedokončenou, neustále se opravující a usilující o získání všeobecných pojmů. Naproti tomu básnické a vůbec umělecké poznání je neseno zejména činností intuitivní: jde o poznání konkrétní, jedinečné, neopakovatelné. (4) Věda se buduje na faktech, které hromadí, třídí, srovnává, odvozuje z nich obecné soudy, vykládá svět a život neosobně, potlačuje na jevech to, co je na nich nejvíce jedinečného a osobitého; kdežto umění zachází s vnitřní zkušeností a obrazností, a vykládá svět docela osobnostně; pojímá život v celém jeho kypivém individuálním varu a bohatosti. (5) Tvůrčí proces je něco hlubšího a tajemnějšího než jen proces dialektický. (6) Hovořili básník o intuíci krásy či estetickém nazírání, pak spojuje tuto přirozenou činnost s hlavními životními projevy člověka, s láskou, s radostí i s bolestí. Radost je mu pozemskou formou pro nejasné uvědomění si nesmrtelnosti a bázeň smrti je mu pokaždé svědectvím, že jsme nedovedli dost poznat krásu života. Krása světa je skryta a básník se jí snaží odhalit. Tisíce pohledů ztrácíme marně, protože nedovedly uvidět svět v

úsecích jejího proměňujícího a očišťujícího záření. Poznávání a odhalování této krásy je jeden z nejsložitějších pochodů a vede od nejbolestnějšího poznání těla až k závratím myšlenky. (7) Dokládá to i úryvek básně W. Whitmana:

„ ... *Ó radost prapůvodní účasti, kterou jen lidská duše je schopna vytvářet a vydávat v stálých a bezmezných přívalech.*

*Ó matčiny radosti!
Bdění, vytrvalost, nesmírná láska, úzkost, trpělivě
odevzdaný život.*

*Ó radost vzrůstu a růstu, znovunabytí, Radost
konejšení a usmiřování, radost souhlasu a
harmonie." (8)*

V umělecké tvorbě nelze klást instinkt a intelekt ostře proti sobě jako vylučující se protiklady. Každý z nich působí jen v jiné sféře a jiným způsobem: instinkt v říši „nevědomá“ a „podvědomí“, intelekt v říši rozumové, oba však za společným cílem. (9) Tak už ani předchůdce české estetiky M. Tyrš nevylučoval z procesu umělecké tvorby „bezvědomé pochody niterní“; mají-li se tyto „bezvědomé pochody niterní“ přetvořit a spojit umělecký čin, musí se sblížit v dílně tvůrčího ducha jako ve zvětšovací skle a srazit v jedno ohnisko: všechna umělecké tvorbě musí vycházet z jediného tvůrčího středu. Bez této konvergence vzniká pouze matný obraz. Na této sbíhavosti činnosti spočívá jednota díla, hodnota tvoření i síla dojmu. (10)

Rovněž Březinovy eseje mohou přispět k objasnění básnické vize umělce. Umožňují sledovat jeho tvůrčí metodu i to, jak umělecké nazírání tryská z nehlubších zřidel jeho nitra: „*V každé duši je zrak, který se dívá dovnitř, obrácen k neviditelné noci, fascinován jediným pohledem, z něhož se lijí světla všech minulých a budoucích hvězd. Příšerně slavné zkušenosti tohoto zraku neuvědomují se v duši po čas života na zemi v celé smrtelné nádheře svého bohatství.*“ (11)

K odhalení těchto zčásti předvědomých, instinktivních a částečně **podvědomých**, emocionálních aj. pochodů, vrcholících v **cílevědomé** tvorbě, napomáhá do značné míry také samo moderní umění. V moderním umění (na rozdíl od staršího, klasického umění) totiž prochází dílo ve výsledné fázi své transformace jen „*řídským sítím*“ prosté, jednoduché regulace:

„ ... je ve mně cosi - co nevím - ale vím, že je to ve mně..
Nevím, co to je - je to bezejmenné - nevyslovené slovo,
Není v žádném slovníku, není ve výrazu ani v symbolu ..“ (12) „ ...
Zde je výron duše,
Výron duše vychází z nitra zastřenými branami a stále probouzí
otázky,
Proč je to toužení? Proč jsou ty myšlenky v temnotě? “ (13)

Tvořivá nálada se vyznačuje neurčitým náparem a sbíráním duševních sil. Ale všechno je ještě bez podoby, ba beze směru; je jen vzrušujícím, napínavým, často mučivým vřením. Vysvobození z tohoto vnitřního, beztvárného vlnění přináší chvíle početí zárodku díla. (14) Claudel to vyznává velmi názorně: „*Všechno se začíná jakýmsi vnitřním temným duněním, z něhož se více-méně zřetelně odtrhují jednotlivé črty básně, ale báseň ještě dríme v propadlišti.*“ (15)

Estetické uchopení reality je úkonem intelektuální intuice, přímého smyslového pochopení. Krásná umění se od jiné lidské činnosti liší tím, že jejich předmětem je krásno. Přitom krásno je jasné vynikání struktury věci. Struktura nám neodhaluje plně esenci věcí, protože tato esence je skryta v jejich transcendenci. Struktura věci funguje tak, že nás orientuje k neprobádatelné hloubce tajemství. Vymezovat krásno velkolepostí dynamické, funkční struktury znamená definovat ho zároveň skvělostí tajemství.

Umělecké dílo je výsledkem intencionální emoce, tj. signifikantního citu, resp. zvláštního postupu intuice při smyslovém zaujetí realitou (světem či sebou samým). Umělec přitom dosahuje čistého, předpojmového poznání světa či sebe sama. Pokud se osoba projevuje pomocí nahodilých přirozených věcí, pak právě to je poezie. Cl. Lévi - Strauss precizně doložil, jak „*imaginativní myšlení*“ velmi přesně vystihuje svět tím, že nastoluje určité přírodní opozice. Postavíme-li vedle např. „*hlubokou vodu*“ a „*mělkou vodu*“, lze už těmito opozicemi myslet o světě. Básník postupuje obdobně: „*okna do dvora*“ mají jinou sémantiku než „*okna do ulice*“. Bylo by málo plodné, kdybychom chtěli obě opozice sytit konkrétními pojmy či asociacemi. „*Okna do dvora*“ a „*okna do ulice*“ jsou už samy o sobě dostatečně významovou imaginativní řečí. Je to řeč

vedená naším bytem každodenně: vždy jí rozumíme. Naše pohyby v bytě užívají této sémantiky přechasto a přehojně. Náš život je touto sémantikou neustále nasycován. Jsme plni této specifické duality či dichotomie. (16)

Postup tvůrčí intuice, ubírající se rytmicky mezi dvěma polarizujícími polohami odpovídá dialogickému založení člověka. Ve skutečnosti je pouze nedokonalým odrazem vztahů mezi člověkem a Bohem. Vychází-li tvůrčí intuice v člověku nepřímou a koneckonců od Boha, potom jde v tvůrčí inspiraci vlastně o jeden proud či tok milosti, přicházející z nekonečna, které je však člověku důvěrně známé a blízké. Této Boží výzvě odpovídá ze strany člověka na úrovni jemu přirozené a přiměřené souhlas, přitakání, a to se projevuje jakýmsi *odlehčováním se a nadnášením se* struktury lidské přirozenosti. Tato vznošená tendence struktury člověka míří zpět do nekonečna, třebaže ve světě přirozených zážitků vůbec nevypadá jako ozvěna, nýbrž jen jako prosté lidské úsilí.

Zatímco klasické umění vyjadřovalo tuto intuici v obrazech a obrazy v pojmech, moderní umění nabízí stále více ryzích, čistých intuitivních impulzů. Kontrapunkt, hudba řeči už není nezbytnou nutností. Byl nutností u klasických básníků buď proto, aby přemohli přílišnou logiku promluvy, nebo proto, aby ji skryli. Nyní existuje vnitřní hudba, hudba signifikantních emocí samotných. Moderní umění tak dosahuje reflexního poznání své vlastní podstaty. Dosahuje poznání toho, že je *poezií*, že má poetický ráz, že je metafyzickou intuicí. U Baudelaira je neustálá fluktuace mezi duchem a smysly; není mezi nimi pevné hranice: duch je neustále zhmotňován a ztvárňován, a život smyslů ztajemňován a spiritualizován. Podobně třeba u Verlaina: nerozlišeně v něm leží vedle sebe, ba co víc: má v sobě nejvyšší i nejnižší, vzlet duše a svobodu srdce i otroctví neřesti, krásu i ohyzdnost, vášeň snu i smysl skutečností. Moderní svět dovedl rozjitřit hlad jeho smyslů, zmučit jeho nervy rafinovanými dráždidly velkoměst; ale žízeň srdce, této hlubší vrstvy jeho bytosti, ukojit nedovedl. (17)

Mnohý moderní umělec se bohužel často dopouští ve svém díle neupřímnosti a pýchy: usiluje o intuitivní poznání absolutna. Směšuje duchovní absolutno s psychickým automatismem, s instinktem, s podvědomím, a to pouze proto, že duchovní absolutno i psychický automatismus jsou předlogické. (18)

Při moderní umělecké tvorbě není tvůrčí intuice při hledání výrazu omezena přechodem přes hráz rozumného uspořádání pojmů a definitivního zformování obrazů, uspořádaného logicky. Tvůrčí proces je volně zahájen vzestupem z množiny dynamicky jednotného obrazu a myšlenky, ve které zaujímá důležité místo *hudba intuitivnípulzace*, kde dojem a vznikající obraz jsou *těhotné* vlastní srozumitelností a jasností. Tato *hudba* se může stát designátem literárních, výtvarných a dalších

analogických znaků. Tím jsou dány také předpoklady pro intenzivní mezitextové navazování mezi druhově rozličnými uměleckými výtvy.

Obecně lze říci, že celé univerzum hudby je prosyceno *metaznakovým* děním, vztahujícím se k hudbě jako nositeli významu. *Metaznak* je znak znaku, resp. znak, jehož designátem je znak poukazující dále ke svému designátu. (Tak mohou vznikat celé řetězce *metaznaků*, tedy *meta-metaznaky*.) *Metaznaky* tedy propůjčují používání znaků hlubší rozměr. Pomáhají vyvolávat specifické znakové situace. Umožňují provádění plynulých přechodů mezi různými znakovými soustavami. Stávají se prostředkem interpretace znaků a jejich významu i prostředkem metakomunikačních procesů vůbec. *Metaznakové* soustavy obklopující hudbu mají větší objem než samotný znakový systém hudby.

Znak funguje v protikladných polohách: reprezentace a prezentace. Reprezentace je dána tím, že znak figuruje ve vědomí subjektu jako zástupce něčeho jiného. Zkušenosti s působením hudby však potvrzují, že na uživatele hudby nepůsobí jen významy hudebních znaků, nýbrž také samotné kvality těchto znaků (materiál, uspořádání, atd.). Tak může někdy dojít také k redukci či blokádě významovosti (resp. znakové komunikace). Většinou však jde o přepólování funkce znaku. Způsobilst znaku působit nezávisle na významu jako podnět je dána tím, že entita, jež se stává znakem, musí upoutat pozornost člověka k sobě samé: znak se tedy představuje ve vědomí subjektu. Slábne-li z nějakých důvodů způsobilst znaku něco reprezentovat, pak je reprezentační funkce znaku nahrazována právě způsobilst znaku ocitnout se ve středu pozornosti jako strukturovaná entita, jako věc s jasně vynikající strukturou. Tato skutečnost hraje značnou roli právě v umění, kde materiál a struktura vyvolávají u příjemce zvláštní zaujetí. Tento proces se pokaždé děje na ose: reprezentace-prezentace; přitom podle povahy znakových soustav lze konkrétní případy situovat blíže k jednomu či druhému pólu. V hudbě se prezentační funkce projevuje docela záměrně. Ačkoli je prezentační funkce latentně ve znacích přítomná, přesto se projevuje až s ústupem od reprezentační funkce.

U tvorby klasického umění vychází tvůrčí intuice usilující o výraz prostě z oblasti *předvědomého* života intelektu, kde duše vyzařuje skrze instinkt či obecný smysl. Teprve když pronikne do sféry obrazotvornosti, začíná se určitěji vyhraňovat jako podvědomý impulz, hledající svou aktualizaci v plně vznikajícím a definitivně se strukturujícím obrazu. Teprve pak vstupuje do sféry vědomí, kde se uplatňují logicky uspořádané pojmy a rozum postupuje diskurzivně. Logickým uspořádáním představ a obrazu jako přiměřeného projevu tíhnutí intuice k výrazu vrcholí proces duchovní tvorby. Na tento proces navazuje cílevědomá *práce* se srozumitelnými a jasnými

pojmy, k nimž se přirozeně ihned dostávají slova. Struktura fáze práce se slovy (u tvorby klasického umění) obsahuje pevně vybudovanou bariéru logického uspořádání, jež vyžaduje přesné určení slov; dále vyžaduje řádnou formu, doprovázenou *hudbou slov*.

V souvislosti se zkoumáním *metakomunikace* zavádí literární věda pojem *mezitextové navazování* pro navazování textem na text. Přitom rozlišuje různé typy navazování: zjevné, skryté, výběrové, resumující, reprodukční, rozšiřující, likvidační, imitační, komplementární. Široká paleta typů navazování je dána tím, že literární texty umožňují vyjádřit velmi rozmanitá stanoviska k jiným takovým textům. Oblast hudby zná sice tytéž typy navazování, avšak ty se zde uplatní s různou vyhraněností: např. literární navazování na hudbu umožňuje zřejmě bohatší varietu postupů než navazování hudbou na hudbu nebo hudbou na literaturu. Probíhá-li literární komunikace tak, že reakcí na slovesný text bývá zpravidla zase slovesná výpověď (třeba i mimouměleckého zaměření), pak v případě hudby se počítá s tím, že následné komunikační úkony se často uskutečňují v jiném sdělovacím systému než původní komunikace. (19)

Umělec dochází cílevědomou *prací* se slovy k dosažení přetvořené reality, resp. *transreality*. Dosažení této *transreality* je v klasickém umění komplikováno *hustým sítem* či *filtrem*. Intuice procházející daným *sítem* či *filtrem* vstříc svému naplnění ve smyslům dostupné realitě je nucena hledat a nalézat zprostředkující objekt. Musí respektovat zvláštní vymezení stojící jako předměty v mysli a označené jako logicky uspořádané pojmy. Jedině tak dospěje intuice do sféry pojmově promyšlené, racionalizované a socializované sdělnosti.

Při dosahování *transreality* vyhovující podmínkám a požadavkům tradičních struktur sociálně-kulturum reality se v procesu umělecké tvorby uplatňuje regulace pocházející předně ze samotné intuice, a dále z norem a způsobů jako případných podmínek, které slouží tvůrčí intuici a podporují ji v jejím projevu. Po zdolání tohoto regulativního *síta*, daného tradičními strukturami sdělnosti, stojí intuice před koncem svého postupu k vlastnímu naplnění ve smyslům dostupné realitě. Také zde je zapotřebí síly intuice k dokončení díla, k vlastní *práci* s hmotou při tvorbě konečného objektu *transreality*. V této poslední fázi procesu tvorby se uplatňuje regulace daná řádem či estetickými pravidly výstavby příslušného druhu konkrétního uměleckého díla.

Postup intuice směrem k dosažení smyslům dostupného předmětu není během celého procesu tvorby ani plynulý, ani rovnoměrný, nýbrž je přerývaný, protože sama intenzita či síla intuice kolísá, a rovněž se mění během procesu svého naplňování ve

smyslům dostupné věci.

Někdy se směr intuitivního zření dokonce obrací a směřuje zpět k svému východisku jako vracející se hnutí, usilující o duchovní posilu, nebo snad ve snaze o konfrontaci původní ryzí intuice v předvědomé oblasti s významem reality dosahované v cílevědomé tvorbě díla. Tento zpětný pohyb intuice je krátký u autora uměleckého díla, dlouhý však u příjemce vnímajícího dílo. Vzhledem k tomu, že podněty k zpětnému pohybu intuice a k uvedené reflektované konfrontaci vědomého s předvědomým jsou volního původu, je k dosažení tohoto cíle zpětného pohybu zapotřebí také pevná vůle a vytrvalá modlitba k Bohu jako nepřímému, vzdálenému Původci tvůrčí intuice.

V procesu tvorby moderního umění vychází tvůrčí intuice z předvědomí, kde duše vyznačuje skrze instinkt či obecný smysl. Tento duchovní náboj instinktu, projevující se jako touha po tvůrčím činu, způsobuje předlogické a předvědomé rozechvění či *hudbu intuitivní pulzace*, jež vrcholí snahou o nálezem obrazu jako přiměřeného výrazu tvůrčí intuice. Tak je rozdílen podvědomý život nálad, afektů a citů, zkrátka emocí, a rovněž je podnícena obrazotvornost či tvorba názorných obrazů. Vytvořením obrazu vyhovujícího postupu tvůrčí intuice vstupuje intuitivní postřeh do vědomí, do oblasti pojmového myšlení. Na tento dovršený proces duchovní tvorby navazuje *práce* s pojmy vyjádřenými slovy. Přitom intuice není omezována požadavky racionálního uspořádání v duchu přemítavě postupujícího myšlení. Spontánně směřuje k uspořádání navenek iracionálnímu, které závisí na znázorňované skutečnosti. Výstavba díla je docela uvolněná. Při tvorbě moderního umění tedy prochází intuice přes duchovní *zárodky*, které jsou *intuitivními pulzacemi*, přes předvědomé projevy instinktivní a dále přes obrazy, aby se pak projevila v pojmech, jež jsou podrobeny spíše systému obrazotvornosti než logickému uspořádání. Tvůrčí intuice zachycuje pouze přetvořenou realitu či *transrealitu*, aniž je omezována *sítem* či *filtrem* resp. požadavky definitivního uspořádání věcí stojících jako objekty v mysli. To má prostý dopad: výsledek není podřízen podmínkám racionalizované a socializované sdělnosti. Konečné dílo podléhá jedině prosté regulaci: tato jednoduchá regulace je dána tvůrčí intuicí a pravidly a postupy tvorby, které ovšem slouží tvůrčí intuici. Struktura díla je docela uvolněná, přičemž není zamýšlena z nějakého logického pravidla či systému, nýbrž je volná, třebaže usměrněná z jistého, obvykle předem stanoveného vzoru. (20) V moderním díle jsou uvolněny vzájemné vazby mezi jednotlivými strukturálními složkami a jejich celkem, a rovněž mezi různými funkcemi dané struktury jsou uvolněny vztahy už tím, že jsou málo ostře vyhraněny rozdíly mezi jednotlivými funkcemi. Proporcionálně zavedená struktura a vyladěnost

jejích funkcí v moderním umění jasně vyniká spíše jen z fragmentů, k jejichž propojování je třeba pronikavější účasti intuice ze strany příjemce (na rozdíl od klasického umění).

Pro dynamiku intuice v tvorbě moderního umění je příznačný (oproti dynamice intuice v tvorbě klasického umění) nebývalé přerývaný a nerovnoměrný postup intuice směrem k dosažení smyslům dostupné přetvořené reality, *transreality*. Projevuje se tedy častějším zpětným, vracejícím se hnutím intuice. Vyznačuje se častější snahou vůle o konfrontaci původní ryzi intuice v předvědomí (a do jisté míry pak také v podvědomí), s významem smyslům dostupné *transreality* s docela uvolněnou - a přece jasně vynikající - strukturou, jak je dosahována v cílevědomé tvorbě díla. Právě pro toto častější hnutí vůle umělce k zpětnému pohybu intuice je v tvorbě moderního umění větší psychologický prostor pro vůli k modlitbě k Bohu jakožto vzdálenému Původci samotné tvůrčí intuice, ba i samého umělce a jeho díla. Ostatně je to také duchovní potřeba pro moderního umělce - už proto, že nemá při ztvárňování tvůrčí intuice pevnou oporu v podmínkách racionalizované a socializované sdělnosti, ani v požadavcích tradičních struktur umění.

Celý proces tvorby moderního umění je výrazněji a bezprostředněji (nežli proces klasického umění) poznamenám *hudbou intuitivní pulzace*; v tomto častém rytmickém tĕkání a pulzování se intuice většinou vyčerpává, protože na vlastní dokončení vytvářeného díla je zapotřebí mnohem méně intuice než tomu bývalo zapotřebí u tvorby klasického umění.

Odkazy:

- 1) A. Bogliolo - Logika a estetika, Řím 1976 Úst. sv. C. - M., s. 138.
- 2) J. Hrabák - Řeč písemnictví, Praha 1986, s. 31-34.
- 3) F. X. Šalda - Vira kulturní, In : Novina, roč. 1.
- 4) F. X. Šalda - Hodnoty kulturní a moci životní, In: Novina, r. III.
- 5) F. X. Šalda - Umění a náboženství, přednáška, r. 1914.
- 6) F. X. Šalda - Starý a nový Mánes, In: Dojmy a reflexe, In: Novina, roč. IV.
- 7) O. Březina, In: J. Zika - Otokar Březina, Praha 1970, s. 106.
- 8) W. Whitman - Zpěv radosti, In: Stébla trávy, Praha 1956, s. 142.
- 9) F. X. Šalda - Vira kulturní.
- 10) M. Tyrš - Úvod, In: H. Taine - O podstatě díla uměleckého, Praha., F. Bartoš - Miroslav Tyrš, Praha 1930 Zlatoroh, s. 89
- 11) O. Březina - Tajemné umění, In: Rozhledy, leden 1897.
- 12) W. Whitman - Zpěv o mně, 50, In: Tamtéž, s. 84.
- 13) W. Whitman - Zpěv silnice, 7, In: Tamtéž, s. 125.
- 14) H. Liitzeler - Úvod do filosofie umenia, Turč. Sv. Martin 1944, s. 134.

- 15) P. Claudel - J. Riviéře - Briefwechsel 1907-14, München, s. 193.
- 16) Z. Kožmín - Umění básně, Brno 1990, s. 23.
- 17) F. X. Šalda - Úvod, In: P. Verlaine - Prokletí básníci, Praha 1966, s. 9, 14.
- 18) T. Vodička - Obraz, maska a pečeť, Brno 1946, s. 44-45.
T. Vodička - Filosofie umění, Brno 1948, s. 31-33, 84-86.
- 19) J. Fukač - Pojmosloví hudební komunikace, Brno 1991 FF-UJEP, s. 70-74, 90-91.
- 20) J. Maritain - Creative Intuition in Art and Poetry, New York 1966 Doubleday Books, s. 218-220.

10. DYNAMIKA INTUICE V PROŽÍVÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA OBECENSTVEM

Ke struktuře uměleckého díla patří jeho sociální funkce. Umělecké dílo funguje společensky. Sledovaný účel - vzbudit jistý dojem - předchází tvorbu v úmyslu. Daný účel je nejen prvá příčina, nýbrž také příčina dokonalejší, než je vlastní tvůrčí aktivita, poněvadž ji teprve vzbuzuje. Umělecký záměr je nadřazen příčině tvorby, avšak pouze v úmyslu, nikoli ve výkonu: tam je posledním momentem, protože je konečným termínem umělecké činnosti. Hodnotí-li se umělecké dílo podle toho, jak vyjadřuje autorovu osobnost, má to základ jak v lidské přirozenosti, tak i v povaze umění. Člověku je přirozené, aby své vnitřní zážitky vyjadřoval navenek. Umělec je člověk. Člověk nemusí být umělcem, ale umělec nemůže odhodit své lidství. **Družnost** je lidské přirozenosti vlastní. Proto **je nutno také v družnosti vidět závažný podnět umělecké tvorby**. Umění je projev vnitřního života osobnosti společenského tvora. Osobitý vnitřní zážitek se v umění nemusí projevit přímo, nýbrž se může projevit také nepřímou. Dílo může být umělci únikem před sebou samým, náhradou zkušeností, jaké mu život odepřel, ba může sloužit jen k zábavě a rozptýlení mysli (např. Lamartine), a přece se nemusí jednat o úpadek estetické hodnoty uměleckého díla. (1)

Záměrnost jako sémantický fakt je přístupna pohledu toho, kdo k dílu zaujímá vztah nezkalený praktickým zřetelem. Původce díla jako tvůrce může k němu případně mít vztah také praktický; jeho cílem je dokončení díla a na cestě k tomuto cíli se setkává s obtížemi rázu technického, někdy také ve vlastním smyslu řemeslného, které s vlastní uměleckou záměrností mají pramálo společného. Autor může být při tvorbě případně v nějaké míře veden motivy osobního rázu praktického (zřetel hmotný), vystupujícími např. u renezančních umělců zcela nezastřeně. (2)

Dynamičnost umělecké struktury je případně v nějaké míře podmíněna tím, že jedna část jejích složek zachovává stav daný konvencemi nejbližší minulosti, kdežto druhá tento stav přetváří. Tím vzniká napětí, které vyžaduje vyrovnání, to zn. novou, další změnu umělecké struktury - tedy jednak její vnitřní stabilizaci, jednak vyladění jejích funkcí.

Krásná díla působí předmětem, který vytvářejí, duchovní radost prostřednictvím přímého smyslového nazírání. Tato radost není jen radostí ze samotného úkonu poznání, ani není radostí z pouhého vědění či z pravdy. Je **to radost**, která vyplývá z

tohoto úkonu, pokud předmět, k němuž se vztahuje, má nějakou vynikající vlastnost, vztahující se úměrně k inteligenci, k rozumu. **Tak tato** vlastnost předpokládá znalost: čím více bude znalostí nebo věcí **daných** inteligenci, tím větší bude příležitost k radosti. Proto umění jako věc podléhající řádu krásy, neustává (pokud mu to jeho předmět dovoluje) na barvách, na zvucích, ani na slovech pojímaných o sobě a jako věci, nýbrž je **pojímá** také jako něco, co dává poznat něco jiného, než jsou ony samy, tj. jako **znaky**. Označená věc může být zase dále značkou. Čím víc bude předmět umění naplněn významem (totiž významem spontánním a chápaným intuitivně, **nikoli** významem hieroglyfickým), tím rozsáhlejší a tím bohatší a rozmanitější bude možnost krásy a radosti z prožívání krásy. Krása obrazu či sochy je takto neporovnatelně hlubší než krása perského koberce, benátského skla, řecké amfory či secesní lampy. V tomto ohledu také malířství, sochařství, poezie, hudba, tanec jsou napodobující umění; uskutečňují totiž krásu díla a poskytují člověku příležitost k duchovní radosti tím, že používají napodobení nebo vyjadřují pomocí znaků něco jiného, než co samotné znaky spontánně znamenají. Avšak radost působená krásnem (nespočívající podstatně v samotném úkonu poznávání reality ani v pouhém aktu shodnosti s tím, co je) nezávisí na dokonalosti napodobení jako reprodukci reality ani na přesnosti zobrazení. **Napodobení** jako reprodukce nebo zobrazování reality **není cílem, nýbrž jen prostředkem**. Co se vyžaduje, není to, aby zobrazení bylo shodné s nějakou realitou, nýbrž aby v materiálních prvcích krásného díla jasně vynikla a vystoupila ve své svrchovanosti a úplnosti **harmonicky fungující a vnitřně vyvážená struktura**. Nejedná se tedy jen o jasnost ani o snadnost, s jakou dílo vzbuzuje a vyvolává z paměti obrazy už známé, myšlenky či city. Radost z krásného díla pochází z dokonalosti, s jakou dílo vyjadřuje či vyjevuje strukturu v nejhlubším filozofickém významu toho slova. Radost z krásného díla tedy pochází z pravdivosti napodobení jakožto vyniknutí struktury. Jde o strukturální moment napodobení v umění: vyjádření nebo vyjevení nějakého tajemného principu duchovosti, která jasně vynikne a rozzáří se v díle náležitě úměrně rozvrženém. Na tom spočívá v umění radost z napodobení. To je také to, co dodává umění rozměr jeho univerzálnosti.

