



FILOSOFIE UMĚNÍ

TIMOTHEUS VODIČKA

F I L O S O F I E
U M Ě N Í



1948

NAKLADATELSTVÍ
BRNĚNSKÉ TISKÁRNÝ

ORIENTACE

1. Účelem těchto úvah je výklad nejdůležitějších základních pravd o povaze a cíli umění — výklad, který se chce podle možnosti obejít bez abstraktního názvosloví novodobých estetik, ostatně z velké části pochybeného. Umění je věc živá, pospolitá a každému blízká; a s pomocí několika základních pojmů filosofických lze o něm říci všechno podstatné slovy vzatými z obecné pokladnice řeči — s podmínkou, že slova budou chápána v původní neotřelé plnosti svého významu.

2. Bude se zdát paradoxní, řekneme-li, že pohnutkou k tomuto pojednání nebyl snad nedostatek teoretických výkladů o podstatě umění, nýbrž spíše jejich nadbytek; vskutku však v tom je jeho oprávnění. Mnohost teorií o téže věci přináší obyčejně rozpory v základních věcech. Rozpor názorů však vede k zmatku myslí a zmatek myslí plodí nepravou skepsi a intelektuální resignaci. Jsou-li průměrnému duchu vytrvale předkládány různé protichůdné teorie, jež všechny trpí tímž nedostatkem, jednostranností, je snadno pokoušen k závěru, že podstata zkoumaného předmětu se nedá bezpečně poznati a obecně vymeziti. A to je závěr falešný a neblahý.

PŘEDPOKLADY

4. Je to větší neštěstí, než tušíme, že pravá filosofie celku — filosofie, která podává nárys ústřední jednoty skutečnosti — byla tak zanedbávána. Vedlo to nejen k tomu, že názor moderního člověka na svět je kusý, nýbrž i k tomu, že dovede pochybovat nejabsurdnějším způsobem o věcech, na jejichž nepochybnosti závisí dokonce sama možnost jeho pochybování. Moderní filosof dovede být skeptický k základním pravdám a nebýt skeptický k jejich důsledkům — což je asi tolik jako pochybovat o existenci stromu, na jehož větvích sedí. A zapomíná, že aby mohl o něčem pochybovat, musí mít nejprve nějakou jistotu, která se ovšem musí zakládat na něčem jiném než na tom, o čem pochybuje.

Naproti tomu každý přirozeně zdravý duch, který netrpí diskursivní hypertrofií, ví, že jsou některá základní data, o nichž nelze pochybovat, aniž se tím člověk dopouští rozumové sebevraždy — již se jen ze zdvořilosti říká ve filosofické hantýrce „skepse k principu kontradikce“.

Tato data jsou: existence věcí mimo člověka, uspořádaných o sobě objektivně a reálně podle

Je falešný, protože odporuje základním pravdám zdravého rozumu, ba základním jistotám lidské existence, mezi něž náleží také jistota o poznatelnosti věcí, o nichž máme smyslovou zkušenost. A je neblahý, protože nakonec vede v našem případě k degradaci umění, jež je vlastně takto vylučováno z řádu věcí jako cosi náhodného a závislého zcela na subjektivní libovůli.

3. Není nesnadno ukázat, kde je pramen tohoto zla. Protichůdnost teorií o základních věcech je možná jen tam, kde byly opuštěny pevné duchovní základy života. To platí obecně. Je to obecné neštěstí moderního ducha, že se zpronevěřil svému pravému řádu, že se proti němu vzepřel, že jím pohrdl nebo naň zapomněl; že se vymkl z jeho harmonie a nahradil ji anarchií subjektivních pohnutek, nedostatků, neřestí, podle nichž falšuje obraz skutečnosti, prohlašuje bez skrupulí za nejvyšší princip to, co vyhovuje nejlépe jeho zvrátnosti. Výsledek je zkázonosný zmatek činu i myšlenky, jenž vede ve svorném spolupůsobení k nejstrašlivějším pohromám duchovním i společenským — a jehož součástí je zmatek v názorech na umění a zneužívání uměleckých hodnot, jež z toho vyplývá.

Zkoumání příčin tohoto stavu sem nenáleží, třebaže by bylo velmi poučné. Zde jde jen o zjištění, že stanovení správného východiska i správnost postupu v úvahách o umění nejsou možny bez neustálého zření k prvním principům veškeré reálné filosofie.

jistého důsledného řádu; a schopnost lidského ducha pravdivě poznávat tento řád věcí skrze zkušenost, kterou nám dávají o věcech naše smysly. To jsou první předpoklady veškerého přemýšlení, o nichž nelze vésti spor — a jež i my tedy prostě klademe na počátek bez dalších výkladů.

5. Vedle toho jsou tu však ještě jiné základní pravdy, jež jsou nezbytny k pravému pochopení věcí, jež je však třeba vyložit podrobněji, protože náleží právě k pravdám opomíjeným.

Zkušenost nám představuje nepochybně řád světa — přírody i lidského života — jako skutečnou a pravou jednotu; ale také nás poučuje, že tato jednota je prosta jakékoli uniformity. Je to jednota, již možno dáti přívlastek jednoduchosti v tom smyslu, v jakém ji chápe Hello — to jest jednoduchosti, která „představuje duchu dva cíle, jež si odporují, a třetí, v němž se oba harmonisují“. (Německo a křesťanství.) Takový je vsutku úhrnný řád světa: vždycky v něm nalézáme dvě věci odlišné, jež by si, ponechány samy sobě, odporovaly, sjednoceny v něčem třetím k jednotě vyšší, významnější a bohatší, než by byl pouhý souhrn jejich jednotlivých hodnot.

To platí především o obou prvotních plánech, jež zakládají řád světa — o plánu ontologickém či „horizontálním“, jenž má co činiti se způsobem existence věcí, a o plánu teleologickém, ethickém, či „vertikálním“, jenž se týká cíle věcí.¹⁾

6. Jednou z prvních skutečností, na něž naráží každá filosofická úvaha o věcech, jest, že každá věc má dva základní, o sobě protichůdné rysy: individualitu a obecnost. V každé věci je zároveň něco, co ji činí právě touto věcí — *na rozdíl* od ostatních věcí třeba i téhož druhu — i něco, co má věc společného s jinými jednotlivými věcmi třeba i odlišného druhu. Na jedné straně je tedy každá věc něčím pro sebe, co nikdy nelze úplně redukovat na to, co je společného; na druhé straně však můžeme každou věc zařadit do obecných kategorií — a to hned do celé stupnice kategorií vždy obecnějších.

Vezměme si třeba jakoukoli vyšší rostlinu, v níž jsou rozvinuty všechny základní botanické vlastnosti. Nejprve je to tato určitá rostlina, rozdílná od ostatních rostlin, jež jsou třeba kolem ní. Má s nimi mnoho prvků společných, ale nadto má něco, co z těch vlastností vytváří individualitu právě této rostliny. Na druhé straně ty společné prvky, třebas vzájemným poměrem v rostlině realizují její individualitu, samy o sobě ji také spojují s větším nebo menším okruhem jiných věcí. S některými věcmi má společný základní tvar listů, lodyhy nebo uspořádání květenství — je to rostlina určitého druhu. S mnohem větším počtem věcí má společný způsob, jakým proměňuje v rostlinnou tkáň nerostné látky — náleží mezi rostliny vůbec. Tato proměna ji váže také v jisté společenství s jinými věcmi, jež mají schopnost proměňovat nerostné látky v látky

ústrojné — je součástí organické přírody. Konečně je jakožto hmotná věc sdružena se všemi ostatními hmotnými věcmi společenstvím fyzikálních a chemických zákonů a vlastností — nehledíme-li k ještě širšímu společenství, jež jí náleží jakožto věci vůbec, jako bytí uskutečněnému proti bytí možnému. Všechno to přispívá společně k tomu, aby existovala jako jednotlivá věc, jako právě — tato — věc, neredukovatelná na jinou. Zároveň však každá ta společná vlastnost ukládá její individualitě nějaké omezení, podrobuje ji nějaké obecné podmínce. Jsou to tedy dva odlišné rysy, jež se navzájem omezují, a přece právě tím vytvářejí vlastní konkrétní skutečnost tohoto světa.

7. Něco takového nemůže být výsledkem prostého mechanického skladu obou přívlastků; je zřejmo, že je třeba nadřazené tvůrčí sjednocující síly, aby se něco takového uskutečnilo. To je tím zřejmější, že i skutečnost *jako celek* ukazuje k tomuto závěru. Nedá-li se individualita jednotlivých věcí uvnitř celku skutečnosti redukovat na obecné kategorie jako pouhý jejich důsledek — nedá-li se dokázat, že určitá věc musí nutně existovat právě tak, jak jest, a že by nemohla existovat jinak — dá se tím méně dokázat, že i ty obecné kategorie jsou absolutně nutné a že celek skutečnosti musí být nutně právě takový, jaký jest. Uvnitř celku ovšem mají kategorie naprostou platnost; ontologický plán jako celek je však něčím podmíněným, něčím jen da-

ným, stanoveným, určeným k existenci v dané podobě. A to zase předpokládá, že jeho vlastním původem je nějaké bytí neomezené, nepodmíněné, absolutní — bytí, jež vymezuje, určuje, vytváří, samo však není omezováno, určováno ani vytvářeno ničím jiným. Slovem, ontologický plán skutečnosti dokazuje, že svět má Původce, který jej stvořil tak, že stvořenost světa může být zřetelně poznávána. Poznávající individualitu věcí, poznáváme, že věci byly učiněny; a poznávající obecnost ve věcech, poznáváme, že věci byly učiněny podle vyššího plánu a že jsou udržovány v svém bytí nadřaděnou mocí.

8. Ze stvořenosti světa však vyplývá také zřetelně cíl stvoření — tak jako z podmíněnosti světa vyplývá jeho stvořenost. Vskutku víme-li, že Tvůrce světa je nutně plnost bytí, plnost dobra, plnost všech věcí, k níž nemůže být nic přidáno, je jasné, že jediný možný konečný cíl stvoření nemůže být nic jiného než manifestace, projevení, vyjádření této plnosti — nebo jinými slovy oslava Tvůrce.

Tato druhá základní pravda ustavuje druhý plán skutečnosti — plán teleologický (účelový), „vertikální“ nebo v přednostním smyslu slova plán ethický. Znamená to, že každá jednotlivá věc — neméně než celek věcí — má svůj konečný cíl v oslavě Tvůrce a že všechny přívlastky existence i všechny způsoby činnosti, všechny jednotlivé „funkce“ věcí i všechny snahy člověka jsou jen

prostředky k tomuto cíli — prostředky tak rozmanité, jako je rozmanitá sama skutečnost, ale zároveň prostředky postupně uspořádané v jednotě k svému cíli, jako je skutečnost „pořádána“ ve svých existenčních přívlastcích obecnými kategoriemi plánu ontologického.

9. Je však podstatný rozdíl — rozdíl nadřazující — mezi způsobem, jakým vydává svědectví příroda a jakým to činí člověk. Příroda je determinována a neuvědomělá. Člověk sice podléhá jako bytost tělesná rovněž přírodním zákonům; jakožto duchovní bytost s nesmrtelnou, rozumnou a svobodnou duší jedná uvědoměle a svobodně, nepodléhá žádné přírodní nutnosti. Z toho vyplývá přirozená nadřazenost člověka nad ostatním hmotným stvořením i větší dokonalost a rozmanitost v dosahování konečného cíle. Uvědomělé a svobodné svědectví člověka je něco vyššího než neuvědomělé a determinované svědectví přírody; a zároveň je to svědectví bohatší. Člověk zjevuje Slávu jako příroda — již samou svou existencí; vedle toho však to činí specificky lidským způsobem: svobodným činem, svobodným vytvářením nových skutečností, nových hodnot — ať už se to děje v oblasti hmotné — zařadováním přírody do služeb lidských cílů — nebo v oblasti duchovní — vytvářením ideových a mravních hodnot. Neboť takový je smysl jeho bytí: manifestovat slávu Boží rozumnou a svobodnou činností, uplatňovanou na

věcech — sledováním bližších cílů časných jako prostředku k dosažení konečného cíle věčného — jednotlivého dobra pro dobro svrchované.

Míra těchto hodnot může mít velmi rozsáhlou stupnici — od nejprostších přirozených hodnot myšlenky a činu až po nejvyšší stupně moudrosti a svatosti. Všechny věci, všechny vztahy, všechny činnosti zaujímají své místo v plánu těchto hodnot podle toho, jak jsou schopny sloužiti skrze ně svému poslednímu cíli. Mezi nimi má své místo i umění.

10. Tyto dva plány ustavují základ universálního řádu světa jakožto vlastní jednoty, k níž jsou zaměřeny a která je důvodem jejich existence. Nejsou to tedy izolované celky, nýbrž složky jednoho celku. Plán ontologický nalézá smysl v plánu teleologickém; plán teleologický nalézá realizaci v plánu ontologickém. Existence věcí sama o sobě by byla kusá a chudá bez činné vázanosti ke konečnému cíli; stejně jako duchovní hodnoty by byly něčím chudším, kdyby nebyly realizovány ve věcech. Tak znamená jejich jednota zároveň vzájemné obohacení a povznesení významu i účinku.

Bez této jednoty není pravé plnosti života ani pravé plnosti poznání. Porušiti ji znamená zbaviti život jeho vlastní ceny. Chtít bez ní nebo proti ní vybudovati jakoukoli filosofii, je pošetilý pokus, plodící jen blud; neboť principy této jednoty platí v oblasti myšlenky neméně než v oblasti činu. Jinak je tomu s třetím základním plánem skutečnosti,

ježž ustavuje princip analogie nebo v užším smyslu princip obrazného, symbolického významu skutečnosti; tento plán má svou přirozenou povahou význam především v rovině poznání a jen skrze ni i v rovině činnosti.

II. Skutečnost totiž není jen stvořena a není jen uspořádána k poslednímu cíli, nýbrž obsahuje také prvek analogie či podobnosti mezi stvořením a Tvůrcem — podobnosti, založené již na prvotním vztahu příčinnosti. Poněvadž je skutečnost stvořena božskou mocí podle božského plánu a poněvadž účinek musí být nějakým způsobem dán v příčině, můžeme ze skutečnosti poznávat analogicky existenci i vlastnosti jejího Tvůrce — potud, pokud je možno vůbec z viditelného docházeti k neviditelnému, z podmíněného k nepodmíněnému, z omezeného k neomezenému. Tento princip však neplatí jen o celku skutečnosti ve vztahu k první příčině, nýbrž i o jednotlivých částech celku, po případě o jednotlivých věcech ve vzájemném vztahu — při čemž vždycky vlastním kořenem analogie je vztah stvořeného k nestvořenému, to jest nižšího a závislého k vyššímu a nezávislému. To znamená, že věci se neshodují jen horizontálně tím, že mají společná jistá *universalia*, jisté kategorie bytí, jež je staví pod zorným úhlem této kategorie do společné „horizontální“ linie, nýbrž jsou si podobny i tím způsobem, že jedna věc může představovat jako obraz jinou věc; nebo

přesněji — poněvadž vzor obrazu je vždycky něco vyššího než obraz — že věc nižšího řádu může představovat věc řádu vyššího na základě podobnosti mezi nižší a vyšší hodnotou, která je spojuje. Tak může na příklad hmotný přírodní jev býti symbolem duševního stavu nebo děj hmotný obrazem morální skutečnosti nebo morálního úkonu; také však může nehmotná, duchovní skutečnost nebo událost přirozená vyjadřovati skutečnost řádu nadpřirozeného.²⁾ Konec konců i sama řeč, slovo mluvené i psané, je založena na tomto principu; i slovo je analogický znak, někdy i přímý symbol myšlenky.³⁾

To jsou ve stručné charakteristice tři veliké principy universálního řádu světa — principy, jež projevují zřetelné uspořádání věcí k téže jednotě a jež by bylo lze nazvati jejich hierarchickou transcendencí. Všechny jsou uspořádány za prvé k něčemu mimo sebe a za druhé k něčemu, co je nad nimi, co je převyšuje a co jim vládne — na čem jsou závislé, ať už je to závislost původu (v řádu ontologickém) nebo závislost cíle (v řádu teleologickém) nebo závislost podobnosti (v řádu analogickém). Všechny se navzájem doplňují a vysvětlují v termínu své transcendence — cíl i podobnost mají své odůvodnění ve stvořenosti; stvořenost má své dovršení, svůj smysl v cíli; podobnost má svůj význam jako prostředek poznání nebo činnosti, zaměřených k tomuto cíli.

KRÁSA

12. Námětem našich úvah jsou základní věci umění v užším smyslu, to jest toho, co se jinými slovy nazývá krásné umění. Tento námět zahrnuje konkrétně tři hlavní body:

1. Cíl, k němuž umění pracuje, čili uvedení ducha ve styk s krásou. K tomu je třeba nejprve podat řádnou definici krásy.

2. Předmět, o němž umění pracuje — to je umělecké dílo a jeho obecný charakter.

3. Způsob, jakým se uskutečňuje umělecké dílo — to je umělcova práce o díle, její podmínky a její specifická povaha.

S těmito tematy souvisí množství podružnějších, ale prakticky významných aplikací a důsledků, z nichž nejdůležitějšími se budeme zabývat ve scholiích k jednotlivým námětům.

Naproti tomu se nebudeme — leda příležitostně — zabývat tím, co zaujímá obyčejně tolik místa v moderních příručkách estetiky — totiž psychologickými, společenskými nebo hmotnými *průvodními* zjevy uměleckého tvoření a uměleckého vnímání. Zřetel k těmto otázkám nemůže ničím přispět k lepšímu poznání *základů umění*, jež náleží

do oblasti filosofie. Naopak přílišné zdůrazňování těchto věcí vede nejčastěji jen ke zmatení věcí základních.

13. K definici krásy můžeme dojít třemi různými cestami, jež vedou všechny k stejnému závěru.

A. Nejprve lze vyjít od vnímání uměleckého díla. V čem záleží zájem, jímž nás upoutává jakožto dílo *umělecké*, na rozdíl od jiných výsledků lidské činnosti?

Vezměme si prostý příklad obrazu, jehož modelem byla nějaká běžná věc všedního života. Obraz takové věci nemůže být umělecky zajímavý snad proto, že podává kopii předmětu — nebo že má za účel vyvolat „týž dojem, jaký by budil napodobený předmět, jenže méně silný“, jak se domýšlel třeba abbé Du Bos ve svých „Kritických úvahách o poesii a malbě“. Ve skutečnosti nás zajímá takový obraz jen tehdy, když podává věc výstižněji, plněji, vzácněji než představa, kterou máme o věci z běžného pohledu, z vnějšího pozorování. Jistá míra dokonalosti *nad* obvyklou míru je tedy podmínkou uměleckého účinku. Všimněme si však, že v té dokonalosti je dvojí vztah: k předmětu, k tomu, co je vyjadřováno (a co ovšem nemusí být totožno s modelem díla v jeho daném empirickém charakteru) a k výrazu — ke způsobu, jímž je předmět vyjádřen. Obojí tu musí být. Oceňujeme hodnotu obrazu, hodnotu vyjadřujícího způ-

sobu; ale tuto hodnotu chápeme jako něco, co odpovídá ve výraze nějaké vnitřní hodnotě skutečnosti, co přísluší předmětně věcem. Jen z toho se vysvětluje síla, přesvědčivost, ale především vnitřní jednota účinku, jímž na ducha působí umělecké dílo. Jsme v něm účastni reality. Tento obraz, toť *věc krásná v obraze*, nikoli pouhý krásný obraz věci, jež je sama ke kráse lhostejná.

To však předpokládá, že mezi předmětem a výrazem je shoda — že krása věci je hodnota schopná výrazu, směřující k výrazu, žádající si výrazu — že je to něco, co se projevuje z věci *ad extra*, co z ní nějakým způsobem vychází či vyzařuje.

B. K stejnému výsledku dojdeme, jestliže zvolíme za východisko umělecký tvůrčí úkon. Oč usiluje konkrétně umělec, pracující o díle? Chce zajisté vytvořit obraz, který je určen pro smyslové vnímání a vnitřní prožívání, pro radost, rozkoš nebo blaženost, nikoli pro nějaký vnější nebo činný užitek. A používá k tomu prvků — tvarů, linií, barev, zvuků, pohybů — vzatých ze skutečnosti; z těch vytváří podobu svého díla. Avšak jeho konečný úmysl směřuje k něčemu jinému než přesnému okopírování skutečnosti v některém jejím vnějším aspektu. Taková pohnutka by naprosto neodpovídala míře úsilí, kterou umělec vynakládá na dílo. Jaký smysl by mělo věnovat celý život a všechny nejlepší síly ducha vytváření obrazů, jež by nám neřikaly nic více než věci samy o sobě, tak

jak je vidíme a jak s nimi vcházíme ve styk? Umělec tedy chce něco více; vlastním cílem jeho úsilí je něco vyššího než pouhá hodnota kopie. A tuto vyšší hodnotu pojímá jako něco objektivně skutečného, neboť ji chce vyjádřit předmětným výrazem, schopným býti obecně vnímánu; není to pro něho pouhá hodnota ideová, myšlenková, pojmová, nýbrž je to něco, co přísluší věcem, a nejen je schopno výrazu, nýbrž se přímo dožaduje výrazu, takže umělec nenalézá klidu, dokud to nevtělil ve výraz. Slovem, umělec usiluje o výrazovou dokonalost, jíž příkládá hodnotu skutečnosti.