Lidská mysl, intelekt se z krásného umění těší bez přemítavého, logického rozvažování. Zjevuje-li nebo vyjadřuje-li tedy umění v nějaké hmotě jasně vynikající strukturu věci, nepodává v mysli žádné vyjádření pojmové, diskurzivní. Krása, ke které směřuje umění, působí radost ducha, intelektuální radost, která je opakem toho, co se nazývá rozkoší, potěšením či příjemným podrážděním smyslovosti. Snaží-li se některé umění pouze zalíbit, stává se lživým. (3)

Chápání estetické hodnoty umění a vůbec hodnoty krásy je přímo podmíněno

plností, ryzostí, opravdovostí života. Každé narušení této ryzosti a autentičnosti má za následek omezení chápat a prožívat krásu. „*Dokud před našimi zraky... vystehuje krása věcí, vždy nová a úžas vzbuzující, je to znamení, že jdeme správnou cestou.*“ (4) „*Tvůrčí štěstí mistra vyznačuje z dokonalosti díla ... Z trosek chrámů, z děl krásy, zázrakem vyrvaných ohni, z každého úlomku dávného díla v zasutých hrobech zazáří dílo člověka s úsměvem bratrské příbuznosti, schopné znovu roznitit tvůrčí snění.*“ (5) Proto je umění důležitým prostředkem poznání společnosti a jejích změn, obohacuje člověka o nové myšlenky a prožitky minulé kultury, jakož i současné. Pomáhá člověku hlouběji a lépe poznat život, objevit nové vztahy mezi lidmi. Rozvíjí v lidech touhu po krásném vyjadřování vlastních zážitků a zkušeností, touhu po vzájemném porozumění. Rozvíjí v člověku schopnost postřehnout a prožívat krásu nejen v umění, ale také v každodenním životě a ve všedních věcech a v celém životním prostředí, jak bylo člověku svěřeno ke spravování.

Podstatným základem lidského prožívání estetických hodnot v přírodě, ve společnosti a zejména v umění je intuice. Intuice chápe věc především jako jedinou, ucelenou skutečnost a snaží se ustálit obraz této jedinečnosti. Tento způsob poznávání je nezbytným předpokladem vnímání krásy, osvojování si estetické zkušenosti. Člověk, který by postrádal schopnost intuitivního postřehu či nazírání, názoru, dokázal by vnímat nanejvýš účinek smyslových kvalit. Tento účinek smyslových kvalit je sice nazanedbatelný, nicméně zůstává pouze případnou, nepodstatnou podmínkou zážitku krásy. Je to pouze zlomek celkového efektu krásy.

Podstatný účinek krásy spočívá právě v jeho celistvosti, integritě. Účinek krásy propojuje všechny oblasti duševního života ve specifickou jednotu. Intuitivní postřeh dokonalosti poskytuje jednotný charakter všem ostatním složkám duševní aktivity. Předně působí na smysly, a to takto:

- 1) usměrňuje a kultivuje smyslovou rozkoš, kterou působí vjem,
- 2) působí na afektivní složku - city, nálady, emoce, a dále na vůli, přičemž zaměřuje jejich přirozené tíhnutí k souladu smyslů a intelektu,
- 3) konečně vyvolává také diskurzivní intelektuální činnost jako manifestaci shody mezi individuálním bytím a obecným řádem věcí.

Úhrnnou povahu tohoto účinku lze charakterizovat jako **nazíravé spočinutí celé lidské bytosti v harmonii krásy**: radostné spočinutí v plnosti věcí, v němž není žádného nesouladu, žádného ohrožení, žádné výčitky, a jež je prosté všech rušivých činitelů lidské nedokonalosti. Je to tedy účinek, který člověka zaměřuje zvláštním uceleným způsobem k harmonicky fungující struktuře jeho vlastní přirozenosti. Odtud vyplývá, proč krása působí na člověka tak podmanivě. V ní se mu ve vrcholné míře soustřeďuje všechna ušlechtilost, kultivovanost a humanita jsoucna v nejdokonalejším

přirozeném výrazu. Proto krása tvoří jakýsi vrchol přirozené reality. (6)

Estetická intuice znamená bezprostřední jistotu něčeho *transsubjektivního*, nadzkušenostního, metafyzického, bytostného smyslu života, srozumitelného významu JÁ. Intuitivní zření a názor zachycuje v „*intersubjektivním*“ přímo a zároveň „*transsubjektivní*“, bytostný základ. Přesto pro logicky postupující přemítavé myšlení zůstává intuice dost nejasná, nediferencovaná a nerozebiratelná.

Ačkoli estetická intuice podstatně působí při tvorbě a prožívání uměleckého díla, přesto se samotnou intuicí zdaleka nevyčerpává ani aktivita autora díla ani činnost příjemce - vnímatele umění. Nicméně je intuice subjektivní duchovní podstatou jak tvorby díla umělcem, tak prožívání díla příjemcem umění. K této podstatě však přistupují různé případné podmínky jak uvnitř subjektu, tak zevní, objektivní, a ty činí umění plně uskutečněným. Třebaže intuice tvoří subjektivní duchovní podstatu tvorby díla autorem a vnímám a zakoušení díla příjemcem umění, neznamená to, že musí být vždy zachován daný postup. Neznamená to tedy, že vždy a za všech okolností musí umělecká tvorba začínat pronikavou intuicí intelektu, kdežto příjem umění obecně že musí pokaždé dospět k intuitivnímu zření až na konci vnímání díla, resp. až posléze. Naopak: někdy dílo u tvůrce začíná z případných subjektivních pocitů a nálad, apod., a teprve později se k těmto nepodstatným podmínkám umělecké tvorby spontánně a náhle připojí podstatně kultivující duchovní prohlédnutí a impuls intuice k tvorbě. Leckterý umělec tvoří dílo zpočátku tápavě, jen pod vlivem svých pocitů a nejasných nálad, a to s jakousi setrvačností, s níž navazuje na předešlou tvorbu, a teprve po řadě neúspěšných pokusů se náhle jako záblesk dostaví intuice, která vede k úspěchu v tvorbě. Obdobně je tomu také u obecně: intuitivní zření se někdy může dostavit rázem hned na počátku vnímání díla, kdežto jindy až po delším únavném prohlížení a studiu děl, esteticky podstatně v příjemcově nitru aktuálně nepůsobících.

Dynamika intuice při vnímání umění se liší také podle toho, zda jde o přijímání umění klasického nebo moderního. Při **vnímání klasického umění** spontánnost intuice vnímatele zpočátku naráží na **dvojí bariéru**:

- 1) Nutnost dešifrování smyslům dostupných kvalit uměleckého díla, jak je propustilo „*husté síto*“ požadavků racionalizované a socializované sdělnosti. Intuitivní zření je zde zpomalováno ve svém postupu k chápavému osvojování si estetické hodnoty díla.
- 2) Vyrovnávání se s podmínkami pravidelnosti výstavby struktury, resp. překonávání napětí, navozovaného autorem pomocí „*hudby slov*“. Také zde je volný postup intuice k pochopení estetické hodnoty díla omezován a brzděn.

Teprve překonáním výsledků logického uspořádání, vyžadující určení věci, vrcholí proces dešifrování a interpretování smyslům dostupných kvalit, a proces vnímání umění (dosud postižitelný metodou experimentální psychologie) se spiritualizuje: intuice proniká k významům, chápaným pomocí obrazů, dodávaných obrazotvorností vnímatele, které se přitom uvádí do chodu. Estetická intuice vnímatele vrcholí rozechvěním nejen podvědomých nálad a pocitů, nýbrž také předvědomé touhy člověka po dokonalosti, zakoušené instinktivně.

Při **vnímání moderního umění** je intuitivní zření estetických hodnot vnímatelem v jistém směru méně náročné: není totiž tolik nezbytná účast myšlení a paměti při dešifrování smyslům dostupných kvalit díla. Intuici se zde otevírá volný průchod k estetické hodnotě díla. Přesto cílevědomé uvedení obrazotvornosti do chodu tak, aby odpovídala podnětům navenek iracionálního uspořádání představ fixovaných v díle a naplňovala je u obecnstva různými představami a obrazy, není okamžitá. Dokud není dosažena, je vnímatel veden cílevědomou snahou o vlastní zdokonalení vnímáním daného díla. Toto svobodné úsilí není totožné se spontánním intuitivním zřením estetické hodnoty díla, nýbrž je pouze její vnitřní, subjektivní nápodobou, je z velké míry racionálně budovanou konstrukcí, mající podporovat jako *zábradlí* volný průchod intuice, usnadnit její spontánní vzmach. Ve skutečnosti se však s touto intuicí kříží odlišností svého postupu. Proto kdykoli dojde k záblesku intuitivního zření, ihned vědomá reflexe a diskurzivní myšlení přeruší její další postup, aby opětovně svým způsobem *křesaly* její nový záblesk. Takto cílevědomě dochází ke stálým pokusům o disponování smyslů, smyslové paměti, smyslové obrazotvornosti, podvědomých vrstev lidské psychiky a předvědomých činností lidského intelektu k vnímání moderního díla, a k spontánnímu proniknutí intuitivního zření k pochopení • estetické hodnoty díla. Z hlediska experimentální psychologie může být zajímavý a dostupný pouze tento počáteční záměrný přístup vnímatele k umění. Avšak další postup, v němž jsou vnější smysly vnímatele zrovna tak jako jeho smysly vnitřní (vč. smyslové paměti a obrazotvornosti), jakož i podvědomý afektivní život člověka a rovněž předvědomý instinktivní život tak disponovány pro spontánní průchod estetického zření, že k tomuto nazírám dochází (za současného přerušování vzmachu intuice diskurzivním postupem myšlení) - tento postup zůstává experimentálnímu psychologickému poznání uzavřen. Dochází totiž ke spiritualizaci zážitku volně unášeného intuitivním zřením. Toto intuitivní zření je při vnímání moderního umění vždy znovu a znovu přerýváno reflexí rozumu postupujícího přemítavě. Proto se samo prožívání estetické hodnoty moderního díla děje cestou intuitivní pulzace, a nikdy nespočine na ryzi intuici, do které pravidelně ústí estetické vnímání klasického umění.

Na rozdíl od vnímání klasického umění je při vnímání a estetickém prožívání moderního umění nezbytná intuitivní pulzace, která do jisté míry znamená subjektivní spoluúčast příjemce moderního díla na osobním a osobitým dotváření daného díla. Dokonalá disponovanost k estetickému vnímání a prožívání moderního díla by znamenala aktualizaci předvědomého a podvědomého života lidského intelektu při minimální účasti diskurzivního myšlení, třebaže nikoli při jeho úplném vyloučení. Kultivovaná odezva uměleckého díla u disponovaného příjemce **vrcholí v souznění, v rezonanci subjektu příjemce se subjektem tvůrce, v rozehrání hudby pulzující intuice.** Tento základ estetické zkušenosti je pouze v omezené míře dostupný experimentální psychologii a vůbec smyslům, totiž zejména tehdy, připojí-li se k estetickému zážitku obecnstva jeho případná interpretace daného zážitku. Proces **interpretace estetické zkušenosti** lze částečně objasnit na procesu interpretace hudebního textu. Interpretace hudebního textu jeví se jako aktivní forma hudebního vnímání je zajišťována subjektem interpreta a prováděna pomocí zvláštní výpovědi. Nejsrozumitelnější jsou přitom výpovědi verbální. Nicméně i ta nejvytříbenější interpretace hudebního textu se vyznačuje mnohem větším významovým rozptylem, než s jakým se setkáváme při interpretaci např. literárních děl. Kultura získává ve verbální interpretaci uměleckých děl nezanedbatelný prostředek, usnadňující prohlubovat proces přiměřeného osvojování a chápání umění.

Odkazy:

- 1) D. Pecka - Člověk., Fil. antropologie, Řím 1971 Kř. akad., III, s. 179-180, 185-186.
- 2) Se značnými korekcemi užito: J. Mukařovský - Studie z estetiky, Praha 1966 Odeon, s. 93.
- 3) J. Maritain - Scholastikové a umění, In: Fil. revue, Olomouc 1931, roč. III., č. 4.
- 4) O. Březina - Meditace o kráse a umění, In: Volné směry, r. 1900.
- 5) O. Březina - Skryté dějiny, In: J. Zika - Otokar Březina, Praha 1970, s. 271-272.
- 6) T. Vodička - Filosofie umění, Brno 1948, s. 23-25.

11. IKONOGRAFIE, IKONOLOGIE A IKONOSOFIE UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU

Kultura vykoupeného Božího lidu překonala *obrazoborectví* Starého zákona a umožnila mnohostranný rozvoj umění. Zároveň ovšem Boží lid převzal ze Starého zákona striktní zákaz uctívání model. Kult bohů, uplatňující se formou úcty vůči jejich obrazům a sochám, byl naopak samozřejmým projevem antického polyteismu. Boží lid odmítá tuto modloslužbu, kde se uctívá tvor místo Boha, jako pověru čili falešnou víru, a jako neblahý pozůstatek pohanství. Pro oddělení pojmu *všedního* od *svátečního* má rozhodující význam přínos Kristovy radostné novozákonní zvěsti. Od Krista se odvozuje také dějinný význam vrcholného středověku, kdy se strukturuje profánní, všední sféra života Božího lidu. Přitom pojem profánního, všedního vyjadřuje něco nesvěbytného, co nemá bytí samo ze sebe, nýbrž závisí na sakrálním, svátečním. Od něho je odvozeno a jím je určováno. Tak vlastně celou svou podstatou potvrzuje bytostně náboženský ráz kultury a umění Božího lidu. Vznik a existence všedních, profánních prvků v kultuře Božího lidu je důsledkem toho, že způsob ztvárnění skutečnosti v umění podstatně závisel na zvláštní povaze životního názoru, a tedy také na osvojení si společenské reality ve světle radostné novozákonní zvěsti. Případným rysem toho byla též okolnost, že se estetická funkce struktury evangelia - na rozdíl od estetických norem antického umění - neřídila principem obsahové a stylistické diferenciacie mezi ubohým a vznešeným. Prostřednictvím proměny v duchu vyjevování toho, co bylo skryté, (Mt 13,35) před moudrými a chytrými a odhaleno maličkým (Mt 11,25) znamená umění Božího lidu přeměněný svět, který je však pravdivou proměnou, opětovným návratem k pravému bytí. (1)

Doznívání starověké symboliky a pověr: Počátky znázorňování křesťanských hodnot a významů nebyly rychlé ani snadné. Uskutečňovaly se spíše až na evropské půdě, když radostná zvěst Nového zákona dospěla do jádra římského impéria. (2) V prvních dvou stoletích po Kristu nebyly totiž na východ od Středomoří dost příhodné podmínky pro tento rozvoj: doznívaly tam ještě zbytky pověr a mýtů. Projevovaly se zejména v zátěži starověkou magií a v jejích viditelných projevech, jako byly magické amulety, apod. Byly to např. výtvoři z drahokamů s obrazy, písmeny ba i celými

slovy, týkajícími se bytostí, ke kterým se nositel amuletu obracel o pomoc. Jedná se o tzv. *abraxasy* či *abrasaxy*. Obvyklá symbolická postava *Abbrasax* je netvor s kohoutí hlavou (solární motiv asi perského původu), oděný do šupinového pancíře, s bičem a štítem v rukou; jeho nohy tvoří dva hadi s hlavami dolů. Původ slova *abraxas*: kořen je v hebr. *arba*, označujícím číslovku čtyři; další písmeno s pochází z řečtiny jako koncovka substantiva číslovky. Helénizovaní Židé užívali slova „*arbas*“ (čtyřka) místo Božího jména (JHVH), kterého nesměli ve všedním životě užívat. Pak došlo k deformující metatezi: „*arbas*“ - „*abras*“. Hypotéza, že tato metateze má původ u helenizovaných Židů, užívajících slova *arbas* právě z úcty k Bohu a s ohledem na jeho přikázání, neobstojí. (31) Tato metateze je naopak etymologií, vycházející z protikladného postoje k Bohu, z gnostické snahy o ztajemňování a zatemňování jasného, jakož i z lehkomyšlného vytváření slovních hříček. Tato cynická hravost se zástupným slovem k označení Boha, jež vedla od „*arbas*“ k „*abras*“, postihla pak i doplněk slova „*abras-ax*“, pocházející od teosofů, usilujících o to, aby počet písmen dosáhl magického čísla „7“. Tak vzniklo „*abraxas*“. Z téhož kořene vznikla oblíbená hříčka mágů, palindrom „*abracacabra*“ (stejně znění při čtení z obou stran), později též „*abracadabra*“.

Z okolnosti, že se řecko-egyptské amulety z 1. - 5. st. po Kr. výtvarně nevyrovnají antickým vzorům a z jejich větší rozšířenosti vyvozují někteří autoři, (31) že to byli spíše chudí než bohatí lidé, kdo se uchýlovali k těmto magickým prostředkům. V skutečnosti však častější nálezy těchto amuletů z doby po Kristu než z doby dřívější mohou prostě plynout z toho, že se pozdějších dochovalo víc než dřívějších. Jejich snažší dostupnost může svědčit o ustupující pověrčivosti a magii v dané společnosti v době po Kristu. Okolnost, že ústup magie a pověr vůbec před vírou a šířící se radostnou novozákonní zvěstí byl naopak usnadněn právě chudobou, je jasně ukázána už v evangeliu. (Mt 11,5, Lk 7,22, Mt 19,21, Lk 4,18)

Učení sv. Augustina poskytuje představu o hlavním směru estetiky vykoupeného Božího lidu. Sv. Augustin kráčel ve šlépějích Cicerona, jehož definice krásy se velmi rozšířila. Vymezoval krásu jako „... *úměrnost údů a jakousi lahodnost barev...*“ (De civitate Dei, XXII, 19) Pokud měl vykoupený Boží lid obhájit své nové pojetí krásy, pak si musel nejen vypůjčovat z antického umění a filozofie, nýbrž také vytvářet nové estetické motivy a vymýšlet nové filozofické pojmy a důvody. Představa, že rozum vykoupeného Božího lidu byl v raných dobách a v gotice prostě spoután jako ve svěřací

kazajce a umělecké symboly přísně kodifikovány, ustupuje před množstvím historických faktů, které tuto domněnku vyvracejí. (3) Křesťanští umělci v raných

dobách s oblibou hledali shodu a podobnosti, harmonii, mohutné i jemné akordy, které převádějí celý svět, přírodní tělesa i díla lidských rukou v napodobeniny božské jednoty.

Teologické prohloubení a zdůvodnění víry sv. Augustinem se promítlo také do pojetí umění. To se odrazilo v povaze samotné umělecké tvorby středověku: tělo je smrtelná, pomíjivá stránka nesmrtelné duše. Proto se střed obrazu posunuje do výrazu obličeje. Tělesné proporce a jejich detail jsou vedlejší. Tak dochází k častému přetváření smyslu vnímaného tvaru lidského těla. Není to ovšem způsobeno tím, že by malíři té doby nevěděli, jak vypadá lidské tělo, nebo je neuměli namalovat, nýbrž proto, že přesná anatomie je zde chápána jako něco, co odvádí pozornost od hlavního - od výrazu duchovních hodnot a významů. Tak jsou i různé předměty přírodního prostředí přetvářeny a představovány spíše jako symboly: např. strom je v gotickém malířství zdobován často jen jako ornament.

Obraz bolesti a utrpení: Znázornění bolesti a utrpení tělesného i duševního (smutek, strach, atd.) v raně křesťanském umění představuje estetický odraz řešení problému hmoty, zla a ošklivosti v životních názorech, myšlení, cítění, postojích a jednání prvních křesťanů. Jak ovšem může daná teorie vysvětlit nesporná fakta ošklivosti? Absolutní ošklivost podle sv. Augustina neexistuje. Existují však předměty, které ve srovnání s jinými, dokonaleji uspořádanými a symetrickými, postrádají formu. Ošklivost je pouze relativní nedokonalost. Správně disponovaný vnímatel krásy musí:

- 1) spatřovat všechny věci v souvislostech,
- 2) trpělivě odhalovat důmyslné skloubení jednotlivých částí těch tvorů, kteří se na první pohled zdají oškliví,
- 3) hodnotit roli, kterou hraje kontrast a stupňování v projevu harmonie.

Znázornění bolesti v raně křesťanském umění se soustřeďuje na utrpení Bohočlověka. Přirozená, nikoli zdánlivá bolest a utrpení Páně je tu však překryta. Zaniká v úsilí o vyjádření radostné zvěsti Nového zákona. Ztrácí se před velikostí Kristovy nadpřirozené blaženosti a velebnosti. Tak je každý přirozený smutek, žal (i bolest) docela vstřebán optimistickou perspektivou radostné zvěsti Nového zákona. Tato změna pojetí utrpení a bolesti u člověka je však v raně křesťanském umění doprovázena nepevností a nejistotou v tvůrčím ovládním výrazových prostředků. Tak roste od 3. stol, v římských stélách nejistota v podání těla, přibývá slohové nevytříbenosti v míchání volné plastiky s reliéfem. Směšuje se tu pozadí a tvar, na šatu a těle vystupuje lineární zaostření a zároveň zvláštní ztrnutí pohybů.

V dílech umění doby předkonstantinovské (prvá tři století) docela chybí vyobrazení Kristova Ukřížování, tedy právě nejběžnější námět pozdějšího křesťanského malířství

a sochařství. Toto umění neodhaluje bolest a utrpení. Antickému společensko-kulturnímu prostředí byla docela cizí myšlenka, že by nějaký bůh trpěl nebo snad zemřel. Antičtí bohové byli mocní hrdinové. Utrpení a smrt boha byly antickému člověku nepochopitelné. Třebaže se v 1. a 2. st. po Kr. šířilo učení dokétů a gnostiků, připisujících Kristu pouze zdánlivé tělo, nikterak to antickému člověku neusnadňovalo pochopit nebo snad znázornit potupné ukřižování Boha. Nezahalené zobrazování Ukřižovaného bylo v raně křesťanském umění právě tak nesnadné jako znázorňování bolesti a utrpení vykoupeného Božího lidu vůbec.

Velkou překážkou byl potupný ráz smrti na kříži. V antickém umění byla jen zřídka znázorňována smrt. Pokud se kdy objevila v umění, tedy jen tehdy, když mohla upoutat velikost hrdinného skonu nebo osudovost tragického umírání (Niobe, Gall, Laokoon). Zobrazení potupné smrti by bývalo chápáno jako nemístný nevkus. Ukřižování však bylo nejpotupnějším trestem, užívaným jen pro nejtěžší zločince otrockého stavu.

Významovým pojítkem katakombových maleb je motiv záchrany a konečné spásy. Katakombové malířství zobrazuje především typy spásy jako záruku vzkříšení a věčné blaženosti. Touto základní myšlenkou předkonstantinovského umění je dáno vlastní a správné vysvětlení, proč v raném umění Božího lidu není zobrazován Ukřižovaný. Třebaže bylo Ukřižování známo jako příčina spásy, nebylo v zpočátku chápáno jako symbol a typ spásy.

Optimismus vyzařuje také z technicky málo zručného, nepevného tvůrčího podání ryzí intuice. Křesťanské umění 2. a 3. stol. bylo abstraktní jak svým materiálním zjevem, tak svým myšlenkovým zaměřením. Objektivně tu chyběl vztah k světu jako k *slzavému údolí*. Obraz neznázorňoval přirozené zjevy věcí. Nevyjadřoval vyobrazenou scénu, nýbrž její přenesený význam.

Rozdíl ikonografického nazírání předkonstantinovské doby a doby následující vynikne ještě více, všimneme-li nejčastějších námětů Kristova obrazu v obou dobách. V době předkonstantinovské je jím obraz dobrého pastýře, v době pozdější Ukřižovaný. Umění předkonstantinovské doby neznalo Kristův portrét. Umělci zobrazovali Spasitele alegoricky. Jako Syn byl Kristus zobrazován mladým, jako Bůh krásným. Základem pojetí tohoto krásného Krista byla snaha o udržení kontinuity s odkazem antiky. Mladost je obraz nebeské blaženosti: život blažených je chápán jako život šťastných, nikdy nestárnoucích a krásných lidí. Mladistvé vzezření mělo v předkonstantinovském umění podobný význam jako nimbus v umění pokonstantinovském: naznačuje nevadnoucí život v nebeské blaženosti, u postavy Krista spočívajícího v nebesích naznačuje Synovo božství.

V době pokonstantinovského uvolnění (od 4. st. po Kr.) nastal obrat. Křesťanské

myšlení bylo více zaujato výstavbou viditelných struktur Církve. V umění se místo krajní abstrakce a téměř exotického, alegorického symbolismu prosazuje pojetí konkrétnější a věcnější. Je to patrné i ve změně typu Kristovy tváře: od typu bezvousého mladíka nebo sličného chlapce s ušlechtilou tváří se od 4. stol, stále častěji přechází k typu muže s orientální vousatou tváří a dlouhými vlasy, na temeni někdy rozčesanými. Je to představa Krista, pocházejícího z národa židovského. Není to portrét, nýbrž spíše nový, konkrétnější, věcnější typ. Kristus trpící je vousatý.

Jiným rysem této změny je historické pojetí. Umění doby předkonstantinovské nedbalo doslovného textu evangelíí. Od 4. st. však mají obrazy a reliéfy těsnější vztah k textu, ba stávají se jeho ilustrací. Přesto jsou nové, historické cykly prostoupeny spíše triumfálním pojetím než realismem. Není tu strohý a důsledný historismus, jemuž by šlo o objektivní pravdu, nýbrž umění vítězí Církve zvelebují vítězství svého božského Zakladatele i v utrpení. Umění neusiluje o realistické podání Kristova utrpení, nýbrž zdůrazňuje božskou povýšenost nad nicotnost lidského ponížení a bolesti. Trpící Kristus je vítězem i v utrpení.

Jak v liturgii, tak i v umění rostl a šířil se význam kříže: dříve kříž značil odsouzení, pak popravu, avšak posléze je předmětem úctyhodným a nezbytným. Dříve předpokládal potupu a trest, nyní je však příležitostí k oslavě a uctívání. (4)

Nepevnost a nejistota v ovládném výtvarných prostředků k vyjádření náboženských obsahů, a tím více i ke znázornění bolesti a utrpení trvala na východě déle než na západě. Náboženská krize, se kterou se vyrovnávala byzantská říše, byla právě tak vážná jako krize politická. Více než sto let zneklidňovaly obrazoborecké boje hlavní město i provincie. Vášně nebyly zdaleka uklidněny ani po konečném vítězství „ikonodulů“ (r. 843), které znamenalo pro Církev vítězství ortodoxie. Náboženská malba se vracela do kostelů jen zvolna a nesměle. Během dlouhého zápasu, kdy stáli proti sobě odpůrci a příznivci náboženského umění, formulovali jeho zastánci jasně význam a funkci obrazů: umožňují negramotným pochytit zrakem to, co se nemohou dozvědět čtením. Tyto obrazy jsou však prospěšné také vzdělancům. Vždyť zrak *rychleji* než sluch poznává věci a ověřuje si jejich pravdivost. Lidský duch je přiveden snáze a rychleji k pochopení toho, co pro nás Kristus vykonal a vytrpěl. Tyto názory byly formulovány už v předchozích staletích. Církevní Otcové na VII. koncilu v Nice (787) však šli dále: potvrdili fakt, že pohled na obrazy Krista, P. Marie a svátých přispívá ke zbožnosti věřících.

Tyto názory Božího lidu musely nutně zapůsobit na styl a povahu náboženského umění, a to tím spíše, že obrazy (ikony, relikviáře, nástěnné malby v kostelech) byly přímo předmětem úcty věřících. V této souvislosti spočívá jedna z příčin stylových rozdílů mezi tímto uměním a „antikizujícími“ rukopisy. Pohanské alegorie, malebné

krajiny a všední drobnosti směly oživovat miniatury v rukopisech určených k osobnímu použití, ba snad i ke čtení v kostele, avšak mohly se zdát nevhodné na stěnách kostela a každopádně na předmětech vyhrazených kultu. (5) Podoby a symboly božských osob:

Raně křesťanské umění sice využívalo příležitosti, nabízející se v antropomorfismu, nicméně i tak naráželo na veliké nesnáze. Obtížné bylo např. zpodobení Hospodina splývajícího s Bohem-Otcem. Starozákonní text nedává oporu pro jeho zpodobení: Hospodin se zjevuje v hustém oblaku, a kdekoli je Bůh, člověk upadá do mrákot. (Ex 19,9; 20,21) Starý zákon dokonce zakazuje jeho zpodobování. (Ex 20,4, Lv 26,1) Židovští umělci, dbalí tohoto zákazu, však našli východisko v dílčí antropomorfizaci: v motivu vztažené „*pravice Páně*“ (Ž 118,15-16,) jako symbolu přítomnosti či zásahu Boha. Od doby Konstantinovy přešel „*Manus Dei*“ do umění Božího lidu. Podoba Boha-Otce jako starého muže je podepřena proroctvím. (Dan 7,9-13) Tak se posléze objevuje v umění jako polopostava, vyhlížející z oblaků (např. ve Zvěstování). Také hellénský vliv (hromovládny, mrakosběrný, homérovský Zeus) podporoval takové znázornění.