C. Konečně můžeme vyjít z poměru onoho trojího plánu stvořeného bytí, o němž jsme mluvili, k základním hodnotám, jež mu odpovídají v řádu lidské činnosti — totiž k pravdě, dobru a kráse. Plánu ontologickému — plánu existence věcí — odpovídá přirozeně pravda jako hodnota, jež je důsledkem poznatelnosti věcí. Plánu teleologickému — který je plánem věcí v jejich vztahu k cíli — odpovídá dobro jako hodnota, jež je cílem lidského úsilí, lidské vůle — hodnota, jež vyjadřuje žádoucnost věcí. A tak třetímu plánu, plánu analogickému, by měla odpovídat již jen krása jako hodnota, jež má k němu specifický vztah. Analogie však v tomto smyslu znamená, jak jsme viděli, že věci jsou schopny vyjadřovat něco dokonalejšího, než jsou samy o sobě — to jest, že vnitřní dokonalost vyšších stupňů se projevuje navenek skrze jiné

věci způsobem sestupným a obrazným. Z toho zase vyplývá, že krása má co činiti prvotně s dokonalostí, jež směřuje k výrazu, k zjevnosti.

14. Shrňme-li výsledky tohoto trojího postupu, je definice krásy nasnadě. Všude nalézáme ty dva základní prvky: dokonalost věci a obrazivost věci; nebo přesněji: dokonalost, jež se projevuje navek — odraz, projev, vyzařování dokonalosti z věci. Můžeme tedy úhrnně definovat krásu jako *obrazivou dokonalost věci*.

K plnému pochopení této definice je třeba si dobře uvědomit, co všechno zahrnuje každý z těch tří pojmů, jež ji ustavují.

a) *Dokonalost* zahrnuje dvě podmínky: jednak plnost všeho, co náleží k nějaké věci, všech částí celku, jednak soulad, správné uspořádání a vyvážení částí v jednotě celku. Dokonalost tedy zahrnuje nejen pouhou přítomnost jednotlivých náležitostí plánu ontologického, teleologického a analogického, nýbrž také plnost jejich hodnoty.

b) Za druhé tu jde o dokonalost *věci*; ale rozumí se ze spojení těch dvou pojmů, že tu jde o věc, o skutečnost integrální, o věc tak, jak existuje v svém původním stavu, o věc-vzor, nikoli o libovolný náhodný stav, v jakém nalézáme věc na určitém místě a v určitém okamžiku. V náhodném stavu může být věc nějakým způsobem porušena nebo aspoň zastřena našemu zraku nějakou nepříznivou vnější okolností; a porušená věc nemůže

přirozeně podle samé povahy definice být krásná v pravém smyslu — nemůže být ani předmětem umění, nýbrž jen námětem či modelem, pomůckou, jíž umělec používá k vytvoření pravého předmětu, věci dokonalé.

c) Za třetí náleží k definici krásy pojem obrazivosti. Je třeba zdůraznit, že tu nejde o obrazivost v běžném smyslu přesného zpodobení vnějšího tvaru, nýbrž o obrazivost v původním smyslu slova „ob-rážeti“, jež svým dvojitým slovním gestem vyjadřuje činnost, zahrnující nějaký celek a vtiskující jej do nějaké látky schopné přijímat jeho tvar. Termín „obrazivost“, pojatý v tomto původním smyslu, vyhovuje nejlépe definici krásy. Je v něm zahrnuta plnost a celistvost obsahovaného předmětu; je v něm zahrnuto vycházení dokonalosti z věci; je v něm konečně zahrnuta i schopnost být vyjádřen — fakt, že vyzařující dokonalost věci může být vtištěna nějaké látce jako prostředí výrazu, a tak učiněna zjevnou.

15. Jaký je vlastní poměr krásy a zejména její obrazivosti k principu analogie? Je jasno, že krása je dovršením analogického plánu skutečnosti; jsouc zajisté založena na dokonalosti věci, musí také zahrnovati dokonalost jejich analogického charakteru — a to v obojím smyslu, jak pokud jde o imanentní analogii mezi jednotlivými věcmi a jednotlivými oblastmi skutečnosti — mezi zjevným a nezjevným, mezi proměnlivější smyslovou skuteč-

ností a mezi hlubší, skrytější a trvalejší skutečností duchovní — tak pokud jde o transcendentní analogii mezi stvořeným a nestvořeným. Krása je plností obojí analogie; je vrcholným výrazem vztahu mezi hmotnou a duchovní stránkou přirozenosti, stejně jako je nejzjevnějším a nejnaléhavějším symbolem, který připomíná lidskému poznání hodnoty věčné.

16. Z definice krásy vyplývá také jednoznačná odpověď na otázku, jaká je povaha vnímání krásy — jakým způsobem vstupuje krása do lidského ducha. Tot psychologický problém krásy, který vlastně nenáleží do těchto úvah; je však třeba se o něm aspoň zmíniti, protože k němu budeme odkazováni při výkladu některých rozšířených omylů o povaze krásy a umění.

Je zřejmo, že krása je hodnota nehmotná, jež má na prvním místě vztah k schopnosti poznávací. Je to hodnota duchovní, neboť záleží v dokonalosti věci, a dokonalost má co činiti prvotně s podstatou věci, jež je z řádu nehmotného. A má prvotní a základní vztah k intelektu, protože jest dokonalostí obrazivou, dokonalostí, jež směřuje k tomu, aby byla vyjádřena, zjevena tak, jaká jest; obrazivé však je předmětem poznávací schopnosti, intelektu. Je také zřejmo, že jsou to především dvě složky intelektu, jež mají co činiti s vnímáním krásy: rozumová paměť a intuice čili rozum nazíravý. Intelekt diskursivní čili usuzovací má co činiti

s krásou teprve druhotně, teprve když je zachycena intuicí — schopností vnímat celistvost předmětu — a ustálena v rozumové paměti jako celistvá idea věci.

Nesmí nás při tom mýlit fakt, že krása je vyjadřována hmotným výrazem a že její vnímání je nutně prostředkováno smysly. To je prostý důsledek její nehmotnosti. Člověk je tvor duchovně-tělesný a i duchovní věci může v řádu přirozeném poznávatí toliko prostřednictvím smyslů — jak jinak by tedy mohl poznávat krásu mimo sebe než skrze smyslový výraz? Ten tu zajisté musí být; rozhodující však je, že je prostředkem, služebným prostředkem k manifestaci krásy, nikoli vlastním cílem nebo smyslem nebo podstatou krásy.

17. Z tohoto charakteru estetického výrazu vyplývá také povaha psychologického procesu, jímž je krása vnímána, i povaha účinku, jímž působí na člověka.

Proces vnímání je přirozeně v podstatě týž jako vždycky; rozdíl je hlavně v tom, že u vnímání krásy je intuitivní složka procesu silně zdůrazněna. Hmotný výraz krásy je nejprve vnímán smysly — téměř vždycky jsou to dva vyšší vnější smysly, zrak a sluch — jež zachycují smyslové kvality — způsob, jakým je „forma“ předmětu (rozumí se podstatná forma nebo „bytostný tvar“ podle terminologie R. Guardiniho)⁴⁾ aktualizována ve hmotě. Z těchto smyslových kvalit je za účasti vnitřních

smyslů — smyslové paměti a představivosti, po případě smyslu obecného — ustálena představa věci, to jest celistvá smyslová její podoba — bytostný tvar pojatý jakožto utvářející hmotu. Z představy pak je abstraktivní činností intelektu odloučena vlastní čistá, bytostná forma předmětu. Zde však začíná rozdíl: kdežto vědecké nebo filosofické poznání věci je zaměřeno k diskursivní ideji, k pojmu, k systematice a k analýze, poznání krásy je soustředěno na intuici předmětu — na obraz celistvé jednoty věci v plnosti jejího individuálního bytí. Diskurse chápe jednotlivou věc jako souhrn přívlastků, jež jí dávají vztah k jiným věcem, a sleduje povahu těchto vztahů; intuice chápe věc především jako jedinou, celistvou, úhrnnou skutečnost a snaží se ustálit obraz této jedinečnosti. Tento způsob poznávání je nezbytným předpokladem vnímání krásy; duch, jemuž by chyběla schopnost intuice, dovedl by vnímat nanejvýš účinek smyslových kvalit, který je jen zlomkem celkového účinku krásy.

18. Neboť podstatný rys účinku krásy je právě v jeho celistvosti. Účinek krásy zahrnuje všechny oblasti duševního života ve svou specifickou jednotu; intuitivní postřeh dokonalosti dává jednotný charakter všem ostatním složkám duševní činnosti. Působí především na smysly — a to tak, že očišťuje a zintenzivňuje smyslovou rozkoš, již působí vněm; působí na cit a na vůli, naplňuje jejich přirozené

tíhnutí k souladu smyslů a ducha; a působí konečně i na diskursivní intelekt jakožto manifestace shody mezi individuálním bytím a obecným řádem věcí. Úhrnnou povahu tohoto účinku lze charakterisovat jako nazíravé spočinutí celé bytosti v harmonii krásy — radostné spočinutí v plnosti věcí, v němž není žádného nesouladu, žádného ohrožení, žádné bolesti, žádné výčitky — jež je prosto všech rušivých činitelů lidské nedokonalosti. Je to tedy účinek, jenž člověka přibližuje zvláště výrazně k ideálnímu stavu jeho přirozenosti, z něhož člověk vyšel, a zároveň také připomíná člověku v symbolickém náznaku konečnou blaženost, jež je jeho posledním cílem.

Odtud pochopíme, proč působí krása na člověka takovým kouzlem, proč si ho tak podmaňuje. V ní se mu soustřeďuje v nejvyšší míře všechna pravdivost, všechna žádoucnost, všechna vznešenost stvoření jako v nejdokonalejším přirozeném výrazu; a proto lze právem nazvat krásu jakousi korunou přirozené skutečnosti.

I.

Pravda, dobro, krása

19. Mluvili jsme již o poměru krásy k principu analogie; je třeba si připomenout i vztah krásy k hodnotám, jež odpovídají oběma ostatním principům — totiž k pravdě a k dobru; neboť pochybené pojetí tohoto vztahu bývá velmi častým zdrojem omylů o povaze krásy a umění.

Základní pravda, kterou je tu třeba zdůraznit, jest, že mezi všemi třemi hodnotami je přes všechnu specifickou rozdílnost významná vnitřní jednota. Rozdílnost i jednota jsou dány už rozdílností a jednotou trojího plánu, jenž ustavuje universální řád věcí, a jeho vztahem k člověku. Všechny tři hodnoty jsou účinky téže příčiny, částmi téhož celku a prostředky k témuž cíli. Každá věc má v plnosti svého bytí ty tři přívlastky: je přirozeně pravdivá vzhledem k své existenci jakožto předmětu poznání, je přirozeně dobrá vzhledem k svému určení jakožto předmět úsilí vůle a je přirozeně krásná vzhledem k své dokonalosti jakožto předmět vkusu. V tom je jejich základní jednota i rozdílnost.

20. Jejich jednota se však projevuje zvláštním způsobem i v tom, že všechny tři hodnoty jsou sdělné, to jest, každá z nich má nějakým způsobem

účast na ostatních. Každá pravda je zároveň dobrá — jakožto prostředek k dobrému činu; každé dobro je pravdivé — jakožto něco reálného a poznatelného; a každá pravda i každé dobro jsou krásné — poněvadž náleží k dokonalosti věcí. A naopak zase každá krása je pravdivá, protože je poznatelným přívlastkem skutečnosti, a je dobrá, protože je legitimním prostředkem ke konečnému cíli věcí.

Z toho vyplývá důležitý důsledek: krásu nelze nikdy zcela izolovati, zcela „vydestilovati“ z věcí tak, aby neměla žádného vztahu k pravdě a dobru. Vždycky to bude krása pravdivá a dobrá, pokud bude krásou.

Jak uvidíme později, má to zásadní význam pro některé důležité konkrétní otázky — zejména pro otázku svébytnosti a „netendenčnosti“ umění.

II.

Scholastická definice krásy

21. Třebaže je definice krásy, jak jsme ji stanovili, výsledkem záměrně samostatného postupu, neliší se věcně od tradiční definice, kterou přijala aristotelsko-tomistická filosofie integrálního realismu.

Podle svatého Tomáše je krása to, co se líbí samo o sobě jako věc viděná či vnímaná: *Pulchra dicuntur, quae visa placent*. (S. Th. I, 5, 4.) Nebo na

jiném místě: *Pulchrum dicitur, cuius ipsa apprehensio placet.* (Tt. I-II, 27, 1.) Proto se krása vztahuje ke schopnosti poznávací. Aby se viděná věc líbila, je k tomu třeba tří objektivních předpokladů krásy: dovršenosti či neporušenosti (*perfectio seu integritas*)⁶⁾, úměrnosti či souladu (*proportio sive consonantia*) a jasnosti či zářivosti (*claritas*). (Tt. I, 39, 8.) Všechny tři vlastnosti jsou chápány objektivně jako přívlastky věcí samých, a to věci v jejich podstatné „formě“ podle scholastické terminologie. To je zvláště významné pro třetí podmínku; *claritas* neznamena jen zřetelnou viditelnost objektu, nýbrž vyzařování formy.⁶⁾ To je jasně vyjádřeno v definici krásy, jak ji formuloval svatý Albert Veliký: „Krása je odlesk formy na uměřených a vymezených částech hmoty nebo na různých schopnostech a činech.“ (*Opusculum de pulchro.*)

III.

Psychologisující definice krásy čili Co všechno NENÍ krása

22. Pošetilé domněnání moderního subjektivismu, že pomocí psychologie (rozuměj „empirické“ a „pozitivní“, ne-li „experimentální“ psychologie) lze pochopit a vyložit celý řád života a všechny skutečnosti duchovního světa, vedlo k tomu, že i krása

byla vykládána především psychologicky — a nakonec *toliko* psychologicky. Psychologické účinky krásy nebo i jen akcidentální průvodní jevy těchto účinků byly pohodlně nebo prostomyslně ztotožňovány s její vlastní podstatou, aniž se dbalo na to, že mezi příčinou a účinkem není totožnost, nýbrž analogie. Z toho vzniklo několik hrubých omylů, které na neštěstí snadno zpopulárněly. Všimneme si zde několika z nich.

1. *Krása a cit.* Poněvadž smyslové vnímání a intelektuální nazírání krásy je provázeno citovou zálibou, vyvodilo z toho psychologické pojetí, že krása má prvotní vztah k citu — nebo že zážitek krásy *záleží* podstatně v citovém dojetí.⁷⁾ To je redukce, která se nedá oprávnit ani s úzce psychologického hlediska. Citová složka je ovšem účastna v každém zážitku krásy, tak jako v něm mají nějakou úlohu všechny ostatní složky duševního života. Ale jak jsme viděli, je to úloha druhotná. Je to doplněk účinku, nikoli jeho ohnisko. Cit může býti rámcem nebo pozadím ke zřetelnějšímu vyniknutí účinku, prostředkem k zesílení jeho „resonance“ v člověku — v různém stupni podle charakterového typu vnímajícího — ale ohnisko účinku není v citu, nýbrž v intuici čili v intelektu. Uvádění krásy v podstatnou závislost na citu může vzniknout jen z neúměrného a škodlivého přeceňování citu, jemuž se neodůvodněně přičítají úkony jiných duševních schopností⁸⁾.

23. — 2. *Krása a „umělý zážitek“*. Z téhož pramene vychází jiný mylný názor: že zážitek krásy vzniká z pouhé duševní hry napodobivých dojmů skutečnosti, zbavených všech prvků tíže, bolesti, nelibosti nebo nepříjemnosti, a proto působících na ducha jakýmsi příjemným překvapením, které je vlastním jádrem „estetické záliby“. Účinek krásy by záležel podle tohoto pojetí toliko v jakémisi příjemném uvolnění, rozptýlení, jež vzniká z kontrastu mezi bezbolestností napodobené skutečnosti a tíhou, kterou přináší bezprostřední styk se skutečností. To je zaměňování příčiny a účinku. „Bezbolestnost“ zážitku je přece jen přirozeným důsledkem toho, že krása je výrazem dokonalosti věcí — a dokonalost nemůže buditi v duši jinou bolest než snad bolest touhy po dokonalosti, jež je už sama v sobě jako přívlastek lásky něčím radostným. To však ještě neznamena, že by krása směřovala prvotně k pouhé „bezbolestnosti“ dojmů ze skutečnosti; to by byl věru účinek chudý a žalostný.⁹⁾

24. — 3. *Krása a iluze*. Zcela mylný je přirozeně i konečný důsledek všech podobných omylů — závěr, že krása nemá „objektivního základu“ ve věcech, nýbrž že je pouhým „duševním stavem“, ostatně prý neurčitým a nedefinovatelným; nebo dokonce že krása neexistuje ani jako samostatná psychologická hodnota, nýbrž že je pouhou ilusí, klamným reflexem, jehož zdroj je ve skutečnosti mimo oblast estetickou. To jsou domněnky, jimiž

není třeba se vážně zabývat, protože jim odporují nejzákladnější zkušenosti uměleckého tvoření i vnímání.

IV.

Krása a mystika

25. Ačkoli je krása podle své definice i transcendentním symbolem skutečnosti — „obrazem obrazu“, obrazem řádu věcí jakožto obrazu Božího — je jasno, že náleží zcela do řádu přirozené zkušenosti, vycházející ze zkušenosti smyslové. A jako je pochybené upírat jí její pravou hodnotu a redukovat ji na prvky subjektivně-psychologické, tak je neméně pochybené přikládat jí jakoukoli hodnotu vyšší.

To činí všichni teoretikové, kteří uvádějí krásu ve vztah s mystickým zážitkem a mezi nimiž lze z poslední doby uvést zejména H. Bremonda s jeho teorií „čisté poesie“. Podle Bremonda není pravý účinek poesie založen na vlastní struktuře díla, nýbrž na tom, že „v každé básni je obsažena jakási tajemná realita“, jejíž zážitek, vyvolávaný slovem jakožto „zaklinadlem, magickou formulí“, jest „skutečností mystické povahy“.¹⁰⁾ Chceme-li zachovati pojmu mystiky jeho pravý a zřetelně vyhraněný smysl jakožto řádu zkušeností, jejichž zákla-

dem jest nadpřirozené kontemplativní spojení duše s Bohem, nezávislé na činnosti přirozených schopností duše — je jasno, že nelze mluvit o kráse nebo poesii jako o zkušenosti mystické povahy. Je pravda, že krása *jako všechny věci* nakonec ústí v tajemství, ale proto ještě nemá nárok na přívlastek „mystický“ o nic více než ostatní věci.

26. Naopak je tu podstatný rozdíl mezi krásou a mystickou zkušeností. Mystická zkušenost předpokládá stav, v němž je duše oproštěna nejen ode všech nedostatků, nýbrž i ode všech kladných vztahů k věcem stvořeným — v němž je duše zbavena všech představ věcí, veškeré touhy po věcech, veškeré záliby i veškeré žádosti dobra stvořených věcí, třeba to byly i ty nejvyšší hodnoty — a soustředěna na samu svou podstatu v jediné touze po nejdůvěrnějším nazíravém spojení s Bohem, jakého je možno dosáhnouti v tomto životě. Zkušenost krásy však předpokládá, že duch je obrácen právě k věcem, k plnosti věcí a k plnosti toho, co věci mohou poskytnout člověku. To je gesto právě opačné.

27. Jediná významnější analogie mezi oběma zkušenostmi je v tom, že v obou má významnou úlohu nazíravý úkon intelektu — to jest úhrnné vnímání přítomného předmětu v jeho celkovosti, jež sluje v řádu krásy přirozená kontemplace čili intuice, v oblasti mystiky kontemplace nadpřirozená. Ale i mezi nimi je hluboký rozdíl co do pů-

vodu a hodnoty. Intuice je úkon přirozený, k němuž člověk dochází vlastní silou a vlastními schopnostmi; a jeho účinky jsou zcela v mezích řádu přirozeného. Nadpřirozená kontemplace je úkon, jež působí v duši Bůh sám a jehož nelze dosáhnouti přirozenými silami ducha; rovněž účinky mystické kontemplace náleží především do řádu nadpřirozeného.

DÍLO

28. Krása směřuje k výrazu, a stejně tak si i lidský duch žádá konkrétního výrazu, který by mu umožnil vnímati krásu plně, soustředěně a názorně. To je důvod, proč existuje krásné umění, to jest činnost, jejímž cílem je smyslový výraz krásy čili *umělecké dílo*.

Potřebnost, ba nezbytnost umění je odůvodněna nejen závislostí lidského poznání na smyslech, nýbrž i překážkami, jež kladou přímému poznávání krásy ve věcech nesčetné slabosti, vady a úchytky, zatěžující časné lidské bytí. Jednostrannost, rozptýlenost, ulpívání na vnějšku, ale především strašlivý sklon k zevšednělosti — to jsou nejosudnější z oněch překážek, jež snadno způsobí, že člověk zapomene na pravý smysl své existence i existence věcí — že přestane viděti v životě vzácný a odpovědný dar a začne v něm vidět věc samozřejmou nebo lhostejnou, jež má pro něho význam jen jako pramen prostředků k uspokojení jeho žádostí a vrtochů. Toto snížení a zevšednění životních hodnot činí člověka polovičním slepcem — jako by kladlo mezi něj a věci jakýsi závoj, jímž lze nejasně rozeznávat hrubé obrysy věcí, ale jenž po-

hlcuje všechnu jejich barvu a světlo. Takový stav přirozeně činí člověka málo vnímavým i k vyšším účinkům krásy; a je třeba zvláště intenzivního soustředění smyslového výrazu, aby se člověku všedností otupělému objevila opět pravá nádhera věcí.

Odtud zvláštní význam umění pro rovnováhu lidského ducha. Je tu však ještě jiný význam, vyšší symbolický význam, daný tím, že umění je „obrazem obrazu“ — totiž výrazem dokonalosti věcí, jež je sama výrazem dokonalosti svého Tvůrce. Zde je zřetelně dána v umění analogie tvůrčího gesta: činnost umělce, vytvářejícího dílo, je podobstvím tvůrčího gesta Božího. „Tvůrčí stvoření“, jak praví Theodor Haecker, „je korunou stvoření, básník, stvořený tvůrce, je vysokým podobenstvím tvůrčí nestvořenosti.“ (Über Francis Thompson und Sprachkunst.)

29. Všimněme si teď podrobněji, jaké jsou podmínky, určující obecný charakter uměleckého díla.

Na počátku každého uměleckého díla je umělecký záměr — idea, kterou má umělec o svém díle, a úmysl vyjádřiti tuto ideu výrazovými prostředky umění. Jádrem ideje a pohnutkou úmyslu je nějaký vyhraněný ideál krásy — nějaká specifická dokonalost, která zaujala umělce intuicí a podnítila jeho tvůrčí vůli.¹¹⁾ Povaha tohoto ideálu je určena již tím, co víme z definice krásy. Je to dokonalost skutečná, viděná a chápaná jako přívlastek integrální skutečnosti, věci-vzoru, nikoli přívlastek kte-

rékoli věci bez zřetele k její integritě nebo porušenosti; právě proto mluvíme o ideálu. Jeho specifický ráz i stupeň mohou být velmi různé podle síly umělcovy intuice, podle povahy jeho nadání, a nikoli na posledním místě také podle jeho „štěstí“ — to jest podle toho, v jaké míře byl obdařen inspirací krásy, jež nezávisí zcela jen na umělcově vůli. Může to být krása hmotných věcí nebo krása duchovní skutečnosti; krása neoživené přírody nebo krása živých bytostí; krása životního průměru nebo krása životního heroismu; krása života přirozeného nebo krása života nadpřirozeného — vždycky to však je skutečná vrcholná hodnota svého druhu.

A tento ideál tedy má být vyjádřen prostředky hmotného výrazu: linií, plastickým tvarem, barvou, slovem, tónem, pohybem.

30. Zde se naskytá zdánlivá nesnáz, na níž ztroskotal ne jeden výklad umění. Jak je vůbec možno, aby byl ideál — vrcholná duchovní hodnota věci — vyjádřen pouhými danými prostředky smyslovými?

Ve skutečnosti je odpověď dána zásadně už tím, co bylo řečeno o principu analogie. Zásadní možnost uměleckého výrazu je dána prostě už tím, že existuje analogie mezi jednotlivými věcmi nebo jednotlivými rovinami skutečnosti — že jedna věc může „znamenat“ druhou a že nižší je obrazem vyššího. Tak může také skutečnost hmotná vyjadřovat analogicky skutečnost duchovní; a právě

to má základní význam pro umění, poněvadž takto je možno duchovní ideál vyjádřit hmotným výrazem k zamýšlenému účinku krásy.

31. Lze to ukázat názorně na jednom ze základních výrazových prostředků poesie — totiž na básnické metafoře.

V čem je podstata metafory? Metafora je názorná představa — nebo slovní útvar, znamenající představu konkrétní skutečnosti, — již je používáno k vyjádření nezjevné vnitřní skutečnosti na základě jejich podobnosti. Obojí — vyjadřující a vyjadřované — se od sebe liší dvojím způsobem: co do stupně názornosti a co do stupně významu či hodnoty; a liší se od sebe tak, že každé má jednu z těch stránek ve větší míře než druhé. To, co má vyjadřovati, má zároveň menší význam v řádu ducha i větší názornost v řádu hmoty. To, co má být vyjádřeno, má zároveň větší vnitřní hodnotu i menší smyslovou názornost. Poněvadž však vyjadřující i vyjadřované jsou si podobny, lze na základě této podobnosti položit vyjadřující místo věci vyjadřované — lze vzít smyslovou skutečnost jako něco, co míní nebo představuje skutečnost duchovní. Tím se dosáhne toho podivuhodného účinku, že se obě věci jaksi „sečtou“ v tom, co mají kladného; tím, že vyjadřující „míní“ na základě podobnosti věc vyjadřovanou, sděluje jí svou intenzivnější názornost, a tím dává působiti i její duchovní hodnotě intenzivnějším vnitřním účin-

kem.¹²⁾ A právě to je hlavní smysl nebo účel metafory: dát oběma věcem vystoupit v jejich plnosti — jinými slovy v jejich kráse.

32. Existuje však v oblasti umění ještě jiný specifický způsob, jímž smyslové může vyjadřovati duchovní dokonce ještě intensivněji — způsob, jež lze nejlépe nazvati *principem konkordance* nebo korespondence. Nejenže existuje vztah vnitřní podobnosti mezi věcmi jakožto individuálními celky, daný nějakým společným rysem *významovým* či *představovým*, nýbrž existuje i zvláštní vztah mezi významovým prvkem věci a mezi nějakou specifickou kombinací smyslových kvalit. Jisté kombinace těchto kvalit jsou s to vyvolati smyslový účinek, *odpovídající* jistým významům — vyvolávající buď přímou jejich asociaci nebo aspoň průvodní zjevy jejich asociace a chápaný jako něco, co náleží právě k těmto významům, co jim *odpovídá* v řádu smyslů, co se s nimi shoduje svým vlastním smyslově-suggestivním, nikoli významovým způsobem; proto mluvíme o principu *konkordance*.

Je jasno, že tu nejde o „podobnost“ ve vlastním smyslu, jež je základem principu analogie. Analogie je založena na (částečné) shodě *významu* — představy nebo ideje. V konkordanci zřejmě této shody není — čím se vskutku sobě „podobají“ významově určitý sled tónů a představa, určitá řada rytmů a idea? Ale přesto je tu shoda — shoda, projevující se v účinku, v němž se obojí spojuje. Proč tomu

tak je — jaký je princip této shody, kterou poznáváme jen v účinku, je pro nás tajemstvím; ale že tomu tak je, že princip konkordance vskutku existuje, dokazuje neomylně každé umělecké dílo. Několik řádek rytmicky uspořádaných slov, několik prostých tahů štětce v nás dovede vyvolat vnitřní účinek plnosti, radosti, povznesení, bohatství, významu, který převyšuje jak pouhý účinek kombinace zvuků nebo barev o sobě, tak pouhý účinek kombinace představ — ale který zřejmě souvisí s tím, že právě tyto smyslové kvality byly uspořádány k výrazu právě těchto představ. Z toho vyplývá, že je to právě konkordance obojího, co je zdrojem onoho „plus“ v celkovém účinku, jež převyšuje pouhý součet účinku smyslových kvalit a představ.

33. To je potvrzováno i tím, že účinek konkordance, jsa sdružen záměrně s účinkem analogie, zesiluje neobyčejnou měrou celkový účinek díla — což předpokládá, že konkordance je nějakým způsobem ve shodě s analogií. Vskutku metafora, účinná sama o sobě, nabývá tím většího účinku, stane-li se metaforou rytmickou a eufonickou; síla i bohatství básnických účinků jsou z velké části dány právě rozmanitými kombinacemi obojího. Tak je tomu v každém umění, úměrně k povaze a možností jeho výrazových prostředků. Zatím co analogie výrazu zintensivňuje nazírání významu, konkordance dovršuje účinek tím, že sugeruje smyslový ekvivalent významu, že uvádí smysly v soulad

s významem. A tak spojení obou prostředků vybavuje umělecké dílo možnostmi, jež jsou přiměřeny velikosti toho, čeho jím má být dosaženo: dokonalého zjevení krásy, zahrnujícího hmotu i ducha, smyslovou skutečnost i ideál, a schopného dáti pravou radost z jednoty člověku, který tolik trpí právě rozdělením věcí.¹³⁾

34. Z toho, co bylo řečeno, jasně vyplývá, jaký je pravý vzájemný poměr těch tří složek, jež ustavují strukturu uměleckého díla — koncepce (pojetí), komposice (skladby) a výrazu. Koncepce, jak jsme se již zmínili, není totéž co umělecký ideál sám o sobě (který nemusí mít vztah k dílu, k výrazu), nýbrž je to ideál pojatý jako něco, co má být převedeno ve výraz, to jest vyjádřeno smyslovými prostředky. Tak jsou koncepce i výraz na sobě závislé, navzájem se podmiňující mezní termíny umělecké struktury; střední termín, toť komposice, způsob, jakým je idea vtělována ve výraz — individuální metoda, jakou umělec uvedl jednotlivé prvky výrazu v časový nebo prostorový poměr k zamýšlenému cíli.

Je přirozeno, že všechny tři plány tvoří v uměleckém díle přísnou jednotu — a že účinek díla závisí co do plnosti a hloubky podstatně na tom, v jaké míře se tyto složky navzájem doplňují, dotvářejí a zesilují. Žádná jednotlivost díla neexistuje v něm pro sebe a nepůsobí sama o sobě, nýbrž ve vztahu k úloze, kterou má v celkovém plánu díla.

A v dokonale provedeném díle také každá podrobnost nese zřetelný charakter svého zařazení v celku; není utvářena v izolaci, nýbrž jako součást, takže, vzata sama o sobě, jeví se jako pouhé torso, vzata však v svém vztahu k celku, odráží jasně *celkový* charakter díla — tak jako každá z nepatrných vybroušených plošek diamantu odráží celek svého okolí. To je ovšem samozřejmost — ale je to jedna z těch samozřejmostí, na které se tak často v praxi zapomíná.

35. Pro tuto jednotu je také třeba zamítnouti školské rozlišování a posuzování uměleckého díla podle „obsahu“ a „formy“. Pojem obsahu předpokládá, že to, co je obsahováno, může se chovati indiferentně k obsahujícímu. Tak může být obsah nějaké nádoby svým složením naprosto různý od složení nádoby samé a naprosto nezávislý na jejích vlastnostech; jediné, co má s ní společného, je vnější tvar, jež mu nádoba dává, pokud jej obsahuje. A lze tedy zcela dobře izolovat obojí, obsah i nádobu, aniž které z obojího pozbude své vlastní povahy nebo hodnoty.

V uměleckém díle však tomu tak není. V uměleckém díle má každá jednotlivost, každá část přesný vztah k celku; změnit její místo nebo ji docela vypustit znamená nejen změnit celkovou rovnováhu díla a úhrnný účinek, k němuž je zaměřeno uspořádání všech částí, nýbrž i změnit význam oné oddělené složky nebo jednotlivosti — neboť

její význam je dán v díle právě jejím poměrem k celku, a je-li ten změněn, mění se i vlastní význam jednotlivosti. Obyčejná červená skvrna může být něčím velkolepým v celkové kompozici velkého obrazu; jestliže ji vyjmem, nezbude z ní nic než právě trochu červeně.

Nelze tedy od sebe oddělit v díle samém nějaký obsah a formu a posuzovat obojí odděleně. Mohu si ovšem metodicky rozložit dílo analysou v jednotlivé části výrazové, kompoziční, námětové — ale nedostanu tím nic více než rozložené kameny, jež mi samy neřeknou nic o budově; a budu je musit brát v jejich vztahu k celku, abych je mohl náležitě ocenit.

Je pravda, že se často užívá výrazů „obsah“ a „forma“ o uměleckém díle v jiném smyslu, než jim náleží. Tak když profesor žádal ve škole na nešťastném žákovi, aby řekl „svými slovy“ obsah lyrické básně, chtěl na něm ve skutečnosti, aby formuloval její pojetí; nebo, žádaje neústupně „obsah“ románu, chtěl vlastně reprodukci jeho dějové skladby. I to však jen tím více přispívalo k obecnému matení pojmů a téměř vždycky to vedlo ke špatnému hodnocení díla, jehož „obsah“ a „forma“ se posuzovaly co do svého uměleckého významu samy o sobě, ačkoli něco takového je vlastně absurdní.

Neboť jediná věc, kterou lze v uměleckém díle brát „o sobě“, je přirozeně jen to, co je jeho

vlastním cílem, co mu dává vlastní smysl: to je ona skutečná dokonalost — krása, již náleží skutečnost — onen ideál, z něhož vzniklo dílo a k němuž zase svým účinkem směřuje. Ideál není závislý na díle a trvá i bez něho, třeba se nám zjevuje jen skrze ně. Všechno ostatní je třeba uvažovati v jednotě tohoto cíle — *počínajíc koncepcí*, neboť už ta je něco podmíněného a usměrněného zřetelem k jistým výrazovým prostředkům.

I.

Umění a filosofie

36. Filosofie, toť poznávání stvořeného bytí v jeho obecnosti — poznávání universalí podle scholastické terminologie, poznávání „racionalisujících kontinuí“ podle jedné z moderních terminologií.¹⁴⁾ Filosofie tedy nemůže svými metodami zachytit individualitu věcí, to, co se nedá beze zbytku převést na kategorie bytí.

Naproti tomu umění nepracuje s obecnými pojmy, nýbrž s konkrétními, individuálními podobami věcí. Zachycuje plnost individuální existence věcí; nevysvětluje, neodůvodňuje, netřídí, nýbrž vyjadřuje, sugeruje, zjevuje jejich krásu.

37. Jeví se tedy umění a filosofie jako dvě duchovní činnosti svým způsobem zřetelně odlišené. Nicméně je mezi nimi ne nevýznamná shoda a činná spolupráce. Na jedné straně musí umění, třeba nepřímo, vyjadřovati věci i tak, jak jsou v poměru k obecnému řádu, protože i to náleží k plnosti věcí, kterou umění vyžaduje. Činí to svým způsobem: názorně, obrazně, sugestivně — ale činí to. Nemůže vycházet z takového pojetí skutečnosti, které by nebylo ve shodě s jejím

obecným řádem. Může používat jako prostředků prvků kontrastních, stavět proti kladu negaci, proti plnosti ochuzení, proti neporušenosti znetvoření; nemůže však nahradit skutečnou plnost a neporušenost něčím jiným — nemůže třeba na místo kladu postavit negaci a vyjadřovat ji v termínech kladu jako vlastní cíl díla. Slovem, umění musí být konec konců ve shodě s pravou filosofií, i když nemusí vycházet z filosofického, vědomého a logicky vyjádřeného poznání této shody.

Na druhé straně i sama filosofie potřebuje v jistém smyslu umění — jako korektury. Filosofie má svá nebezpečí, jež vyplývají z jejího způsobu poznání; neustálý zřetel k obecnosti dává snadno zapomenouti, že obecné kategorie nejsou něčím, co determinuje absolutně jakékoli bytí, a že individuální charakter věcí se z nich nedá dedukovat beze zbytku. Podlehne-li filosofie tomuto omylu, podává nutně nepravdivý obraz skutečnosti; vidí ji pak obyčejně jako pouhé logické rozvedení nějaké obecné kategorie, postavené mylně jako jediný zdroj skutečnosti, ačkoli je to vlastně jen jedna její složka. Takový obraz je zkomolený, kusý; je to obraz světa zmrzačeného, z něhož je docela vyloučena základní pravda o podmíněnosti světa, o jeho stvořenosti, jež má ve filosofickém myšlení primát, jsouc předpokladem každé další dedukce. Aby filosofie nezapomínala na tuto skutečnost, k tomu jí pomáhá právě umění, jež člověku ne-

ustává připomínati individuální svobodu věcí jako něčeho, co má původ ve vyšším tvůrčím úkonu — jako něco bohatšího a vzácnějšího než pouhé mechanické rozvedení holého obecného principu.

II.

Umění a náboženství

38. Umění a náboženství jsou dvě oblasti, jež nemůže navzájem zaměňovat nikdo, kdo opravdu ví něco o jejich pravé podstatě. Jen duch ve skutečnosti od nich odvrácený, znající je toliko z doslechu, je schopen takového zmatení. Tak tomu vskutku jest u těch moderních duchů, kteří přenášejí těžisko umění i náboženství do citu, nemluvíce o umění jako věci a o náboženství jako věci, nýbrž jen o uměleckém a náboženském citu. Citu lze ovšem másti mnohem snadněji než věci; proto jsou dokonce — jakkoli je to absurdní — lidé, kteří se domnívají, že umění může nahraditi náboženství nebo že náboženství je věcí umělecké záliby.

39. To je ovšem pouhý nesmysl. Každé náboženství hodné svého jména zahrnuje — jakožto uspořádání celého lidského života k Bohu, což jest nejprostší definice náboženství — nutně tři věci: nauku, zaručenou Boží autoritou; závazný zákon

jednání; a konečně závazně stanovený kult, to je zvláštní řád projevů, jímž se vzdává Bohu úcta jako svrchovanému Pánu věcí. Náboženství tedy zahrnuje řád činu neméně než řád poznání; a mimo to vyžaduje autoritativního opření o vůli Boží. Umění směřuje k výrazu stvořené skutečnosti a má nepochybně svou hodnotu jako svědectví o Bohu skrze jeho dílo; toto svědectví má však takovou autoritu, jakou mají věci samy, a samo o sobě není zaměřeno ani k činnosti, ani ke kultu. V tom je zřetelný rozdíl, znemožňující zdravě uvažujícímu člověku jakékoli zaměňování — stejně jako každé omezování na oblast citu. Neboť obé zahrnuje do svého účinku celého člověka a je zaměřeno k objektivní skutečnosti.

Ponechme nakonec slovo umělcům. V „Kronice mého života“ ukazuje Igor Stravinskij názorně tento rozdíl na poměru bohoslužby a divadla:

„Rozhodně by bylo na čase jednou provždy už přestat s nejapným a rouhavým pojetím, jako by bylo umění náboženstvím a divadlo chrámem. Nesmyslnost této ubohé estetiky se dá snadno ukázat takto:

Nemůžeme si představit věřícího, který by zaujímal k bohoslužbě poměr kritický. To by bylo *contradictio in adiecto*, věřící by přestal být věřícím. Postoj diváka je právě opačný. Není podmíněn ani vírou, ani slepou odevzdaností. V divadle se obdivujeme anebo zamítáme. K tomu je třeba

především úsudku. Přijímáme věc teprve tehdy, když jsme ji, třeba nevědomky, posoudili. Hlavní úlohu zde tedy má kritický smysl. Kdo máte jeden tento myšlenkový řád s druhým, dokazuje tím, že naprosto neumí rozlišovati a že má nepochybně špatný vkus. Ale jakpak bychom se takovému zmatku divili v době, kdy triumfuje cítění nenáboženské, a zlehčujíc duchovní hodnoty, snižujíc lidskou myšlenku, neodvratně nás vede k úplné otupělosti? Zdá se však, že si lidé přece jen uvědomují, jakou obludu se svět chystá porodit, a s nevolí poznávají, že člověk nemůže žít bez nějakého kultu. A tak se pokoušejí dát některým kultům, vytaženým ze starého revolučního arsenálu, novou fasonu a domnívají se, že tímhle soupeří s Církví.“ (Čes. překlad, str. 56—57).

III.

Umění a liturgie

40. Nemůže-li umění nahradit náboženství a umělecké dílo bohoslužbu, neznamená to, že by umění nemohlo mít činný vztah k náboženství. Takový vztah vskutku existuje, jsa dán úlohou, kterou hraje umění jako prostředek *v liturgii*.