Pokud chyběla prvním umělcům vykoupeného Božího lidu názorná představa Boha-Otce, pak se jim v textech evangelií nabízel poučení o druhé božské Osobě, o Kristu. V prvních třech staletích po Kristu byl Bůh-Syn zobrazován v souladu mj. s proroctvím (Iz 53,2-5) jako bezvousý mladý muž. Prosadil se přitom také vliv starořeckého umění: apollinský mladistvý Kristus - filozof a léčitel, Kristus - kynický filozof. Podoba Ježíše však byla uchovávána v paměti učedníků a věřících a předávána dál tradicí (ústní aj.). Snaha věřících o zachování věrného obrazu Ježíše vedla k vzniku „*veraikonů*“ (z lat. „*vera*“ a řec. „*ikon*“, tj. věrný, pravdivý obraz). Jednalo se o obrazy potní roušky s vousatou tváří dospělého Ježíše. Označení „*veraikon*“ odedávna znepokojovalo věřící jako „*una monstrosita filologica*“. Snad právě proto se snažili zahladit tento patvar přesmyčkou na Veronika a doplnit legendou o sv. Veronice, kterou ztotožnili se ženou, jež dle ústní tradice podala Kristu na Kalvárii šátek. Podle legendy se do něho zázračně otiskla jeho tvář. Západní typ *veraikonů* se stal vzorem pro malíře gotické mystiky. Někteří lidé (31) se při výkladu původu „*veraikonů*“ uchylují k smělym hypotézám, jako je třeba tato: V raném umění Božího lidu se vyskytuje motiv „*hemoroisy*“, totiž uzdravení ženy trpící krvotokem. To se opírá o evangelium (Mt 9,20-22, Lk 8,43-48, Mk 5,25-34). Tento námět býval v katakombových malbách a sarkofágových plastikách 2. - 4. st. běžný jako jeden ze symbolů záchrany a spásy. (6) Toto téma znázorňoval dle ústní tradice také „*Kristův přeslavný památník*“, který dal zbourat Julian Apostata, aby dal na jeho místě

zbudovat pomník císaře. Ten byl však bleskem zničen. Věřící sbírali zbytky zbouraného památníku a uchovávali je v chrámu v úctě jako doklad zázraku. (7) S touto jejich zbožností kontrastovala přetrvávající pověřivost některých žen, jež si opatřovaly a nosily při sobě amulety, aby se dotykovou magií chránily před zmíněnou nemocí. Tyto amulety se vyskytují až do 13. stol. Pak mizí. Proč? Teoretikové, kteří chtějí být za každou cenu originální, přicházejí pak např. s takovýmto výmyslem: V apokryfu zvaném „*Nikodémovo evangelium*“ (425) vystupuje žena „*Bereniké*“ (z řec. „*Fereniké*“, to zn. Nositelka vítězství), která svědčí před Pilátem ve prospěch Ježíše. V latinském překladu apokryfu se jmenuje „*Veronika*“. Toto jméno nevzniklo přesmyčkou z *veraikon*, nýbrž naopak „*veraikon*“ vzniklo z „*Veronika*“. Takže podle této hypotézy nastupuje v umění 13. století místo tématu ozdravení ženy trpící krvotokem téma legendy o sv. Veronice. Obě témata spojuje motiv krve. Okolnost, že se krev vyskytovala pokaždé v jiném místě a v jiné době (jednou v domě Jairově, podruhé při křížové cestě) je ponechána stranou. Historická skutečnost však poskytuje pravděpodobnější vysvětlení: Ve 12. a 13. stol, v prostředí vyzrálější zbožnosti, obohacené hlubší náboženskou zkušeností, ustupovala a slábla pověřivost magie spojené s přitažlivostí motivu „*hemoroisy*“ (zejména když chyběl vzor - zničený památník). Aktuálnost motivu krve Páně, spjatého s legendou o sv. Veronice, pro věřící umělce a obecenstvo jejich děl, vstřebala do sebe přitažlivost motivu „*hemoroisy*“, a to tím snáze, že chyběl napodobovaný vzor.

Třetí božská Osoba se celou svou spirituální podstatou vzpírá jakémukoli zhmotnění v lidské podobě. Starozákonní zákazy se týkají zpodobování Ducha sv. jenom nepřímo. Zato novozákonní teologie jasně odmítá jeho zobrazování lidskou postavou. Proto také Benedikt XV. (1914 - 22) výslovně zakázal toto znázorňování. Ve figurálním seskupení Nejsvětější Trojice je Duch sv. tradičně výtvarně pojímán pouze symbolicky. V obraze Sslání Ducha sv. jej představuje holubice a ohnivé plaménky. V umění Božího lidu je holubice většinou chápána jako symbol Ducha sv., což se opírá o evangelium. (Lk 3,21-22) Ve všech scénách, jejichž dějů se Duch sv. účastní (Geneze, Zvěstování, Křest, Ukřižování, Sslání Ducha sv., Nejsv. Trojice, Poslední soud), vystupuje v podobě bílé holubice. Její bělost jako symbol nevinnosti způsobuje, proč mohla mít bílá holubice v gotické mystice dvojí symbolický význam - druhou významovou vrstvu tvořila P. Maria.

To, co Duch sv. poskytuje lidem, je náplň sedmera darů Ducha svátého: moudrosti a rozumnosti, rady a síly, umění a pobožnosti a dar bázně Boží. (Iz 11,2) Povahu těchto darů vyjadřují symbolicky ohnivé jazyčky v obraze sslání Ducha sv. Tak je přesně výtvarně znázorněna zpráva evangelistů. (Lk 24,49, Jan 14,26).

Další nesnáze při zpodobování náboženských významů přinesla umělcům trojjedinnost Nejsv. Trojice. Primitivně zjednodušené (zjevně na úkor dogmatu o celistvosti Nejsv. Trojice) bylo její vyjádření třemi stejnými figurami. (Viz např. mozaiky kostela S. Maria Maggiore v Římě, asi 440 po Kr.) Tento motiv měl oporu v návštěvě tří mužů-andělů u Abraháma (Gn 18,1-3), zejména když sv. Augustin vykládal toto místo ve SZ jako návštěvu Boha ve třech Osobách. (De Trinitate, XV.) Daný motiv se však rozšířil hlavně na východě, v pravoslavných ikonách Nejsv. Trojice, a jen zřídka na západě. Rozšíření daného motivu právě na východě mělo své duchovní kořeny v úsilí řeckých

Otců prosadit pojetí Nejsv. Trojice proti názoru Sabelia, (popíral reálný rozdíl Osob) Aria a Macedonia (popírali božství buď Synovo nebo Ducha sv.). Řeční Otcové vycházeli z Trojice Osob, jak ji uvádí Zjevení, a dokazovali, že se shoduje s jednotou přirozenosti, soupodstatností. Zejména sv. Atanáš uvádí, že **Otec** plodí Syna, sděluje mu svou přirozenost, a ne jen podíl na ní. Z toho plyne, že Syn je Bůh. (8) Právě tak Duch sv., vycházející z Otce i Syna, je Bůh - jinak by nemohl posvěcovat duše. (9) Řeční Otcové považují vycházení Osob spíše za darování než za výkony Boží inteligence a vůle. Tím, že Otec plodí Syna, dává mu svou přirozenost. Otec a Syn jí dávají Duchu svátému. Řeční Otcové pak dodávali, že způsob, jakým se děje věčné plození a vydechování je nevyzpytatelný. Kromě toho se při svém výkladu tajemství Nejsv. Trojice řídili pořadem apoštolského kréda. Tam se praví, že Otec je Stvořitel, Syn je Spasitel a Duch sv. je Posvětitel. V těchto výkladech však zůstávalo mnoho nezodpovězených otázek: Proč jsou jenom dvě vycházení? Čím se liší jedno od druhého? Proč se jen první nazývá plozením? Proč je Syn jediným Synem? Proč není plozen také Duch sv.? A vůbec - proč je Otec v apoštolském krédu nazýván Stvořitelem, když jím jsou podle úvodu evang. sv. Jana také Syn i Duch sv.? Řeční Otcové na to nedokázali odpovědět. Dokázal to teprve sv. Augustin. Ve svém díle o tomto tajemství vyšel totiž z jednoty přirozenosti filozoficky již zdůvodněné a snažil se ve světle Zjevení objasnit vnitřní život Nejsvětější Trojice. Vydal se tedy opačnou cestou než řeční Otcové. Zároveň byl zaujat úvodem sv. Jana: jednorozený Syn vychází z Otce jako Slovo, ale ne jako slovo vnější, nýbrž vnitřní. (10) Tím začal odhalovat niterný způsob Synova věčného plození, způsob považovaný řeckými Otců za nevyzpytatelný. Následkem toho objasnil též niterný způsob vydechování. (11)

Dokázal, že nejen Otec je Stvořitelem, nýbrž také Syn a Duch sv. Vždyť tvůrčí schopnost - vlastnost Boží přirozenosti je společná všem třem Osobám. Tento přínos sv. Augustina byl nepochybně duchovním podnětem, proč bylo v Božím lidu posléze zapovězeno znázorňování Nejsvětější Trojice pomocí motivu tří stejných postav. Závažně až hereticky by to zužovalo obsah Nejsv. Trojice. Neobstály ani strojeně

vyhlížející pokusy v pozdní gotice o rozlišení tří stejných postav toliko pomocí atributů a o jejich symbolické sjednocení širokým pláštěm (např. oltář hrncířů v Badenu u Vídně, kolem r. 1500).

Větší nosnost prokázal motiv tří stejných postav bez dominujícího postavení, totiž začleněných do větších kompozičních celků. Zároveň se v trinitární ikonografii projevila jiná výrazná změna: trojice postav byla zredukována na dvě figury a uvolněné místo antropomorfizovaného Ducha sv. zaujala jeho symbolická holubice. To je závažný mezník. Otevřela se tím cesta k novým kompozičním řešením, výtvarně nápaditým, působivým a lákajícím k napodobování. Tato pronikavá změna nebyla náhodná, nýbrž měla hlubší příčinu. V poznávání tajemství Nejsv. Trojice existuje vývoj. Třebaže totiž nelze přirozeným způsobem poznat Nejsv. Trojici, neznamená to, že je iracionální, ale že jde o nadpřirozené tajemství. (12) Přirozený rozum nemůže pozitivně dokázat vnitřní možnost tohoto nadpřirozeného tajemství, jež přesahuje oblast dokazatelného. Přesto lidský rozum není docela bezmocný. Odhaluje, že v tom tajemství nejsou zřejmé nesrovnalosti. Teologie může dokázat mylnost nebo aspoň slabost námitek proti tomuto tajemství. (13) V augustiánském pojetí Nejsv. Trojice zůstává ještě dost nejasných míst, které objasnil teprve sv. Tomáš. Např. sv. Augustin ještě nevysvětluje, proč je první vycházení plozením, proč nelze říci, že Duch sv. je plozen. Plození Slova je děje rozumovým způsobem: táž rozumová činnost přísluší všem třem Osobám. Proto se zdá, že by všechny tři měly do nekonečna plodit. Teprve sv. Tomáš rozlišil rozumovou činnost společnou všem třem Osobám a to, co se praví jen o Otci. (14) Podle toho, co Zjevení a úvod k sv. Janovi uvádí o Slovu, jež je v Bohu a je Bůh, sv. Tomáš ukazuje, že v Bohu je rozumové ronění (emanationen) Slova. (15) Toto rozumové vycházení zaslouží označení plození, jak naznačuje sv. Jan. (Jn 1,18) Živý se opravdu rodí z živého a dostává přirozenost podobnou přirozenosti plodícího. (16) Slovo Boží není jen obrazné podobenství Boha-Otce, nýbrž je podstatné jako On, živé jako On, je Osobou jako On, ale od něho odlišnou. (17)

Podobná nesnáz byla i pokud šlo o druhé vycházení, jež se děje způsobem lásky. Tři Osoby vskutku milují, takže se zdálo, že by každá z nich měla donekonečna vydechovat jinou Osobu. Zde sv. Tomáš rozlišil podstatnou lásku společnou všem třem Osobám, lásku pojmovou nebo aktivní vydechování, a lásku osobní, kterou je sám Duch sv. (18) V Bohu je vycházení cestou lásky, jako u nás láska k dobrému vychází z poznání dobra. Toto druhé vycházení ovšem není plozením, protože láska oproti poznání nevstřebává svůj předmět, nýbrž k němu směřuje. (19)

Teprve na základě křesťanským aristotelismem prohloubeného chápání Nejsv. Trojice a zvnitřnění v mystice mohl trinitární motiv dosáhnout

v gotickém umění vrcholných projevů. Základní kompozicí se stala skupina spojených dvou božských Osob: trůnící Bůh-Otec drží před sebou oba konce příčného břevna kříže s Kristovým tělem. Mezi hlavami obou postav nebo nad nimi se vznáší holubice. Během vývoje gotického umění nastává změna v tom, že Bůh-Otec mnohdy objímá místo kříže samo tělo umučeného Syna. Je to téma obdobné Pietě. Středověký vývoj trinitárního motivu s krucifixem v objetí Boha-Otce důstojně vrcholí velkolepým obrazem všech svátých od A. Dürera: pod dominantou takto pojaté sestavy Nejsv. Trojice v kruhu klečí adorující zástup světců a věřících.

Glorioly a symboly božských vlastností:

To, co v umění Božího lidu označuje všechny oslavené, především Krista, **pak P.** Marii, potom apoštoly, mučedníky, světce a světice, je jejich **gloriola, tedy svatozář**. První část českého označení vyjadřuje, komu toto označení **přísluší**, druhá charakterizuje světelnou podstatu motivu. Jaké je však toto **světlo**? **A** proč jeho podoba není pokaždé stejná? Někteří badatelé (31) hledají příčinu především ve víře národů starověkého východu v dvojí světlo, a dále v antické dvojí formě světelné záře: kruhový nimbus a paprskovitá aureola. **K** prvému dlužno dodat, že se ve starověkém Íránu nejednalo o víru v dvojí světlo, nýbrž o dualismus světla a tmy. Zcela nepřesvědčivě zní domněnka, umísťující představu dvojího světla do náboženství Izraele a odvozující fyzikální zákony světla z biblické zprávy. (Gn 1,1-5, 14-18) Vliv tradice **antického** Řecka a Říma na utváření podoby svatozáře v umění vykoupeného Božího lidu je pravděpodobnější: Zeus ve své nejstarší podobě byl totožný s okrouhlou polokoulí jasného denního nebe; slovní kořen jeho jména souvisí se slovesem „svítit, zářit“. Zeus dříve patrně představoval samo jasné nebe. Teprve později se stal zlidštělým bohem oblohy. Takový původ potvrzuje také jméno jeho římské repliky Jupiter, *tý* „*Dies-piter*“, „*Otec-den*“.

Podstatnější než uvedený činitel je novozákonní pojetí dvojího světla. Dvojí světlo znamená pro vykoupený Boží lid dvojí aspekt posily, kterou Bůh poskytuje slabému člověku s porušenou přirozeností: zákony a milost. Ve starém zákoně byl Zákon chartou úmluvy mezi Hospodinem a vyvoleným národem. Definitivně byl potvrzen na Sinaji. Obsahuje mravní příkazy, obřadní předpisy, předpisy občanského práva, trestního i veřejného. V Novém zákoně dochází k naplnění Zákona (Mt 5,17-18) a k jeho zvnitřnění. (Mt 22,21) „*Zákon byl dán skrze Mojžíše, milost a pravda se stala skrze Ježíše Krista.*“ (Jn 1,17) Vtělení Božího Syna je milost (Tt 2,11), nezasloužený dar Boží lásky. (Ř 3,24; 9,16) Milost je v Novém zákoně znázorňována mj. motivy klepání na dveře srdce (Zj 3,20), přitahování (Jn 6,44), ale také osvětlením srdce (II Kor 4,6).

Kromě toho uváděné starověké činitele, působící na utváření podoby svatozáře v

umění vykoupeného Božího lidu, nepůsobily přímo. Prosadily se zde prostřednictvím „*iluminační*“ teorie sv. Augustina a učení Pseudo-Dionýsia Areopagity. Sv. Augustin hovoří o kráse jako o skvělosti formy či zářivosti řádu a pravdy. Na jeho dílo nepochybně působilo iránské učení, které přímo ztotožňovalo fyzikální světlo se zdrojem jsoucna a dobra, jakož i platónské učení, zejména v té podobě, jak je pojnal Plotin, který rozlišoval mezi duchovním a fyzickým světlem. Na rozdíl od Plotinovy koncepce o soustředných kruzích jsoucna se zdrojem světla uprostřed a temnotou na vnějším okraji, sv. Augustin vysvětloval stvoření jako výsledek Boží činnosti, avšak v obou případech zdroj oplývá světlem.

Pseudo-Dionýsius odpovídá na otázku, proč autoři Písma sv. často přirovnávali svaté věci k ohni: oheň je ve všem a může vším proniknout, aniž by pozbyl své vlastnosti. Je-li oheň ve všech věcech, znamená to, že všechno může být osvětleno nebo spáleno. Avšak tato vlastnost je obvykle skryta. Podobně Bůh je všude, avšak je neviditelný. (20)

Pokud nechceme zjednodušovat otázku vzniku podoby svatozáře v křesťanském umění, a tvrdit, že „*z jasu nebeského sídla na božském Olympu vzešly počátky antického nimbu, jenž se posléze stal nejrozšířenějším typem svatozáře v ikonografii středověkého umění*“ (31), pak musíme postupovat jinak. Totiž podobně jako se vliv starořecké mytologie a pak i platonismu projevil ve výtvarném umění (Např. díla vázového malířství antického Řecka ukazují, že zobrazování božských kruhových nimbů se liší od konečné formy uzavřeného kruhu.), tak zase prostřednictvím díla sv. Augustina a Pseudo-Dionýsia pronikly uvedené vlivy v transformované podobě do křesťanského umění.

Od druhé čtvrtiny 4. stol, býval Kristus zobrazován s kruhovým nimbem. Později se tento nimbus stal atributem všech znázorňovaných, kterým bylo dáno zasloužit si ho svátým životem. Jakmile se v malířství objevují jiné osoby než Kristus s jednoduchým, kruhovým nimbem nad hlavou (Např. Poslední soud, Rossano, 6. st.), vyvíjí se odlišný křížový nimbus u Krista. Do kruhového nimbu jsou zakomponována tři ramena kříže, čtvrté je zakryto Ježíšovou hlavou.

Jestliže se nimbus objevuje v umění jako symbol, neplatí o významu světla v křesťanské věrouce. Světlo v křesťanské věrouce (Jn 1,4, Zj 21,23) není jen obrazné, ani pouze symbolické, nýbrž reálné, třebaže nikoli totožné se světlem slunečním.

Paprskovitá zář (aureola), obklopující celou božskou postavu, se liší od nimbu. Nimbus v křesťanském umění je zář, která obestírá postavu nikoli jako zvenčí připojený atribut, nýbrž tím, že celá božská bytost, docela prostoupená nebeským jasem, vydává ze sebe tuto záři jako světelný oblak. Tato kompaktní záře dostala v lat. literatuře označení nimbus. Aureola má v křesťanském umění význam božského

světla, vyzařujícího paprskovitě z postavy. Tato forma vychází z dávného zobrazování slunce ve starověkých mýtech. Křesťanští umělci převzali symbol paprsků jako doplňující odznak božství, protože k tomu našli oporu ve Zjevení (Zj 21,23), a nepochybně také v ústní tradici, založené původně na bezprostředních zážitcích a zkušenostech učedníků aj. svědků Kristova působení na tomto světě. Postava Krista totiž nepochybně byla obklopena zvláštní neobvyklou zářivou atmosférou.

Na rozdíl od nimbu (zprvu pestrého, v gotice zlatého), aureola (zprvu bílá, později zlatá) většinou obklopovala září celou božskou postavu. V tomto významu tedy aureola v raném umění Božího lidu nepatřila P. Marii. Pokud se P. Marii v křest, umění přece dostalo aureoly, tedy v jiném významu: hlavně v obraze Assumpty (Nanebevzetí P. Marie), opírající se o Zjevení. (Zj 12,1) Tak umění reflektuje zrání gotické mystiky, rozjímající zprvu o pozdvižení duše P. Marie do nebe, a ve 14. stol, o úplném Nanebevzetí Bohorodičky (duše i těla) a jejím oslavení v nebi jako královny, jak o ní pěl žalmista. (Ž 45,14-18) P. Maria tedy dostala v tomto vývoji umění paprskovitou aureolu, a to jako apokalyptickou září, povýšenou na součást souhrnu symbolických atributů, jimiž je zobrazována jako korunovaná Assumpta. (21)

Mandorla: Jméno tohoto světelného symbolu se často odvozuje od jeho podoby s mandlí. Jde o vertikálně plošný útvar mezi dvěma stejnými oblouky, obrácenými k sobě konkávními stranami a na koncích, nahoře i dle, k sobě připojenými. Tvar mandorly je odvozen z více motivů. Mezi ně patří tyto motivy:

- 1) motiv vize Boží slávy jako duhy rozpínající se kolem dokola, (Ez 1,26-28, Zj 4,23)
- 2) motiv vize Boží slávy, zahrnující nebe jako trůn a zemi jako podnožku, (Iz 66,1)
- 3) motiv podnožky jako alegorický prvek starořímské ikonografie, v níž doznívá ohlas Jupiterova kultu, (Znázornění boha v typické postavě, spočívající nohou na glóbu, se objevuje v raně křest, umění. Viz např. zlacený terčík z řím. katakomb ze 4. stol, po Kr.: znázorňuje sedícího bezvousého Ježíše s levou nohou podloženou glóblem, posázeným hvězdami.),
- 4) výtvarné podání starořecké mytologie: zvi. motiv modrého nimbu, obepínajícího hlavu Dia - boha modrého nebe a symbolizující jeho vládu nad modrou koulí vesmíru.

Představa vesmíru jako koule není v antickém Řecku překvapující. Podle Platona je koule nejdokonalejší forma, a demiurgos dal kosmu formu koule. (22)

Domněnka, že by se tvar mandorly vyvinul procesem spojování se starořímského motivu koule u nohy postavy a starořeckého motivu kruhového nimbu přes tvar *osmičky* se zdá být příliš zjednodušující. Dokladem vyvracejícím, že by tvar mandorly vznikl právě srůstáním obou kruhových motivů přes tvar *osmičky* je např. výjev *Trůn*

v *nebi* v bamberské Apokalypse (po r. 1007), kde Kristus je již znázorněn v mandorle, a přesto má pod sebou ještě kulovitý kosmos, v němž doznívá řecký vliv. Uvedené motivy řecko- římského kulturního okruhu nepochybně působily v raně křesť. umění. Jejich vliv však slábl s tím, jak sílilo působení nových duchovních podnětů vykoupěného Božího lidu. K poznám duchovních základů utváření se motivu mandorly v křesť. umění dlužno připomenout, že v motivu vidění *jako duhy* v biblických textech (Na rozdíl od duhy skutečné, naznačující uklidnění Božího hněvu a obnovu smlouvy mezi Bohem a lidmi, (Gn 9,13) se v různých obměnách opakuje její vidění *kolem, dokola*. (23) To je závažné v situaci, která nastala, když křesťanští umělci namísto rámujeícího jakoby *řezbářského* členění dosadili kolem symetricky oblouky nebeské duhy.

Působil tu však ještě jiný faktor. Ortodoxnější církevní autoři vykládali první dvě Osoby Nejsv. Trojice jako dvě záře a dva protikladné, nicméně stejnorodé zdroje světla nebo jako dvě světla v jednom, které nelze rozdělit. Kdyby někdo odděloval Otce od Syna, pak by ztotožňoval skvělost Nejsv. Trojice s druhou Osobou. Druhá Osoba je totiž božství, které se projevuje navenek. Kristus je nutným vyzářováním Boha, je slovesem v nebeské gramatice; a v tomto vycházení jednoty ze sebe samé se projevuje její vyzářování.

Oba oblouky mandorly jsou často tvořeny třemi pruhy (žlutý-červený-modrý nebo zlatý-zelený-modrý). Tak se liší od přibližně sedmibarevného spektra přírodní duhy. Ikonologie tohoto motivu nás vede především k Písmu sv. O třech nebiích se nepřímě hovoří už ve Starém zákoně (I Král 3,27), přímo u sv. Pavla. (II Kor 12,2) Toto učení rozvinul Pseudo-Dionýsius (5. stol) nastíněním tří hierarchií andělů, rozdělených do devíti kůrů. (24) Souběžně s tímto vývojem náboženské zkušenosti Božího lidu postupoval vývoj mystiky. Tento vývoj šel přes oblíbený Pseudo-Dionýsiův Traktát o mystické teologii (Praha 1922), vypovídající o třech stupních cesty duše k Bohu, k mystice františkánské, (25) a dominikánské (26), prohlubující rozjímání o třech stupních poznání, které se zdvojují na šest, ježto v každém lze sledovat Boha jako v zrcadle. Členění nebe do tří vrstev, přijaté scholastikou a prožité v mystické zkušenosti se v těsném spojení s biblickým motivem Boží slávy viděné *jako duhy kolem*, promítlo také do výtvarného umění jakožto třívrstevová mandorla, později také jako andělský chorovod, propletený do podoby figurálního věnce, obklopujeícího Krista. (Viz např. kopulová mozaika v baptisteriu S. Marco v Benátkách, 13. st.)

Znázorňování božských vlastností:

Věčnost: Jediný motiv, který mohl plně vyjádřit Boží věčnost, byl pohyb v kruhu, jenž nikde nezačíná a nikde a nikdy nekončí. Samotný kruh se ovšem mohl stát tímto

symbolem jediné v ploše, tedy v malířství, v kresbě. Cesta k vývoji znázorňování atributu věčnosti se však otevřela tím, že se z jedné kružnice stalo množství kružnic prolínajících se po sférické ploše na povrchu koule. Tak se koule mohla stát symbolem Boží věčnosti. Navíc koule mohla symbolizovat další dvě Boží vlastnosti, totiž **všemohoucnost a vševědoucnost**. Hellénský Zeus byl uctíván jako vládce Olympu, ale také celého kosmu. Na známém této moci sedí *malý Zeus* z krétských mincí na velkém hvězdném glóbu. Symbolem této moci je koule jako miniatura kosmu u nohou trůnícího Jupitera i její kruhový obrys za božskou hlavou na hellénistické malbě v Pompejích.

Koule v ruce římských římských císařů však nebyly symboly vesmíru. Motiv koule pozbyl v prostředí římského impéria význam božského kosmu. Stal se odznakem světské vládní moci a zároveň výrazem římské imperiální světovlády. Blahově starověkého božstva k panovníkům jako reprezentantům božské moci na zemi dostala novou podobu u vykoupeného Božího lidu. Sotva se křesťanství stalo oficiálním náboženstvím, upevnily se jeho vztahy ke státu. To nemohlo zůstat bez účinku na vnější výraz této sjednocené moci, na vladařské insignie. Hlavním odznakem císařské hodnosti se stala koruna na hlavě panovníka. Sama korunovace byla výrazem sblížení státu s církví. Byl to oficiální slavnostní akt zároveň církevní i státní. Nicméně ani při tomto zásadním významu koruny nepozbyla svůj smysl koule v ruce panovníka. Na rozdíl od antických glóbů však má na vrcholu křížek. Nemá význam jako zemský globus, nýbrž jako symbol vlády. Zobrazené vladařské koule se v ikonografických pramenech vyskytují už od doby Karlovců. Avšak teprve od 10. st. se na obrazech ukazuje vladařská koule v ruce Kristově. Tento symbol - vladařská koule v ruce Kristově nevychází z motivu Krista sedícího na glóbu, nýbrž ze vzoru světských insignií císařských.

Vševědoucnost a moudrost: Obě tyto božské vlastnosti jsou projevem nejvyššího Božího rozumu. V umění antického Řecka se nevyskytuje obecný symbol pro vyjádření těchto vlastností. Staří Řekové však přisuzovali takové atributy některým bohům. Byla to sama Diova dcera Athéna, patronka různých znalostí a dovedností, ale především bohyně moudrosti. Její obraz se vyskytuje na četných vázách a mincích z doby hellénistické: stojící Athéna jako *sovooká* často drží v levici kopí a v pravé ruce sovu. Leč právě pro souvislost s antickou moudrostí a pohanskými kultury se sova jako odznak stala nepřijatelnou pro křesťanské umění. A tak se tu stává neblahým symbolem pohanské učenosti, židovského opatrnickví a krátkozrakého chytračení, démonickým zvířetem na hlavicích sloupů v pozdně románských katedrálách. (Německo, Francie) Jako symbol moudrosti a vědomostí přijali křesťané do svého umění motiv svitku, uváděný už ve starozákonních textech. (Jer 36,2, Ez 2,9-10) V

raně křest, umění má svitek v ruce především sám Kristus. Svitek či rotulus a později kniha stávají se posléze odznaky apoštolů, evangelistů, časem také dalších obzvláště zbožných a učených osob. U archanděla Gabriela se však svitek objevuje ve významu zvěsti.

Jestliže všemohoucnost, věčnost a vševědoucnost jsou vlastnosti výhradně božských Osob, pak spravedlnost, dobrotivost a milosrdenství jsou vlastnosti vztažné, dvoustranné. Neměly by smysl, kdyby neexistovalo rozumné tvorstvo nadané svobodnou vůlí. Takže pouze u rozumných tvorů může Boží spravedlnost rozlišovat dobré a zlé jednání, odměňovat dobro a trestat zlo. Výtvarné znázornění Boží spravedlnosti se v křest, umění opírá o starozákonní motiv vážení (Přís 16,11, Job 31,6): na váze klesá miska dobrých skutků, zatímco zlé jsou shledány lehkými. (Dan 5,25, Ž 62,10) Pripomíná to starší egyptský motiv. (Vážení srdce zesnulého) Vykoupený Boží lid převzal Starý zákon jako to, co se radostnou novozákonní zvěstí naplňuje. Zároveň převzal také podobu závěrečného účtování při Posledním soudu. Křesťanský umělec vyšel z biblické zprávy o archandělu Michaelovi jako hlavním vykonavatelí Božího soudu. Znázornil trůnicího Krista, jak ponechává tento úkol archandělu Michaelovi. V takové kompozici bývá po r. 1000 zobrazován Poslední soud. Často však je zpodobován archanděl Michael, vážící lidské duše, jako samostatné téma. (27)

Znakem dobrotivosti a milosrdenství se v umění vykoupeného Božího lidu stává samotný kříž. Provází znázornění Krista vždy, třebaže někdy jenom v gestu ruky, která náznakem rýsuje ve vzduchu tvar kříže, a tak někomu žehná. V benedikci nejde jen o blahořečení, ani pouze o zdar a štěstí v životní situaci, nejde o samotné blaho vezdejší, nýbrž člověk je také Boží milostí osvobozován od nejrůznějších strastí, ale také od překážek a nástrah zlých mocností.

Spravedlnost a milosrdenství, božská vlastnost dvojí i ve vztahu k rozumnému tvorstvu, je tedy výtvarně pojata nepřímou motivem váhy (v rukou archanděla Michaela) a přímo gestem benedikce. Tak ve středověkém výtvarném umění přibývá ke znakům božských vlastností (koule a kniha) ještě blahovolné pokynutí žehnající ruky. V raně křesťanském umění příslušely tyto symboly pouze dospělému Kristu. Vývoj však šel k nábožensky zkušenějšímu a intimněji prožívanému vztahu k evangeliu. Bylo to provázeno rozvojem mystiky a mariánské úcty. To vše vytvářelo předpoklady ke změně situace ve vztahu k výsostným insigniím. Projevilo se to i v umění, když byly dané znaky božských vlastností vloženy do dětských rukou malého Ježíše. Hmotné insignie božských vlastností (koule a kniha, později také dočasný motiv ptáčka) v rukou Ježíška doplňuje žehnající pokynutí jeho dětské ručky. Domněnka, že raně křesťanští umělci někdy znázorňovali Ježíška na klíně P. Marie či

s různými insigniemi božství právě proto, že by snad byli gnostiky, dokétisty a vůbec heretiky, považujícími dětskou podobu Ježíše za zdánlivou, neskutečnou (31), je absurdní. Už IV. církevní koncil v Chalcedonu (r. 451) odsoudil herezi, tvrdící, že v Kristu nejsou dvě přirozenosti, ale jen jedna. Sněm slavně vyhlásil, že je pouze jeden Kristus ve dvou přirozenostech, a ty jsou obě bez smíšení trvale spojeny v jedné Osobě. Císař Marcián hrozil přísnými tresty každému, kdo by se odvážil směnu odporovat. A VI. církevní sněm v Cařihradě (r. 680) vyhlásil proti monotheletismu (podle něhož jsou v Kristu dvě přirozenosti, ale jen jediná vůle), že v Kristu jsou dvě přirozenosti: božská a lidská. Tak byly odhaleny a jako bludné odmítnuty i tyto *zakuklené* projevy gnosticizmu. Je neodůvodněná domněnka, že se románské umělci snažili vyjádřit „*zaobaleně*“ - v symbolech gnosticizmu obsažený mj. též v doketismu. Naopak lze říci, že autoři románských děl by v Božím lidu umělecky neprosadili zmíněné motivy a symboly, kdyby pro ně neměli bezpečnou oporu v Písmu sv. Nepochybně existoval také vliv apokryfů, ale ten se jednoznačně projevil jen v určitém, lokálně omezeném kulturním okruhu gotického umění 14. stol. (28) Přitom tento faktor nebyl nikdy duchovní podstatou tvorby, nýbrž jen jednou z jeho přidružených, případných podmínek, a to nikoli rozhodující. Z těchto případných podmínek tvorby byla tehdy nepochybně silnější např. emocionální stránka pozdně gotické mystiky. Podstatně určujícím činitelem tvorby zde bylo vždy Boží Slovo, zejména texty Nového zákona.

Ježíškovy insignie: Koule, symbol svrchované moci bývá v románském a gotickém umění vkládána do rukou malého Ježíše, pokud ji nedrží v ruce P. Maria. Tento motiv koresponduje s pojetím Krista a P. Marie jako „*Nového Adama*“ a „*Nové Evy*“, v němž se jablko jako symbol prvotního hříchu změnilo v soterologický symbol. Toto pojetí se zakládá dílem na Pavlově teologii (29), dílem na protoevangelium (Gn 3,15), na něž upozornil už sv. Irenej; v **protoevangelium** je v kontrastu s pádem pramatky Evy přislíbeno vítězství **ženy**, kterou křesťanská tradice ztotožnila s P. Marií. Vzdálenější a vyumělkovanější se zdá být souvislost daného motivu s úryvkem z Písni písní (Píseň **11,3**), **předpokládající** přirovnání ženicha k jabloňovému stromu a ukřižovaného Krista k jablku visícímu na stromě a vydávajícímu dobrou vůni.

Motiv ptáčka: Hledání hlavního zdroje tohoto motivu v apokryfech je pochybené, když evangelický Kristus mluví v tomto ohledu dost jasně; (Mt 6,26, Lk 12,24) a když Spasitel poukazoval na bídu svého postavení ve světě, které je ubožejší nežli životní podmínky ptáků. (Mt 8,20, Lk 9,58) **Daný** motiv jako obdoba malého dítěte napovídá, že Ježíš, který spasil celé lidstvo byl nevenek tak nepatrný a zdánlivě bezvýznamný jako malý ptáček. Jako případný, vedlejší zdroj daného motivu lze připustit známou

apokryfní epizo-

du. Tento ojediněle průkazný vliv apokryfů v křesťanském umění (T. Gaddi, A. Lorenzetti) nelze generalizovat.

Kniha: Motiv knihy či svitku v rukou malého Ježíška má pevnou oporu v Novém zákoně: dvanáctiletý Ježíš mezi učiteli v chrámě (Lk 2,46-47), o něco později učí v synagoze (Lk 4,15, 4,31), podle svého zvyku čte v sobotu v synagoze (Lk 4,16), a když „*stočil svitek... začal k nim mluvit*“. (4,20-21)

V románské fázi daného motivu Ježíš poučuje ostatní jako učitel, v gotickém pojetí nastává posun: v podobě píšícího dítěte je tu Kristus jako LOGOS Janova evangelia. Je na místě, že nejen vykládá Písmo sv., nýbrž sám je jeho Autorem, ba je ztělesněné Slovo. Úkol vykládat Písmo sv. přejímá potom Kristova Církev. V daném případě ji zosobňuje P. Maria. Je to asistující postava, pomáhající Kristu, a to nejen morálně. Motiv kalamáře vyjadřuje všestrannou pomoc: jedině Církev sv. je oprávněna správně vykládat Písmo sv. (30)

Pro knižní malířství a výtvarná díla z kamene, textilu, slonoviny západního kulturního okruhu na levém břehu Rýna je příznačný ikonografický typ sedící madony. Vyskytuje se v oblasti od Burgundska na sever až k moři. Východiskem tohoto typu je sloh Melchiora Broederlama.

Druhý ikonografický typ sochy stojící madony s píšícím Kristem v náručí se rozvíjel v německých krajích na východ od Rýna a dospěl z Mohuče přes Vestfálsko na severovýchod až do Lúbecku. Východiskem tohoto typu byla kamenná socha z Korbasse. (1405 - 1410, Mus. Mohuč). (31)

Poznání daných **ikonografických** skutečností, to zn. jejich popis a srovnávání některých faktů z umění Božího lidu, umožňuje ikonologickou syntézu a výklad, (32) nicméně nemá na tom ulpívat. Pro křesťanskou teorii umění vede cesta ještě dál - k ikonosofii. Ikonosofie znamená lásku k moudrosti, vyplývající z estetického zážitku vedoucího člověka k nadpřirozené kráse. Ikonosofie objasňuje stav a proces radostného zvnitřňování umělecky znázorněných náboženských hodnot a významů, vrcholícího jak v rozjímání o těchto hodnotách, tak posléze i v radostné službě Bohu a skutcích lásky ke Kristu a k bližním. Tak křesťanská teorie umění nemůže nikdy zůstat suchou teorií, nýbrž musí Vždy vést k zelenajícímu se stromu života, ke Kristovu kříži.

Odkazy:

- 1) B. J. F. Lonergan SJ - Method in Theology, London 1971 Darton, Long- mann

- and Todd, s. 61-69. S korekcemi užito též:
- H. G. Gadamer - Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1956, s. 101-103,134,143.
- 2) H. E. Schillebeeckx OP - Révélation et théologie, Bruxelles 1965, Ed. du CEP, s. 173-185., A. Dulles SJ - Models of Revelation, New York 1983 Doubleday, s. 139-141.
 - 3) K. E. Gilbertové - Dějiny estetiky, Praha 1965, s. 115.
 - 4) J. Cibulka - Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného, Praha 1924, s. 10,30-31, 66-67, 86-91,178-182; L. Hertling - E. Kirchbaum - Le catacombe romane e i loro martiri, cap. V. Roma 1949; J. Wilpert - Le pitture nelle catacombe romane, Roma 1903; J. Němec - Vybrané kapitoly z dějin evangelizace světa, I. díl, s. 85,129-131, Olomouc 1991.
 - 5) R. Huyghe - Umění a lidstvo, Larousse, Umění středověku, Praha 1969, s. 148.
 - 6) J. Cibulka - Starokřesťanské nazírání na umění, 1923.
 - 7) Viz: Eusebius, Filostorgius, Sózomenos, in: Historia ecclesiastica.
 - 8) Sv. Atanáš - Cont. Arianos, I., 14,16, 25, 27., III., 6, 11, 24.
 - 9) Sv. Atanáš - Epist. ad Serapion, I., 23., III., 1-5.
 - 10) Sv. Augustin - De Trinitate, IX, X.
 - 11) Tamtéž, IX, X, XV, kap. XVII - XVIII.
 - 12) Sv. Tomáš Akv. - Summa theol., I, 32,1.
 - 13) Sv. Tomáš Akv. - In Boetium de trinitate, art. 3.
 - 14) Sv. Tomáš Akv. - Summa theol. I, 34, 1k3.
 - 15) Tamtéž, I, 27,1.
 - 16) Tamtéž, I, 27, 2.
 - 17) Sv. Tomáš Akv. - Summa contra gent., IV, XI.
 - 18) Sv. Tomáš Akv. - Summa theol., I, 37,1.
 - 19) Tamtéž, I, 27, 2-3.
 - 20) Pseudo-Dionýsius Areopagita - De coelesti hierarchie, XV, II.
 - 21) J. Cibulka - Korunovaná Assumpta, 1929.
 - 22) Platon - Timaios, 32 C - 34 B.
 - 23) In: The Jerusalem Bible: „round“, „around“, „surrounding“, (Ez 1,27-28), „encircling“ (Zj 4,2-3).
 - 24) De coelesti hierarchie, 9.
 - 25) Sv. Bonaventura - Itenerarium mentis in Deum.
 - 26) Sv. Tomáš Akv. - De perfectione spiritualis vitae, 8-9,11-12.
 - 27) Viz: Andrea della Robbia - Archanděl Michael, po r. 1470, Praha, Národní Galerie.
 - 28) Např. motiv ptáčka s dětským prstem v zobáčku v obrazech florentského „novátora“ Taddea Gaddi a sienského Ambrogia Lorenzetti ze 30. let 14. st. vykazuje vliv apokryfního vypravování Tomáše o Ježíšově dětství. V tomto apokryfu se uvádí příběh o dvanácti vrabcích, které Ježíš uhnětl z hlíny a pak je živé rozehnal na všechny strany jako předobraz apoštolského poslání Kristových učedníků. Prst v zobáčku je symbol vkládání rukou na ústa vyvolených, aby

věděli, co mají hlásat.

- 29) I Kor 15,22; 15,45, II Kor 5,15, Ř 5,15, Žid 9,15 ; 12,24.
- 30) J. Maritain - De l' Eglise du Christ, Bruges 1970 Deslée de Brouwer, s. 68-69.
- 31) Se značnými korekturami užito: V. Denkstein - K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění, Praha 1987 Academia. Daná publikace se vyznačuje četnými chybami a nedostatky ikonografickými a častými objektivně nepodloženými ikonologickými výklady, plynoucími z výchozího gnosticizmu.
- 32) E. Panofsky - Význam ve výtvarném umění, Praha 1981 Odeon, s. 33-41.

12. DYNAMIKA UMĚNÍ BOŽÍHO LIDU

Umění vykoupeného Božího lidu všeobecně postupně směřuje ve svých případných podmínkách k úplnému sjednocení autora uměleckého díla, díla samotného a příjemce, užívající daného díla, zatímco v subjektivní duchovní podstatě je této integrace skrze Krista a v Kristu navěky dosaženo. Vývoj - konkrétního umění Božího lidu však nepokračuje docela plynule, rovnoměrně ani jednostejně. Umělec jako člověk je nadán svobodnou vůlí. Tuto svobodu mu nikdo na světě nemá právo upírat. Pokud se jeho umění vyvíjí v souladu s jeho přirozeností, pak se v něm a v jeho díle rozvíjí umění Božího lidu; to zn. pokud autor ve své tvorbě přímo usiluje o pravdivý sebevýraz, a jako člověk má přitom na zřeteli duchovní, podstatné zdokonalení v pravdě a krásě, potom je jeho dílo estetickým přínosem celému Božímu lidu. Jestliže se některé umění případně vyvíjí pod vlivem *zjitřené jizvy Kristem uzdravené rány* v lidské přirozenosti, pak v něm vývoj umění Božího lidu vážne nebo se obrací zpět, či prostě osciluje mezi stagnací a regresem. Přitom je charakteristické, že ani pokrok ani úpadek nejsou v rámci lidské přirozenosti nikdy trvalé, a že případný úpadek některého umění po Kristu nemůže být už nikdy úplným zánikem umění, ani všeobecnou krizí umění, ani totálním rozkladem jednoty umění, jeho autora a příjemce umění.

V umění vykoupeného Božího lidu nelze na jedné straně přehlížet existenci tvůrčích osobností, které nejenže jsou v subjektivní duchovní podstatě esteticky vnímavé a umělecky tvořivé, ale navíc v sobě se zvláští Boží milostí zahrnují celý Boží lid jako umělecky tvořivý a esteticky vnímavý také jako případnou podmínku této tvorby a estetického vnímání. (Bl. Jan Fiesole, zv. fra Angelico, sv. Terezie z Avily, sv. Tomáš Akv. jako autor hymnů, aj.) Jejich výtvořiny jsou nepřekonatelné a budou trvale provázet Boží lid na jeho pouti dějinami.

Na druhé straně nelze přehlížet přítomnost některých jedinců, kteří jsou sice vnímaví vůči krásě, a mají předpoklady k umělecké tvorbě, a přece prakticky tlumí své případné umělecké nadání nebo je promarňují či zneužívají k předvádění děl, oslavujících smrt, zánik člověka, jeho degeneraci, rozpad lidské skupiny nebo zničení její kultury, apod. Nalézají zalíbení v předmětech ošklivých a činnostech zruďných či patologických, škodících člověku i celé lidské skupině. Jejich díla v subjektivní duchovní podstatě zanikají v okamžiku jejich vytvoření, třebaže případně objektivně trvají a procházejí delším

„*poločasem*“ rozpadu. Tato díla jsou případně často překonávána samotnými jejich autory, totiž jejich následujícími díly.

Vývoj umění vykoupeného Božího lidu postupuje od raných struktur byzantských a románských, přes vrcholné umění gotické, renezanční a barokní, k umění nové doby.

Raně křesťanské umění: Přejít od antiky ke křesťanství na úrovni umění není příliš výrazný: umělecká díla, ovlivněná různými náboženstvími, splývají obecně, které není informované v duchu evangelia, v jeden nediferencovaný útvar. Změna náboženské orientace není dost zřejmá na první pohled, a hlavně je málo patrná v dílech vzniklých cestou zavedeného uměleckého provozu, tedy v dílech profesionálů, tvořících z ustálených zásob slohu. Změny se ukazují spíše mimo okruh *vysokého umění*, na periférii. Kulturní centrum očividně pokračuje v ustálené stylizaci ještě v dobách, kdy periférie už vykazuje ztrátu vlády nad stávajícími výtvarnými prostředky. Od 3. stol. po Kr. roste v galořímských stélách nejistota v pochopení těla, přibývá slohové nevytříbenosti v míšení volné paštiky s reliéfem, směšuje se pozadí a tvar, na šatu a těle vystupuje lineární zaostření a zároveň zvláštní strnutí pohybů. Provinciální umělci v Gallii a Germánii se zaměřují na vedlejší věci, přehánějí údy podle smyslu, sledují spíše pojmové zesílení než organickou formu. Na místě přednesu se pozornosti vnucuje zase zamýšlené sdělení. Jisté zhrubění je provázeno příznačnou ornamentalizací. Technická neobratnost, ulpívání na vedlejších znacích vedou k takovému umění, kde jsou formy užívány k neartistickým účelům. Umění dostává nový ráz: je **poselštěno**, rustikalizováno.

Rustikalizací se dané umění odpoutává od tíhy minulosti a přírody k svobodnému přetváření lépe tlumočícímu hodnoty radostné novozákonní zvěsti. Sledujeme-li umění římské periférie, vidíme, jak se fantazie uvolňuje tímto zhruběním, nepevností a nejistotou v ovládnutí výrazových prostředků. Fyzický kontakt těl se mění v duchovní, představy jsou vázány symbolicky. Vznikají nové proporce, nová gesta. Rustikalizačním zjednodušováním vystoupil v mechanických úkonech duševní výraz. Zdůrazňováním podružností, v nichž „*lidový*“ umělec vidí podstatu, nápodoba nápadností a technických zvláštností dávají vzniknout fantastickým tvarům. Fantastika proto často rezultuje z pohybového rytmu, z nedorozumění, z neúplné znalosti, z nejistého ovládnutí přírodních a hmotných tvarů.

Rustikalizaci nelze ztotožňovat s primitivností. Umění vskutku primitivní je skica. Je to přímé vyrovnávání se s námětem, bez pomoci slohové konvence. Primitiv se odvažuje více a .volněji než umělec rustikalizující neúplným ovládnutím výrazových prostředků. Barbarizace znamená instinktivní tvoření, dílo drobné jako náčrt, formálně nedůsledné: napůl kresba, čáry, napůl objemy, hloubky. Tvar zapadá do hmoty, není ohraničen, je barbarizován. Rustikalizace upravuje organický život do ornamentální abstrakce, kdežto barbarizace cítí, ale nevystihuje trojrozměrnost. Je aktivní deformací. Nicméně také barbarizace přináší nové pojetí svou

bezprostředností, upřímností a svěžestí pozorování, jelikož se jedná o věc, nikoli o dekoraci. Také její vymoženosti se časem upraví, zarovnajjí, vpraví do rytmu, do slohového systému.

Ohlašuje se příští románský sloh, který spojí ojedinělé barbarské výkony s ornamentální mluvou. Tento případný proces rustikalizace lze považovat jen za vnějšíkový úpadek: rozkladem a překladem předlohy zde vzniká nová ornamentální soustava, způsobilá nést nový- obsah. Objevují se nové typy: sotva byla rozrušena antická souvislost témat, vyrůstá na periférii nová struktura, způsobilá k vyjádření jak tělesné, tak duchovní bolesti, utrpení, vroucnosti, lítosti, milosrdenství, atd. Boží lid se v Kristu opět spojuje s uměním, jež mu odcizila fráze antického formalismu. (1)

V široké oblasti symbolična má vykoupený Boží lid vlastní, ostře vyhraněné místo. Je nesporně zásluhou Kristova díla, že toto jeho dílo vytrhlo symbolično ze sféry přírodnosti a že ho navěky spiritualizovalo. Posvátné znaky vykoupeného Božího lidu, i pokud jsou to pouze přírodní prvky (např. voda, oheň), ale také obrazy či sochy účinkují nikoli mocí nějaké magie, nýbrž pouze a jen skrze vůli Boží. Je to koneckonců jedině Bůh, kdo může lidským dílům udělit osobité síly a milosti. To je podstatný rozdíl mezi svátostmi vykoupeného Božího lidu jako viditelnými znaky „*neviditelné milosti*“ a mezi magickým zaklínáním národů nábožensky upadlých od vlastního a původního monoteismu. Kristus podal nadpřirozené pravdy těm, které si vyvolil, pomocí symbolů. (Mt 13,34) Právě raně křesťanské umění je nejplodnější v tvorbě symbolů. V katakombovém umění se uplatňuje symboličnost v nejjednodušší, zhuštěné podobě. Kříž symbolizuje vzájemné působení síly a tíže, napětí mezi touhou tvora po překonání své omezenosti, po sebepřekonání a mezi silou, která vázne v přirozenosti. V duchu radostné novozákonní zvěsti obsahuje kříž ještě také spásitelský význam. Je symbolem života a vykoupení. K nejstarším

symbolům zde patří ryba, řecký ICHTHYS, což je tvořeno začátečními písmeny řeckých slov: *Jesus Christos Theou Yios Sóter* (česky: Ježíš Kristus Syn Boží Spasitel). To směřovalo jednak proti samozbožňování císařů, kteří se na mincích označovali za boží syny, jednak proti některým kultům, pro něž byla ryba rovněž závažným náboženským fenoménem. Vyobrazování ryby bylo jistým krokem od geometrických ornamentů k figurální symbolice. Kristus v postavě Dobrého pastýře nebo Orfea představuje další fáze tohoto vývoje.

K nejčastějším motivům náboženských maleb na křesťanských hřbitovech v Římě patří *Poslední večeře* a *Eucharistie* (symbolická hostina nebo dvě ryby, nesoucí na hřbetech košík s chleby, mezi nimiž vyčnívá kalich červeného vína), dále motiv *spásonosného pokání, vysvobození zemřelých z věčné smrti, dosažení věčné blaženosti* (symbol modlícího se mládence).

Zatímco zpočátku se křesťanské umění omezuje především na malířství, po uznání křesťanství státem, (r. 313) vzrůstá význam architektury. Fasády chrámových staveb, hlavice jejich sloupů a pilířů, výzdoba kazatelen a křtitelnic poskytují výmluvné svědectví o oblíbenosti symboliky zvířat, jež je dnešní kultuře poněkud vzdálená. Hlavním tématem bylo znázorňování zápasu dobra a zla, světla a tmy. Dnešnímu člověku, jemuž je vzdáleno sociálně-kulturní prostředí raných křesťanských obcí, jsou tyto symboly záhadnou hrou fantazie. Přesto se udrželo několik zvířecích symbolů, které se týkají Kristova vykupitelského díla jako např. holubice či beránek. (2)

Vykoupený Boží lid ve svém umění zpočátku obětoval formální krásu, převzatou z antiky, jako pohanskou. Snažil se především o výraz svého vyznání a náboženské zkušenosti. Později však dospěl k úsilí o vyjádření těchto pravd a jejich duchovní, nadpozemské krásy také krásnou, uměleckou formou. Tak byl Bůh v umění objeven nejen lidskému duchu, nýbrž také smyslům. (3) Počáteční obrazoborectví bylo hnutím východního sociálně-kulturního prostředí, hnutím podporovaným východními vladaři a východními biskupy. (4) Boží lid si posléze ve svém umění vytvořil celý systém symbolů. Některé symboly byly výsledkem transformace symbolů kultury antického Řecka, Říma a pod. (5) Třebaže Boží lid užíval struktur antického umění, naplňoval je novým smyslem a skutečným významem, který ovlivňoval i samotné tyto symboly. (6)

V symbolice vykoupeného Božího lidu nabývá zvl. světlo nového estetického významu. Stává se praobrazem božského. Hmotným nositelem tohoto lesku a svitu je zlato. Zlato též symbolizuje toto světlo. Je materializovaným božským jasem, už proto že je čisté a ryzí jako Duch svátý.

Vedle zlata je zhmotnělým vyjadřovatelem božského počátku také sklo, které propouští světlo. Tento symbol hmoty propouštějící světlo si udržuje svůj význam v celé tradici Božího lidu, ale různě se projevuje v umění Byzance a západní Evropy: zatímco Byzanc rozvíjí mozaiku se zlatým pozadím, v západní Evropě se používá vitráž. V mozaice dokonce ani smaltované sklo, stejně jako třpyt zlata, není průzračné. Naproti tomu ve vitráži vyniká zejména průzračnost skla.

Božské světlo, to jsou do jisté míry také svatozáře kolem hlav Krista, P. Marie a svátých. Je to též záhadné světlo ve scéně Zvěstování, dopadající shůry na P. Marii.

V umění vykoupeného Božího lidu v období po Konstantinovi však začíná dominovat poezie, hudba a architektura. Už ve 4. st. po Kr. bylo v kostele nařizeno čtení evangelia, pašije se četly od 8. st., o čtyři století později začalo být evangelium vykládáno osobami, třebaže beze snahy o nějakou samostatnou dramatickou formu. Z prvních pokusů drammatizovat historii života, smrti a vzkříšení Krista vznikla v chrámu mystéria. Ta se pak z chrámu rozšířila na otevřené prostranství. Tak má divadlo

vykoupeného Božího lidu svůj pravý zdroj a základ v chrámových mystériích, a nikoli v dithyrambu, tj. v písni k oslavě Dionýsa, z něhož vzešlo drama antické. (Viz: Aristoteles - Poetika.) V nejstarších písniích Božího lidu melodie pouze doprovázela slovo, kdežto sama o sobě, bez textu postrádala význam. Před 8. stol, neznáme skoro žádnou světskou hudbu. Skladatelé byli vesměs z řad duchovenstva.