Co je liturgie? Je to závazně stanovená soustava posvátných obřadů, to jest vnějších, smyslových

projevů — pohybů, slov, tónů, obrazů, barev, vůně, rytmů — jakožto výrazů vnitřních úkonů bohoocty — to jest výrazů, jimiž se Bohu vzdává chvála, jimiž se přijímá nějaké nadpřirozené dobro nebo jimiž se za jakékoli dobro žádá nebo děkuje. Charakteristickými znaky liturgie jsou její úplnost a její vznešenost. Zahrnuje všechny stránky člověka — jeho smysly, jeho intelekt, jeho vůli; liturgické úkony jsou smyslové výrazy nebo znaky, jež vyjadřují nebo provázejí skutečný vnitřní nebo vnější čin, uvědomělý a záměrný, ale zároveň také mají smysl naukový, vyjadřující nějakou významnou náboženskou pravdu, ať přímo nebo symbolicky. A za druhé jsou to smyslové projevy, v nichž je vybráno to nejlepší, nejvzácnější, nejvznešenější z každého druhu věcí, jak to odpovídá vznešenosti liturgického cíle.

41. Potom však je zřejmo, že umění může poskytnouti liturgii velmi významnou pomoc jako jeden z nejúčinnějších jejích prostředků. Neboť umění je také řád smyslových výrazů; je to řád výrazů obrazivých; a konečně je to řád výrazů dokonalosti. Díky této analogii může umění *sloužiti* liturgii jako velmi významný prostředek symbolisace a sugesce, i když ji přirozeně nemůže nijak nahrazovati v jejím vlastním významu. A v této službě nejen že neztrácí nic ze své podstaty, nýbrž nabývá vyšší hodnoty vznešeností účelu, jemuž slouží.

„Umění pro umění“ a „tendenční umění“

42. Zvláštním zjevem v oblasti chápání a interpretace umění je, že se v ní setkáváme s neobyčejnou hojností sofismat. Sofisma je věc podivná a nebezpečná zároveň. Je to soud, který obsahuje v premisách nějakou poctivou částečnou pravdu, jež mu dodává přízvuku přesvědčivosti; tato pravda je však nějakým záludným způsobem — vypuštěním přesného vymezení slova, podsunutím jiného významového odstínu, použitím dvojsmyslu — dovedena k falešnému závěru. A poněvadž je tu onen prvek pravdy a poněvadž způsob jeho znetvoření se dá těžko postřehnout, působí falešný závěr navenek přesvědčivě. Proto je sofisma tak nebezpečné. Není tak snadné je vyvracet, protože se nesmí popřít to, co je v návěští soudu správného, a je třeba zřetelně předvést eskamotáž, jež z pravdy odvodila lež.

43. Heslo „Umění pro umění“ nebo „Umění má svůj cíl samo v sobě“ náleží mezi taková sofismata. Je to povšechné tvrzení, které je evidentní, bere-li se v přesném smyslu, ale které je často falešné, protože se slovu umění podkládá mlčky užší smysl, než náleží.

Co se týče povšechného smyslu, je samozřejmé, že umění má svůj cíl — rozumí se svůj bližší, bezprostřední cíl, nikoli cíl konečný — samo

v sobě. Tak je tomu přece u každé lidské činnosti, a proč by tomu mělo být v umění jinak? Žádná činnost neslouží bezprostředně konečnému cíli, každá má nějaký vlastní konkrétní cíl, skrze nějž slouží cíli konečnému. Tak je tomu i v umění, a lze tedy v tomto smyslu říci, že umění je tu „pro umění“, že jeho úkolem je vytvářet umělecké dílo podle jeho vlastních zákonů a pomocí specifických uměleckých prostředků, a nikoli plniti úkoly, jež náleží jiným oblastem lidské činnosti.

Chyba však je v tom, že v praxi se tomuto heslu rozumí ve smyslu mnohem omezenějším. Dává se mu příliš často ten smysl, že vlastním cílem umění je krása výrazu, krása vnější smyslové formy sama o sobě, a že zákony, určující povahu a možnosti smyslového výrazu, jsou jedinými zákony, jež platí v umění. Všechno ostatní — vztah uměleckého výrazu k ostatním složkám světového a životního řádu, tedy i vztah umění k dobru a pravdě, k morálce a k filosofii — to všechno je podle tohoto pojetí něco vedlejšího nebo lhostejného, na co se nemusí umění vůbec ohlížet, protože pro svobodné umění to nemá závaznosti. „Umění pro umění“ tedy znamená v tomto smyslu vlastně „umění pro formu“. A to je zásada pochybená.

44. Neboť krása není totožna se smyslovým výrazem, s vnější formou, a tedy ani zákon krásy není totožný se zákonem výrazu, který má ke kráse poměr služebný. Řád výrazu se řídí řádem krásy;

krásu však nelze nikdy zbavit jejího přirozeného vztahu k ostatním hodnotám, s nimiž, jak jsme viděli, vždycky nějak souvisí, a proto také nelze osamostatnití řád výrazu a učiniti z něho vlastní zákon umění. Pravdivý a kladný ideál krásy je nutným předpokladem uměleckého díla; nelze nikdy doslova „dělat prostě verše, psát román, tesat mramor,“ jak by to chtěl Flaubert — to jest tvořiti výraz pro výraz; takové počínání nakonec vyústí v prázdný formalismus.

K témuž závěru nás vede zkoumání uměleckého účinku. Není to přece nikdy pouhý účinek smyslových kvalit výrazu a jejich vyvážené kombinace, nýbrž bohatší a hlubší účinek objektivní dokonalosti věcí, jež kombinace smyslových kvalit pouze tlumočí, zprostředkuje našemu smyslovému vnímání. A objektivní dokonalost zahrnuje i dobro a pravdu věcí; z toho plyne, že obrazivý účinek umění bude zahrnovati také účinek v oblasti pravdy a dobra — bez ohledu na to, zdali to bude účinek chtěný nebo bezděčný.

Uhrnem lze tedy říci, že mezi uměním a jinými oblastmi ducha je vždycky jistá otevřenost, jisté prolínání vlivu, dané společným základem všech hodnot. Naprostá izolace je nemožná. Svěbytnost a svéprávnost umění záleží ve specifickém rázu jeho činnosti jakožto činnosti obrazivé, nikoli v objektivní izolaci jeho zákonů od ostatních zákonů lidských činností.

45. Tato „otevřenost“ umění má rozhodující význam i pro to, čemu se říká „otázka tendenčnosti v umění“ — což je jen druhá stránka problému „umění pro umění“. Má-li umění sloužiti samo sobě, nesmí míti podle formalistů žádného jiného účelu, než je účel umělecký; má-li takový neumělecký účel, je-li „tendenční“, je to s hlediska umění něco špatného, čím dílo pozbývá z ceny. A opět je tu táž nesnáž jako dříve. Sám o sobě je to požadavek, jež lze držet, je-li přesně formulován. Aby bylo umělecké dílo tím, čím má být, musí zajisté míti vlastní umělecký cíl a musí jej sledovati vlastními uměleckými prostředky. Musí míti za účel vyjádření krásy uměleckými prostředky: smyslovým výrazem umělecké ideje, utvářeným podle principů analogie a konkordance; a tomuto cíli nesmí překážeti žádný jiný cíl. Zejména však nesmí býti umělecký účinek nahrazován nějakým jiným účinkem — pouhým materiálním působením na smysly, obraznost nebo rozum. To je zásada, kterou musí uznati každý rozumný teoretik umění.

Avšak formalistické pojetí umění jde dále; ulpívajíc na výraze, má vytrvalý sklon vidět tendenčnost v každém díle, jež bude vycházet v pojetí ze zkušenosti řádu náboženského, morálního nebo metafysického — to jest i v takovém díle, v němž tento fakt není na újmu jeho umělecké hodnotě. Pro formalistu bude tendenční každé dílo, v jehož koncepci je obsažen filosofický závěr nebo morální

příklad; a bude to pokládat za chybu, protože umění podle něho není k tomu, aby podávalo závěry nebo příklady. Tak tomu rozuměl třeba Flaubert. „Umění,“ praví v jednom svém listě, „majíc svůj důvod v sobě samém, nesmí býti pokládáno za prostředek. Ať někdo vloží do zpracování nějakého příběhu pojatého jako příklad sebevětší nadání, jiný děj bude moci sloužit za důkaz opačný; neboť rozuzlení nejsou pražádnými závěry; ze zvláštního případu nelze dedukovat nic obecného.“

46. Všimněme si, že se zde mlčky předpokládá, že umění, jež pojímá příběh jako příklad, chce přímo v uměleckém díle dokazovat nebo vyvozovat závěry. V tom je chyba, která podvrací celou Flaubertovu thési. Že umělecké dílo, umělecké zobrazení, nemůže už svou povahou nic dokazovat nebo vyvozovat obecné naukové závěry, je všední pravda; avšak je pochybeno předpokládat, že umělecké dílo, vycházející z morální nebo filosofické koncepce, nutně musí mít takový úmysl. Umění může takovou pravdu jen zobrazit, vyjádřit, a to uměleckými prostředky; ale to nedokazuje, že by to vůbec nemohlo činit, nýbrž že je k tomu potřebí, aby pravda byla zdůvodněna, dovozena, dokázána předem — aby to byla pravda jistá a bezpečná, k jejímuž uchopení stačí zobrazení.

Je-li tato podmínka zachována a je-li v uměleckém díle uplatněn umělecký postup, jaká chyba může býti v tom, že umělecká koncepce je sebe-

zřetelněji morálně nebo filosoficky vyhocena — jen když je koncepce jinak pravdivá? Nedostatek by to mohl být jen tehdy, kdyby pravda morální či filosofická odporovaly pravdě umělecké nebo kdyby byly zcela izolovány od oblasti krásy. Jak jsme však viděli, není tomu tak. Zásadně jsou dobro a pravda stejně krásné jako západ slunce nebo eufonie Máchova verše — pravíme *zásadně*, neboť co do stupně jsou jakožto duchovní hodnoty krásnější, jenže jejich krása je méně zjevná člověku utkvělému ve smyslovosti. A poněvadž podstata krásy je nadto duchovní, jak by mohlo dobro nebo pravda znehodnocovat umělecké dílo? Ve skutečnosti je tomu naopak: při stejné technické dokonalosti je *umělecky* hodnotnější ze dvou děl to, jehož koncepce je filosoficky nebo morálně hlouběji vyhraněna. To je přirozený důsledek, vyplývající ze samé povahy krásy.

V tomto smyslu je každé dokonalé umělecké dílo tendenční, protože v každém takovém díle je jádrem koncepce nějaká významnější morální nebo filosofická pravda. A co do účinku je, jak jsme viděli, každé umělecké dílo také „tendenční“, protože každé má nějaký vztah k pravdě a nějaký účinek v řádu morálním.

47. Existuje ovšem i tendenční umění ve špatném smyslu — existuje nejen to, co Poe nazývá „the heresy of Didactic“, nýbrž i formy daleko horší. To jest, existují díla, v nichž prvek mimoumęc-

kého účinku buď nabývá převahy nad účinkem uměleckým nebo jej chce docela nahradit — díla, v nichž je vnější forma uměleckého díla jen rámcem nebo záminkou pro něco, co nemá k umění specifického vztahu. Toto nečisté umění se neprávem ztotožňuje s uměním didaktickým; má ve skutečnosti mnohem širší rozsah. Umění didaktické — v němž je umělecká forma jen pomůckou k dokazování nebo k poučování — je ve skutečnosti jeho nejmírnější formou. V takovém díle bývá obyčejně umělecká struktura nahrazena logickou strukturou traktátu či kontroverse, a pokud jde o konkrétní výrazové prostředky, bývají obyčejně omezeny na nějakou formu alegorisace, jež jen nuzně odívá ideje a jejich vztahy rouchem konkrétních představ věcí nebo dějů. Takové dílo je pochybené s hlediska uměleckého — ale ne proto, že by obsahovalo filosofii nebo morálku, nýbrž proto, že je neztvárně integrálně v umělecký výraz; přitom však může mít takové dílo skutečnou cenu naukovou.

Hůře je tomu s ostatními dvěma skupinami tendenčního umění ve špatném smyslu — nebo lépe umění nečistého — totiž s uměním subjektivistickým a s uměním merkantilním. Do první skupiny je třeba zahrnouti každé umělecké dílo, jež je pouhým prostředkem k vyjádření nebo zevšeobecnění neukázněných popudů umělce, vytrženého z pevného řádu pravdy — jež je pouhým výrazem duchovní anarchie, nikoli duchovního řádu. Do

druhé skupiny náleží každé dílo, v němž se prostředků umění používá jen k uspokojování a rozněcování nižších lidských zálib a jež se řídí toliko zřetelem k výnosnosti. To jsou nejnižší typy umění nečistého — jež však bývají ku podivu obyčejně vypouštěny z úvah o tendenčním umění, třebaže tvoří značnou část umělecké tvorby naší doby a působí nesmírné škody.

Kromě těchto tří skupin není správné mluvit o tendenčním umění jako o umění falešném. Je-li splněna základní podmínka, totiž úplnost uměleckého procesu, nezáleží zásadně na tom, zdali koncepce díla vychází z filosofické či morální pravdy, a nikoli z konkrétního faktu. Metafysická pravda může být konec konců stejně otřásající zkušeností jako kterýkoli jiný zážitek. A filosofický dialog může být uměleckým dílem stejně dobře jako lyrická báseň. Některé menší dialogy Platonovy to dokazují velmi přesvědčivě.

V.

Umění a společnost

48. Jakožto vnímatelný smyslový výraz se umění obrací přirozeně k lidem; chce býti chápáno; je určeno k tomu, aby vyvolávalo umělecký účinek v množství lidí — slovem, obrací se k lidské pospolitosti.

Tato nesporná skutečnost vedla některé moderní teoretiky k ukvapenému závěru, že umělecké dílo je v podstatě pouhým výrazem společnosti nebo doby, v níž vzniklo — že vyjadřuje buď její ustálený charakter nebo zase charakter tendencí k novému útvaru, jež se v ní projevují jako reakce na daný stav.

Ve skutečnosti má umění ke společnosti poměr mnohem svobodnější. Je na ní zajisté závislé co do rozsahu svého účinku, jenž závisí na míře odezvy, kterou nalézá u lidí; a je na ní závislé i co do povahy, co do množství nebo chudoby technických prostředků výrazu. Přece však by umělecké dílo nebylo docela marné ani tehdy, kdyby nenalezlo vůbec žádnou odezvu, protože jako objektivní výraz krásy a její obrazivosti by si podrželo vždycky svou objektivní hodnotu v řádu věcí. Mimo to však vyplývá ze samé povahy umění, že jeho vztah k společnosti zahrnuje jisté napětí. Jak již bylo řečeno, projevuje se v lidském životě jistá tendence k duchovní nivelisaci — jistá duchovní tíže, chceteli; a tato tendence se zvláště silně projevuje ve všech oblastech společenského života. Naproti tomu v umění se uplatňuje tendence opačná — úsilí o povznesení a obohacení ducha. Z toho tedy vyplývá nutně jisté napětí vnitřní; a význam umění pro společnost je právě v tom, že dovede vytvářet toto napětí — že je schopno odporovati „duchu tíže“ a pomáhati člověku, aby si uchoval vědomí pravé velikosti věcí a pravé vznešenosti ducha.

49. Chceme-li pak vůbec mluvit o skutečném smyslu umění jakožto výrazu společnosti, lze to činiti jen ve vztahu k této jeho úloze. Umění může být nepřímou „výrazem“ společnosti v tom smyslu, že je měřítkem jejího duchovního zdraví nebo úpadku, podle toho, jak působí na společnost ono napětí vytvářené uměním. Ve zdravé společnosti z něho vzniká kladná tvůrčí jednota: umění i společnost směřují stejnou cestou duchovního vzestupu a vzájemně se podporují — umění nalézá ve společnosti vnější podporu, jež mu umožňuje snáze přemáhati vnější překážky tvůrčího rozmachu, a na druhé straně umožňuje shoda životních ideálů, že pospolitý život ve svých vnějších projevech přijímá snadno charakteristické znaky estetického výrazu, jež mu vtiskuje umění a o nichž pak mluvíme jako o dobovém stylu společnosti. Ve společnosti oslabené, upadající, vede naproti tomu napětí k roztržce; umění, jež odpírá sledovati sestupnou linii života pospolitého, je vytlačováno na jeho periferii, stává se záležitostí jednotlivců, kteří si uchovali dosti duchovního zdraví, aby je dovedli oceňovati.

Podle síly a dosahu této jednoty nebo roztržky pak můžeme dosti spolehlivě odhadovati stav společnosti, v níž umění vzniklo. To ovšem máme na mysli pravé umění, jež sleduje věrně svůj cíl, jež zachovává kázeň svého poslání. Neplatí to o umění nečistém — to jest o umění, jež slouží buď osobní

anarchii umělcově nebo propagaci falešných ideologií či dokonce ukojení nejnižších lidských zálib. Takové umění ovšem bude vždycky věrným výrazem své společnosti — ale jen, pokud jde o její *neřesti*. A bude tomu tak jen proto, že je to umění špatné.

50. Dějiny umění poskytují množství dokladů pro všechny tři možnosti poměru mezi uměním a společností. Velká období křesťanské jednoty evropské — doba románská, doba gotická, doba barokní — mohou býti dokladem činné a kladné shody mezi společností a uměním. Jsou to období, kdy umění pomáhá společnosti činně v jejím duchovním vzestupu, vtiskujíc jí zároveň ušlechtilé vnější formy životní. Devatenácté století je naproti tomu typickým příkladem roztržky mezi dobrým uměním a společností, stejně jako je příkladem zotročení umění. Je to doba obecného zmatení hodnot — doba, v níž na jedné straně ztrácí pospolitost smysl pro nejvyšší hodnoty umění a na druhé straně se duchovní úpadek doby projevuje osudným způsobem i v samém umění, jež se stává z velké části výrazem osobní nekázně svých tvůrců nebo pouhým propagačním prostředkem zcestných doktrin. Dvacáté století se konečně smutně vyznamenalo tím, že pomocí nových technických vymožeností rozvinulo v obludných rozměrech zneužívání umění jako pouhého ukojování smyslů nebo jako „duševní hygieny“.

UMĚLEC

51. Je zřejmo z toho, co bylo řečeno o prostředcích uměleckého tvůrčího postupu, že k umělecké činnosti je třeba specifických schopností, přesahujících průměr schopností lidského ducha. Poněvadž mimořádnost těchto schopností bývá stejně chybně přeháněna jako popírána, je třeba je podrobněji vymeziti.

Jaké individuální vlastnosti tedy musí mít umělec, aby mohl vytvořiti původní umělecké dílo?

Především to musí být zajisté duch, který je samou svou přirozeností puzen nejen k vyhledávání krásy ve věcech, nýbrž i k jejímu vyjadřování. Víme z životopisů mnohých vynikajících umělců, že toto vnitřní puzení k tvorbě výrazu může vyvinouti sílu, přemáhající ty největší překážky, jež mohou životní okolnosti stavět umělci v cestu; že však tato síla může při nedostatku vnitřní kázně působiti ničivě a vésti i k rozvratu celého života. Tak či onak, je to pro existenci umění nezbytná podmínka; kdyby nebyl umělec takto přirozeně podněcován nebo i štván k výrazu — kdyby byl od přirozenosti pasivního ducha a musil čekat teprve na vnější popudy k dílu, většina nejlepších uměleckých děl by asi nikdy nebyla bývala vytvořena.

52. Aby mohl umělec uskutečnit toto vnitřní ponoukání k tvorbě, musí mít dvě specifické schopnosti. Nejprve musí být obdařen mimořádnou silou a hloubkou postřehu pro krásu věcí; musí dovést nejen zachycovat krásu tam, kde je jasně tlumočena výrazem nebo kde je sama o sobě zřejmá, nýbrž i pronikat do nezjevné hloubky významů a podob skutečností a nalézati krásu za spleť úchylek, deformací a zvráceností, jimiž je zastřena v běžné životní zkušenosti. K tomu je třeba nutně mimořádné síly intuice nebo „vnitřního zraku“, jak se to také vyjadřuje. A za druhé musí mít umělec specifickou schopnost kompoziční a výrazovou — to jest schopnost vytvářeti smyslový znak, jenž vyjadřuje krásu a vyvolává její účinek, pomocí prostředků, jež k tomu poskytuje řád umění. To znamená konkrétně, že umělec musí mít především zvláštní smysl pro objevování a činné uplatňování obou hlavních předpokladů smyslového výrazu: analogie a konkordance. Musí umět postřehnout vnitřní podobnost mezi věcmi a použití jí k vyjádření tvůrčího ideálu, k realizaci uměleckého záměru — a stejně musí mít také mimořádnou schopnost pro postřeh i praktické uplatnění konkordance.