Gregoriánský chorál byl z podnětu sv. Řehoře Velikého estetickou kodifikací různých stylů náboženského zpěvu. Měl pastorální prostotu, poezii a něhu, ačkoli se provozoval v nepřetržitém sledu válek, masakrů, pustošení, hladu a epidemií. (7) Prosazuje se užívání vokální hudby. Instrumentální hudba, mající spíše světský ráz, neposkytuje totiž obecnstvu uspokojení s výrazným duchovním účinkem. Náboženské písně usnadňují při bohoslužbách účast všech shromážděných na posvátné liturgii. Zpěv modliteb činí při obřadu z věřících snáze nejen příjemce, ale též aktivní spoluúčastníky. Hlavní funkcí církevních zpěvů není krása nebo snad *kouzlo*, nýbrž hloubka a vážnost, avšak nikoli melodií samotných, nýbrž ve spojení s textem, se slovy. Slova, texty

jsou v církevních zpěvech natolik důležité, že z obou krajností je vhodnější, a účinnější přečíst samotná slova než znamenitě provést nějakou melodii. (8)

Umění vykoupeného Božího lidu není uměním pro umění. Je uměním, které je určeno (v duchovní podstatě vždy zcela dokonale, případně, co do objektivní podmíněnosti na jistém stupni rozvoje) pravdami víry a spasitelnými fakty. Názorným způsobem se zde zachycuje duchovní proudění, liturgický vývoj, změny v typech zbožnosti během staletí. Např. pomenáhlý postup, jak se utvářel obraz Vzkříšení nelze pochopit bez přesné znalosti teologických spisů a souběžné kazatelské literatury. Podobně např. Pieta je v těsné souvislosti s mystikou, jejími vizemi a hymny. (9)

Církevní architektura se stala nezbytným estetickým pozadím, sjednocujícím celý soubor uměleckých funkcí Božího lidu. Buduje se basilika, stavba původně světská, avšak působením liturgie přetvořená (větší vnitřní prostor **pro** lid, oddělení bohoslužebného prostoru, atd.). Nelze tvrdit, že **románský sloh** architektury působí příliš masivně pouze z nedostatku smyslu pro statické požadavky stavebních hmot. Také zde v řádu pevných zákonů slohu je dokonale harmonizována účelnost (služba Bohu) s nároky a možnostmi stavebních hmot, jejichž vlastnosti však nejsou samy o sobě účelem, nýbrž prostředkem k dosažení konečného cíle, kterým je dokonalá účelnost nadpřirozená. Za šest staletí byla architektura připravena k rozšíření se do severní Evropy. Hodnotné prvky antiky byly zachovány a navíc tak rozvinuty, že mohly v germánském sociálně-kulturním prostředí rozkvést v integrální architektonický útvar, v **gotiku**. Sloh totiž není kodexem tuhých a nepoddajných zákonů, které nedávají růst osobnosti. Naopak, poskytuje dokonalou *výzbroj* forem a motivů

každému vskutku tvořivému jedinci. Průměrnému umělci ovšem pouze dovoluje, aby této *zbrojnice* opatrně užíval. Při vzniku a šíření se gotiky začala stavitelská činnost přecházet z rukou mnichů na laiky. Tito buď chodili do města budovat větší stavby, nebo se ve městech usazovali a sdružovali se v cechy či hutě. Vzhledem k tomu, že při tvorbě v gotice převládala činnost kamenická, byli mistři především kameníky, kdežto zedníci a ostatní profese měli podřadnější funkci. (11)

Gotika zahajuje proces laicizace umění. Románské umění bylo především církevním uměním: chrámová architektura bývala středem jeho tvůrčího působení. Strohá a ponurá velkolepost románských chrámů, tolik charakteristická pro odříkavé snahy clunijských mnichů, ustupuje zde lehčímu a vznosnějšímu projevu zbožnosti. Tento rozmáhlejší projev zbožnosti sice také zaměřuje život k nadpřirozeným hodnotám, ale nečiní tuto spolupráci člověka s Bohem tak výhradně odvrácenou od záležitostí světské společnosti. Naopak shledává i v pozemské sličnosti důsledek nadpřirozeného působení. Zatímco dosud byla např. hudba reprezentována ambrosiánským, gregoriánským aj. prostým zpěvem náboženské povahy, mezi léty 1090 - 1290 se prosazuje hudba světská (minesángři, trouběři). Potom čím dál tím více ovládá pole. Podobně také v literatuře nebylo v době mezi 5. - 10. stol. skoro žádné dílo světské povahy. V 9. - 11. stol. a na počátku 12. stol. se objevuje několik polosvětských a polo- náboženských děl (Píseň Hildebrandova, Píseň o Rolandovi, pouť Karla Velikého aj.). Musíme ovšem čekat až do poloviny 12. stol., abychom zastihli vystoupení ryze světské literatury. Po 12. stol. lze sledovat úbytek literatury ryze náboženské ve prospěch literatury alegorické. V hudbě ubývá prosté, éterické hudby a zpěvů, a přibývá hudby stále bohatší na sluchu lahodící příkrasy a ozdůbky. Projevilo se to náhradou nezdobné, unisonní hudby chorálů hudbou polyfonní, kontrapunktem a fugou, harmonií, monofonií, složitými rytmy a odstíněnými zvukovými protiklady, rostoucím počtem a rozmanitostí hudebních nástrojů.

Architektonické snažení směřovalo k vybudování chrámového prostoru, v němž by umělecký záměr donutil hmotu k trpné službě výtvarné myšlence. Vznikající gotická architektura sice těžila ze zkušeností románského stavitelství posledního období, ale vše, co si osvojila dala do služeb nové tendenci v umění.

Portál gotického chrámu se stal místem, kde začala emancipace sochařství s mezi dekorativní stavební plastiky. Skulptura se tu stávala rovnocennou součástí architektury.

Proces laicizace umění, zahájený gotikou, pokračoval také v renesanci. Pronikání laického činitele do umění, účelně uvolněné v gotickém umění, živelně pokračovalo v renesanci. Touha po smyslovém poznání a snaha projevovat se výtvarně ve shodě se smyslovou zkušeností pronikaly od 15. stol. vpřed. S přesunem těžiště života ze

sféry spirituální do světa smyslů zapouštělo umění víc a více kořeny v *pozemské půdě*. S vlašským humanismem, který okázale postavil člověka do středu světového dění, a učinil ho pozorovatelem a zároveň kritikem světa a života, probudila se touha po soustavnějším a přesnějším smyslovém poznání světa a života. Renesance sice postrádala náboženskou vroucnost. Byla slohem především světským, sloužícím přepychu panovnických dvorů, šlechty a bohatého měšťanstva. Přesto však dosáhla také v oboru chrámové stavby úspěchů. Proti *imaginárnímu* prostoru gotického domu položila renesance důraz na prostor stereometricky omezený. Proti dynamické architektuře gotiky zdůraznila princip statický jako hlavní tektonický zákon.

Laicizace umění připravila podmínky k tomu, aby se barok, jenž byl také především národním uměním Itálie, mohl stát uměním v daleko širší míře mezinárodním než dosavadní umění Božího lidu. Duchovní základ baroku tvořil katolicismus, který podchytil neklidné vlnění znepokojených myslí, a uvedl touhu po osobní účasti na náboženských hodnotách do mezí přijatelných nauce a tradici Božího lidu. S renesancí vyvstaly dvě síly: individualismus a subjektivismus. Tyto tendence nejenže nebyly novým spiritualismem oslabeny, nýbrž došly umocnění, čím lépe byla zhodnocována osobní koncepce a osobní umělecký výraz. Architektura nabyla s barokem znovu ústředního významu, podněcujícího k soustředění všech druhů umělecké tvorby v rámci jednotného projevu. Barokní umění, naznačené již Michelangellem, je mnohem bližší spiritualitě gotických děl, než mentalitě renesance, třebaže od ní přejímá značné respektování smyslové krásy. Tridentický koncil, který se konal v atmosféře manýristických pochybností, položil základy pro novou integraci slohu v umění, pro barokní přijetí světské nádhery a smyslovosti. Barokní umění vyjadřuje tuto ortodoxii přehnanými tóny a tvary. Vždyť i tridentický koncil ohlásil své dekrety *nadneseným tónem*, odpadlictví přehlušil nádhrou. Nepřel se, nýbrž slavně vyhlášoval. Přesvědčoval pochybovače záplavou svých předností. Barokní styl dosahoval své rozhodné působivosti skvělou podívanou. Nejistoty manýristického umění řešil nadsazováním - v těle, v síle, v hmotě a prostoru, výšce, barvě i světle. Po bezkrevných a seschlých manýristických tvarech znamenal barok styl hojnosti, způsobilý vstřebat každý realismus a radikálně jej produchovnit a přetvořit k velkoleposti. Tridentinum ovlivnilo poslední údobí italského primátu v architektuře, sochařství a snad i malířství. V letech následujících po koncilu odevzdávali Italové postupně nástupnictví v malířském umění umělcům zaalpským. Ti nalézali už jen málo poučení u Italů a vraceli se na sever, kde Rubens přivedl barok k malířské zralosti. Barokní architektura, která slavila své triumfy v Římě, získala záhy ve Francii a v Anglii akademičtější vzhled. Sedmnácté století, kdy žil nejen Cervantes a Shakespeare, ale také Corneille a Racine, nejen Caravaggio a Vélazquez, ale *též* Rubens, Bernini,

Borromini, bylo stoletím géniů. V umění obsáhlo několik slohů - vrcholnou fází manýrismu, barok, počátky rokoka a pitoreskního stylu. Uvážíme-li plodnost daného údobí, můžeme také lépe zhodnotit uměleckou funkci tridentského koncilu, který ovlivnil dvě odlišné fáze západoevropského slohu: manýrismus a barok, fázi dezintegrace i fázi integrace technik. (12)

Přes svou univerzálnost nebylo vrcholné umění Božího lidu docela mezinárodní. Bylo to dáno mj. tím, že někteří jeho tvůrci začali s despektem pohlížet na nižší sociální vrstvy jako na hrubé. Dokonce i na celé národy se pohlíželo jako na barbarské. Člověk ve své přirozenosti se stal nezajímavým. Umělci zaujímalí upjatý postoj vůči člověku jako tvoru pudového a vášnivému, vůči zdravému silnému muži a vůči zdravé krásné ženě. Sami pojímali lidskou pudovost jako neúčelnou a iracionální. To se rozporně projevilo také v jejich dílech. Tato díla na jedné straně ukouzlovala smysly, na druhé straně přemlouvala a odkazovala k činnosti nadsmyslové, ovšem izolované od smyslového a pudového života. (13) Od 17. stol, bylo umění víc a více vtahováno do procesu případného zmasovnění. Tento proces byl provázen některými rysy. Nejprůzračnější z nich bylo zobrazování skutečnosti tak, jak se jeví smyslům. S růstem smyslovosti v umění šel zároveň růst světské tematiky na úkor náboženské. Jediná tradiční slohová síla, která až do začátku 19. stol, okázala poutala umění, byl klasicismus, zneužívaný akademickým uměním jako směr nepřátelský svobodnému rozvoji umění. S romantismem byly smeteny případné některé estetické předsudky, ale také některé správné náhledy. Touha poznat smysly lidský život ve všech jeho projevech směřovala sice také v romantismu do minulosti, vyvolávala v život historismus, avšak svým smyslovým pohledem na skutečnost uvolňoval romantismus cestu realismu. Na rozdíl od minulosti, kdy byla pravda pojata jako nedílná, ovšem rozlišená součást systému především náboženských hodnot, (které ovšem nejsou v rozporu ani s vědou ani s filozofií), realismus 19. století vycházel převážně z přírodovědeckého náhledu. Při malířském zobrazení vycházel autor z viditelné stránky reality a dováděl do důsledků renesanční pojetí obrazu jako výseku smysly vnímané skutečnosti. Zdokonalení tohoto umění spočívalo v rozvoji metod uměleckého pozorování viditelné *přírody*, které později dovedl impresionismus až k nejzazší hranici malířského zachycení časově omezeného smyslového vjemu. (14)

S klasicismem, posledním univerzálním evropským vzorem zanikla dosavadní poměrná slohová jednota. Výtvarná činnost se rozvětvila po národech. Dané umění se během procesu zmasovnění dotklo života národů a sociálních vrstev Božího lidu dosud nebývalou měrou. Zatímco dříve byla hudba, obrazy, sochy, básně přístupny omezenému, poměrně malému počtu vybraných jedinců, ve dvacátém století může skoro každý příslušník společnosti radostně prožívat symfonie hrané nejlepšími

filharmonii, těšit se z děl nejlepších dramatiků a hraných nejlepšími herci. Literární díla jsou dnes publikována po statisících, prodávána za cenu dostupnou milionům a půjčována v četných knihovnách. Sochy a obrazy jsou v originálech vystavovány ve veřejných galeriích, a rozšiřovány v milionech skvělých reprodukcí. Tak se bez nějaké zvláštní námahy může téměř každý ve 20. století setkat skoro s každým uměleckým dílem. Demokratizace se však v konkrétním umění projevuje nejen tímto kvantitativním rysem, tj. zmasověním, ale také jistým zhruběním, uvolněním tradičních struktur umění, častou změnou umění ve zboží, zhotovované pro trh, pro oddech, rozptýlení a zábavu, ale někdy též vydráždění unavených nervů či k pudovému rozvíření. Místo výtvarného díla lze často vidět na náměstích a ulicích rozmáchnutou novinářskou frázi. (15) Nicméně se nejedná o krizi, která by zachvacovala umění všeobecně a úplně. Kromě toho samotné dekadentní prvky v umění nejsou sociologickým ekvivalentem sociálně-kulturního úpadku. Umělec není automaticky dekadentem, odhalují ve své tvorbě esteticky hodnotným způsobem některé nezdravé či zvrácené činnosti a jevy. U umělce je rozhodující osobní tvůrčí opravdovost, zodpovědný a poctivý přístup k řádu krásy, jímž se řídí umění. Některé umění prochází ve značné míře zvláštní rozvojovou krizí. Během této krize se případně transformuje ve své struktuře a jejích funkcích, třebaže subjektivní duchovní podstata tvorby zůstává nezměněna. Dochází k přetváření případných podmínek tvůrčí aktivity umělce, vytvářeného díla jakož i příjemce a způsobu osvojování si umění obecně. V tomto přechodném období růstu nového umění Božího lidu je řada opravdově tvořících umělců zaujata konfliktem mezi tradiční strukturou a funkcemi klasického umění, a mezi projevy upřímného a poctivého vynalézání nových způsobů tvorby. Inovace mohou měnit konvenci, ale v zásadě ji nemohou beze zbytku odstranit, ba ani se bez ní nemohou zcela obejít. Pokud ji překonávají, pak budují základy nové koncepce. (16)

Na zvládnuté hladině uměleckých projevů 20. století lze rozlišit tři proudy: Expresionismus: sleduje především autorovy zážitky a pocity sebe sama a svého prostředí. Abstraktní umění: jeho představitelé se snaží zachytit předměty ne tak, jak se jeví smyslům, nýbrž z hlediska řádu, jemuž podléhají Fantazijní umění: jeho představitelé kladou při tvorbě důraz na moment představivosti. Umělec upřímně usilující o sebevýraz totiž může přirozeně zdůraznit tu či onu stránku, uplatňující se v procesu tvorby, více než momenty ostatní. V těchto třech proplétajících se proudech se pozvolna nově utváří umění Božího lidu. Zatímco v minulosti byl i ten nej svéráznější umělec začleněn do vnitřně souvislého proudu tvorby Božího lidu, moderní umění se případně liší strukturálně i funkčně od dosavadního proudu umění. Jestliže se dříve nadaný autor zdokonaloval po boku nějakého mistra, až mu mohly

být svěřeny velké samostatné objednávky na základě již vytvořených děl, v současnosti přebírají tuto funkci výstavy umění. Jsou-li svobodné, může se v nich uskutečňovat zdravý výběr nejnadanějších autorů. (17)

Navzdory odporu některých teoretiků, podle nichž není pokrok umění možný, neboť prý všechna krása lidské tvorby je už vyčerpaná, umělec jde před vývojovým stupněm estetické vnímavosti obecnosti. Intuicí proniká skrytými zákony a nápovědí uměleckého vývoje a vede umění dráhami dosud neprobádanými a neznámými. (18) Tak např. kubisté staví proti systému perspektivy, platnému v evropském výtvarném umění od dob renesance, autorovu svobodu pohybovat se kolem svého předmětu, a vkládat do podoby, v níž je zachycován, informaci, načerpanou z předchozích zkušeností nebo poznatků. Poprvé v dějinách umění se prostor pojímá a vystihuje tak, že je stejně názorný jako sám objekt, jež obklopuje. (19) Už Cézanne umělecky rozvíjel *zárodky čistých struktur*. (20) Odhaloval totiž umělecky strukturu předmětu přímo v objektu. To předpokládalo přenesení těžiště na plochy, objemy a kontury, což dodávalo jeho dílům rázu geometrického uspořádání. Nicméně Cézanne se zaměřil, vedle *čistých struktur* objektivního světa, také na smyslovou, pocitovou stránku estetického zážitku. (21) Ač bylo jeho dílo cílevědomě strukturováno duchem, bylo ještě značně závislé na matoucím vlivu smyslovosti. (22) Kubismus chápe dílo jako předmět působící lyricky. Lyrismus je tajemství toho, jak umění vymaňuje vědomí z případné závislosti na podnětech z vnějšího světa. Vnější svět je totiž pomíjivý. Proto se umění snaží překročit meze dané smyslovosti. Kubisté vytvářejí nové soubory prvků, odvozených nikoli ze skutečnosti

vnímané smysly, nýbrž z reality prožívané nadsmyslově, ve sféře myšlení. Třebaže se moderní umění, od vzniku kubismu, stává zjevněji subjektivní, neznamená to, že přestává fungovat sociálně. Umělci reflektují např. válku a jiné doprovodné jevy sociální krize, ale počínají si přitom tvořivě. Nezůstávají u popisu, nýbrž jdou dál. Reflektují rozsáhlou zatíženost sociálního a životního prostředí důsledky svobodného jednání mnoha lidí ve smyslu primární dezintegrace lidské přirozenosti. Odrážejí tedy nebývalé rozsáhlou sociální a kulturní krizi, a přece po Kristu už nikdy globální, nýbrž vždy jen parciální, místně a dobově omezenou. Svobodně a cílevědomě překonávají tuto rozvojovou krizi umění. Svými esteticky hodnotnými výtvoři však ve sféře umění okázale nenutí příjemce - obecnost do svých řešení této případné krize. Tak tvořivě překonávají *anarchii lidského rozumu*. Kubisté jsou docela zabráněni do svého konstruktivního poslání, totiž do integrální realizace výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že už sám pohyb je něco, co přesahuje rámec čisté předmětnosti, proto také kubistům slouží dynamičnost pouze jako případný prostředek k duchovní strukturaci

smysly narušené spojitosti předmětů. Sám o sobě je smyslový pohyb či přemísťování těles v prostoru právě tak nepřijatelný, jako jiné zjevné rysy skutečnosti. Obraz je *mlčenlivé a nehybné zjevení*. Je třeba rozlišovat mezi prostým pohybem, předpokládajícím pasivitu oka, aktivním pozorováním podněceným vzruchem, a pohybem ve vyšším smyslu, jehož výtvarným znázorněním jsou např. Delaunay-ovy monotónní barevné kruhy. (23) Struktura času nastupuje na místo struktury prostoru, která souvisí s tradicí renesance s jejím smyslovým zaujetím. Člověk se s časem vrací ke gotickému pojetí, kdy se umělec v „*kurážné svévoli*“ vkládá do vnějšího světa, který pro něho není něco, existujícího docela nezávisle na jeho vědomí, a v jednom a témže prostoru kloubí události vzájemně navenek odlehlé. Jistého osvobození je dosahováno už v „*abstraktním*“ kubismu: Robert Delaunay komponuje obraz z prvků skoro „*bezpředmětných*“. Tím ho přetváří v nové bylí, ve výsledek svobodné lidské tvorby. V jeho „*Simultánních oknech*“ a „*Kruhových rytmech*“ je odhalováno jsoucno jako takové, zbavené pochybností a nejistoty. Ponořujeme se tu do ryzího bylí, a přitom spočíváme ve sféře ducha. Je to umění tvořit nové celky, které si umělec nevypůjčuje z výsledků povrchně, smysly vnímané reality, nýbrž je od základu vytváří. (24) V „*abstraktní*“ variantě kubismu (např. Delaunay) se prosazuje základní

orientace tohoto směru: hraniční čára umění jako obrazu smyslového světa je překročena, dále lze postupovat jen cestou umělecké abstrakce. (25)

Abstraktní malířství je především plošné, neboť i trojrozměrnost je v zásadě klam, převzatý ze smyslovosti, lákavý svod pro člověka, zatíženého důsledky prvotní dezintegrace struktury vlastní přirozenosti. Ryzí struktury nelze vystihnout ve třech rozměrech světa smyslů. Od let 1911 - 1912 je rozklad zátěže smyslovosti a materialismu v umění už cílevědomě dokonán: navenek tu vzniká kaleidoskop jednotlivých částic. Všechny prvky jsou uvedeny na společného jmenovatele jsoucna. Zpodobování jednotlivých těles v prostoru by znamenalo ústupek iluzi na úkor jednotného kompaktního jsoucna, tohoto absolutna ryzí struktury, k němuž se umělcovo nitro má přirozeně vrátit.

Celek, jakým se lidským smyslům jeví svět, je iluzorní. Je možno jej reprodukovat pomocí lineární perspektivy, šerosvitu aj., kdežto část předmětu lze přenášet na plátno v projekci. Touto intuitivní zkušeností začíná plošnost Picassových a Braque-ových obrazů. Tato díla se skládají z několika na sebe položených ploch, které nesou náznaky částí a otisky smyslům patrných předmětů. (Viz např. „*Hudební nástroje*“, 1912) Nicméně smyslovost u nich ještě není docela překonána. Proto se Picasso různými tahy pouští do abstraktnějších kompozic z rovných ploch a spirál, (*j. Modrý obchod*“, „*Básník*“, „*Vzpomínka na Le Havre*“, 1912) I zde jsou ovšem jednotlivé fragmenty smyslových jevů, sloužící divákovi jako vodítko. Hledání objemovosti zde tedy končí návratem k plošnosti. Nejde však o plošnost fauvistů, tradičně spjatou s poměrně zobrazujícím projevem. Nový vzmach tvůrčího úsilí činí z plošnosti symbol úplné agónie vizuálních obrazů. Jakékoli příznaky prostorovosti, které by je sváděly k hloubce, byly by ústupkem nežádoucí smyslovosti. Hodnověrné je tu pouze to, co je plošné. Malířství znamená umění prozářit rovnou plochu, resp. docílit, aby z dvourozměrného díla jasně vynikala jeho struktura. Okázale doplňovat plochu třetí dimenzí znamená měnit to, co je jí vlastní: výsledek je pouze nápodoba okolního světa podle toho, jak se ukazuje smyslům, a to perspektivními triky a využitím šerosvitu. (26) Proto zde zůstává jediné rovná plocha jako stupeň integrální realizace, a na ní jen znaky představ.

Nicméně ani pouhá objemovost, ani samotná plošnost, ani pouhá barva, ani sama barva, ba ani popření všech těchto prvků najednou nebo postupně jednoho po druhém, nevystihuje skutečné dění. Všechno se rozkládá a zase spojuje, avšak ve zvláštním zhodnocení a významu. Tak je třeba chápat i pozdější návrat kubistů k Ingresovi a klasice. Místo Renoirových a Manetových prchavých zážitků a pocitů, kubismus usiluje o něco, co se neopírá o zdání smyslů, nýbrž o rozumové pochopení. Objevuje pravou realitu ve sféře ryzích metafyzických

struktur, k nimž proniká intuitivním zřením. Impresionismus podnítl k tvorbě mnoho abstraktních malířů. Např. Kandinsky intuitivně pochopil, že impresionismus jenom naznačil cestu, po níž je nutno důsledně kráčet až do nejvzdálenějších mezí. (27) Překonal smyslový realismus spiritualizací hmoty. V jeho barevných symfoniích už není ani stopy po struktuře tradičního, klasického uměleckého projevu, určené znázorněním světa dostupného smyslům. Jeho dílo ignoruje *kůži* přírody, avšak nikoli řád její struktury. (28) Nečerpá své podněty z libovolného výseku přírody, nýbrž z přírody jako celku. Intuitivní nazírání tajemné struktury všech věcí je východiskem jeho tvorby. Intuitivně osvojené zkušenosti, získané nazíráním struktury konkrétních jednotlivých věcí, se neuplatňují izolovaně, nýbrž ve všeobecném souzvuku jako *hudba sfér*. (29) Od klidného nazírání struktury života přechází umělec k aktivnímu zasahování do života. Intelkt, který v subjektivní duchovní podstatě vede malířův štětec, si musí podřídit materiální plochu. Z tečky na ploše se pak odvozují všechny vztahy. (30)

Po prvním vzruchu abstraktivismu, vedeném syntetizující intuicí, (31) se abstraktní malíři vracejí k *přírodě*. Tím se rozumí seskupování náhodných barevných a grafických symbolů, intuitivně spojovaných abstraktním pojmem (např. *Svíání, Soumrak*, atd.), který má vztah k smyslové přírodě, avšak neváže se k nějakému jednotlivému jevu. Zatímco u kubistů se figurativní umění snažilo vyjádřit reálný obraz jiným způsobem, ale docela se ho nevzdát, mnozí abstraktivisté se ho vzdávají, resp. udržují s ním spojení naznačené pouze abstraktním pojmem. (32) Smysl života, jímž Stvořitel obdařil hmotu, se tlumočí vnitřní strukturou, kterou nelze vidět očima, slyšet ušima, ani nahmatat. (33) V Delaunay-ovč *orfismu* se rozvíjí malířství zbavené jakéhokoli smyslům blízkého obsahu, čerpající námět jedině zevnitř. (34) Tak umělec doplňuje tvůrčí pokusy kubistů, obírající se pouze linií, abstraktní tvorbou, zabývající se barvou. (35) Spojuje-li Delaunay kubismus s uměním, zdůrazňujícím symboliku barvy a světla, pak Mondrian sleduje program geometrického zjednodušování důsledně až k úplnému popření smyslům dostupného obrazu jakožto svůdně vějíčky jevové skutečnosti. Záměrně používá *nebarev* (resp. bílé, černé a šedé) a jejich barevné provedení nevykazuje ani stopy osobního rukopisu. (36) Jeho díla se demonstrativně vyznačují anonymitou. Autor převádí smyslový svět do pravoúhlých symbolických kompozic. Nedává jim zvláštní název, nýbrž je opatřuje čísly a písmeny. Jeho díla symbolicky vedou diváka k pronikání k čistým strukturám světa, v běžném životě zastíraným povrchním ulpíváním na jevové stránce věcí. Pod navenek chladným a uměřeným povrchem Mondrianova umění vcelku vyniká upřímná snaha dát pomocí nově obnažené, vnitřní struktury výraz hluboké, intuitivně osvojené zkušenosti.

Krajní zaujatost moderních umělců přibližováním nové struktury projevu vnitřního prožitku, je ovšem doprovázena poklesem jejich viditelného respektování obecnstva, příjemce, uživatele díla. Podobně jak se mění struktura uměleckého projevu, mění se též struktura obecnstva a způsobu užívání umění. Úroveň nově strukturovaného estetického prožívání umění obecnstvem výrazně zaostává za úrovní nové strukturace děl moderního umění. Pouze úzká vrstva společnosti je natolik vyspělá ve své estetické vnímavosti, že je schopna odpovídajícího estetického užití těchto vytvořů. V minulosti bylo snadné stanovit, zda je nějaké dílo určeno pro obecnstvo z lóží či úzký kruh příjemců, nebo pro široké sociální vrstvy, (37) a umělec na to bral ohled. U moderního umění je to dost obtížné. Ačkoli se toto umění objektivně nabízí všem lidem, bez ohledu na sociální postavení, pohlaví, věk, vzdělání apod., přesto je jeho působení fakticky omezeno na úzkou vrstvu společnosti a malý kulturní okruh uživatelů. Galerie, muzea, výstavy, společenské sdělovací prostředky a jiná zařízení usnadňují demokratizaci umění. I když umělci sami mnohdy netvoří cílevědomě pro nějaké určité obecnstvo, objektivně je jejich dílo nabízeno k estetickému prožívání každému. Umění minulosti však takřka přivádělo uživatele k hotovému: poskytovalo požitek v pasivním slova smyslu. Uklidňovalo a dávalo zapomenout na životní strasti a pohodlně vyjímalo na chvíli z jeho únavné mechaniky. Naproti tomu moderní umění působí nárazy a otřesy. Vzbuzuje neobvyklé zážitky. (38) Podněcuje obecnstvo k aktivnější účasti. Mnozí umělci se s oblibou zaměřují na schéma boje s „*měšťákem*“. Přitom toto „*maloměst'áctví*“ přisuzují celému obecnstvu moderní spotřební společnosti. Snaží se ho vyprovokovat ba i šokovat (zvi. futurismus, dadaismus, surrealismus). S tím se však moderní umění dostává do slepé uličky. Tam se ostatně dostává i umění, jehož autorovi je jeho bližní - příjemce a uživatel jeho díla docela lhostejný.

Rozvoj struktury umění, jeho vytváření, jakož i užívání je vlnitý a klikatý, plný překvapení, vědecky nevyzpytatelný: vzrůstá s každým génielem a upadá s každým napodobovatelem a epigonem. (39) Podobné změny prodělává nejen vlastní proud uměleckých děl, ale také obecnstvo užívající tato díla. Obecnstvo se může esteticky rozvíjet i upadat, chátrat. Jestliže někteří lidé pozbývají mystického vztahu k životu a s tím také přesvědčení, že Bůh není ta nejpůlnější, každému z nich osobně blízká bytost, která vše tvoří a uplatňuje se všude kolem nich a „*vane do nich samotných kosmickým větrem rozkoše a hrůzy, opojení i lásky*“, (40) potom tím ztrácejí vztah také k duchovní podstatě umění. To vede k podstatné roztržce mezi některým obecnstvem a uměním. Tím spíše se potom mění struktura konkrétního umění přijímaného obecnstvem. V umění se projevuje v nových formách hrůza, zoufalství,

agresivnost a sarkasmus. Metafyzická úzkost těchto uměleckých děl pochází z obavy před zničením světa, někdy z pocitu, že „*Bůh je mrtev*“. (41) Moderní umělec vyjadřuje vlastní vidění, individualizuje duchovní jádro života. Transformuje oblast konkrétních věcí přírodních a smyslových, ale také jednotlivce, a otevírá se ke kolektivu. Netýká se snad některých vyvolených, nýbrž všech. Individuální je pouze vyjadřovací metoda, styl a kvalita uměleckého díla. (42) Dané umění zasahuje člověka uvnitř. Také v projevech moderních (věřících) umělců je patrné, že jejich směr je založený na víře, na pokusech často nejasných a nesouvislých. Symbolický obsah moderního umění se snaží objasnit především sami umělci. Dnešní umění vypovídá o duchovním světě přesyceném, rozbitém a rozdvojeném, o propasti mezi hmotou a duchem, smysly a přírodou. Malíři ve svých úvahách směřují k tajemné „*duši*“ věcí. Jako dřívější alchymisté měli pojem o „*duchu hmoty*“, který žije uvnitř neživých předmětů, podobně je tomu u dnešních umělců. Kdykoli dospívá vědomé, rozumové poznání k hranicím svých možností, zjevuje se tajemství. Člověk totiž tíhne k tomu, aby naplnil svět nevysvětlitelným tajemstvím a obsahem toho, co je v něm nepochopeného. Proto promítá svůj obsah do prázdné a zapomenuté nádoby.

Moderní umění se ovšem liší od romantismu. Místo „*kontemplace světa*“ nastoupilo „*pronikání do světa*“, do jeho vnitřní stránky. Čím hrozivější se případně stává nějaká struktura společnosti a životního prostředí, tím se umění stává abstraktnější. Abstrakce se (v tomto pojetí) stává útočištěm proti zlu a zvrácenostem světa, zároveň však také výrazem toho. Příroda viděná skrze dusivou atmosféru hříchu, nemůže již být pro takového pozorovatele zdrojem povznášející interakce. (43)

Podobně jako v renesanci pohlédlo umění do očí samo sobě, tak i v kubismu je uchvátil další vzmach sebeanalýzy, ústící do neméně závažné revoluce. Picassova tvorba znamená obrovský pokrok v malířství. V tvorbě kubistů se projevuje heroická vůle schopná změřit své síly s nevědomím. Malířství zde vstupuje na půdu svého vlastního mystéria. V čem spočívá toto tajemství? Správně bylo poukazováno na to, že se Picassova díla neodchylují od reality, jsou jí podobná, shodují se s ní oním duchovním způsobem, nadreálním. Cestou od malířova oka k jeho ruce dochází nejen k metamorfóze věcí, nýbrž se tím dovršuje také druhý tajuplný úkon: malířova duše i tělo se vzpínají, aby samy sebou nahradily malované předměty, aby z nich vytlačily substanci, aby je prostoupily a vyjevily sebe zpod vnějšího vzhledu oněch bezvýznamných věcí, zachycených na plátně a žijících tam jiným než svým vlastním životem. (44) Kubisté si předsevzali skoncovat se závislostí malířství na smyslech; očistit se od vázanosti na světě smyslů. André Salmon zbytečně nepřirovnával

„*geometrickou mystiku*“ svých přátel k náboženské mystice. Po Picassovi a Braqueovi se vynořila celá vlna „*očistovatelů*“, považujících se za ještě důslednější stoupence geometrické metody a odpůrce kompromisu s mnohotvárností smyslům dostupného života a se svůdností jeho viditelných obrazů. Odtud plyne náchylnost moderních malířů k obrácené perspektivě. Kubisté chápali, že jejich přístup je opravdovější než pasivně napodobivé perspektivní zobrazování v tradičním malířství. Chápali, že přináší divákům místo pouhého smyslového zdání předmět jako takový. Picasso, jehož úsilí o nalezení východisko je zvláště vypjaté a dramatické, se ve své tvorbě táže po prapočátku pomíjivosti věcí. Po něm také jiní malíři, ve snaze dosáhnout ideálních úměrností, nabízejí obecenstvu díla spíše rozumová než smyslová. Dávají v nich výraz metafyzickým strukturám věcí.

V moderním malířství je třeba odhalovat neviditelné věci pomocí předmětů viditelných, protože existuje jistá souvislost mezi náboženským symbolem a nejduchovnějšími proudy současného modernismu. Umění není jen *svět věcí*, nýbrž také *svět znaků*, těch znaků, které jsou nesdělitelné jak vědeckými formulami, tak diskurzivním myšlením vůbec. Umělecké dílo je dvojím symbolem: symbolem lidského prožívání a citu a symbolem nadlidského života. Vrcholným smyslem uměleckého díla je být projevem působnosti božského

bytí. (45) Filozof může sledovat Rouaultovu tvorbu jako oblast čistého umění se všemi jeho povinnostmi, tajemstvími a moudrostí. Zachytil nám v reálném a faktickém zvláštní zářivý svět, který dosud nikdo neodhalil. Jeho patetické umění má hluboký náboženský význam. Podobně např. Marc Chagall jakoby byl prostoupen duchem evangelia. Chagall ví, co vyjadřuje, ale patrně nezná vše, co souvisí s tím, o čem vypovídá. (46)

Křesťanští malíři obvykle respektují symbolismus barev. Nejde přitom o žádné teologické učení, ani o esoterismus, nýbrž o dosti stálou shodu lidské odezvy na jisté barvy věcí. Lze mu přisuzovat značnou trvalost i přes ovlivnění lidské odezvy na barvy temperamentem aj. (Např. u extravertně orientovaného jedince je výraznější tíhnutí k červené barvě, u introverta k zelené). Nikdy nebylo malířovou povinností oblékat Krista-jinocha zeleně, Krista-učitele modře, Krista-trpitele fialově, Krista-zmrtvýchvstalého červeně nebo bíle, ale lidské odezvy se patrně příliš nezměnily od té doby, kdy tento obyčej měl sílu skoro zákona. Vždyť malíři - ač neznají tento tradiční úzus - sami se mu podřizují.

Vzhledem k tomu, že symbolická hodnota barev je těsná spjata s jejich hodnotou plastickou, je obyčejně určována vztahy, jež mají barvy mezi sebou. Tak se přiděluje stejným barvám hned příznivý hned neblahý význam podle toho, jak zasahují do struktury, podle sousedství a přesného odstínu, kterých tím nabývají.

Všechny základní barvy mohou představovat Boha, ale každá po jiné stránce. Žlutá barva symbolizuje záření tvorstva, modrá moudrost a pronikání konečná do nekonečna, rudá lásku, zelená obrozené tvorstvo a tedy naději, bílá plnost života, vzkříšení, určení člověka, uskutečňující se návratem k Boží jednotě. Druhotné barvy nalézají svůj význam v závislosti na základních barvách, od kterých jsou odvozeny. Můžeme to sledovat např. u Chagallovych vitráží. Ač byl vzdálen ryze dekorativnímu pojetí, naplňoval cykly svých vitráží obsahem velice vážným, slavnostním a vpravdě monumentálním. Je to záření barevných symbolů, utkvělých myšlenek, mýtů a snů nad bezednou záplavou světél. Příkladem toho je modrá dominanta, temné kobaltové žhnutí tří asymetrických, skoro pět metrů vysokých oken muzea Biblického poselství v Nice. (1971 - 2) Právě okno vyvolává doby stvoření, evokuje živly vystupující ze tmy geneze, střed zobrazuje stvoření a náplní posledního je Stvořitelův odpočinek: andělé zde symbolicky letí prostorem. Zde právě tak, jako v doprovodu pro Bibli představoval Chagall náměty s ušlechtilou zbožností. Přitom nejenže nezdůrazňoval své židovství, nýbrž se snažil s ryzí vírou otevřít Božímu Slovu, aby pak pozemsky vyjádřil rozehranou *hudbu své intuitivní pulzace*. Chagallova *Bible* je hluboce a bolestně pozemská. Každá Chagallova kompozice je skutečný výbuch poezie, záhada při vrcholné jasnosti. Je to realismus a zároveň intenzivní spiritualismus. (47) Klíčovým znamením utrpení světa je pro Chagalla umučený Kristus. To není pouze námět, to je sama duchovní pohnutka. Totéž platí do značné míry také o jeho andělech. Znamenají víc než symbol. Znamenají též závažnou pohnutku, výzvu.

V moderním umění lze sledovat dvojí náboženské hnutí: jednak jasné rozhodnutí velkého počtu malířů, sochařů, básníků a skladatelů přivést až do posvátna dílo bez vskutku tradičních vazeb, jednak návrat mnoha dalších autorů k ryze křesťanským námětům. Bylo by povrchní stavět tyto dva proudy proti sobě. Jde jen o dvě stránky tíhnutí umělce k posvátnému. Obě stránky se navzájem doplňují, neboť jedna vychází z druhé. První odhalují náboženskou zkušenost moderního člověka ve strukturách jemu blízkých, druzí se přidržují tradice a ukazují, jaké vztahy může mít doba k tradici. Oba proudy se ostatně stýkají při chrámové dekoraci, jíž se věnují někteří z největších soudobých umělců. **Co poutá moderní umění k náboženství?**

Lze to shrnout do čtyř důvodů: Projevuje se to, 1) když člověk prožívá tíhu osudu jej drtícího a je-li násilně vyrván z pozemského klidu a nemůže dosáhnout omezených cílů, které si stanovil; nebo 2) když cítí, že jen úplné sebedarování a veliká láska ho mohou sprostít jeho břemene a vrátit mu chuť do života; 3) když ho proniká smysl pro tajemno a snaží-li se vyložit si náboženská znamení, jež jsou mu přece předkládána; 4) posléze když nad veškerou tělesnou vášní dospěje do těch sfér, kde srdce nalézá pokoj a rovnováhu v adoraci. Tyto cesty posvátna se dříve nebo později otevírají před

každým člověkem a umělec je má krásně vyjádřit. Pouze nezastaví-li se vědomě v půli cesty, určitě se «jednoho dne octne před tímto podstatným úkolem. Někteří ovšem lépe vyjadřují hrůzu, jiní lásku nebo tajemství, jim jasnou pohodu, ale v každém velkém díle se musí vyskytnout to či ono z těch témat, někdy ta i ona. Právě v tomto smyslu je každé umělecké dílo v podstatě náboženským, ale to neznamená, že by umění mohlo náboženství nahrazovat. Takto sice nalézáme kolem sebe pevné základy křesťanského umění, nicméně má-li se umění uplatnit v Církvi, pak je třeba ještě něčeho více. Je třeba, aby nám ty skutečnosti, do kterých se po dvě tisíciletí silou věčného symbolu

vtěloval náboženský život křesťana, byly znovu přivolávány. Posvátná duchovní témata mají nalézat své vyjádření v tělesných tématech, jež nám představuje křesťanská tradice.

Soudobí umělci jsou nutkáni vyobrazovat Kristovo umučení, rovněž je silně upoutávají všechna vidění z Apokalypsy a zejména ta nejpodivnější a nejhrozivější. Přesto však dovedou objevit ve tváři Krista a Panny Marie lásku silnější, než všechno rouhání. Tajemství znaků tradičních nebo netradičních, tajemství barev je vábí více, než kdy dříve. Hodnota tradičních symbolů není ani zdaleka vyčerpána, ale je také mnoho dalších způsobů jak ji vyjádřit. Vývoj symbolů v umění Božího lidu dokládá, že v široké paletě symbolična má radostná novozákonní zvěst docela jedinečné postavení. Její zásadní zásluhou je, že převzala symbolično ze sféry přírody a zduchovnila ho. Posvátné znaky křesťanství, třebaže jsou to jen přírodní živly jako voda, oheň, ale také obrazy nebo sochy, nepůsobí mocí nějaké magie. Působí totiž jen vůli Boha, který může slovům, lidským výtvorům, ba i pouhým přírodninám jako vodě, udělit osobitou sílu a milost.

Zároveň nám vývoj symbolů umění Božího lidu ukazuje jejich proměnlivost během času, a to do jisté míry také v případné podmíněnosti změnami sociálně-kulturního prostředí. (48)

Odkazy:

- 1) V. V. Štech - Dohady a jistoty, Praha 1967, s. 69-73., A. Dulles SJ - Models of Revelation, New York 1983 Doubleday, s. 145-148.
- 2) A. Weissenhofer - Liturgia a umenie, Trnava 1950, s. 40-47; J. Němec - Vybrané kapitoly z dějin evangelizace světa, s. 130-131, Olomouc 1991.
- 3) V. Birnbaum - Jan Erazim Vocel, Praha 1942, s. 21.
- 4) E. J. Martin - A History of the Iconoclastic Controversy, London, 1930, s. 34.
- 5) Např. symbol lodí, označující dříve putování duše do záhrobí, stal se především symbolem putujícího Božího lidu, ale i symbol duše vedené Kristem.
- 6) L. Uspenskij - Cerkovnoje iskušstvo v epoche sv. Konstantina, In: Žurnál

- moskovskoj patriarchii, 1958, č. 19, s. 45.
- 7) V. Holzknecht a kol. - Kniha o hudbě, Praha 1964, s. 11.
 - 8) A. Stachov - Mysli o cerkevnom peniji, Moskva 1891, s. 15.
 - 9) Weissenhofer - tamtéž, s. 71.
 - 10) B. Štorm - Sakrální architektura, In: Revue Na hlubinu, XII, č. 4., s. 27, č. 1., s. 42, č. 3., s. 201.
 - 11) J. Braniš - Katechismus dějin umění, Praha 1937, s. 168.
 - 12) W. Sytker - Od renesance k baroku, Praha 1971, s. 142-143.
 - 13) F. Heer - Setkání církve a umění v dnešní době, In: Bohatší život, Praha 1969 Vyšehrad, s. 132-136.
 - 14) M. Dvořák - Předmluva k cyklu kreseb O. Kokoschky *Variace na jedno téma*, In: Výtvarné umění, 1957, XT, s. 372.
 - 15) F. X. Šalda - Hájemství zraku, Praha 1942, s. 52.
 - 16) D. Šindelář - Krása v nás a kolem nás, Praha 1981, s. 98.
 - 17) Weissenhofer - tamtéž, s. 28-30.
 - 18) F. X. Šalda, In: J. B. Svrček - F. X. Šaldy boje o zítřek a zápasy o výtvarné umění, Praha 1967, s. 72-73.
 - 19) M. Sérullaz - Le Cubisme, Paris 1963, s. 30 - 32; R. Rosenblum - Cubism and XXth Century Art, London 1960, s. 9; Ch. Gray - Cubist Aesthetic Theories, Baltimore 1953, s. 3.
 - 20) H. Read - Art now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture, London 1933, s. 104.
 - 21) H. Read - Icon and Idea, Cambridge 1955, s. 130.
 - 22) H. Read - Art..., s. 108.
 - 23) A. Gleizes - La peinture et ses lois. Ce que devait sortir du cubisme, Paris 1924, s. 39-40.
 - 24) Tamtéž, -s. 31.
 - 25) M. Seuphor - La peinture abstraite, Paris 1962, s. 16.
 - 26) Gleizes - Tamtéž, s. 39.
 - 27) M. Brion - Art abstrait, Paris 1956, s. 15., W. Kandinsky - Essays iiber Kunst und Kunstler, Teufen (Schweiz) 1955, s. 58-159.
 - 28) P. F. Schmidt - Geschichte der modernen Malerei, Stuttgart 1952, s. 243.
 - 29) W. Hess - Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1959, s. 183.
 - 30) W. Kandinsky - Punkt und Linie zur Fläche, Miinchen 1926 Ed. Bauhaus, Č. 9, s. 128.
 - 31) M. Ragon - Naissance d' un art nouveau, Paris 1963, s. 102-3.
 - 32) M. Ragon - L' aventure de l' art abstrait, Paris 1956, s. 22.
 - 33) R. Delaunay - Du cubisme a l' art abstrait, Paris 1957, s. 160.
 - 34) Tamtéž, s. 154.
 - 35) Tamtéž, s. 178.

- 36) P. Mondrian - Plastic Art And Pure Plastic Art, In : W. Hess - Tamtéž, s. 102-103.
- 37) A. Hauser - Filozofie dějin umění, Praha 1975, s. 206.
- 38) F. X. Salda - Boje o zítřek, Praha 1922, III., s. 158-9, 161.
- 39) Tamtéž, s. 221.
- 40) Tamtéž, s. 133.
- 41) M. Habán OP - Filosofická anthropologie, Řím 1981, s. 150.
- 42) Tamtéž, s. 146.
- 43) Tamtéž, s. 147-149.
- 44) J. Maritain, In: Cahiers d' Art, 1932, roč. 7, s. 171.
- 45) W. S. Simonsein - L' esthetique de J. Maritain, 1959 Coop, s. 28.
- 46) J. Maritain - Frontiers de la poésie autres essais, Paris 1938, s. 133, 160.
- 47) Maritain - Tamtéž.
- 48) M. de Wulf - Art et beauté, Louvain 1943, E. de Bruyne - Etudes d' esthétique médiévale, III., Bruges 1948, H. D. Philippe - situation de la philosophie de l' art dans la philosophie aristotelico-thomiste, In: Studia philosophica, Basel 1953.
A. Dulles SJ - Models of Revelation, New York 1983, s. 131-154.

13. UMĚNÍ, SPOLEČNOST A CÍRKEV

Umění nemůže vyplnit celý život člověka. Nemůže být jeho cílem. Naopak se dokonce může stát jeho neštěstím, není-li správně zasazeno do života. Umělec má své místo a to velmi důležité místo ve společnosti. Z této důležitosti jeho funkce

ve společnosti vyplývá také zvláštní umocnění důstojnosti jeho osoby, jakož i vysoké kulturní hodnocení, prestiž. Umělec má mnoho obdivovatelů. Odtud plyne jeho velká osobní **odpovědnost**. Je mylné tvrzení, že umění nemá nic společného s **mravností**. Řekneme-li, že umělec jako miláček těch, kdo se mu obdivují, má vůči nim odpovědnost - a právě tak má odpovědnost k celé lidské společnosti, ye

keré je důležitým činitelem - potom je docela samozřejmý závěr, že umění a mravnost spolu těsně souvisí.

Každý lidský čin má svou mravní stránku jak pro toho, kdo ho koná, tak i pro toho, kdo ho pozoruje. A tak umělec, který sleduje zlý cíl, vytváří dílo mravně zlé, psoň pokud se týče jeho samého.

Kromě toho také dílo je obvykle určeno k tomu, aby u jiných lidí vyvolalo odezvu. Tuto reakci ne lze omezit pouze na smyslovou oblast. Smyslová sféra tu - nikdy není izolovaná, nýbrž je spjata s celým člověkem a vyvolává mravní nebo nemravný postoj toho, kdo nalézá v díle zalíbení - ať už jde o sochu, malbu, hudbu nebo drama.

- Na druhé straně je však zase nevhodné tvrzení, že by umění mělo mít nutně mravoučné poslání, nebo poskytovat mravoučné poučení. (1)

Každý umělec má - na podkladě svého přirozeného uměleckého nadání či daru - závazek nejen k užívání či naplňování, jakož i rozvoji dané *hřivny* ve vytváření esteticky funkčních děl, nýbrž také k uskutečňování a rozvoji dané *hřivny* v tvorbě,

děl, které případně podmíněně (tedy nikoli samy od sebe, nikoli ve své duchovní podstatě) fungují jednak ve smyslu oslavy Stvořitele, tedy nadpřirozeného Původce jeho nadání, jednak ve smyslu rozvoje a integrace mravního celku (rodiny, národa, atd.).

Umění může uplatňovat společenské cíle dvěma způsoby, buď cestou explicitních výpovědí nebo pomocí prostých implikací, to zn. jako nevyslovený názorový předpoklad zdánlivě bezvýznamných sociálních a kulturních činností, událostí a jevů. Nepřímý způsob vyjadřování je však v umění účinnější, než přímé tlumočení nějakých společenských cílů nebo náboženských či mravních hodnot.

(2) V umění případně vyniká etický patos a opravdovost zájmu o člověka. Tak umění případně, podmíněně (nikoli ve své vlastní subjektivní duchovní podstatě) vyjadřuje to, čeho se společnosti v mravní sféře nedostává. Jedině tak umění v nějaké míře či stupni posiluje rozvoj náboženství a mravnosti, tj. hodnot společensky a kulturně nejpotřebnějších. Tak umění ve svém případném fungování

náboženském a mravním, a ve svém podstatném, **vlastním** fungování estetickém působí jako **činitel sociálně konsolidační a kulturně integrační**. Zvláště výrazně se to projevuje v dobách národního *mlčení* či *temna*, vynuceného případným zastrašováním a manipulováním svědomí (třeba i navenek nenásilnou formou působení sdělovacích prostředků, aj.).

Zároveň umění působí ve společnosti také jako mocný **faktor stimulační**: umění (např. blues či protestsong, satira) silně usměřňuje v dobách smutku emoce, rozněcuje nadšení, případně podporuje naději a důvěru. Nelze zanedbat okolnost, že umělec svým dílem případně v nějaké míře zaměřuje pozornost lidí na pravidelné, řádné a charakteristické rysy reality, a tak jim usnadňuje vytváření si

správného životního názoru a postoje k realitě. Ve velkých uměleckých dílech nacházíme vedle vlastní, podstatné estetické hodnoty ještě případné hodnoty mimoestetické - náboženské a mravní, které v nějaké míře implicitně odpovídají na otázky, jež umělci klade jeho lidské svědomí, jeho rodinné a národní prostředí.

Umění případně, podmíněně v nějaké míře **spojuje** jedince a rodiny v národní

jednotu jak horizontálním, tak vertikálním směrem. **Horizontálním** spojením se v sociálním působení umění rozumí jeho působení do šíře, poutání myslí a srdcí všech žijících současníků k nějakému společnému cíli. Všichni přijímáme a užíváme výtvořiny současného umění, snažíme se o plnost jejich estetického prožívání, zušlechťujeme jimi svůj život. Kultivovanější vrstvy společnosti žijí v

důvěrnějším styku s uměním, nicméně také mezi méně vzdělané vrstvy doléhá jeho vzdálená ozvěna a zušlechťuje jejich život. Ve **vertikálním** smyslu spojuje umění navzájem jednotlivá pokolení národa. Naši předkové zapadli do nepaměti, ale zůstaly po nich památky jejich tvůrčího snažení. V uměleckém odkazu trvají stále mezi námi a budou *žít* i pro příští generace. Z uměleckých děl se dozvídáme, jak

žila, cítila a smýšlela předcházející pokolení, po čem toužila a jaké společné ideály měla jejich doba. Tvořící umělec svou osobní aktivitou plní zároveň společné poslání: vyslovuje jasným tvarem představy jinými sotva tušené, zachycuje v sochu či obraz zvláštní hnutí svého nitra, odpovídající hnutí člověka jako společenského tvora vůbec. Umění udržuje spojení s minulostí. Myšlenkové postupy, citové

vzněty a touhy lidí se neztrácejí, protože jsou konzervovány v tom, co jim autor vytvořil jako odpovídající odraz v dynamické struktuře svého díla. Jsou případně zachyceny v knihách, notách, obrazech, sochách i budovách.

Sledujeme-li případné mravní fungování některých druhů umění, slyšíme, že např. v hudbě dokázal Leoš Janáček svou intuicí „*vyposlouchat*“ (přesněji řečeno

nazírat) v prchavém nápěvku mluvy charakter člověka, jeho mravní ryzost nebo i bezpáteřnost, a pronikl k rozhodujícím otázkám mravnosti a lidskosti. Stal se umělcem nového humanismu, nových společenských perspektiv a nové lidské naděje. (3)

Konflikt umění a mravnosti:

Ve skutečnosti je poměrně málo umělců, kteří respektují tuto skutečnost. Proto se na každém kroku setkáváme s konfliktem mezi moralistou a umělcem. Mnozí umělci totiž vyžadují pro svou tvorbu naprostou svobodu, absolutní autonomii vzhledem k mravním principům. Nepřipouštějí, že by jejich umění mělo být podřízeno zásadám vyšším, než jsou zásady umělecké tvorby. Neberou ohled na

to, že svým uměním zasahují do řádu sociálního, tedy i mravního. Těžko chápou, že by jejich umělecká činnost měla mít nějakou finalitu, a že zásada „*umění pro umění*“ je metafyzicky neudržitelná. Existence konfliktu umění a mravnosti je vyjádřena též v některých dokumentech II. vatikánského koncilu. (4)

Povaha konfliktu umění a mravnosti:

Někteří autoři nelibě nesou nezájem obecnstva a vlastně nejširších vrstev společnosti o jejich tvorbu, ba uchylují se k nenávisti vůči obecnstvu. (5) Jejich umění pak spočívá výlučně v protestech proti starému, a vůbec proti všemu zavedenému. (6)

„Cílem je pro ně *jedině poznání věčného určení člověka, k čemuž lze dojít jen*

revolucí. Bezprostřední skutečností této surrealistické revoluce je spíše podněcování myšlenkové činnosti než jakákoli změna ve fyzickém a vnějším uspořádání věci." (7)

Takové hnutí jako je surrealismus nebo dadaismus nemá záměry ani tvůrčí, ani kritické. Neusiluje o to, aby se cokoli vytvářelo, ale snaží se jen prostřednictvím

programů, manifestů a polemik vytvořit v obecnstvu zvláštní duševní stavy, specifické orientace a svérázné postoje. Tito autoři pokaždé postrádají tvůrčí originalitu, a při objasňování obvyklého stavu nitra nejčastěji používají běžných postojů anarchie, iracionálních názorů, protiměšťáckého romantismu, psychoanalýzy a relativismu.

V Itálii byl hnutím tohoto druhu futurismus. Značná neupřímnost, téměř komerční ráz se u futuristů mísí s nesporným nadšením k jednání a s *čichem* pro instrumentální využívání myšlenek. Tito autoři jsou mystifikátoři, kteří se sami mystifikují.

V podstatě však nejde o nic nového. Nové jsou snad jen některé rozpadlé

struktury, jimiž si tito *umělci* usmysleli demonstrovat svou negaci světa, svůj nihilismus. Představitelé daných směrů se obvykle dovolávají jména Marcela Duchampa. Pokládají ho za zakladatele „*antiumění*“. Duchamp se hlásil k dadaismu dvacátých let XX. století. Jako důsledně falešný prorok „*antiumění*“ přestal malovat už v roce 1920 a veškerou uměleckou tvorbu odmítal jako

měšťácký, či buržoazní přežitek. Jeho pokračovatelé sice prohlašují, že s uměním je konec, ale dělají si z toho zábavu na celý život. Postupy těchto demonstrativně předvádivých recesistů nejsou nikterak nové: pod rouškou sociální angažovanosti jsou exhumovány postupy středověkých žonglérů. Tito dvorní žongléři a šašci, pod ochranou panovníka a dvorských konvencí, směli veřejně vyslovovat

nejnechutnější věci a dovolovat si hrubé vtipy a neomalenosti, a svými hříčkami urážet kohokoli. Podobně se futuristé, dadaisté a surrealisté obírají s oblibou různými slovními hříčkami, mimickými a slovními projevy, provokacemi, předem dobře zinscenovanými skandály. Vzbuzující úsměv obecnstva, dnes už vůbec ne šlechticů, ani měšťáků, nýbrž mravně, nábožensky, umělecky a vůbec kulturně

bastardizované masy konzumentů hrubé zábavy. Takto utíkají od umělecké tvorby zodpovědné vůči řádu krásy a s oblibou žijí jako příživníci. Žít znamená pro ně užít si, nic si neodpírat, stát se povolným nástrojem svých nálad, afektů, pudových hnutí. Breton vymyslel pro takový životní postoj formuli. Ta má odůvodňovat takový způsob života: „*Freudovské podvědomí*“ je uvolněno z rozumové nadvlády,

odpoutáno od jakéhokoli záměru a je mimo řád krásy i mravní řád. *Je* to čisté a pouhé „*reziduum myšlení*“, kterého se zmocníme „*automatismem*“, totiž tím, že ze sebe děláme pouhé „*registrační přístroje*“. Tak se prý dostaneme k původní, autentické realitě, k totálnímu osvobození člověka od jakékoli zábrany a omezení. To bude prý prostředek, jak dosáhnout lidské totality. Ve skutečnosti šlo jen o hru

imaginace a pouhé snění v bdělém stavu. Takový „*automatismus*“, třebaže se někdy zdá být náhodnou kombinací, pokaždé je záměrnou konstrukcí. „*Automatismus*“ je vlastně záměrná a soustavná nezdrženlivost vůči pudovým hnutím a emocionálním vznětům.