53. Konečně je nezbytným přívlastkem uměleckého nadání aspoň poměrný stupeň individuality či původnosti jak ve vidění věcí, tak ve způsobu vyjadřování, v umělcově stylu. Přesné mechanické

napodobení cizího uměleckého díla v pojetí i ve výraze nenazýváme uměním ve vlastním smyslu;¹⁵⁾ umělecké dílo je podstatně něčím novým, individuálním, vzniklým z původního popudu, jež vznítil zážeh krásy v umělcově duši a jenž si vyžaduje k realizaci samostatného a úplného rozvedení celého tvůrčího postupu od ideje k výrazu. Býti umělcem znamená nutně viděti krásu svým způsobem — nikoli viděti zcela jiné věci než ostatní lidé, nýbrž viděti tytéž věci svým způsobem, vyplývajícím z konkrétního ustrojení osobnosti a jejího poměru k řádu věcí — z místa, jež umělec zaujímá, z úhlu, pod nímž vidí věci, z převahy zkušeností a rysů, pro něž je umělcův duch zvláště citlivý. A viděti věci individuálně znamená přirozeně také je vyjadřovati v této individualitě pohledu; to dvojí náleží nutně k sobě, a teprve jednota obojího — individuality vidění a individuality výrazu — ustavuje vlastní původnost umělcova díla. Jejich míra ovšem nemusí být stejná u různých umělců. Některý umělec má individuální postřeh jen pro vnější věci a dovede zachytit individuálně jen to, co je na povrchu — vnější podobu gesta, tváře, charakteru, smyslový dojem tvaru, barvy či pohybu; jiný má schopnost pronikat do nitra, „viděti duši“, zobrazovat podstatu. Stejně také nemusí být míra obou schopností stejná u téhož umělce; může se stát, že jedna z nich bude téměř docela chybět; aspoň jedné z nich — buď individuality vidění

nebo individuality výrazu — bude nezbytně potřeba, abychom vůbec mohli mluvit o umělecké individualitě.

54. Takové jsou tedy základní složky toho, co nazýváme povšechně uměleckým nadáním, geniem či talentem. Vzaty o sobě, jeví se nám tyto vlastnosti zčásti jako pouhé vystupňování obecných schopností, zčásti jako zcela specifické rysy, jež činí z umělce osobnost výjimečnou. Každý člověk má do jisté míry přirozenou touhu po kráse i intuitivní schopnost ji postřehovat; rovněž má jistý smysl pro analogii a konkordanci, bez něhož by zajisté nemohl vůbec vnímat účinek uměleckého díla. Umělec se však liší od neumělce jednak tím, že má tyto vlastnosti ve zvýšené míře — v takové míře, že převyšují a ovládají všechny jeho ostatní sklony a vlohy — jednak tím, že jsou vyhraněny zcela individuálním způsobem a zaměřeny prvotně k tvorbě výrazu.

Spojení těch tří věcí — síly postřehu, schopnosti výrazu, individuality pojetí — v jediné osobnosti činí z uměleckého nadání zjev výjimečný a nevypočitatelný. Existence umělce se nedá převést beze zbytku na žádné obecné prvky. Objevuje se náhle mezi námi, bytost odlišující se od svého okolí svým pohledem na věci, svým vášnivým zájmem zpodobovacím, svým překvapivým temperamentem, aniž můžeme vysvětlit, proč se právě v této chvíli objevil umělec právě tohoto charakteru. Pro některé

lidi je to pohnutkou k úctě a obdivu, pro jiné popudem k pohrdání, nedůvěře nebo nenávisti; bez zřetele k tomu či onomu však je umělec zde se všemi důsledky své individuality, jež je pro něho věcí přirozenou a nezbytnou.

55. Ano, i nezbytnou pro jeho dílo a užitek díla. To se nám ukáže, všimneme-li si blíže druhé základní věci, jež náleží k umělecké činnosti — umělecké zkušenosti, způsobu, jímž umělec vstupuje ve styk a zachází s konkrétními skutečnostmi.

Neboť k naplnění umělcova úkolu nestačí nadání samo o sobě. Jako všechny duchovní schopnosti, i schopnosti umělecké jsou prosty jakéhokoli automatismu působení; musí jich býti užíváno, a všechno závisí na tom, jak se jich užívá. A na druhé straně ani věci samy se nechovají trpně a neustupují automaticky umělcově vůli, neposlouchají samovolně jeho záměru. Naopak právě tam, kde jde o nejdůležitější praktický aspekt skutečnosti — o věci ve vztahu k lidskému životu a k lidské činnosti — naráží umělec na vážné překážky, jež vyplývají z rozdílu mezi ideálním stavem dokonalosti věcí a nedokonalostí skutečného stavu člověka, o němž jsme již mluvili. Umělec vychází z narušení dokonalé krásy; k jejímu vyjádření však musí používat takových prostředků, jež mu skýtá daný stav věcí, zatížený lidskou porušeností. Věci mimo člověka existují neúchylně ve svém prvotním daném řádu; člověk však může přestupovati svůj

zákon a také jej přestupuje; nedbaje svého prvotního poslání a dychtě po uspokojení sebelásky, uvádí ve zmatek pravý poměr hodnot tím, že vyšší hodnoty nahrazuje nižšími — počínaje si takto jako ten, kým vskutku jest: jako bytost, jež klesla s výše své přirozené dokonalosti a je zatížena následky tohoto pádu. Tím se dostává do kolise s řádem věcí, který se nemění; a odtud si vysvětlíme, že skutečnost tak často zasahuje rušivě a nepřátelsky do lidského života, ačkoli řád věcí a řád člověka jsou zásadně v souladu. Odtud také vzniká ona tendence k nivelisaci a všednosti, o níž jsme se zmínili v třetí kapitole; a právě poslední z nich, všednost, je jednou z největších překážek, jež musí umělec překonávat, protože všednost útočí přímo na krásu věcí, zastírá ji a popírá ji a svádí člověka, aby zapomněl, že vůbec existuje něco takového jako krása, jež je plností věcí, a aby se domníval, že vlastní původní hodnota skutečnosti je jen v tom, co z ní dovoluje spatřiti závoj všednosti. A tak zápas proti všednosti, který je složkou každé duchovní zkušenosti — to jest zkušenosti, jež má jakýkoli závažný vztah k hodnotám, jež jsou předmětem intelektu a vůle — má ve zkušenosti umělcově dvojnásob významné místo; a poněvadž individualita je něco, co je samou svou povahou popřením všednosti, pochopíme, jak veliký význam má pro umělce v tomto boji zkušenosti, jehož je třeba si nyní všimnout podrobněji.

56. Plná, neporušená skutečnost je svým božským původem něco vzácného, nádherného, vznešeného, a přirozené prvotní gesto, jímž na to odpovídá zdravý duch, je gesto úžasu. Nikoli pouhé gesto údivu, nenadállosti, překvapení, jež zakoušíme nad něčím, co se nám jeví neobvyklým *v poměru* k něčemu obvyklému, nýbrž gesto bytostného úžasu nad samým bytím věcí, nad tím, že věci jsou a že jsou tak plny úchvatu. Úžas nad věcmi je tedy pravým základem lidského vztahu k věcem; a proto se také právě proti němu obrací všechen útlak porušenosti. Je-li však v jisté míře každý člověk vydán tomuto útlaku, neznamená to, že by mu také musil podlehnout. Naopak vše, co je zdravého v člověku, odporuje tomuto tlaku a přemáhá všednost. Duch zpronevěřilý a oddaný sebelásce arcipovoluje, zapomíná — a utápí se ve všednosti. Avšak duch, který si uchoval věrnost své pravé podstatě, snaží se, aby si přes všechnu tíhu porušenosti uchoval nebo v nějaké formě aspoň obnovil to prvotní gesto úžasu, jež bylo gestem člověka dokonalého — a jež zakusil každý člověk aspoň jednou v životě — tehdy, když byl ještě dítětem, po prvé poznávajícím svět ve vši jeho novosti a nevědoucím ještě nic o zlu a porušení — přijímajícím obrazy světa smysly a intelektem, jichž se předtím ještě nedotklo nic jiného. Zdravý duch si uvědomuje rozdíl mezi šálením všednosti a pravdou skutečné tváře věcí, bouří se proti všemu, co ji zapírá, a

snaží se obnovit prvotní vidění věci — obnovit kontinuitu věku zkušenosti s věkem dětské nevinosti. Protože však se nemůže prostě vrátit k dětskému vnímání — protože už nemůže přijímat jako absolutně nové a neporušené to, co se mu již vtisklo v duši ostnem porušení, musí to činiti jiným způsobem, tak jak to odpovídá jeho skutečné situaci. Obnovené gesto úžasu je gesto diferencované, složené, obracející se několika frontami proti záporu, který je ohrožuje.¹⁶⁾

57. V podstatě má toto gesto trojí podobu: pathos, komiku a tragiku.

Pathos, toť velikost, vznešenost, nádhera věcí, poznávaná a přijímaná jako naprosté vítězství kladu nad negací, jako síla, jež zapuzuje každý stín porušení, jež uchvacuje ducha tak, že zapomíná na všechnu tíhu a všechnu ohroženost. Tento účinek může mít různé stupně — podle toho, jak citlivě naň reaguje ta která schopnost — od pouhého citového dojetí až po vrcholné spočinutí intelektu a vůle v dokonalém souladu s velikostí věcí.

Komika, toť gesto, jež vzniká z poznávaného kontrastu mezi vítězí hodnotou kladu a bezmocí záporu, ať už jde o kteroukoli ze stupnic humoru a ironie. Komickým se objevuje duchu každý nedostatek, každé porušení, každé zlo, jež bojuje marně proti lidské věrnosti a lidskému souhlasu s řádem; je tedy komika výraz radostného poznání

zásadní bezmocnosti zla a jeho *objektivní* nepodstatnosti.

Naproti tomu *tragika* je gesto, jež vzniká ze setkání ducha se zdánlivou nebo skutečnou prohrou *jednotlivce* v boji proti zlu. Neboť objektivně je sice zlo bezmocné proti dobru a také nemůže zvítězit nad duchem, který mu vytrvale odpírá a neskloní před ním svou vůli; může však *vždycky* zasáhnout neblaze do hmotného osudu člověka a *někdy* může triumfovat i nad jeho osudem duchovním — tehdy, když se mu člověk poddá svou vůli. A právě ze střetnutí náhodného vítězství zla se zásadní neporušitelností dobra vzniká gesto *tragické* — gesto, v němž se duchovní klad odráží od temného pozadí náhodného ztroskotání člověka.¹⁷⁾

Nuže, taková je trojí podoba *obnoveného* gesta úžasu — tři způsoby, jimiž člověk přemáhá tíhu porušení a uskutečňuje návrat k původní rovnováze ducha a věcí. Novost věcí se nám v nich objevuje a působí na nás už ne tím, že je vidíme vůbec po prvé — časově po prvé — nýbrž že vidíme jejich nádheru a jejich radost odrážeti se na kontrastním pozadí záporu. Rozumějme však dobře: je to stále novost *věcí*, novost, jež *náleží* věcem samým. Věci jsou *objektivně nové*, jejich tvář je věčně svěží, nenadálá a úchvatná, tak jak to odpovídá jejich původu — neboť jak by mohlo zestárnouti to, co je dílem věčného Tvůrce? A všechna obvyklost, všechna lhostejnost a všechno zevšednění věcí je

pouhý subjektivní stav, stav zeslabeného lidského ducha, nikoli stav věcí. To my jsme všední, nikoli věci samy:

*To vám, to vašim odcizeným tvářím
uniká ta věc, plná nádhery.*

(Francis Thompson, Království Boží.)

58. A jako každý člověk, i umělec se musí vyrovnávat těmito třemi způsoby s daným stavem věcí, s fakty úchyvky. Protože však má důvěrnější a významnější vztah k svrchované hodnotě věcí, jejíž reafirmace je cílem obnoveného gesta úžasu, mají ty tři způsoby pro něho také větší význam a větší naléhavost. A tím je dán i zvláštní charakter umělcovy duchovní zkušenosti.

Především se to týká její intensity. Svár mezi kladem a záparem má pro umělce — *ceteris paribus* — zvláštní osobní naléhavost; napětí mezi oběma póly — mezi touhou, směřující k ostře viděné ideální dokonalosti věcí, a mezi hrůzou negace — je pocítováno mnohem bolestněji než u člověka bez uměleckého nadání a může také mnohem snáze dosáhnouti až onoho mezního bodu, kdy se člověk ocitá jakoby tváří v tvář temnotám záporu. Mimo to je tu ještě napětí, dané rozparem mezi všedností a mezi ostře vyhraněnou individualitou umělce; zde je rozpor nesmiřitelný, neboť umělec nemůže se vzdáti své individuality, jež náleží podstatně k jeho nadání, a nemůže tedy uzavírat

s všedností kompromis, jak to činí tak často ne-umělec. A zároveň ovšem i síla reakce je úměrná síle napětí; zápas o rovnováhu je prudší a úpornější, vítězná jistota kladu přesvědčivější a účinnější.

Takto se tedy umělec výrazně odlišuje od ne-umělce i povahou své duchovní zkušenosti. Nejvýraznější rozlišující znak je však v něčem jiném — to jest v činném zaměření umělcovy zkušenosti. Umělci nejde jen o prosté obnovení trpné rovnováhy ducha, nýbrž o obnovu činnou — o rovnováhu, jež znamená tvůrčí zisk, jež je schopna se státi základem tvorby. Proto má každá umělecká zkušenost již charakteristickou pečeť jeho *výrazové* individuality, která ji odlišuje i navenek od obecné lidské zkušenosti — a která, spojená s intenzitou umělcovy reakce proti všednosti, působí často překvapivě nebo i odpudivě na toho, kdo dovede chápat umělcovo počínání jen s obecného lidského hlediska a neví nic o vztahu umělcových reakcí k jeho budoucímu dílu.

Taková je úhrnná povaha umělcovy duchovní zkušenosti. Je to zkušenost v pravém smyslu — to jest zkušenost, jež vzniká z otevřeného, přímého styku se skutečností. Je to zkušenost duchovní — to jest zkušenost, jež souvisí s podstatným vnitřním smyslem a významem věcí. Je to zkušenost plná, pronikající a zahrnující všechno bohatství svého předmětu, neboť jen v plnosti je nalézána krása. Je to zkušenost kladná, předznamenaná souhlasem

s řádem a odvrácená od negace, jež je nepřitelem umění. Konečně je to zkušenost jedinečná, specifická, individuální, poznamenaná úhlem umělcova pohledu a povahou jeho vyjadřovací schopnosti.

59. Z této zkušenosti bere umělec látku svého díla — to jest, z ní vybírá prvky, jichž chce použít k ztělesnění své ideje podle svého individuálního výrazového klíče. Od ní musíme odlišovat jeho technickou zkušenost — totiž znalost a ovládání vlastností hmotných prostředků, jichž používá k výrazu — barvy, tónů, slov, plastických vlastností hmoty a podobně. Tato zkušenost, již nabývá umělec praktickým cvikem svých smyslů, je pro něho prakticky neméně důležitá, protože bez ní nemůže dosáhnout konkrétního naplnění svého záměru; sama o sobě však není podrobena takovým krisím. V ní jde jen o to, aby si umělec dobře osvojil praktickou znalost obecných zákonů hmoty i zvláštních znalostí materiálu, jehož používá; aby poznal jeho možnosti i jeho meze a aby v těchto mezích získal co největší zručnost v jeho používání. Vlastní praktické obtíže vznikají teprve tam, kde jde o dokonalé přizpůsobení obojí zkušenosti — o vyrovnání mezi tím, co *požaduje* umělcův záměr, a mezi tím, co *může* dáti zručnost umělcova.

60. Teprve souhra všech těchto činitelů — nadání, zkušenosti i zručnosti — uschopňuje umělce ke konkrétnímu provedení díla; to je třeba míti zvláště na mysli. Účinnost díla nezávisí jen na pravosti a

síle každého z nich, nýbrž i na jejich vzájemné harmonii, na míře jejich shody; každé porušení souladu se projeví v samé struktuře díla jako prvek rušivý a zeslabující.

Zde se otvírá nepřehledné množství drobnějších temat, týkajících se technické nebo psychologické stránky způsobu, jímž se může v praxi projevit tato souhra nadání, zkušenosti a zručnosti v tvůrčím procesu. Bylo by možno s použitím bohatých dokladů líčit dopodrobna, jaké pochody se odehrávají v duši tvořícího umělce; jaké tvůrčí typy osobnosti se mohou vyskytovat; jaké jsou rozdíly tvůrčího postupu v jednotlivých uměních; jaké jsou rozdíly mezi jednotlivými styly; jaký je poměr mezi koncepcí, komposicí a výrazem u různých typů, škol a epoch; a jaký je vztah toho všeho k různým podmínkám jednotlivých kultur . . . a tak dále. Ale za prvé by to všechno stěží bylo možno směstnat do mezí jediné, byť sebetlustší knihy; a za druhé, čím by to všechno mohlo přispět k poznání *podstaty* umění? Co si zde počít s veškerou deskriptivní, experimentální a jinou psychologií, sociologií, charakterologií, fyziologií, pathologií, psychofyziologií, psychopathologií a třeba i sociopathologií a jinými kříženci a míšenci pozitivních věd třeba sebezajímavějšími? Nás zajímá v rámci těchto výkladů jen to, co je všem umělcům společné. A všichni umělci jsou bratří, pokud jde o slávu i bolest jejich údělu — bratří ve slávě zjevené

krásky i v nesnázích zápasu o její vyjádření. Všichni umělci musejí bojovat o pevnou duchovní posici, o sílu, zralost a rovnováhu, jež by jim umožnila odolat všem nástrahám porušenosti; a všichni musejí zápasit o to, aby dovedli vtisknout svůj sen hmotě. Zajímá-li nás tedy ještě něco kromě toho, co již bylo řečeno, je to tento aspekt zápasu o dílo, a zejména jeho osobní morální předpoklady. Neboť ke každému vnitřnímu boji je třeba jistých morálních vlastností; existuje tedy kromě obecného vztahu umění a morálky také cosi jako zvláštní morálka umělecké tvorby — souhrn mravních vlastností, jichž je třeba k vítěznému vybojování díla.

61. Je však třeba dobře rozlišovat, oč tu jde. Jakákoli morální činnost může směřovat konkrétně k některému ze dvou cílů: buď k přímému posílení mravní osobnosti, ke cviku v morální dokonalosti zachováváním čistoty úmyslu, vůle — nebo k uplatnění morálních vlastností v zaměření k objektivnímu cíli, k vytvoření dobrého díla. Mezi oběma možnostmi jsou důležité rozdíly, a bylo by chybou je přehlížet a přenášet měřítko posuzování z jedné oblasti do druhé. Dobrá vůle, naprostá spravedlivost a čistota úmyslu nejsou ještě zárukou, že také výsledek bude dobrý; a naopak zase objektivní zdar díla není závislý na naprosté subjektivní mravní dokonalosti jeho původce. Objektivní schopnost k dílu nezávisí na mravní povaze subjektivní vůle; směšují-li se ty dvě věci, dochází často v posu-

zování uměleckých děl k nejabsurdnějším výsledkům. Nám zde jde o zaměření k dílu a o mravní vlastnosti, jichž je potřebí umělci *se zřetelem k vytvoření díla*; nikoli o to, jaký může býti subjektivní umělcův úmysl s mravního hlediska nebo jaké jsou obecné podmínky jeho osobní morální dokonalosti.

62. Nebudeme zvláště zdůrazňovati nezbytnost první morální podmínky jakéhokoli úsilí, „kořene všech ctností“, lásky; umělec, který by nemiloval své umění, toť cosi protismyslného. Naše pozornost platí tomu, co se nazývá *uměleckou kázní* — to jest souhrnu požadavků, jež na umělce kladou konkrétní problémy tvůrčího postupu a jimž odpovídají konkrétní umělecké ctnosti.

Jejich nezbytnost se ukazuje už tam, kde jde o umělcovo vidění krásy, o inspiraci. Nevytváří-li se dílo samo sebou, nějakým samovolným procesem, jako perla ve škebli perlorodky, nezjevuje se ani prvotní vidění krásy umělcovu zraku podle jeho vůle. Neboť umělec není pánem krásy, nýbrž jejím služebníkem. Má ovšem jistou svrchovanost v oblasti hmotného výrazu, jehož prostředků používá svobodně podle své vůle; avšak prvotní zjevení krásy, jímž počíná cesta k dílu, toť něco podobného daru, o němž není jisto, kdy bude udělen. Jako je samo nadání umělce něčím nevypočitatelným a nevypolatelným, něčím zdarma uděleným, tak je nevypočitatelný i okamžik, kdy se zjeví krása k početí díla; a nechce-li jej umělec propást, musí býti

neustále ve střehu jako lovec na číhané — musí být neustále obrácen k věcem, skrze něž se mu může krása zjevit.