Surrealisté se pokusili dát svému svému životnímu zaměření okázale vědecké

zdůvodnění. Z tohoto hlediska by se dal jejich „*program*“ vymezit jako soustava pokusných postupů, vedoucích uměle přibližně k tomu, k čemu dochází spontánně u schizofreniků: ke ztrátě reality světa a k popření jeho hodnot. Surrealistický „*program*“ je čistě destruktivní. Jako takový ve skutečnosti neobsahuje nic vědeckého. V tom ohledu se surrealisté dostávají blízko k marxismu. Zaujetí pro

vědu a filozofii ze strany surrealistů, kteří tak rádi dráždili „měšťáka“ svými provokacemi, dokazuje, že skrývali své „měšťácké“ zaměření *pod „bohémským“* zevnějškem. Surrealismus z roku 1924 (Breton, Aragon, Eluard, Peret aj.) je příbuzný s projevem schizofrenických úniků, jimiž se ostatně inspiruje. Po roku 1930 se surrealismus poněkud mění: namísto stavu nečinnosti, ochromení vůle,

psychické izolace přichází aktivní podněcování; namísto snění přichází záměrné fanaticky prosazované zaujetí; místo nezaujatosti nastupuje tvrdošijnost podle paranoidního vzoru: S. Dalí mluvil o *kritické paranoi*. (8) Paranoik se nespokojuje s recesí a provokací vůči okolí, nýbrž usiluje přetvářet svět podle své zvrhlé touhy. Jak se tato přetvářející činnost děje v surrealismu? Je vlastní zejména

surrealistickému malířství a jistým výtvorům „*surrealistických předmětů*“. Jsou to umělé a zcela zvláštní objekty. Příznačné je u nich nevhodné či nezvyklé umístění, resp. „*vykořenění*“. Tyto *objevy* mají za cíl vzbuzovat snový katalyzační účinek zkušenosti. Posledním cílem je „*soustavně vyvolávat chaos*“ a přispívat k „*totálnímu znehodnocení reálného světa*“. Nesmyslné hříčky, úchylinky, předměty,

které jsou násilně vyrvány ze svého přirozeného prostředí a umístěny do prostředí jim zjevně cizího. Takové absurdity jsou způsobem, jak okázale popírat přirozený řád, vložený Stvořitelem do funkční struktury člověka a celého tvorstva. Lze to považovat za projevy předjímání případné existenciální úzkosti, zážitků nevolnosti a nicoty, za projevy soustavného „odlidšťování“. „*Odlidštění umění*“ znamená

podle Ortegy (6) umění pojaté jako ryze formální hra, aniž se věnuje sebemenší pozornost obsahům. Také surrealisté považují umění za cvičení humoru, ironie. Jsou nepřáteli realismu (románu, novely, symfonie a sonátě, dramatické opery, naturalistické malby, atd.). Jsou zkušeností snobských kroužků, „*elity*“. Surrealistická hra však není hrou formální a není ani samoúčelná: je protiburžoazní

a protikonvenční.

Surrealistické „*odlidštění*“ usiluje o revoluční změnu okolí. Okolo r. 1930 vstupují velká část surrealistů do komunistické strany (Breton dokonce spolupracuje s Trockým na manifestu), jiní sympatizují s nacismem, další se připojují k frankistické politice (Dali). Ale nikde nejsou na svém místě. Všude působí jako

cizorodé, vykořeněné těleso. Kdekoli by měli umělecky tvořit, tam sní o humanismu. Jejich exhibicionismu pohotově zneužívá komunistická strana, aby je manipulovala, a tak i ve vysněném humanismu zklamala. V tom okamžiku, kdy si dělají výčitky, že je třeba skončit se surrealismem od základu, vychází „*Druhý manifest surrealismu*“. (1930) Odvolává se na výchozí principy a poskytuje

nejjednodušší a nejpyšnější sebedefinici: „Všechno podněcuje k názoru, že v lidském duchu existuje bod, z něhož přestává být život a smrt, skutečno a neskutečno, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, vysoké a nízké vidět jako protiklady. Mamě bychom hledali v surrealistické činnosti jinou hybnou sílu než naději, že tento bod bude určen.“

Tato definice v dějinách nových poetik připomíná hegelíánské spojení protikladů. Breton odmítal svou zkušenost a své poslání završit uměním. Považoval každé umělecké dílo za úpadek surrealismu a jako umělec toužil zcela zmatečně místo po umění - po vědeckých objevech! Toto hledisko znamená neutralizaci angažování umělce v tvorbě a zároveň vyjadřuje touhu po vyniknutí

nových hodnot, které by nějakým záhadným „*samohybem*“ automaticky vzešly výlučně z negace, z negativní emoce. To je ideální hegelovské východisko jako jednoduché smazání hranic, potlačení rozdílů, nerozlišená směs objektu a subjektu, a konečné vyhasnutí všeho srdečného, pozitivního, lidského, zkrátka nihilismus.

(9)

Surrealismus prosazuje ideu „*nadskutečna*“. V tomto postoji a názoru některých umělců ztrácí své hranice především sám člověk, jeho životní prostředí, věci a jevy, ba i samotný prostor a čas. Surrealismus programově zavádí estetický relativismus: všechno je v neustálém pohybu, stále se deformuje, míchá, rozplývá. Člověk, společnost a jejich hodnoty nemají žádné trvání. V dílech Salvatora Dali se realita

absurdně rozlévá a roztěká na všechny strany a ztrácí se divákovi před očima.

Surrealisté poznali přirozenou extázi, v níž se lidská duše jakoby ponořuje do svého pramene, a ze které vychází obnovena a posílena pro své vlastní poslání. Upadli však do ní jako do pasti, protože se postavili proti každému náboženství, proti samotné ideji Boha. Pyšně hledali v této přirozené extázi pouze pramen

poezie, ale zároveň od ní vyžadovali to, co lze čekat od svatosti, aniž však vykročili cestou svatosti, na níž se člověk bytostně něčemu zasvěcuje, odevzdává či daruje sám sebe. Nejprve uvalili na přirozenou extázi toto břemeno. A když nedosáhli toho, co od ní očekávali, tak ji začali podceňovat. Nové zoufalství je pak vrhlo do dalšího duchovního bloudění. (10)

Surrealismus, dadaismus či pop-art, futurismus, poetismus a další jim příbuzné programové směry v umění tvoří vlastně různé modifikace „*uměleckého okultismu*“ či „*okultismu v umění*“. Tím se neříká, že by se některých dílčích postřehů z těchto směrů nedalo využít v umělecké tvorbě. Jde však o to, že při samoučelném pěstování vedou umělce, umění i obecnost do slepé uličky

lidského odcizení se především kráse, životu, ba i samotné realitě, pravdě a dobru, a konečně i jejich nadpřirozenému Původci.

Zadíváme-li se na obrazy tohoto moderního umění bolestně se nás často dotkne, jak málo úcty a láskyplné oddanosti k barvám se v nich projevuje; jak málo jsou jejich autoři ochotní pokorně se zapozorovat do odstínů barev, jak ukvapeně kladou

barvu k barvě, a zasypávají, tlumí a dusí tím jejich inspirující a očištnou záři. Samotná barva ovšem není smyslem malířství, nýbrž jen prostředek - prostředek, který však už sám dovede zjevovat úžasnou duchovní hloubku. Přechází-li malíř kolem ní nevšímavě, pak jsou jeho díla zatížena čímsi zkreslujícím, zmatňujícím. Pokud jde o zacházení s barvami, jsou obrazy mnohých dadaistů, surrealistů a jim

podobných malířů sice často barevně velmi strhující, ale přitom velmi zvrácené. Tito malíři totiž mají - navzdory svému nadání - oči zavřené k pokornému vnímání barev; zacházejí s barvami velmi nešetrně, bezohledně a opovážlivě. Do samotné barevné kompozice jejich děl je názorně vtištěn smutný doklad, usvědčující autory z neochoty zapřít se a ztratit vlastní pyšné, sobecké JÁ při pohledu na krásu

stvoření; z toho, že nenechali přirozeně zářit barvy, nýbrž svévolně je přehlušili výrazem svého pyšně či narcisticky uplatňovaného nadání.

Tito umělci se cítí být nekonečně vyvýšeni nad obecnstvo. O dnešním obecnstvu, přijímajícím umění, dlužno přiznat, že většinou buď nerozvinulo či nevytříbilo vlastní vkus a smysl pro rozlišování barev zářivých a matných, nebo

vytříbený vkus zvrátilo či pozbylo v přílišné upjatosti na spotřební zboží. Mnozí lidé si už těžko uvědomí, jak zářivější a světelnější jsou barvy květin, zvířat a ostatního tvorstva našeho životního prostředí, než barvy předmětů domácího zařízení; jak se liší modř chrpy od modře kuchyňského nádobí. To se projevuje také v různých moderních obrazech: pozbývají ryzí, zářivé barvy, a obecnost to

nepostřehuje, protože je nikdo k tomuto vytríbenějšímu vnímání nepřivedl.

Surrealismus jako jedna z nejzatvrzelějších poloh estetického negativismu je rubem *socialistického realismu*, či jiného vnější totalitou nařízeného směru umělecké tvorby. Jde o programově soustavný *absurdní realismus*. Jedná se o únik do absurdna a nicoty z pokřivenosti každodenního života. Autoři předvádějí

předměty reálného světa, ovšem v nesmyslné sestavě. Činí tak velmi sugestivním a šokujícím způsobem. Tak vzbuzují v šokovaném obecnstvu zážitek absurdnosti lidského bytí. Navozují dojem, že člověk je zcela bezmocný před nesmyslnými a neovládnutelnými silami. Surrealisté neodmítají ve svých dílech ukazovat člověka, přírodu a celé tvorstvo, ba i Stvořitele, ale nikoli pro to, aby v obecnstvu

vzbuzovali a rozvíjeli smysl pro krásu přirozenou či nadpřirozenou, nýbrž aby výtvarnými prostředky utvrzovali v člověku blud o nesmyslnosti lidského bytí, o neexistenci harmonie a krásy v přírodě, ve společnosti, v člověku samém, ba i v jejich Stvořiteli. Tak se výtvarným způsobem uchylují k otevřenému vyznávání temného mysticismu. Nenáviděný měšťák přitom zůstává skutečně ohromen,

šokován a pobouřen, ale s tím také ostatní kulturní lidé s vytříbeným smyslem pro krásu.

Samoučelné obírání se těmito směry v umění je pro umělce i diváka vysloveně nebezpečné. Představitelé daných směrů v umění užívají totiž takových prostředků a postupů, které jsou velmi svůdné, smyslově dráždivé a přitažlivé (Někdy se tak

děje s vynikající technickou zručností, dovedností, ba i značným uměleckým nadáním, užívaným ovšem „*naprázdno*“, samoučelně, tedy promarňovaným), že člověka omamují či okouzlují. Člověk na nich snadno ulpívá, ztrácí se v nich, podléhá jejich manipulaci v domnění, že v takovém umění je přece jen něco originálního. Ve skutečnosti takový estetický odpad byl a zůstává kulturním

odpadem, a žádný dobový odstup, ani vývoj, ani přičinění sebevětšího počtu surrealistů z něho neučiní esteticky hodnotné dílo. Jediné, co může tento odpad proměnit v esteticky hodnotné dílo je působení Boží milosti, k níž se v pokorné modlitbě obrací nadaný autor poté,co beze zbytku odložil jakýkoli exhibicionismus a sebemenší snahu dráždit sebe samého ve svých nejnižších nevědomých hnutích,

stejně tak jako snahu provokovat obecnstvo a vlastně i zkoušet Boha samého, zneužívat uměleckého nadání a jiných Božích darů. Pokud se takto kultura uzavírá sama v sobě, odmítá jakoukoliv komunikaci, je neplodná a upadá. (11)

Zdroje konfliktu umění a mravnosti:

Sledujeme-li tento konflikt mezi uměním a mravností, rozpor mezi umělci a moralisty, a věříme-li Církvi sv., že umění vymykající se přirozenému řádu je

nebezpečím pro duši, pak nás napadají otázky: Jak je takový konflikt možný u těch umělců, kteří jsou křtem zapojeni do vykoupeného Božího lidu? Kde je vlastní zdroj toho, že mnozí autoři ve své umělecké tvorbě nedbají řádu, který Bůh vtiskl do funkční struktury jejich přirozenosti?

Máme-li na mysli umělce, který není veden snahou o zisk, nýbrž **tvorí** opravdu

dle vlastní inspirace a osobních tužeb, a je-li rozpor mezi jeho uměleckým dílem a mravním řádem, nebo je-li rozpor mezi osobním mravním životem a uměleckým dílem, potom je autor ve svých výchozích životních názorech v zajetí omylů o člověku. Tyto omyly lze vyjádřit **třemi rysy**: 1) předpoklad absolutní autonomie umění,

2) Rousseauovský naturalismus,

3) umění pro umění či estetický exhibicionismus.

k 1) Mállokdo v dnešní společnosti bojuje za svou svobodu tak jako umělec. Je přesvědčen, že ve své umělecké tvorbě není nikomu podroben. Všechno mu má být dovoleno. Mravouka nemůže umělci předpisovat, co může a co nesmí. Tak a

podobně slyšíme mluvit umělce. A běda tomu, kdo se odváží vystoupit s názorem, že umění není nejvyšší hodnota v lidském životě. Jako škarohlíd bude označován každý, kdo tvrdí, že chce-li umělec oslovovat člověka, pak jeho umění musí počítat s člověkem, jakým ve skutečnosti je, že umění se musí řídit řádem lidské přirozenosti, který do ní vtiskl její Původce - řádu nadpřirozeného. Zahledí-li se

mnohý dnešní umělec do sféry krásy, není většinou ochoten uznat něco jiného. Umělci se často zdá, že kdyby se řídil pokyny mravního řádu, bylo by tím jeho dílo nějak ochuzeno, resp. že by snad nemohl vyjádřit celou krásu, jak ji zakouší. Proto odmítá uznat jakékoli požadavky mravního řádu, a vyžaduje naprostou autonomii v umělecké tvorbě.

k 2) Toto přesvědčení o naprosté autonomii umělecké tvorby souvisí s naturalismem J. J. Rousseaua. Právě takový naturalismus je pokaždé usazen na dně životního názoru toho autora, který odmítá podrobit své dílo požadavkům mravního řádu, třebaže je tento řád Bohem vtisknut do struktury lidské přirozenosti, která bez něho není schopna harmonicky fungovat. Tento

naturalismus nemusí být pokaždé docela uvědomělý, ale je nejasně zakotven v žebříčku umělcova hodnocení a zatemňuje od základu jeho životní a světový názor. Proto vůbec nedbá pohoršení, které může jeho dílo způsobovat ve společnosti.

Učení Církve sv. obsahuje také článek o dědičném porušení integrity struktury

lidské přirozenosti, při které byla její žádostivá stránka vychýlena z náležitého řádu. Smyslová stránka pak není pokaždé poslušná rozumu a odtud ta náklonnost k hříchu. Názorné výtvarné předvedení hříchu čili úchyvky od řádu rozbouří lidské nitro, zvi. stud, který je přirozená vnitřní hradba, jež dal Bůh člověku proti zlu úchyvky od řádu. Naturalismus ovšem odmítá stud. Naturalisté vyzývají: Ukazujte

každému nahotu od dětství a všichni si na ni zvyknou. To ovšem znamená soustavné ubíjení studu, který pak přestane fungovat, až ho bude zapotřebí. Je-li umělec pod vlivem tohoto, třeba i pouze nejasně cítěného naturalismu, pak je pro něho těžko pochopitelné, jak může umění, které on zamýšlí docela poctivě jako vyjádření krásy, někoho pohoršovat, jak může někomu působit mravní škodu.

k 3) S tímto omylem souvisí také domněnka, že umění má cíl samo v sobě - umění pro umění. Tím se umění stává člověku vrcholnou hodnotou, která není podřízena žádné vyšší hodnotě. Umělecké dílo je tím zbaveno veškeré vnější finality: umělec v něm samém dosahuje svého potěšení. Téhož potěšení mohou dosahovat ti, kdo po autorovi pronikají do uměleckého díla.

Odkazy:

- 1) F. Lelotte - Tajemstvo krásy života, Řím 1971 Sl. úst. C - M, s. 61.
- 2) A. Hauser - Filosofie dějin umění, Praha 1975, s. 24-25.
- 3) L. Janáček - Hledal jsem proutkem pramenitou vodu, Praha 1982 Odeon, s. 15.

- 4) Konstituce Sacrosanctum Concilium, 1963, 124.
- 5) S korekcí užito: J. Mukařovský - Dialektické rozpory v moderním umění, Bratislava 1941, s. 13.
- 6) J. Ortega y Gasset - The Dehumanization of Art, New York 1956, s. 40-41.
- 7) A. Breton - Spojité nádoby, Praha 1934, s. 172, 167-168.
- 8) S. Dali - La femme visible, 1930.

- 9) G. Morpurgo-Tagliabue - Současná estetika, Praha 1985, s. 405-407.
10) R. Maritainová - Poezie, mystika a magie, In: Souvislosti, 4 (1990), s. 81. 11)
Jan Pavel II. - Centesimus annus, V/50.

14. ŘEŠENÍ KONFLIKTU MEZI UMĚNÍM A MRAVNOSTÍ

Jedná-li se o vztahy mezi uměním a mravností, nejde ani tak o rozbor častých úchylek a poruch daných vztahů, jako spíše o odhalení společného a jednotného základu jak umění tak mravnosti ve fungující struktuře stvořené lidské přirozenosti, v řádu, který této struktuře přirozenosti člověka vtiskl Stvořitel.

Mravnost je vztahem lidského jednání k normám, které určují jeho mravní

hodnotu. Kdo však určuje tyto normy? Normy jsou přirozeně založeny na řádu vlastním funkční struktuře člověka jako jednotlivce i společenského tvora. Tento řád je v souladu s nadpřirozeným řádem Božím, neboť jej právě Bůh vtiskl do lidské přirozenosti. Bůh dal člověku rozum a tím také základ k vybudování mravního řádu. Vložil do jeho nitra přirozené zákony, a dal mu také zákony

pozitivní, a to jak ve Zjevení tak i prostřednictvím učitelského úřadu Církve. Mravné je to, co odpovídá tomuto souboru zákonů, řídících lidský život, ale ne pouze nějak vnějším způsobem, nýbrž tak, že to odpovídá a pomáhá harmonickému rozvoji všech funkcí struktury lidské přirozenosti. Nemravné je pak to, co je v rozporu s tímto souborem zákonů, neboť to objektivně odporuje nadpřirozenému

řádu Božímu a subjektivně to vede k stagnaci či úpadku souladného fungování přirozené struktury člověka, ba i k porušení stability samotné této struktury. Tento pojem mravnosti je vybudován na metafyzických základech a proto nepodléhá dobovým změnám. Mravní zásady jsou neměnné tak, jako je stále stejná rozumná přirozenost člověka. Mění se jen jeho sociální vyspělost, mění se kulturní poměry,

ale subjektivní duchovní podstata zůstává stejná. Jak tedy vysvětlíme ony tři omyly, na základě kterých mnozí umělci, jakož i mnozí obdivovatelé jejich tvorby odmítají jakýkoli vliv mravního řádu na uměleckou tvorbu?

1) Především je-li umělec opravdu svobodný ve své umělecké tvorbě, nemá povinnost respektovat mravní řád? Mravní řád je přirozeně v podstatě řád lidský.

Nechce-li kdo přestat být člověkem, nemůže přehlížet mravní řád. Každé lidské jednání už tím, že je lidské, podléhá mravnímu řádu, je předmětem odpovědnosti člověka. V každém uměleckém díle můžeme proto rozlišovat dvojí stránku:

A) Předně tu stránku, pro kterou je umělecké dílo uměleckým. Umělcovo dílo je tehdy umělecké, je-li správně vytvořeno podle zásad uměleckého tvoření.

Mravní řád zde nemůže přímo působit, protože tvorba krásného díla se řídí řádem krásy.

B) Umělecké dílo však má také stránku sociální. Autor svým dílem působí na druhé lidi. Jeho dílo nezůstává v něm, není pouze jeho zážitkem, nýbrž se projevuje navenek, a tak ovlivňuje druhé lidi. Zde přichází ke slovu mravnost. Zde je autor

odpovědný za to, jaký účinek vyvolá jeho dílo u druhých lidí. Kdyby autor tvořil dílo jen pro sebe a pak dokonale zamezil kontaktu ostatních lidí s tímto dílem (to zn. z hlediska svého pomíjivého života by ho vlastně nakonec musel zase zničit), potom by se patrně mohl odvažovat tak daleko, jak velká je únosnost jeho vlastního svědomí. Sotva však oslovuje svým dílem jiné lidi,* ihned musí respektovat ty, na

teré působí. Zde je svoboda jeho tvorby usměřována mravními zásadami. Jediným cílem umění je tedy samo dílo a jeho krása. Avšak pro člověka, jenž tvoří, vstupuje vytvářené dílo do mravního řádu, a v tomto směru je pouze prostředkem. Pokud by autor díla nebo příjemce díla (obecenstvo) pokládal umění nebo krásu díla za poslední cíl svého jednání, tudíž za samu blaženost, byl by prostě pouhým

modloslužebníkem. Je třeba, aby autor nebo příjemce díla jakožto člověk žil pro něco jiného než pro samo umělecké dílo. Stvořitel je nekonečně více hoden lásky než jakékoli dílo lidské. Umělecké dílo, které ve své struktuře či funkci odporuje Božímu řádu, odporuje samotnému umění, ztrácí pro sebe v tom okamžiku jakýkoli důvod své krásy, a postrádá vše, čím by mohlo člověka podpořit v harmonickém

rozvoji jeho životních funkcí.

2) Rousseauovský naturalismus je rozporu s učením o dědičném hříchu a jeho následcích. Předpoklad neporušenosti lidské přirozenosti, to zn. všestranné a dokonalé harmonické funkčnosti a naprosté stability struktury přirozenosti člověka je neodůvodněný. Proto je také řádně nezdůvodnitelný požadavek různých umělců

předvádět zlo v celé jeho obnaženosti. Základním pravidlem pro zodpovědného umělce je: Neznázorňovat nic, co zanechává v nitru příjemce díla převažující dojem svůdného zmatku; představovat každou úchylku od řádu jako hřích i s jeho neblahými důsledky pro lidskou přirozenost - dezintegrace její struktury, disharmonie jejích funkcí. Jen tak pojaté umění může opravdu pomáhat člověku v

jeho lidském rozvoji, tj. v integraci struktury jeho přirozenosti a ve všestranné harmonizaci jejích životních funkcí.

3) Pokud jde o umění pro umění, předpoklad samoúčelnosti umělecké tvorby odporuje řádu vlastnímu funkční struktuře přirozenosti člověka. To však ne-
znamená, že by umění muselo být nutně tendenční. Nemá-li však člověk být

prostředkem umění, potom umění musí sloužit člověku. Jak si tedy má počínat umělec, zejména křesťanský autor? Má snad mít po ruce křesťanskou mravouku, aby se mohl co chvíli poučit, zda smí to nebo ono ve své umělecké tvorbě? Nikoli. Chce-li autor, aby jeho dílo bylo v souladu s mravními principy, nemusí je neustále porovnávat s nějakými mimoestetickými pokyny, přicházejícími vůči němu zvenčí.

Stačí bude-li sám žít ve shodě s řádem své vlastní přirozenosti. Pak bude proniknut mravními zásadami tak, že nebude tvořit jinak než v jejich světle. Vtiskuje-li poctivě do struktury uměleckého díla výraz svého nitra, pak do něj promítá také řád svého lidství, tedy řád mravní. Potom může být jeho dílo všestranně krásné, protože mu neschází onen vynikající rys, příznačný pro krásu lidského, mravního

řádu.

Zásady křesťanské mravnosti vzhledem k umění:

- 1) Umění má zušlechťovat člověka. Proto každé umělecké dílo, které působí opačným směrem, je nemravné. Jsou některá díla, např. literární, filmová a televizní, kterými prolíná jistý sadismus, a ta nutně způsobují zhrubnutí, zvláště u dětí, mládeže a jiných kategorií, snadno podléhajících vnějším vlivům.

- 2) Každé skutečné umění je pravdivé, protože pravda a krása jsou pojmy, které nelze postavit proti sobě. A proto každé umění, které je lživé, nebo líčí zlo jako dobro či dobro jako zlo, neřest jako ctnost, vyšší hodnoty jako nižší a naopak, zkresluje skutečnost, je umění falešné a odporuje přirozenému řádu věcí.
- 3) Každé skutečné umění jako výraz krásy vede k nadpřirozenému Božímu řádu,

protože Bůh je nadpřirozeným Původcem přirozeného řádu stvoření, k prameni veškeré pravdy a krásy. Naopak každé umění, které záměrně a cílevědomě odvádí od Boha, není uměním, protože odvádí od absolutní Krásy. Není výrazem Krásy, kterou popírá.

4) Konečně nutno zdůraznit zásadu křesťanské opatrnosti: Ne každé umění je pro

všechny. Jsou umělecká díla, která potěší, povznesou toho, kdo je schopen je přijmout, zatímco pro jiného mohou být zklamáním. Existují umělecká díla, která mají všechny vlastnosti velkého umění a nejsou v rozporu s mravním řádem, a přece mohou pohoršit toho, kdo pro ně není zralý. Proto se nevodí malé děti do uměleckých galerií, ani na taková divadelní představení, jakým

nemohou rozumět, ani jim nedáváme číst takové knihy,
na které nestačí a které mohou leda uškodit jejich duši. A podobně také dospělý
člověk musí mít dost pevné vůle vzdát se požitku z umění, které je sice po ruce
(zvi. televizní díla), ale on tuší, že by to či ono dílo mohlo uškodit jeho duši.
Kdyby neměl dost pevné vůle a rozhodnosti, potom by nemělo žádoucí účinek

ani to nejhodnotnější umění. Zde je nutno dbát osobních dispozic každého člověka. A to je záležitost křesťanské ctnosti opatrnosti.

Sv. Tomáš Akv. připomíná Aristotela, že nikdo nemůže trvale žít bez potěšení. A proto nemůže-li se kdo radovat z duchovních potěšení, vyhledává potěšení smyslová, tělesná. (1) Maritain k tomu dodává: Umění *učí* lidi blaženostem ducha

a ježto je samo smyslové a přizpůsobené jejich přirozenosti, může je nejlépe přivést k dokonalejšímu, než je samo. Takto připravuje lidské pokolení k takovému rozjímání, při němž duchovní blaženost převyšuje všechnu blaženost, jež se zdá být cílem všeho lidského konání. (2) Pokud se však umělec zpronevěří tomuto vznešenému poslání, a svým dílem spíše odvádí člověka od této zušlechťující

orientace, pak se jeho umění ocitá ve slepé uličce. Jak se umělec dostane z této slepé uličky? Někdy může jeho návratu k životní realitě a k obnově vlastního poslání umění napomoci jeho osobní neštěstí (nemoc, zranění, ztráta někoho blízkého), ovšem jednoznačně účinné to nikdy nemůže být, zejména není-li v blízkosti takto ohroženého člověka chápavý a vnímavý křesťan, který by se dokázal

ho s láskou a porozuměním ujmout. Je tu však problém v nenuceném přiblížení se takovému člověku. Ač by právě křesťan měl být takovému člověku v této situaci nablízku, bývá mu často vzdálen - fyzicky i duchovně. Fyzicky proto, že takový umělec často žije v důsledku své iluze o neplatnosti mravních norem v umění velmi mravně uvolněným způsobem a tedy pro křesťana jaksí na periférii, kam se

zřídka kdy dostane. Duchovně pak proto, že se mnohý křesťan v takové situaci uchyluje více k postoji mravokárce či prostě vůbec karatele, a je zřídka ochoten přistupovat s láskou a porozuměním.