K tomu však potřebuje nejen veliké vytrvalosti a trpělivosti, nýbrž i pravé pokory srdce. Nesmí být zaujat sám sebou, svými vrtochy, svou sebláskou, ani věcmi, jež nenáleží k umění; ode všeho takového musí být oproštěn. Ale nadto ještě se musí také duchovně pokořiti — „zmenšiti se“, jak praví Chesterton, aby mohl viděti velikost věcí. Nebo bychom mohli s použitím jiného obrazu říci, že umělec musí být schopen dokonalého vnitřního mlčení — že musí umět v sobě umlčet všecken hluk rozptylujících myšlenek, vášní, tužeb a nadějí, aby mohl v naprostém tichu srdce naslouchati, až se ozve poselství krásy — že tedy umělec je podstatně člověkem naslouchajícím. Ať už to však vyjádříme jakkoli, je jisto, že bez trpělivosti a pokory nedobude umělec krásy.

A to tím více, že prvním zachycením krásy, prvním zábleskem inspirace nemusí ještě být zjeveno nic určitého o vlastní ideji díla. První popud bývá často jako sémě, které musí v umělcově paměti projíti nejprve skrytým procesem růstu, než se z něho vyloupne zřetelný umělecký záměr; a tento růst má svůj přirozený rytmus, který se nedá urychlit žádným vnějším zásahem nedočkavé touhy.

Neméně naléhavě se ukazuje nutnost umělecké kázně v poměru k ideálu již pevně vyhraněnému.

Víme již, že aby to byl pravý ideál, musí být něčím, co náleží věcem, co je ve shodě s neporušeným integrálním řádem skutečnosti. Nesmí to být iluse — to jest představa, v níž je nějaký jednotlivý rys skutečnosti nebo nějaká jednotlivá věc povýšena na stupeň hodnoty, jaký jí nemůže náležet v řádu skutečnosti. Právě v tom je však pro umělce veliká nesnáz. Iluse má na první pohled tytéž znaky jako ideál — i ona obsahuje rys skutečnosti a činí si nárok na svrchovanost; rozdíl je jen v poměru toho dvojího, který je u ideálu založen na vztahu k objektivní dokonalosti řádu, odpovídá věcem, je pravdivý — kdežto u iluse je pouhým výplodem osobní libovůle, nahrazující skutečný stav věcí svým přáním, a proto je falešný. Může tedy být iluse snadno zaměněna za ideál — tím snáze, že právě zde klade umělci největší nástrahy ta strašlivá umělecká pýcha, jež v ničem nezadá pokušením pýchy kněžské. Ve fixaci umělecké ideje má nutně velmi významnou úlohu — kromě smyslové obraznosti či fantasie — také vyšší obrazotvornost — schopnost intelektu vytvářet nové obrazy — obrazy možných skutečností — z významových prvků, získaných abstrakcí ze smyslových vněmů — tedy z obrazů aktuálních skutečností. V obrazotvornosti se setkávají všechny činné síly; ona je podobna tržišti velkého města, v němž se soustřeďuje, přetváří a směňuje veškeré jeho bohatství. Je vskutku ohniskem největšího vzruchu, největšího

jiskření, největší pestrosti, největšího bohatství podob, barev, zvuků, světél, stínů, vášní, nadějí, tužeb — a proto je také ohniskem největšího vypětí uměleckého sebevědomí. Ona je pokladnicí umělcova ducha; zde se cítí umělec pánem — a bohatým, mocným pánem; zde může nejsnáze podlehnout opojení sebou samým — a proto ho právě zde nejčastěji navštěvuje pokušení pýchy, jež ho ponouká, aby zapomněl, že původ toho všeho bohatství je ve skutečnosti mimo něho, že jeho hodnota závisí na objektivním vztahu k věcem, na tom, jak dalece umělec poslouchá zákona věcí — a aby podlehl pošetilé myšlence, že to všechno je výlučným dílem i majetkem jeho ducha. A co je snadnějšího než podlehnout ve chvíli opojení — ostatně pochopitelného — tomuto našeptávání? Stačí vsutku dost malá počáteční úchylnka, aby se umělec na konci setkal s přeludem místo se skutečností. Čím více poslouchá umělec sám sebe, svých subjektivních zálib, svého opojení z hýření představ, tím snadněji a tím později objevuje svůj omyl. A jak často jej neobjeví vůbec!¹⁸⁾

Tomuto nebezpečí může čeliti jen přísná kázeň, kterou umělec ukládá své obrazotvornosti — kázeň, v níž k pasivní pokoře a trpělivosti musí přistoupiti činné gesto *odříkání*. Je třeba, aby si umělec neustále připomínal, že nepracuje toliko pro sebe a ze sebe, aby si nepřivlastňoval všechnu zásluhu a hodnotu svého úsilí. Nesmí se připodobňovat la-

komci, který pracně shromažďuje nesmírné bohatství jen proto, aby se z něho těšil v neplodné rozkoši. Vždyť ve skutečnosti tvoří umělec pro sebe jen tím, že bere z pokladnice života, aby rozmnožoval *její* bohatství; tvoří pro sebe právě tím, že tvoří pro jiné, a činí to jen tehdy, když tvoří ne v dychtivosti sebelásky, ne v žárlivé chtivosti bohatství, ne v osobivosti pýchy, nýbrž v zanícení pravé lásky, jejímž cílem je člověk a Bůh a jež přináší vytvořené dílo jako oběť, nikoli jako vlastnictví. Jen taková tvorba může dáti umělci tu pravou radost z díla, jež je osobní výsadou tvůrce.

63. A jen takový poměr k dílu také dává umělci sílu snášet radostně a bez úhony tíhu práce, jíž podléhá jako každý člověk. I umělec je dělník, pracující v potu tváře a v bolesti duše; také na něho doléhá *labor improbus* podílem jemu určeným. A čím větší je dílo, tím větší je i hmotná námaha. Hmota se nepoddává v řádu porušení bez odporu myšlence, a umělec vytvářející výraz zápasí s ní často namáhavěji než oráč, zrývající půdu, aby ji připravil k úrodě.¹⁹⁾ Tomuto údělu nemůže uniknouti; ale záleží na něm, to jest na jeho kázni a na jeho poslušnosti, zdali to bude práce radostná a svobodná nebo práce otrocká.

64. Neboť jako všude, i zde dává pravou svobodu jen poslušnost. Kázeň je předpokladem svobody, jíž si umělec tak cení a jíž často tak zneužívá. Je pro člověka jen dvojí možnost: buď poslouchá zákona,

který je nad ním, a pak je člověkem svobodným; nebo poslouchá popudů, jež přicházejí z nižších rovin života — své sebelásky, své pýchy, své chtivosti — a pak je otrokem. Tak je tomu i s umělcem. Buď poslouchá v pokoře vyšších příkazů, jež mu ukládá duchovní řád krásy, a pak požívá radostné svobody práce a vládne věcem; nebo to nečiní — a pak se stává větší nebo menší měrou otrokem iluze nebo otrokem práce.²⁰⁾

65. Tolik lze říci o postupu tvoření, o cestě k dílu teprve zamýšlenému. Je však ještě jiný morální aspekt umělcova úsilí — význam, jež má ukázněná umělecká činnost pro samu osobnost umělcovu. Je obecnou zkušeností, že každá práce, každé dílo nejen vyžaduje jistých osobních vlastností morálních, nýbrž že také zpětně zase přispívá k jejich rozvíjení nebo potlačování. Každá řádně vykonaná práce zdokonaluje schopnosti, jichž si vyžaduje. To platí o nejprostší práci rukou stejně jako o práci umělcově. Jestliže si vyžaduje jistých osobních morálních předpokladů, také je zase posiluje — rozvíjí kladné prvky osobnosti, zeslabuje nebo zneškodňuje prvky záporné; jako zase špatná kázeň má účinek opačný. Slovem, každá umělecká činnost má mravní vliv na umělcovu osobnost.

66. Z toho vyplývá, že není správné ztotožňovat uměleckou osobnost jen s tím, co se často neurčitě nazývá uměleckým temperamentem — to jest s povahovými rysy, danými jen vrozeným ustro-

jením umělcovy individuality. Umělecká osobnost je ve skutečnosti jednota, v níž jsou k činnému souladu spojeny prvky vrozeného nadání, temperamentu a zkušenosti s vlastnostmi morálními. Je to tedy osobnost v plném smyslu — totiž přirozenost ovládaná rozumem a vůlí a schopná růstu nebo poklesu, podle toho, v jaké míře dovede umělec svobodnou činností vůle a rozumu uvést v soulad svou individualitu s obecným řádem věcí. Je omylem se domnívat, že umělec musí slepě následovat popudů svého temperamentu. Rozum a vůlí nelze vyloučiti z tvůrčího postupu; jsou v něm účastny vždycky, i tehdy, když navenek vystupují sebevýrazněji jiné složky a když se zdá, že po nich není stopy — když se zdá, že umělec tvoří nevědomky. Popírat to může jen psychologista, který ztotožňuje vědomí s uvědomováním — který neví, že uvědomování vlastního já a vlastní činnosti je toliko jedním z úkonů diskursivního intelektu a že je to jen průvodní úkon vlastní intelektuální činnosti diskursivní nebo intuitivní.

Je ovšem správné, že složka temperamentu se uplatňuje v umělecké činnosti zvláště výrazně — že zvláště mocně vyhraněná individualita a mohutnost síly, jež ho vrhá neustále v dobývání krásy, dávají se umělcovu počínání silně odlišovati od obvyklé uniformity, jež charakterisuje počínání neumělce. To však je na druhé straně bohatě vyváženo faktem, že i temperament je v tom podro-

ben objektivnímu zaměření k dílu, určenému pro pospolitost. A hodnota tohoto díla nezávisí jen na míře nadání a uzpůsobení temperamentu, nýbrž i na tom, jak s těmito danostmi umělec zacházel — s jakou kázní intelektu a vůle z nich dovedl těžiti k prospěchu díla.

I.

Umělecké dílo jako „výraz osobnosti“

67. V jakém smyslu lze oprávněně mluvit o uměleckém díle jako o výrazu umělcovy osobnosti?

Víme již, že umělecká osobnost je osobnost integrální, ovládaná rozumem a vůlí, a že cíl, k němuž je zaměřena, je objektivní. Z toho vyplývá, že umělecké dílo je výrazem osobnosti v té míře, v jaké to odpovídá těmto dvěma termínům. Je zajisté především výrazem individuálního uměleckého charakteru — v tom smyslu, že se v něm odráží zvláštní způsob, jímž umělec vidí a vyjadřuje věci. A poněvadž jen klad je tvůrčí, vyjadřuje vše, co znamená v díle skutečnou hodnotu, kladné stránky osobnosti. Hotové dílo je jakožto hodnota výrazem osobnosti vítězné, zápasů vybojovaných — zápas nevybojovaný nebo nerozhodný se sám o sobě nemůže projevit v hodnotách díla, nýbrž jen v jeho nedostacích.

To je důležitá námička proti názorům, jež vidí vlastní hodnotu uměleckého díla v tom, že je přímým zachycením subjektivního průběhu umělcova vnitřního boje. Jsou vskutku subjektivisté, kteří se domnívají, jako Upton Sinclair, že „účelem umění

je sdělit umělcovy city a životní názor ostatním“ a že umělecké dílo je tím lepší, čím více se v něm projevuje neztvárněná změť zážitků nějakého vnitřního zápasu a čím beznadějněji je do ní umělec zapleten; a naopak si zase málo cení díla, v němž proniká pokoj vítězství a v němž je pozornost umělce soustředěna na objektivní jistotu řádu, nikoli na zrcadlení subjektivních stavů.

Takoví pozorovatelé díla zřejmě zaměňují účinek krásy s pouhým citovým dojmem, s citovou „sensací“, kterou vyhledává a kterou se sytí prostý lidský zájem, zvědavost, záliba ve vyhledávání tajemství cizího nitra; avšak to nemá nic společného s pravým zájmem uměleckým. V typu umělce i vnímatele, jimž jde v díle především o takovou citovou sensaci, a nikoli o radost z dokonalosti věcí, je třeba viděti typ nečistý, který v nejlepším případě mísí v různém poměru vyšší účinek krásy s hrubším účinkem subjektivní emotivity.

68. Je ovšem také hrubým omylem mít za to, že dílo, v němž se projevuje objektivní vyrovnanost, nemůže býti výsledkem opravdového boje — že umělec, který nedává v kompozici díla pronikati subjektivním průvodním jevům svého úsilí o dílo, nebojoval o svou zkušenost a o svůj výraz třeba mnohem usilovněji a bolestněji než subjektivist, který se zmítá ve sváru svých citů a reflexí, a pro přebujelé vyjadřování svých „stavů“ se nedostane k tomu, aby zápasil o něco objektivního. *Tento roz-*

díl mezi nimi ještě neustavuje žádný rozdíl hodnoty. S hlediska objektivního souzení díla znamená jen tolik, že první z nich podal hotové dílo samo o sobě, odklidiv pečlivě všechna lešení, všechny odpadky, všechn pot práce, jehož si vyžádalo — kdežto ten druhý pokládá za potřebné ponechat v díle všechny stopy své práce, předvést dílo s celým lešením i se vším potem. A jak často je pak lešení důkladnější a pracnější než vlastní dílo, jemuž mělo sloužit! Starý umělec se nedomníval, že dílo musí vyjadřovat jeho osobnost do té míry, aby odráželo i všechny záporné stránky jeho vnitřního života — aby bylo výrazem *zmatku* osobnosti. Starý umělec mohl být vnitřně sebevíce otřesen nebo rozerván — v díle pokládal za nutno zachovávat přísnou objektivní kázeň, protože měl na mysli, že dílo nemá sloužit jen jemu. Moderní umělec se domnívá, že by jeho dílo nebylo dost „životné“, kdyby na něm nebylo znát stopy jeho úzkostí, pochyb, ořesů, všech okamžiků zbabělosti, nejistoty i naděje, jež prožil při jeho tvorbě — kdyby „nečpělo po kotlíku, v němž bylo uvařeno“. (Vl. Vančura.) A proto mísí do objektivních účinků obrazivosti subjektivní účinky sensace. Ba jsou umělci, kteří se domnívají, že k vytvoření hodnotného díla stačí prostě silnější dávka upřímnosti; že stačí podati sebe sama se vši otevřeností, aby bylo dosaženo uměleckého cíle. K tomu je ovšem třeba značné dávky sebevědomí; takový umělec

musí být přesvědčen, že je vskutku sám o sobě zajímavější než cokoli jiného. Proto však ještě není něčím lepším než umělec objektivního typu — spíše naopak. Při nejlepším — činí-li to jen z mylného přesvědčení a je-li jinak, *navzdory* tomu dobrým umělcem — tím zeslabuje vlastní umělecký účinek svého díla. Činí-li tak proto, že prostě není schopen jinak pracovat, projevuje tím jen nedostatek kázně a chatrnost svého nadání. Činí-li tak proto, že jeho obecenstvo je zvláště přístupné citovému působení, je to ještě horší, neboť pak se úmyslně zpronevřuje svému poslání, protože podporuje úpadek uměleckého vkusu.

69. Je ostatně také omylem domnívat se, že umělecké dílo může *beze zbytku* vyjádřit subjektivní stránku právě nejzávažnějších zkušeností umělce. Objektivní zaměření díla tomu klade velmi zřetelnou mez — danou právě tím, že umělecké dílo vyjadřuje zkušenost, jen pokud je *sdělitelná*, přístupná poznání jiných lidí. To znamená, že vyjadřuje plně objektivní povahu zkušenosti, to, čím věc je o sobě; naproti tomu však právě to nejosobnější v umělcově zachycení krásy — to, co náleží nejvyšší měrou jemu samému, totiž kouzlo vlastního okamžiku, kdy byl umělec oslněn zjevením krásy — právě to nemůže být v díle vyjádřeno ve vší své subjektivní bezprostřednosti. To, *co* bylo zjeveno, musí být ovšem vyjádřeno co nejlépe, tak, aby to vyvolalo odpovídající účinek v jiných li-

dech podle míry jejich vnímavosti; avšak nejosobnější účinek nemůže být sám o sobě tlumočen ve své jedinečnosti. Je ovšem přítomen rozptýleně v celém díle, jež jím zaznívá jakoby ozvěnou; celé dílo vychází z něho a svědčí o něm; ale v své jedinečnosti jakoby nerozptýleného paprsku světla nemůže být vyjádřen.

II.

Umělec a morálka

70. Isolace umění od ostatních životních hodnot, jež je tak význačným rysem moderního života, neprojevuje se snad nikde tak vytrvalým a tak nepřátelským způsobem jako v poměru umělce k morálce. Ničemu se moderní umělec nevzpírá tolik jako každému pokusu o mravní soud nad svým dílem. Zdá se, jako by vskutku propadal pošetilému domnění, že oblast umělecké tvorby je absolutním světem pro sebe, v němž nevládnou žádné jiné zákony kromě zákonů metafory, rytmu, tónu, barvy, a z něhož je přede vším jiným pečlivě vyloučen jakýkoli zřetel k morální stránce skutečnosti jako cosi, co ohrožuje samy základy umělcovy svobody.

Nazvali jsme to domněním pošetilým — a je vskutku nesnadno pro to najít jiný přívlastek, vi-

díme-li, jak hrubě je v něm skreslena skutečnost a s jakou zaslepeností se v něm hledá výsada umění právě v tom, co je znamením jeho ztročení. Shledali jsme v průběhu těchto výkladů nejednou, že morální hodnotu nelze nikdy vyloučit z řádu hodnot uměleckých, naopak že má činný význam pro umění v několikerém smyslu. Provedeme zde stručnou rekapitulaci, aby to vyniklo tím zřetelněji.

71. 1. Nejprve vyplývá ze samé definice krásy, že morální *skutečnosti* jsou zrovna tak objektivními, předmětnými předpoklady umění jako cokoli jiného. Morální pravda věcí není odlučitelná od pravdy umělecké, jež je pravdou plnosti věcí; a není tudíž ničím náhodným a zevnějším, co by bylo teprve dodatečně připojováno ke kráse věcí. Jestliže se s ní umělec v díle nevyrovnává, není jeho dílo prostě ani *umělecky* dokonalé, i když je tento nedostatek zastírán sebevětší přemírou smyslových výrazových prostředků. Poněvadž je to nedostatek vnitřní, projeví se neomylně i ve výrazové stránce díla nějakým porušením rovnováhy — neboť výraz, kterému neodpovídá, jež neoživuje vnitřní rovnováhu, nemůže ani působit plným a vyrovnaným účinkem na ducha.

2. Za druhé jsme viděli, že osobní morální *vlastnosti* jsou nezbytným předpokladem tvůrčího úkonu umělce. Aby umělec mohl při všech nesnázích, jež se kladou v cestu jeho úsilí, dospět k plnému ztvárnění uměleckého ideálu, musí ve

značné míře uplatňovat pozitivní ctnosti umělecké kázně; jinak uváže v polovici cesty.

3. Konečně je nesporno, že jako každá činnost, i umělecká činnost, věrně sledující svůj cíl, má *morální vliv* na umělce osobnost, rozvíjejíc její kladné stránky a zeslabujíc všechno, co je v ní nevyrovnaného nebo sčestného.

To je trojí kladný význam morálních hodnot *uvnitř* řádu umění, jenž zřetelně ukazuje, jak je pochybeno vidět v morálce něco umění překázejícího nebo s uměním nesourodého. Vskutku, jak může překážet umělci morální krása skutečnosti v jeho legitimním úsilí o výraz krásy? Nebo jak mu může škodit mravní vlastnost, s jejíž pomocí zdolává obtíže svého úkolu? A jak může být něčím nesourodým morální zušlechtění osobnosti, jež je přímým výsledkem jeho tvořivé práce?

72. Je však ještě jiný vztah mezi morálkou a uměním, vztah vnější, daný pospolitým charakterem díla, faktem, že je určeno pro „obecenstvo“, to jest pro větší či menší okruh lidí různého osobního charakteru, různých zálib, různého nadání a různého stupně morální vyspělosti. Z toho, co víme o sdělnosti duchovních hodnot, je zřejmo, že každý účinek krásy má zároveň i nepřímý ohlas v oblasti morální — nehledíc k obecné zásadě, že každý výsledek vědomé lidské činnosti má nějaký morální účinek. Mravní osobnost vnímajícího tedy nemůže zůstat neutrální k účinku díla; to, co je v něm

z pravdy nebo dobra věci či z jejich opaku, působí nutně buď k zeslabení nebo k obohacení mravního charakteru vnímajícího; mravně indiferentní vědomý čin neexistuje. Z toho tedy vyplývá, že i pro svůj vnější vztah k pospolitosti je umělecké dílo podrobena mravnímu soudu se zřetelem k svému konkrétnímu účinku na morální osobnost člověka; a stejně je zřejmo, že tento objektivní mravní soud je nezávislý na posuzování umělecko-technické stránky díla, stejně jako na tom, jaké byly vlastní úmysly nebo pohnutky jeho tvůrce. V něm jde toliko o zjištění objektivního účinku, nikoli o posuzování umělcových pohnutek, jeho schopností nebo jeho mravního charakteru. Je tedy docela dobře možno pronést s tohoto hlediska záporný soud i nad dílem, které je po technické stránce dokonalé a jehož tvůrce neměl v úmyslu jednati proti mravnímu zákonu. Je to možno, aniž se tím uvádí umění v rozpor s řádem morálním, jak se z toho často sofisticky vyvozuje. Neboť za prvé technika uměleckého výrazu ani její individuální dokonalost není závislá na morálním úmyslu, poněvadž závisí na schopnosti vrozené, kdežto morální vlastnosti jsou vlastnosti získané — „ctnost je učitelná“, jak praví Sokrates u Platona. A za druhé je zřejmo, že vlastní důvod záporného soudu je třeba vždycky hledat v nějakém nedostatku těch *objektivních* vnitřních morálních předpokladů díla, o nichž jsme mluvili a jež jsou konec konců apli-

kací týchž předpokladů obecných, z nichž vychází objektivní mravní soud nad účinkem díla. Je toliko jeden mravní řád a jedna mravní pravda, společná umění i morálce. Objeví-li se tedy nesouhlas mezi morálním účinkem díla a morálním požadavkem, je přirozeně třeba hledat chybu v úchylce od společných předpokladů. Neexistuje tedy žádný zásadní rozpor, nýbrž jen individuální, případečná *úchylka*, daná tím, že se umělec, třeba nevědomě, v konkrétním případě odchýlil od objektivních morálních předpokladů pod vlivem nějaké subjektivní pohnutky.

73. Pokusíme se to podrobněji doložit na věci, která bývá nejčastěji kamenem úrazu pro umělce v jeho poměru k morálce — na vztahu umění k cudnosti.

Příkaz cudnosti — požadavek, aby všechny důvěrné projevy a podněty tělesné lásky mezi mužem a ženou byly příkrývány závojem šetrné zdržlivosti myšlenek, slov i činů — není žádným umělým požadavkem, vyvolaným společenskými poměry, jak se mylně domnívá tolik falešných „sociologů“. Pocit studu před skutečností pohlaví — pocit, že každé odhalování důvěrností lásky bez sankce vyššího zákona je něco nenáležitého, ba přímo potupného pro všechny zúčastněné — je jednou ze základních morálních skutečností lidského řádu a vyskytuje se za všech dob a v každé společnosti, jež se může v jakémkoli smyslu zvat společností

kulturní. A jeho závaznost jakožto příkazu mravního zákona je také velmi dobře odůvodněna nejen strašnými důsledky, jež má pro jednotlivce i pro společnost naprosté uvolnění všech mezi smyslnosti, nýbrž i neobyčejně závažným místem, jež zaujímá láska v řádu života pospolitého i v řádu symbolického významu věcí. Tělesná láska je zajiště v nejnižší rovině významu nejsilnějším apelem tělesnosti a nejdokonalejším projevem smyslové harmonie mezi dvěma lidskými bytostmi. Nadto však je vzhledem k pospolitému životu nezbytným předpokladem udržování a růstu lidské společnosti, neboť skrze ni se uskutečňuje v řádu světa úžasné tajemství zrodu nového života. A konečně je po své duchovní stránce významným lidským symbolem božské lásky k člověku. Je to tedy v každém z těch tří významů cosi velikého, závažného, vzácného; a právě proto je to také zvláštní měrou ohroženo porušením. Je prastarou zkušeností, že všechny záporné síly života — všechno, co je v kleslém člověku zlého, porušeného, zvráceného — útočí na nějakou věc tím silněji, čím je čistší a vznešenější; a tak je tomu i zde. *Corruptio optimi pessima*; nic není napadáno náruživěji a častěji zlou žádostivostí jako láska; a tělesná láska, jež se stala kořistí žádosti, je pro člověka strašlivým nepřítelem, protože vyhovuje hluboce základní lidské neřesti, pýše. A tak právě proto, že je to tak mocná síla a tak významná hod-

nota, je to také tak slabé a zranitelné místo přirozenosti.

Nuže, víme-li to, může být něco přirozenějšího, než že právě v tom se člověku ukládá zvláště přísná mravní kázeň? Láska je něco, co musí býti chráněno před rozkladným účinkem žádosti pevnými mezemi zdržlivosti a umírněnosti; a odtud *příkaz* cudnosti, jemuž už v samém ustrojení lidské přirozenosti odpovídá *fakt*, že člověk pocituje stud před tajemstvími tělesné lásky. Avšak je-li tomu tak, může umělec pomíjet tyto skutečnosti, může se tvářit tak, jako by *pro něho* neexistoval přirozený fakt studu a přirozený příkaz cudnosti jako morální skutečnost, morální závazek a morální síla? Zajisté nikoli, vždyť je to jedna z nejzávažnějších skutečností lidského života, a umělec, který se domnívá, že může ve svém díle nakládati s projevy smyslové lásky jako s každou jinou věcí, jež nepodléhá studu, aniž by se staral, jaký to bude mít účinek — takový umělec jedná neodpovědně a jeho dílu bude chybět jeden z nejdůležitějších znaků pravdivosti.

74. To je závěr nutný a bezpečný, a jakékoli falešné námitky o umělecké svobodě na něm nemohou nic změnit, neboť svoboda začíná poslušností zákona. A nemůže na tom přirozeně nic změnit ani fakt, že moderní umělecká praxe je s ním povětšinou v rozporu.

Námitky o umělecké svobodě jsou falešné také proto, že zákon cudnosti není jen předmětným

předpokladem umění jako součást skutečnosti, s níž má umění co činit, nýbrž že je také vpravdě kladným a tvořivým činitelem uměleckého postupu — a jak by tedy něco takového mohlo být omezením umělecké svobody? Jako každá mravní vlastnost i cudnost je pro mravní osobnost umělce pramenem síly, odolnosti vůči záporu, vnitřní rovnováhy a duchovní hloubky. Zejména dává umělci ve zvláštní míře jasnost a pronikavost pohledu; umožňuje mu hlubší chápání duchovního smyslu života a prohlubuje tedy jeho umělecký ideál, jako zase naopak její nedostatek ho činí slepým pro vyšší hodnoty života, i když zdánlivě obohacuje účinek jeho díla větší smyslovou naléhavostí.²¹⁾

75. Mluvme ještě konkrétněji. Věc je dosti závažná, abychom se dotkli nejožehavějšího bodu *thematu* „umění a cudnost“, jímž je beze sporu obrazivý vztah umění k lidskému tělu.

Zcela právem může umělec řadit krásu lidského těla mezi vrcholy krásy. Nikdo nemůže popřít, že tělesná краса člověka působí velmi mocným uměleckým účinkem, jsouc nejbližším a nejzjevnějším smyslovým výrazem dokonalosti duchovní lidské podstaty. Je to tedy věc dobrá a bylo by pochybeno ji jakkoli podceňovat nebo snižovat.

Na druhé straně však by bylo stejně pochybeno nedbat vztahu, který je mezi tělesnou krásou a smyslnou žádostí. Jestliže si tělo zachovává svou krásu, neznamená to, že by tím unikalo násled-

kům, jež přinesla člověku úchylka od přirozeného smyslu jeho bytí. Porušení činného souladu mezi jednotlivými složkami lidské přirozenosti — jež je následkem prvotního porušení souladu mezi člověkem a jeho cílem — se projevuje i v oblasti tělesné krásy způsobem, který má významné důsledky pro řád umění — totiž tím, že bezprostřední vnímání tělesné krásy probouzí snadno žádost. Je to jedno z největších břemen porušenosti, že žádost tak snadno vítězí nad čistým dojmem krásy — že краса těla se stává tak snadno prostředkem k rozničení tělesné vášně — a že se jím stává tím snadněji, čím úplněji a intenzivněji je краса těla odhalována. Nahost, bezprostřední zjevnost těla dává — s výjimkou profesionální otrlosti — téměř vždycky převažovati účinku žádosti nad účinkem krásy, ať už si to člověk uvědomuje či nikoli. To je důvod, proč přirozený zákon cudnosti si zvláště důrazně žádá jisté skrytosti, zahalenosti těla, jež zeslabuje aspoň nejsilnější hrubé smyslové účinky tělesnosti a usnadňuje jejich ovládnutí. Zde je věc jasná; v umění je to na pohled složitější. Umění přece směřuje k smyslovému zjevování krásy v maximální plnosti účinku; účinek tělesné krásy by tedy vyžadoval zjevnosti těla, a to se zdá v rozporu s požadavkem cudnosti. Ve skutečnosti tu však není rozporu v přirozenosti, nýbrž v porušenosti lidského pohledu na věci. Nahota není sama o sobě nic špatného nebo potupného; *člověk* to

je, který není pro svou porušenost schopen spatřovat nahotu „neutrálně“, tak jak je sama o sobě; není-li obdařen svým povoláním jistou měrou otrlosti vůči ní, bude ji vidět vždycky prvotně v jejím vztahu k nespoutané žádosti, a proto bude nad ní pociťovat stud. A pokud jde o uměleckou stránku věci, bude tu vždycky nebezpečí, že účinek žádosti nabude převahy nad účinkem krásy; i když tu nebude naprosté převahy, bude jistě v praxi účinek krásy vždycky *smíšen* více nebo méně s účinkem žádosti. Taková je už povaha tělesnosti, s níž máme co činit zde na zemi — a kterou si nemůžeme odmyslit ani při vnímání krásy. Rozumějme dobře: není teoreticky nemožno, aby ve zvláštním případě účinek krásy *převažoval* nad účinkem žádosti; ale je prakticky nemožno, aby byl z vnímání nahého těla účinek žádosti zcela vyloučen a aby zůstal jen čistý dojem krásy. To odporuje zkušenosti. Apel žádostivosti náleží ke skutečné povaze těla; a s tím musí umělec počítat při plánování uměleckého účinku svého díla. Musí počítat s tím, že nahota jako podnět žádosti porušuje i čistotu uměleckého účinku, nikoli jen zákon cudnosti. Nepočítá-li s tím, odchyluje se od skutečnosti a je podroben výtce iluzionismu.

76. Na druhé straně nevyplývá z ničeho, že by čistý účinek tělesné krásy souvisel nutně s nahotou. Je podstatně závislý na dokonalosti tvaru,

linie, obrysu a jejich pohybu, gesta; tuto harmonii, jež tvoří vlastní hodnotu tělesné krásy, lze však umělecky vyjádřit bez nudistického zobrazení těla. Z toho je zřejmo, že ani s hlediska umění není žádného zásadního rozporu mezi zákonem cudnosti a zákonem umění. Čistota umělecká je podmíněna vyloučením žádosti zrovna tak jako čistota morální.

Lze ovšem namítnout, že nezastřená krása těla působí větší smyslovou naléhavostí. Ale tato výhoda je znehodnocena právě tím, že smyslová bezprostřednost s sebou nese prvek žádosti, který znečišťuje umělecký účinek; a tak to, co se na jedné straně získalo, ztrácí se na druhé straně snad ještě větší měrou. Ztrácí se vskutku vlastně více, protože přítomnost žádosti zastírá právě vyšší hodnotu tělesné krásy — její vznešenost jakožto výraz ducha — a dává převažovati jen jejímu nižšímu účinku smyslovému. A už to samo o sobě by mohlo být rozhodujícím důvodem pro každého umělce, jemuž záleží na čistotě a svrchanosti uměleckého účinku. Popírat to je možno jen tam, kde se směšuje nebo zaměňuje vlastní duchovní blaženost, již působí krása, se smyslovou libostí, kterou probouzí žádost.

Vskutku také vystupuje umělecký nudismus nejsilněji tam, kde je oslabeno vědomí pravého pořadí duchovních hodnot a kde nižší stránky přirozenosti zaujímají místo, jež jim nenáleží. Tak

je tomu v řecké kultuře, v renesanci a v moderní době, jež je dobou bezejmennou. To jsou období, kdy je tělesnost v umění vystupňována k samým mezím smyslové naléhavosti, ale zároveň je zbavována svého duchovního světla — takže nakonec všechna smyslová krása nezabrání reakci hrůzy a smutku z těla. Zcela jinak je tomu v obdobích, v nichž umění odívá tělo závojem studu. Jediný záhyb draperie na gotické nebo barokní soše nám dává lepší představu o vznešenosti těla než nejsytější akt moderního umělce. Pohled zbavený žádosti, jež okouzluje zaslepuje, proniká hlouběji do skutečného tajemství těla a dosahuje čistšího účinku krásy.²²⁾

III.

Umělec a proměny času

77. Ze všeho, co bylo řečeno o povaze uměleckého díla, vyplývá, že umělec má značně svobodný poměr vůči složité souhře živé minulosti, bezprostřední přítomnosti a anticipované budoucnosti, kterou nazýváme konkrétně časem. Umělec se ovšem rodí v jisté době a v jistém prostředí; má s jinými lidmi společné jisté rasové, kmenové a kulturní znaky; a jeho životní běh i jeho zkušenosti jsou do značné míry ovlivněny událostmi,

jež zažije. Na druhé straně však povaha jeho cíle a jeho úsilí mu právě v těch nejdůležitějších stránkách dávají zvláštní míru nezávislosti na proměnách času. Ideální hodnota krásy existuje nezávisle na proměnlivosti věcí; je sice vyjadřována, ale ani nevzniká se svým výrazem, ani s ním nezániká; je sama o sobě neproměnná. A poněvadž výraz musí být sourodý vyjadřovanému, musí se umělecké dílo aspoň relativně podílet nějakým způsobem v neproměnnosti krásy — to jest, musí být vytvářeno z prvků, jež jsou nejméně závislé na náhodném a pomíjivém. Z toho však následuje, že umělec je samým charakterem své činnosti udržován v jisté opozici k proměnám času; čím výše míří, tím bedlivěji je ve střehu proti všem vlivům okamžiku, třeba sebenaléhavějším a svůdnějším. Má kritický vztah ke všemu, co se objevuje jako hodnota pod zorným úhlem okamžiku; nepřijímá to, co vyzvedá chvíle, v důvěřivém oddání, nýbrž zkoumá a váží hodnoty přítomnosti podle klíče neproměnnosti; neboť jeho úkolem není činně utvářet podobu přítomného dění, nýbrž hledat vhodné prostředky k trvalému zachycení zjevené krásy.

78. To je třeba mít na prvním místě na zřeteli při posuzování jakéhokoli umělcova vztahu k řádu času — nejen pokud jde o přítomnost, nýbrž i pokud jde o minulost a budoucnost. Čas je kategorie kontinuity, a v tom, co se děje v jakékoli dané

chvíli, je kromě vztahů a vlivů bezprostřední chvíle dění — toho, čemu říkáme přítomnost v užším smyslu nebo bezprostřední přítomnost — obsažen vždycky i účinek minulosti a anticipace budoucnosti.²³⁾ A jako se umělec chová kriticky k tomu, co je bezprostředním, vlastním dílem okamžiku, činným příspěvkem chvíle k souhrnu minulého, tak si uchovává odstup i k tomu, co je v přítomném z minulého a budoucího. Nedívá se na minulost nebo budoucnost s hlediska okamžiku; také se však neztotožňuje s partikulárním časným hlediskem minulosti, ani se neodává anticipované budoucnosti se zaujetím toho, kdo ji činně vytváří.

Konkrétně se to projevuje hlavně trojím způsobem — v umělcově vztahu k tradici, k uměleckým „směrům“, „proudům“, „generacím“, „školám“ a jak se to ještě jmenuje, a konečně k tomu, čemu se říká emfaticky nesmrtelnost uměleckého díla.

79. *Umělec a tradice.* — „Tradice“ a „minulost“ nejsou pojmy souznačné. Minulost je úhrn všeho, co se odehrálo před daným časovým bodem, toho, co má vliv na přítomnost, stejně jako toho, co již dávno odumřelo. Naproti tomu tradice — má-li toto slovo mít jasný věcný smysl a nemá-li být pouhým výrazem neurčité úcty k minulosti — zahrnuje toliko to, co přetrvalo časové rozpětí minulosti jako skutečná hodnota.

jež má význam pro přítomnost. Tradice ve věcném smyslu může být definována jako souhrn platných tvořivých hodnot, uchovaných z minulosti. Je to tedy již jakýsi výběr z dějinné skutečnosti — výběr, jehož rozhodčím byl sám čas.

Je přirozeno, že umělcův vztah k minulosti je na prvním místě dán jeho vztahem k tradici a že je to vztah kladný i svobodný zároveň. Je to vztah kladný, protože tradice má hlavní podmínku, kterou umělec hledá v časovém: trvalost hodnoty. Je to vztah svobodný, protože jako jinde, i v tradici hledá umělec nikoli spočinutí a cíl, nýbrž prostředky k cíli, k němuž teprve směřuje; a výběr prostředků je řízen individuálními zřeteli k uměleckému ideálu a k povaze výrazových schopností umělce.

Neznamená to ovšem, že by byl každý umělec nucen hledat tyto prostředky v tradici; v zásadě je může hledat stejně dobře i v tom, co mu může poskytnout přítomnost. Přece však se může stát, že bude prakticky odkázán převážně na tradici — totiž tehdy, když nenajde v přítomnosti nic, co by odpovídalo nárokům jeho díla. Jsou vskutku doby duchovně tak neplodné, že nemohou uspokojit vyšší umělecké aspirace, zůstávající svými hodnotami daleko za tím, co může poskytnouti tradice. V takovém případě je tradice jediným umělcovým útočištěm. O něco hotového se zajisté musí opírat každý umělec; kdyby si měl teprve

tak říkajíc vytvářet půdu pod nohama, uvázl by v polovici cesty, protože by většinu tvůrčí síly vyplýval na pouhou přípravu materiálu k dílu. Naproti tomu tradice, v níž je shrnuto nejvzácnější bohatství minulosti — a jež tedy nutně představuje větší hodnotu než to, co vytváří jen bezprostřední přítomnost — poskytuje umělci vždycky něco, s čím může začít — dává mu možnost překlenout prázdnotu přítomnosti a navázat tam, kde je ještě skutečná hodnota.

Devatenácté století — doba zvláště silného protikladu mezi umělcem a společností — poskytuje pro to přesvědčivé doklady. Stačí uvést jen dvě jména z českého slovesného umění: Máchu a Zeyera. V Máchovi máme co činiti s básníkem, který se nebouří jen proti duchovní mdlobě a prázdnotě doby, nýbrž který zamítá i současný básnický jazyk jako prostředek neschopný vyjádřit jeho vysoký umělecký ideál. Protože však básník si nemůže vytvářet jazyk z ničeho, obrací se Mácha k živé tradici barokního jazyka, uchovávaní ještě v plné míře to, co Máchova doba opustila, a z ní si vytváří onen krásný jazyk Máje, který je tak účinný na dálku celého století. Zeyer je zase příkladem básníka, který se opírá o tradici v koncepci a kompozici svého díla. Odvrací se od přítomnosti nikoli pro chudobu jejího jazyka — ten už se zatím působením Máchova díla povznesl k větší výši — nýbrž pro nízkost jejího ducha, obráceného k hmot-

ným užitkům a vysmívajícího se každému vyššímu ideálu. To je důvod, proč vyhledává náměty a kompoziční osnovy v minulosti, v tradičních výrazech jejich duchovních ideálů. Výsledek ukázal v obou případech, že umělec se může vskutku s úspěchem opírat o tradici k prospěchu svého díla i tehdy, když mu přítomnost nemůže poskytnout zcela nic.

80. *Umělec a „směry“*. — Co vůbec může poskytnout umělci bezprostřední přítomnost — to, co se objevuje nového v dané chvíli a co nese výrazné znaky chvíle? Toť otázka, na kterou má sotva odvalu dát odpověď i teoretik, který si uvědomuje její význam — věda dobře, že upřímná odpověď by mu snadno vynesla cejch zaostalosti. A přece je jasno, že to kladné, co může dát přítomnost umělci vzhledem k jeho dílu, nemůže býti obecně vyjádřeno konstantní veličinou. Nelze předem natrvalo vymezit, co přinese doba umělcovu dílu — jednak už proto ne, že život není ovládnán determinismem, jednak proto, že přítomnost vždycky jaksi zůstává pozadu za umělcem, jemuž dovoluje jeho duševní nadřazenost pronikati hlouběji do smyslu věcí a vrhati dále do budoucnosti kotvu svého cíle. Po duchovní stránce má umělec na dobu mnohem větší vliv než doba na umělce; a velikost tohoto vlivu je *nepřímo* úměrna velikosti umělce. Na druhé straně předbíhá umělec dobu i pokud jde o vnější zřetele. Dejme tomu, že nějaký

básník používá v hojně míře výrazových rysů současného jazyka: neutkví přesto nikdy na tom, co v něm najde, nepůjde mu o to, aby zachytil okamžitý stav jazyka, nýbrž aby z jeho prvků vytvořil něco, co předvídá a spoluvytváří budoucí podobu jazyka. Musí tomu tak být už proto, že účinek díla nastává až po dokončení díla, a umělec tedy nemůže mít na zřeteli jen přítomnost vznikajícího díla.²⁴⁾

Pokud tedy doba může umělci poskytnout něco kladného, nehledíc k čistě technické stránce díla, budou to většinou důležité sice, ale vnější a druhotné popudy: podněty, dané časovým zájmem o jistý druh umění nebo o jistý umělecký styl, zkušenost významných dobových událostí — pokud to ovšem nebudou události, jež zasahují do umělecké tvorby jen rušivě — a podobně. Hlubší význam bude mít pro umělce doba jen tehdy, jestliže bude vyznačena mohutným duchovním rozmachem, duchovním povznesením života.