Přítom existuje také řada těch umělců, kteří se dali poučit některými tvůrčími vymoženostmi a nápady surrealistů, dadaistů aj. a umělecky je zhodnocují ve svém

díle. Jsou to ti autoři, kteří však ve své tvorbě nedávají příležitost ďáblu (Ef 4,26-27). Přitom na jedné straně nepodceňují obecnstvo ani se nad ně pyšně a přezíravě nevyvyšují. Na druhé straně jsou si však vědomi toho, že své dílo tvoří předně k oslavě Boží, dále k svému vnitřnímu uspokojení jako Božího dítěte, a konečně i pro obecnstvo, pro celý Boží lid.

Náboženství má na strukturu a funkci umění velký vliv. S čím vznešenějšími a ušlechtilějšími hodnotami je autor ve spojení, tím více je kultivována jeho osobnost, a tím dokonalejší může být jeho umění. Náboženství v subjektivní duchovní podstatě přirozeně vždy dokonale a nevykořenitelně strukturuje umění, i když případně nejsou náboženské hodnoty v autorově nitru pojmenovávány a

definovány v tradičních pojmech. Subjektivní duchovní podstatou každého umění je přirozeně vždy náboženství (a mravnost), třebaže je někdy nejasně uvědomované umělcem, nevymezené v tradičních kategoriích; k tomu dochází případně jen v jistém stupni, který je dán tím, v jaké míře či rozsahu je víra umělce doprovázena přesvědčením, jakož i emocionálně zažitou náboženskou zkušeností. Náboženství

a mravnost v subjektivní duchovní podstatě přirozeně tvoří nutný základ umělecké tvorby, i když některé moderní umění případně (ve jménu nezávislosti a volnosti umělecké tvorby) odmítá závislost na náboženských a mravních hodnotách. Správnou cestu v tvorbě ukazuje umělci v subjektivní duchovní podstatě pravda o posledním cíli, k němuž je stvořen, a ke kterému má všechno jeho činnost přímo

nebo nepřímo směřovat. Takto je nadpřirozeno úrodnou půdou pro uměleckou tvorbu. (3)

Jak umělec tak jeho tvorba v subjektivní duchovní podstatě nemůže ignorovat hodnoty náboženství a mravnosti. Dílo, které se v subjektivní duchovní podstatě přičí náboženským a mravním hodnotám, a které totálně obrací pozornost k

vnějškové stránce umění, nelze nazvat krásným. Vzbuzuje totiž spíše úlek, šok, strach, úzkostný stav, pesimistickou náladu, malomyslnost ba i zoufalství. Právě křesťanská láska v subjektivní duchovní podstatě působí tvořivě a vynalézavě na zušlechtění a zjemnění hrubosti a surovosti, na překlenutí obav a úzkosti. (4) Křesťan totiž v subjektivní duchovní podstatě nemůže být jiný než veselý,

optimistický. (5)

Záhy po vykoupení Božího lidu dočasně sloužil strach, (jakož i zastrašování), který souvisí s ošklivostí, k nápravě primitivních hříšníků a k jejich přivádění na cestu etnosti. Netrvalo však dlouho a Boží lid dospěl: strašný čert se stává směšným strašákem; čert je rázem jednou z nejoblíbenějších komických postav. Po

Dionýsovi a jeho družině zdědil v různých obměnách a doplňcích vzhled vytáhlého svůdce i přítloustlého hlupáka z pohádek. Nad čertem vyhrává sázku baba, kdekoli je muž v úzkých se svým rozumem, Káča z českých pohádek se stává postrachem pekla, Kašpárek jí pomáhá. Za tento rys osvíceného přechodu od strašného k směšnému vděčíme především křesťan-

ství, které se na vyšším stupni rozvoje mravnosti člověka obejde bez čertů a zastrašování. Strašné přestává strašit a stává se směšným. (4)

Není nikterak žádoucí, aby umělec měl při tvorbě na paměti výhradně náboženské náměty a mravní hodnoty. Případně lze totiž připustit všechny náměty k umělecké tvorbě, budou-li na svém místě, avšak v duchovní podstatě musí dílo

odpovídat nadpřirozené pravdě. V duchovní podstatě je nadpřirozeným středem umění Nejsvětější Svátost, v níž aktuálně žije a působí Bůh. (6) Umělecká tvorba v subjektivní duchovní podstatě vyžaduje houževnatého úsilí, aby umělec samostatně vnikl v tajemství víry a originálním způsobem je uměl názorně projevit a sdělit. (7)

Autor má při své tvorbě dbát pravdy. To znamená, že autor musí mít především jako člověk vnitřně osvojený pevně vyhraněný názor, obsahující mj. také poznání a přesvědčení o tom, že základní životní pravdou člověka je nejen řádně a proto harmonicky fungující struktura jeho přirozenosti, nýbrž také nadpřirozené zaměření jeho duše; totiž přirozené tíhnutí lidské struktury k sebepřekonání. Toto

sebepřekonání není možné v mezích dané struktury ani na základě ryze přirozených motivů, vycházejících z dané struktury; jinak by se takové úsilí rovnalo pouhému individualismu a la Nietzsche. Přitom však autor nesmí pojímat lidi ani jako anděly, tj. ryze duchové inteligentní bytosti, ani jako svaté. Musí je brát tak, jak skutečně žijí, tedy s jejich případnými nedostatky a slabostmi; nikoli však tak, že by hledal

zalíbení jen v odhalování těchto mezí a slabin, ale aby odhalil neměnnost přirozeného řádu tvorstva stejně tak jako nadpřirozeného řádu Božího. Má tedy esteticky hodnotným způsobem, tedy krásně vyniknout fakt, že konkrétní člověk odporující řádu vtištěnému Stvořitelem do tvorstva se ocitá v nebezpečí své záhuby. Nad tím vším by měla ještě jasněji a jako „*obrys struktury vyššího všechno*

rámujičího světla" vyniknout nekonečnost Boží lásky, tolik shovívavé a ochotné místo spravedlivého odsouzení milosrdně odpouštět. Něco takového ovšem nezbytně vyžaduje, aby umělec žil nadpřirozeným životem své duše, a ochotně přijímal podněty z tohoto svého duchovního života. Způsob, jak autor projeví tuto vnitřní zkušenost navenek a znázorní ji ve svém díle, je plně záležitostí jeho

svobody - při zachování řádu krásy.

Krása uměleckého díla (jako ostatně krása tvorstva vůbec) je v duchovní podstatě odleskem krásy a pravdy nadpřirozené. Je to velké dobrodiní, protože nám dává tušit cíl Boží velikosti. Posbíralo před branami ráje ztracený řád, krásu velikosti skryté v podstatě věci, v níž se jeví velký, stvořitelský, krásný duch Boží.

A třebaže někteří umělci případně nechtějí, totiž nemají onu intenci sloužit štěstí, občerstvení a útěše lidí, přece toto vše ve skutečnosti dávají.

Opravdovým umělcem je ten, kdo se dá unést objektivní krásou, kdo se umí divit a nechá se vést intuitivním nazíráním rozumu. Tato dojemná odpoutanost však zůstává na přirozené půdě, zůstává ryze lidským úkonem. Je vyloučený nějaký

nadpřirozený zásah přímo do úkonu umělecké tvorby, protože jinak by buď byl Bůh spoluautorem umělcových nedokonalých pokusů, nebo vše, co by vzešlo z umělcovy tvorby by muselo být naprosto dokonalé a bezvadné. Bůh netvoří za umělce, ani když se autor ve své subjektivní duchovní podstatě k Bohu pozvedá a podřizuje mu svou vůli. Člověk se tím pouze otvírá vyšší inspiraci, ale nemůže na

na ni ve své tvorbě lehkovážně spoléhat. Tohoto nadpřirozeného vnuknutí se mu sice od Boha dostat může, ale nemůže si je nijak sám zasloužit. Nicméně tento jeho duchovní postoj otevřenosti, tíhnoucí k sebezpřekonání, který je podstatně založen nejenom na pokorné modlitbě, ale především na celém jeho životě uspořádaném v souladu s řádem, který Bůh vložil do funkční struktury jeho přirozenosti, a tedy i v

souladu s nadpřirozeným řádem Božím, je výchozí pro případnou uměleckou tvorbu, v níž se člověk překonává navenek. Umělecká tvorba je v subjektivní duchovní podstatě integrální částí nejen života jeho rozumu a svobodné vůle, nýbrž také jeho života nejvyššího - života z milosti. Milost totiž neničí přirozenost, ale zušlechťuje ji. Povznáší k účasti na životě nadpřirozeném. Žije-li umělec z milosti,

pak se jeho tvorbě dostává neju: nejvyššího předmětu, nýbrž také nejvyššího posvěcení pro všechny ostatní, i nejběžnější předměty. Otevřen v subjektivní duchovní podstatě Božímu požehnání, bez něhož nemůže překročit meze své přirozené funkční struktury, tvoří autor ze své přirozenosti připravené a povznesené k posvěcení. Jeho umění nikdy docela nevystihne a názorně plně

nevyjádří onu vnitřní krásu ani bohatství života v nadpřirozených hodnotách. (8)

Třebaže je každé umění v subjektivní duchovní podstatě náboženské, nelze tvrdit, že každé umění je náboženské také ve svém případném, podmíněném rázu. Umělec totiž netvoří jenom ze své subjektivní duchovní podstaty. Tvoří celou svou bytostí, celou svou přirozeností, která je duchovně-tělesná. Přitom duše je

podstatná forma těla, které ačkoli je případná podmínka formování, není jen pasivním přívěskem duše, nýbrž rovnocennou složkou jednotné lidské přirozenosti. Obecně lze tedy uvažovat jen o subjektivní duchovní podstatě umění jako dokonale náboženské (a mravní), nikoli o jeho případných podmínkách. Některé umění je náboženské jak v subjektivní duchovní podstatě, tak

také co do případné podmíněnosti: v duchovní podstatě je dokonale náboženské, kdežto případně podmíněně se jeho náboženskost projevuje pouze v nějakém stupni.

Stupně případné náboženské funkce umění:

- 1) Nejmenší stupeň případné podmiňující náboženské funkce umění se projevuje v dílech, které se spíše jenom vnějškově a skoro nahodile zabývají

náboženskými náměty a hodnotami.

- 2) Vyšší stupeň se projevuje v umění, které předpokládá v tom, jenž se vytváří plnost náboženského života, vědomí spásy, kterou lidstvu přináší Kristus a Boží posvěcení. Jde o umění, jehož tvorba je pokornou připomínkou Genese, stvořitelského díla Božího.

- 3) Další stupeň případné náboženské funkce umění čili rozsah pronikání mimoestetických hodnot náboženských do konkrétního umění se projevuje v dílech, které jsou vázány liturgickými předpisy poměrně všeobecně, a částečně jsou vázány na tradiční liturgickou symboliku vykoupeného Božího lidu. V těchto dílech se též výrazně může projevovat svérázná osobitost autora.

Jaké jsou tyto předpisy?

Liturgické požadavky na povahu sakrální architektury:

- a) chrámový prostor je domem Božím, v němž je sídlo svátostného Krista, takže musí působit vznešeně a důstojně;
- b) musí splňovat funkci shromaždiště věřících k naslouchání Božího Slova;

c) musí současně splňovat funkci liturgického jeviště a dějiště.

Liturgické požadavky na povahu výtvarného sakrálního umění:

jsou stanoveny velmi všeobecně: mají se důstojným, esteticky hodnotným a všeobecně srozumitelným způsobem čili sociálně široce přijatelným způsobem projevit náboženské významy. Přitom se v jisté míře má zachovávat tradiční

liturgické symbolika Božího lidu, ale v jejím podání se může výrazně uplatňovat originální přístup autora. (9)

Pokud jde o hudbu. Církev sv. nepředpisuje výhradně gregoriánský zpěv. Při liturgických úkonech se smí zpívat také skladby polyfonní, ba i moderní, pokud svou vznešeností a důstojností podporují u věřících vědomí posvátnosti

liturgických úkonů, a pokud je daná hudba esteticky hodnotná a jako taková i všeobecně věřícími prožívaná, tedy zakoušená sociálně širokými vrstvami věřících.

Co se týče dramatického umění. Církev sv. nejen připouští, ale výslovně doporučuje pečovat o staré a vznešené divadelní umění, pokud přispívá k lidské

a mravní výchově Božího lidu. Je-li toto umění přizpůsobeno ve způsobu vyjádření a shodné s požadavky liturgie, takže povznáší mysl k Bohu, ať se mu dostane místa v kostelích. (14,16) Vždyť toto umění má svůj původní domov právě v kostele (středověká mystéria, atd.).

4) Nejvyšší stupeň případného vlivu náboženství na umění se projevuje v dílech,

které jsou skoro úplně a do podrobností vázány na danou liturgickou symboliku Božího lidu. Jde o umění v nejvyšší míře odosobněné. Liturgické předpisy pro uměleckou tvorbu jsou přesně vymezeny a snadno kontrolovatelné, jejich význam a tedy i závaznost roste tím více, čím blíže stojí daný umělecký útvar středu liturgie, to zn. k oběti mše sv. (10) Nicméně ani tyto předpisy, které podle

povahy věci zacházejí až do detailů, nevylučují svobodu umělecké tvorby. Často jde o pokyny, které stanoví rozměry a materiál, takže autorovi jen usnadňují tvorbu, protože řeší přípravné, mimoumělecké problémy, zatímco jeho tvůrčímu úsilí nechávají ještě velké pole působnosti ke svobodnému podání.

Nejenom náboženství, nýbrž také mravnost je v subjektivní duchovní podstatě přirozeně vždy dokonale funkční umělecky. Mravnost je subjektivní duchovní podstatou umění, třebaže případně zůstává někdy umělcem nenaplněna ve svých tradičních a obvyklých projevech. Umění v subjektivní duchovní podstatě nelze izolovat od mravnosti, jako nelze oddělit umělce od člověka - jakožto jedince a

jako příslušníka společnosti. Chápeme-li mravnost jako řád lidského jednání, jehož dodržení se lidské jednání stává dobrým, pak má mravnost co říci také umělci. Musí být jeho vůdkyní, aby se neodcizil své vlastní lidskosti. Umění se totiž vztahuje k vnější, okrajové stránce věci jen v druhořadém smyslu. Především totiž vystihuje řád, ducha tvořícího krásu myšlenky řádu, která je do každé věci vložena.

Kdekoli se autor provinuje proti řádu své přirozenosti, provinuje se i proti svému umění, které tak zavádí do slepé uličky. Názor, že umělec ve své tvorbě nepodléhá žádné mravní normě, že se řídí jen svým cítěním, že ve své tvorbě naprosto nezávislý a svrchovaný, má původ v nedostatku rozlišování umění od umělce. Umění o sobě přímo nezávisí na mravnosti v tom smyslu, že jeho obor se liší od

oboru mravnosti. Umění

je zaměřeno ke krásnu. Řídí se tedy estetickými pravidly. Tato pravidla nemůže určovat etika, nýbrž nanejvýše nějaké teorie umění. Ale s ohledem na skutečnost, že umělecké dílo tvoří člověk, (a tvoří ho zase pro člověka, neboť člověk toto dílo také přijímá a prožívá), proto je umělec podroben mravnímu zákonu jako každý

jiný člověk.

Etika vyžaduje, aby umělec rozvíjel své schopnosti, a připomíná mu, že jeho dílo má sociální charakter. Umělec smí ve svém díle zobrazovat třeba i ZIQ, ale ne tak, jakoby bylo dobrem, ani nesmí zaměňovat hodnoty vyšší a nižší. (11)

Umění neuvažuje, nýbrž prostě podává k užaslému nazírání. Dává vidět, zřít.

Odtud plyne závazek umění k mravnosti: aby - jako lidské jednání bylo především zakotveno ve svém řádu a ten je pro umění: nazírat, objevovat vnitřní krásu. Když to umělec nedělá, třebaže k tomu má nadání a má tedy poslání vůči onomu řádu a vůči oné kráse, pak jedná nemravně. Hlavní nemravností takového umělce je, že se proviňuje na svém poslání, vyplývajícím z daného nadání, vůči němuž má

odpovědnost rozvíjet a naplnit je v umění; autor pak zaměňuje úlohy; to, co pak dělá, není už autentické umění, třebaže to dělá jinak nadaný, zkušený, dovedný umělec. Všechno, co tvoří velký a známý umělec, nemusí nutně být opravdové umění. Také u něho může někdy být okamžik slabosti chtěné nebo připuštěné, okamžik zrady či pohodlí. (12)

Ve vlastní tvorbě není autor vázán něčím jiným, než tvůrčí intuicí, nadáním, schopnostmi, zkušeností. Jenže už tady začíná jeho závazek. Přichází-li člověk na svět jako tvor společenský, žije v něčem z ostatních lidí, z. jejich schopností a dovedností, neboť oni všichni přispívají ku pomoci bratřím v lidské skupině. Také umělec je vázán tímto zákonem služby. Z této povinnosti má závazek užívat svých

schopností tak, aby jeho dílo bylo co nejdokonalejším a nejlepším přínosem. Umělec, který - přes vlastní nadání - odbývá svá díla (nedbalostí nebo nedostatkem technické přípravy), proviňuje se na svém poslání. Umělec je ve své vlastní tvorbě suverénem. Tam za ním nemohou jiné zákony a pravidla, než jeho tvůrčí inspirace, než řád krásy. Umělec však nikdy není vytržen ze společnosti, i kdyby takový

zážitek vykořeněnosti či rozervanosti sám zakoušel. Je povinen vytvořit a odevzdat své dílo společnosti tak, aby jí sloužil.

Člověk je především bytostí, která hledá pravdu, snaží se podle ní žít a odhalovat její tajemství v trvalém dialogu, který zahrnuje také minulé a budou generace. Toto otevřené hledání pravdy charakterizuje kulturu národa. Mladá generace vždy

přehodnocuje dědictví předávaných a přijímaných hodnot. Přehodnocovat neznamená nutně ničit nebo předem **odmítat**. **Znamená** to především dané hodnoty ověřovat ve vlastním životě a tímto existenčním ověřením si je životněji, aktuálněji a osobněji osvojit. Přitom je **nutno rozlišovat** mezi tím, co tradičně platí, a mezi nepravdami, omyly a zastaralými **formami**, které lze nahradit jinými,

aktuálnějšími. V této souvislosti je **třeba připomenout**, že se do kultury národů zapojuje také evangelizace, která ji **podporuje** na její cestě k pravdě a pomáhá jí v její snaze o třibení a zušlechťování. (21)

Není-li autor ve své tvorbě vázán nějakými mravními či náboženskými příkazy, týkajícími se materiálu, techniky či postupů, je vázán **samotným posláním umění**,

jež má intuitivně vstřebat krásu a řád pravdy. Snaží-li se **poctivě** vyjádřit tento řád vnitřní pravdy, nemůže přijít do konfliktu **s mravností ani** s náboženstvím. Může se pustit do všech oblastí, a třeba i do **propasti hříchu** a zoufalství pekel, ale musí zůstat pravdivý a věrný svému řádu, **resp. vůči** nedostatku řádu v *černé díře* pekla. Vnesení onoho řádu je prostě **vnesením** pořadajícího prvku čisté krásy, světla

upřímné pravdivosti, jaká se **sice nebude** karatelsky pohoršovat nad zlem, ale zato je ukáže v celé oblidnosti. **Takto ve** vykoupeném Božím lidu vnesl Světlo do zmatku především Kristus, **který za** naše hříchy sestoupil do pekel, aby pro nás třetího vstal z mrtvých.

Kristova **Církev** je proto od počátku **přítelkyní umění**. Nikdy **se nepřestávala**

dožadovat jeho vznešené služby. Šlo jí o to, aby věci patřící k **bohoslužbě** byly skutečně **důstojné, vkusné a krásné, a** aby byly znamením **a symbolem** vyšších hodnot. Církev také odedávna na umělce výchovně působila. **(13) Také** dnes je třeba se přičinit, aby umělci cítili, že Církev uznává jejich **dílo, a aby** vešli do bližších styků s křesťanským společenstvím; pořádaná **svoboda je jim** ovšem

ponechána. Ať také Církev uzná nové umělecké formy, **které odpovídají** dnešním lidem podle různé národní a krajové povahy. Jsou-li **přizpůsobeny** ve způsobu vyjadřování a shodné s požadavky liturgie, takže **povznášejí** mysl k Bohu, ať se jim dostane místa v kostelích. (14)

Církev si nikdy nepřisvojovala nějaký umělecký sloh, nýbrž **podle povahy** a

životních podmínek národů a podle požadavků různých obřadů **připouštěla** umělecké formy každého období. Během staletí si vytvořila **rovněž umělecký** poklad, který je třeba uchovávat s veškerou péčí. Rovněž umění **nové doby** a všech národů a zemí se má v Církvi pěstovat svobodně, hlavně **když slouží** s patřičnou vážností a úctou bohoslužebným budovám a obřadům. (15)

Církev má ve svém pastoračním působení pečovat rovněž o to, aby staré a vznešené divadelní umění přispívalo k lidskému a mravnímu zdokonalení obecnstva. (16)

Jako užívá Církev v liturgii hudby k posílení dialogu mezi Bohem a člověkem, tak užívá ostatních umění, aby ještě více podtrhla posvátnost znamení v liturgii.

Má-li se však zabránit zneužití liturgických budov a předmětů pseudouměním, vyhrazuje si Církev právo rozhodnout, co se jako znamení pro liturgii hodí a co nikoli. Rozhodující je při tom ryzost, prostota ba apoštolská chudoba pravého umění (oproti kýčovitosti, prázdné okázalosti a pseudostylovosti a jeho funkčnost, to zn. aby liturgické budovy a předměty nejen nebránily, ale umožňovaly činnou

účast věřících na liturgii. (17) Biskupové tedy mají zamezit přístup do Božího domu a na jiná posvátná místa těm uměleckým dílům, které jsou ve zjevném rozporu s vírou, mravy nebo křesťanskou zbožností, nebo dokonce urážejí pravé náboženské cítění buď znetvořenou podobou, anebo neumělostí, prostředností nebo nepravdivostí. (18)

Umělec by při veškeré své otevřenosti vůči soudobým místním podnětům z okolí, pohotově využívaných ve vlastní tvorbě, neměl zůstat lhostejný k požadavkům liturgie. Liturgie totiž tvoří duchovní podstatu umění, které sice má svou vlastní funkční strukturu, případně v nějaké míře na liturgii nezávislou. Proto Církev nemůže, ani si nenárokují zevně zasahovat nějakými direktivami do

vnitřního, uměleckotvorného procesu. Podstatným cílem liturgie je Boží sláva a spása nesmrtelných duší. Umění není podstatnou složkou liturgie. Umění má ve sféře posvátna opodstatnění jen v poměru ke kultu, v závislosti na něm. Liturgie ovšem ponechává umělecké tvorbě široké pole působnosti. Ve všem, co je liturgické, musí se však skvít tyto ozdoby: 1) posvátnost, která obrací pozornost

od shonu a neklidu každodenního, všedního dění k vnitřní usebranosti;

2) vznešenost obrazů a vytříbenost tvarů;

3) konečně musí takové umění vynikat rysem všeobecné srozumitelnosti, krátce rysem všeobecnosti;

4) Kromě toho umění musí mít přirozeně estetickou hodnotu. (19)

V posvátném umění se má zachovávat kontinuita struktur. To však neznamená napodobovat zvláštnosti tradičních slohových struktur a postupů, ani prostě opakovat symboly zavedené v minulosti, jejichž význam je dnešnímu Božímu lidu vzdálen.

Jestliže se posvátné umění skládá z liturgie a umění, potom se mají oba tyto

prvky vzájemně doplňovat. Duchovenstvo se neobejde bez vytříbeného vkusu a rozvinuté estetické vnímavosti, neboť patří mezi pravidelné příjemce a uživatele děl posvátného umění, v jejichž estetickém prožívání se člověku otevírá cesta k dokonalejšímu poznání Božího lidu i k rozjímání o Bohu. Autoři děl posvátného umění nejsou schopni tvořit, pokud by si neosvojili tajemství liturgie. Podstatným

zdrojem invence na poli liturgického umění bude pro autora vždy jeho osobní asketický, ba dokonce liturgický duchovní život. Osvojování si náboženské zkušenosti a prožívání liturgických úkonů buduje v duchovním i psychickém životě umělce prostředí, z něhož se mohou zrodit díla, jaká toužebně očekáváme.

Na rozdíl od předpisů, týkajících se liturgických předmětů, které jsou poměrně

přesně vymezené a snadno kontrolovatelné, liturgické předpisy směrodatné pro výtvarné umění jsou jen velmi všeobecné a obrysové. Stanoví zásadně pouze duchovní postoj. Proto konkrétní tvorba přináší mnoho sporných případů. Církev je shovívavě přijímá, pokud nevedou k pohoršení a jsou esteticky hodnotné. Nevkus (ať již zakrnělost vkusu nebo zvrácenost vkusu vlivem deformování

estetické zkušenosti častým užíváním kýče a strojeného, neoprávdového umění) či užívání nevkusných sádrových, pouťových produktů věřícími sice v subjektivní duchovní podstatě nevylučuje růst vnitřní náboženské zkušenosti ani rozjímání o Bohu, ale také ho nepodporuje, ba případně jej znesnadňuje. Proto se duchovní pastýři mají věnovat umělcům a uvádět je do ducha posvátného umění a posvátné

liturgie. Mimoto se doporučuje zřizovat školy nebo akademie posvátného umění pro vzdělávání umělců. Rovněž budoucí duchovní pastýři mají studovat dějiny a vývoj posvátného umění, a také zdravé zásady, podle kterých se má toto umění vytvářet. Tím se má docílit, aby si vážili úctyhodných církevních památek a chránili se, a aby mohli dobře radit umělcům při jejich tvorbě.

Všichni autoři, kteří se z podnětu svého vlastního tvůrčího nadání snaží sloužit Boží slávě, ať nikdy nezapomínají, že jde přitom o jistý způsob napodobení Boha - Tvůrce, jakož i o díla, určená k bohoslužbě, k duchovnímu povznesení a náboženskému vzdělání věřících. (20)

Odkazy:

- 1) Sv. Tomáš Akv. - Summa theologiae, II, II, 4k2.
- 2) J. Maritain - Umění a scholastika, Olomouc 1933, s. 77-78.
- 3) O. Karlík - Duchovní život podle řádu nadpřirozeného, Olomouc 1936, s. 171,173.
- 4) F. Krátký - Hodnota a skutečnost humoru, Praha 1947, s. 64-67.

- 5) **D.** Pecka - Umění stárnout za školou, Praha 1943, s. 64.
- 6) Karlík - Tamtéž, s. 173-174.
- 7) Kol 4,3, IKor 2,16, II Kor 4,13.
- 8) **R.** Dacík - Umění a mravnost, In : Sb. Správnou cestou, Olomouc 1938, s. 85-95.
- 9) Např. při zobrazení Nejsv. Srdce Ježíšova má být srdce snadno a názorně

viditelné, tradiční atributy světců a světic dlužno zachovávat, ovšem nevylučuje se tvůrčí originalita jejich názorného podání. Podrobněji viz: A. Weissenhofer - Liturgia a umenie, Trnava 1950, s. 79-80.

- 10) Každý, kdo je blíže obeznámen se smyslem, cílem a způsobem užívání liturgických předmětů chápe, že konkrétní předmět musí mít takový tvar, jak mu to ukládají příslušné předpisy, a nikoli jiný. Kdo si např. prohlédne, jak

kněz drží kalich při pozdvihování, hned pochopí, proč musí mít stopka kalicha uzel. Pokud výtvarník tuto skutečnost nerespektuje, což se často děje, výsledek je pro duchovního pastýře neuspokojivý. Má-li příležitost k výběru, pokaždé zvolí raději tradiční kalich s uzlem na stopce. Tak i četné další předpisy jsou odůvodněné buď symbolickou souvislostí nebo praktickým užitím.

- 11) **D. Pecka** - Člověk., Filosofická antropologie, Řím 1970, III., s. 189-190, **193**.
- 12) Dacík - tamtéž, s. 86.
- 13) Sacrosanctum Concilium, 122.
- 14) Gaudium et Spes, II/3, 62.
- 15) Sacrosanctum Concilium, 123.
- 16) **Inter Mirifica**,II, 16.

- 17) J. Bradáč - Věda o liturgii, Olomouc 1972, II., s. 71.
- 18) Sacrosanctum Concilium, 124.
- 19) **Pius XII.** Enc. Mediator, r. 1947.
- 20) Sacrosanctum Concilium, 127-129.
- 21) Jan Pavel II. - Centesimus annus, V, 49-50.

Obsah:

Krása a umění Božího lidu

Tomáš J. Bahounek O. P.

Olomouc 1992

1. vydání

Vydala Matice cyrilometodějská Olomouc