81. S tohoto hlediska je také třeba zkoumat význam, jež může mít pro umělce příslušnost k některému z těch vnějších rámců umělecké činnosti, jimž se říká „generace“, „směr“ nebo „škola“. Tento vztah bývá velmi často nemírně přeceňován; někdy se objevují i tendence degradovat umělce téměř docela na pouhého „zástupce“, „představitel“ nebo „příslušníka“ směru, školy, generace — a přitom je paradoxním způsobem každý z těch pojmů věcně tím neurčitější, čím více je zdůrazňován.

Co je vskutku generace v uměleckém smyslu? Generace ve společenském smyslu je cosi určitého aspoň tam, kde jde o uzavřené a ustálené společenské celky. Generace umělecká však je pojem velmi neurčitý, poněvadž umělecké společenství rodu v časovém smyslu neexistuje. Tělesné vlastnosti a přirozený temperament mohou mít společné rodové a časové znaky; umělecké nadání nikoli. Tím je také redukováno používání pojmu generace v oblasti umění; lze jím jaksí z nouze označovat více méně přibližně nanejvýš společenství průvodních znaků uměleckých osobností.²⁵⁾

82. Anebo v jakém oprávněném smyslu lze mluvit o uměleckém „směru“ či „škole“? Všimněme-li si běžné praxe, shledáme, že se těmi výrazy dnes nejčastěji míní společenství, založené na shodnosti filosofických názorů na podstatu a smysl světa. Je to tedy společenství „ideologické“. Tak je realista přesvědčen, že ideální hodnoty jsou zcela závislé na smyslech; že skutečné je toliko to, co poznáváme smyslově. Odtud vnějšně popisný ráz jeho umělecké metody. Naturalista je člověk, který nějakým způsobem — vědomým nebo nevědomým — pozbyl víry ve vyšší duchovní jednotu světa a jemuž se život jeví jako nesmiřitelný konflikt vůle s neosobním fatem, v němž je zápor při nejmenším stejně významnou složkou jako klad. Odtud jeho záliba v drastických líčeních, ve zdůrazňování životního hnusu, v cynickém kontrasto-

vání „epického klidu“ podání s drastičností líčeného předmětu. Romantický individualista je přesvědčen, že smysl světa je ve svobodném rozvinutí osobnosti; odtud jeho zdůrazňování citu a obraznosti, jeho záliba v silných kontrastech povah, v neobyčejnosti činů, v barvitě pestrosti, neočekávanosti, bizarnosti, v konfliktu groteskního se vznešeným.

Že tedy takové společenství názorů jednostranně vyhraněných existuje, není pochyby; a proto má sledování směrů význam v dějinách umění. Avšak zásadní otázka, která nás zajímá, zní: Co dobrého může dát takové společenství názorů *umělci*? Kladný význam může mít zajisté tehdy, když je založeno na pravdivém, neskresleném pojetí věcí v jejich plnosti. Ale takové pojetí může být přirozeně v zásadě toliko jedno; nelze míti o obecném základu věcí několik různých pravdivých pojetí. To znamená, že pokud jde o filosofii, existuje pro všechny umělce jen jeden základní směr, daný filosofií zdravého rozumu. Každý partikulární směr, v němž je společenství umělecké založeno na společenství jednostranné filosofické koncepcí skutečnosti, znehodnocuje umění, protože odnímá pohledu něco z té plnosti a neporušenosti bytí, bez níž není umění. Čím jednostranněji je tedy nějaký směr ideově vyhraněn, tím menší je jeho umělecký význam — a tím zhoubnější je jeho vliv na umělcevu individualitu. Ve skutečnosti se většina moder-

ních významnějších směrů liší od sebe právě filosofií — tím že na místo plnosti věcí kladou nějakou jednotlivou věc, povýšenou na svrchovaný princip. Odtud jejich neblahý vliv na umělce. Tak zabíjí naturalismus umělce, protože popírá duchovní smysl bytí, a tím popírá smysl umělcova úsilí; realismus ho zmrzačuje, protože omezuje rozlohu skutečnosti, a romantismus, který skutečné duchovní hodnoty nepopírá, ale zato porušuje jejich pravý vztah, ubírá v nejlepším případě umělci z pravé vnitřní rovnováhy a rozmnožuje zbytečně tíhu a bolest jeho zápasu o dílo.²⁶⁾

83. Jen v jednom smyslu může mít „směr“ nebo „škola“ kladný význam pro umělce: tam, kde jde nikoli o společenství omezeného pojetí skutečnosti, nýbrž o společenství, jehož cílem je získání znalosti a praktického ovládnutí nějakých charakteristických výrazových prostředků. V tom smyslu se mluvilo ve starších dobách o umělecké škole, a bylo to oprávněno, neboť tam šlo skutečně o školu — o to, aby se žák naučil u svého mistra dokonalému zacházení s dlátem nebo štětcem. Shodnost pojetí díla tu byla druhotnou věcí. Byl-li žák prostřední individualita, utkvěl ovšem na tom, že získané technické zručnosti užíval jen k napodobení děl svého mistra, na nichž se naučil své zručnosti. Nikdo však v něm neviděl příslušníka školy jen proto, že snad sdílel soukromé filosofické názory svého mistra. Byl-li žák naproti tomu silná umělecká

osobnost, nepřestal býti žákem svého mistra proto, že osvojiv si jeho techniku, používal jí svým osobitým způsobem. V tom smyslu mohou býti umělci, shodující se ve zdravé filosofii, příslušníky různých škol; neboť stejnost filosofie neznámá nutně stejnost stylu, jako různost uměleckých individualit není dána růzností základního smyslu věcí, nýbrž růzností stanoviska, s něhož jsou viděny, a růzností rysů, jež jednotlivý umělec nejvíce zdůrazňuje.

Je to tedy něco opačného než „směr“ v moderním smyslu ideologickém; z čehož lze posouditi stupeň zmatení, jehož tyto pojmy dosáhly v moderním názvosloví.

84. *Umělec a „nesmrtelnost“*. — Umělec je celým svým úsilím zaměřen k budoucnosti díla — k účinku, který nastane po skončení tvůrčího postupu. Tato budoucnost díla však neznámá pro něho nějaký předem vymezený časový úsek anticipovaného dění, nýbrž prostě co nejtrvalejší stav účinnosti díla, jež má býti vytvořeno. Jeho snem, jeho spravedlivou ctižádostí je vytvořit dílo, jež by mělo co nejširší a nejtrvalejší ohlas a jehož účinek by nezávisel na povaze proměn, jež budou určovat příští běh času; neboť vychází z neproměnného ve věcech a obrací se opět k neproměnnému v člověku.

Trvalost uměleckého významu díla tudíž závisí na tom, v jakém stupni dovedl umělec uvést v díle ve styk ty dvě věci: neproměnnost krásy a neproměnnost lidské schopnosti pro krásu a touhy po krásě.

To je třeba mít na mysli pro uvarování běžných omylů o tom, čemu se říká „umělecká nesmrtelnost“. Obyčejně se chybuje tím, že se trvalost účinku čili nesmrtelnost díla ztotožňuje s některou jeho specifickou složkou nebo s některou zvláště výraznou vlastností umělcovy osobnosti. Ve skutečnosti však nemůže žádná jednotlivost sama o sobě dodat dílu trvalé ceny. Ani dokonalá hudba verše, ani dokonalá technika světla a stínu či složitá umělost melodie, ani důmyslnost koncepce či přesné vyvážení kompozice nemohou *samy o sobě* založit trvalou slávu velikého či geniálního díla. Prostého posuzovatele svádí nejčastěji technická dokonalost velikých děl, aby v ní hledal trvalost jejich účinku. Ve skutečnosti však pravou velikost díla zaručuje toliko *plnost jednoty, jež váže dokonalost výrazu s dokonalostí umělecké ideje*. Síla ideálu, pravost a bezprostřednost jeho vztahu ke kráse to je, co oživuje techniku výrazu; bez ní by nejdokonalejší tvar byl prázdný a mrtvý jako tělo bez života. Umělecký výraz je ovšem nezbytným prostředkem manifestace krásy; nicméně zůstává vždycky prostředkem — to jest, nemá definitivní hodnoty v díle sám o sobě; celková umělecká hodnota díla není totožná s hodnotou výrazu. Ideál určuje a vymezuje výraz co do jeho specifické povahy i co do jeho míry; předpokladem plného a trvalého účinku není maximální, nýbrž optimální rozvinutí všech možností výrazu — totiž takové

uplatnění výrazu, které nejlépe odpovídá výrazovým požadavkům ideálu — jež dává nejlépe vyniknouti bezprostřednímu vztahu ideje díla ke kráse. Nesmí se nikdy zapomínat na to, že v uměleckém díle jde o zjevování nezjevného, o vnější projev vnitřního, nikoli o pouhou hru, pouhé rozvíjení zjevných vnějších podob a smyslových účinků — a že se umělecké dílo má svým cílem, jestliže v něm převládá pouhá hra výrazu. To je důvod, proč tak mnohé dílo vybroušené vnější formy, jehož technická virtuosita uváděla kdysi obecenstvo do vytržení, tak brzy pozbylo účinku; stejně jako tajemství nejednoho velikého díla není v maximálním využití výrazových schopností, nýbrž v tom, že jeho tvůrce dovedl přesně odhadnout, kterých prostředků *nesmí* použít, aby neoslabil bezprostřednost vnitřního účinku.

85. Jako příklad lze uvést velké romány Dickensovy. V technice jejich kompozice objevuje pouhý formální rozbor nejen chudobu a primitivnost, nýbrž i zřejmé nedostatky. Zejména je tu nápadná podivná nevyváženost: jsou-li některá místa kompozičně přímo rafinovaná, působí jiná dojmem nevysvětlitelné nedbalosti; sevřenost výrazu na jednom místě kontrastuje s neodůvodněnou rozvláčeností na jiném; a hlavní linie bývá vůbec přetížena zdánlivě zbytečnými přídávky nebo odbočkami. A přece jako celek to jsou díla působivá. Vysvětlení není v tom, že by snad autor neovládal techniku

— to popírá stupeň rafinovanosti, jež prokazuje na jiných místech — nýbrž v tom, že jeho umělecký ideál a jeho umělecká zkušenost mají vnitřní působivost, již by přemíra techniky a detailní vyváženosti mohla spíše uškodit než prospět. Základní gesto ironie a soucitu, jímž je dílo neseno, je tak proniknuto přítomností krásy a dovolává se tak mocně nejhlubších vloh člověka pro vnímání krásy, že si přímo vyžaduje po vnější stránce soustředění na hlavní obrys a omezení technického zpracování detailu. Projevuje se v tom jakýsi zákon vnitřní optiky díla, obdobný smyslovým zákonům optickým, jež také vyžadují k vnímání monumentalit jistého odstupu a zvláštního uspořádání rozměrů se zřetelem k odstupu — uspořádání, jež vylučuje propracovanost detailů jako něco, co by jen rušilo výraznost linie.

Snad ještě názorněji nám to ukazuje Cervantesův *Don Quijote*. Zde by technický rozbor objevil nedostatky nejen v kompozici a výraze, nýbrž i v koncepci; poukazuje se často na to, že autor nedodržel jednotu dokonce ani v pojetí hlavní osoby, jež je na počátku postavou po výtce komickou a na konci se mění v postavu tragickou. A přece tu ku podivu nevádí, aby *Don Quijote* nenáležel k nejslavnějším dílům posledních věků. A to je jen proto, že autorovo vidění krásy, jeho intuice, v níž bylo zachyceno zjevení krásy života, je tak mocná a bohatá, že překonává všechny technické nedostatky,

jež by jinak rušily výrazový účinek — ba dokonce že to, co by jinak bylo nedostatkem, stává se zde nutným *prostředkem* účinku.

To vypadá na pohled paradoxně, ale není to vskutku nic jiného než důkaz duchovní povahy krásy a doklad významu, jež má pro umělce zachovávání naprosté věrnosti ideálu. Umělec je jen služebníkem krásy, a nezřídka se stává, že je stěží s to pojmouti velikost zjevení krásy, jehož se mu dostalo a jež klade svrchované nároky na jeho výrazovou schopnost. V takovém případě záleží úspěch jeho úsilí spíše na věrnosti, s níž dovede sledovati podněty své intuice, než na uvědoměném uplatňování technické zkušenosti; a krása si tu často hledá cestu k výrazu způsobem, který kříží obvyklou dráhu umělecké rutiny. Tak je tomu i v díle Cervantesově. Umělecký ideál, z něhož vzešel podnět k dílu, je tak vysoký a zahrnuje takové bohatství krásy, že jej básník stěží mohl pojmout najednou v jeho plnosti. Jeho intuice se ho dovedla zmocniti jen postupně, takže nejprve byl pojat bližší a přístupnější prvek komický a pak teprve prvek tragický. Z toho si vyložíme docela dobře zdánlivou nedůslednost v koncepci *Dona Quijota*. Oba prvky prostě *náleží* k úplnosti koncepce a oba jsou dány v prvotní inspiraci ne jako protiklady, nýbrž jako prvky jednoty. Básník byl s to pojmout vědomě oba prvky toliko postupně a jednotlivě; protože však dovedl sledovati věrně svou inspiraci,

protože se dal poslušně vésti silou viděného i tam, kde ho nemohl vést sám jeho oslněný zrak, mohl své dílo dovést k dokonalé jednotě účinku, i když ji nemohl mít od počátku jasně před očima. Umělecký účinek je zde prostě souhrnným výsledkem bezprostřední vnitřní síly zjevené krásy, spojené se silou umělecké věrnosti a skrze ni triumfující nad nedostatky výrazových prostředků. Odtud si vysvětlíme zdánlivou nesrovnalost mezi účinkem a technikou. S technického hlediska bylo něco takového možno proto, že mohutnost vidění si vyžadovala k plnosti účinku spíše síly hlavní linie než dokonalého propracování detailu.

A to je také v plném souhlase s tím, co víme o důsledcích, vyplývajících z duchovní povahy krásy. Účinek díla závisí *prvotně* na souladu a plnosti ducha, založené na objektivné dokonalosti věcí; to je nezbytná podmínka pro účinnost výrazu, který je jen prostředkem k jejímu vyjádření. Bez této podmínky je sebepečlivější technická vyváženost málo účinná; podobá se krásnému mrtvému tělu, jemuž chybí apel života.

POZNÁMKY

¹⁾ Mluvíme o plánu *ontologickém*, poněvadž to, co je v něm zahrnuto, tvoří základní obsah filosofického poznávání bytí. Plán teleologický (účelový) nazýváme plánem ethickým ne proto, že by to byly pojmy souznačné, nýbrž proto, že účelovost ethická — jež přísluší vrcholu stvoření člověku — zaujímá nejvyšší místo v tomto plánu. — Přívlastky „horizontální“ a „vertikální“ jsou ovšem míněny jen analogicky; mají názorně vyjádřit rozdíl mezi řádem kategorií, jež přísluší různým věcem stejnou měrou a stejným způsobem, v nichž jsou si věci „rovny“, a mezi řádem hodnot, v němž jsou si věci nadřazeny podle svého vztahu ke konečnému cíli.

²⁾ Rozumí se tu řád nadpřirozeného duchovního života (řád milosti).

³⁾ Znak je hmotný výraz, který nemá k svému předmětu jiného vztahu než toho, že předmět je jím *míněn*; není mezi nimi společenství přívlastků. Naproti tomu symbol je výraz, kterým se předmět nejen míní, nýbrž i znázorňuje, protože mezi ním a předmětem je podobnost — ať už je to podobnost založená na společné vlastnosti nebo na vztahu části k celku či na vztahu příčinnosti.

Slovo je nejčastěji pouhým znakem myšlenky nebo věci, s výjimkou slov onomatopoických, jež napodobují vskutku svůj předmět, zvuk. Podobně je hláskové písmo pouhým souborem znaků; naproti tomu písmo obrazové (ideografické) je založeno na věcném symbolismu — tak třeba je tomu ještě dnes u písma čínského, v němž bychom našli dostatek příkladů pro všechny druhy symbolisace.

⁴⁾ Srovnej studii Živá svoboda (revue Řád II., 271 n.).

⁵⁾ „Perfectio“ znamená u svatého Tomáše zřejmě totéž co „integritas“, a proto je nelze přeložit slovem „dokonalost“, jež má širší význam, zahrnující i následující podmínku.

⁶⁾ Srv. k tomu: A. Stöckl, Lehrbuch der Aesthetik (Mainz, 1889, str. 48—52), jakož i Maritainovy výklady v knize Umění a scholastika (český překlad v Olomouci, 1933).

⁷⁾ Tak Croce definuje umění jako „citové napětí, uzavřené do kruhu představy“ (Breviř estetiky, český překlad, str. 87). Tato psychologická definice je v naprosté shodě s jeho stejně libovolným míněním, že „fysická fakta nemají reality“, jsouce „konstrukcemi našeho intelektu pro účely vědecké“ (t. 68—69).

⁸⁾ Cit jako složenina prvků volních a smyslově-pocitových je průvodní zjev, závislý na vůli a intelektu, a už proto v něm nemůže být jádro účinku krásy.

⁹⁾ Lze ovšem říci, že umění je v jistém smyslu hrou — v tom smyslu, že jest činností obrácenou nikoli k hmotnému užtku věcí, nýbrž k jejich obrazivému účinku. Nesmí se však zapomínat, že hra takto pojatá je pro umění jen prostředkem, ne cílem, a že není totožna s pouhou hrou smyslových účinků, s hrou v obvyklém užším smyslu, jež slouží pouhé zábavě nebo hygieně a jež pozbývá smyslu svým skončením. Umělecká hra slouží k uchopení skutečnosti skrze obraz. Tím, že umělec provádí věrně hru s obrazy, uvádí člověka ve styk se skutečností věcí. Proto je zároveň umělecká hra i reálným úsilím, skutečným duchovním bojem o závažný duchovní cíl.

¹⁰⁾ Srv. Henri Bremond, Čistá poesie (Praha, Orbis, 1935).

¹¹⁾ Umělecký ideál tedy není totožný s koncepcí díla nebo s ideou díla. Ideál, toť zjevená dokonalost krásy pojímaná o sobě, bez nutného vztahu ke konkrétnímu záměru vytvořit dílo. Koncepce, toť ideál pojatý se zřetelem k dílu pod zorným úhlem úmyslu vytvořit dílo.

¹²⁾ Dá se to znázornit jednoduchým obrazcem:

| | Názornost | Hodnota |
|-------------|-----------|---------|
| vyjadřující | + | — |
| vyjadřované | — | + |
| metafora | + | + |

¹³⁾ Z povahy konkordance je zřejmo, že to není pouhý účinek smyslových kvalit o sobě, pouhá příjemnost zvuku nebo barvy nebo pohybu, nýbrž že je to vskutku jakýsi specifický projev základní, prvotní, původní *shody* mezi smyslovou a duchovní skutečností — důkaz, že duch a hmota nejsou izolovány, nýbrž že i ty nejvýraznější aspekty hmotného řádu jsou schopny jakési duchovní resonance.

¹⁴⁾ „Racionalisující kontinuum“ je výraz, jehož užívá William James (srv. The Will to Believe).

¹⁵⁾ I kopírování cizího díla nebo i jeho mechanická reprodukce přirozeně předpokládají u kopisty větší nebo menší ovládnutí umělecké techniky, uměleckého řemesla; to však samo o sobě ještě nestačí k tomu, aby se tu mohlo mluvit o umění ve vlastním smyslu. Uměním se stává jakákoli kopie nebo reprodukce jen tam, kde je mezi výrazovými prostředky originálu a reprodukční techniky rozdíl, který vyžaduje při reprodukci samostatného tvůrčího postupu aspoň v detailech kompozice nebo výrazu.

¹⁶⁾ Významné slovo Wordsworthovo o „dítěti, jež je otcem muže“, platí nejvíce právě o umělci. Má-li síla a bohatství dětské zkušenosti nesmírný význam pro každého člověka, má jej pro umělce dvojnásob; neboť u něho nejde jen o zkušenost lidskou, o to, jakou sílu čistoty, věrnosti a radosti si odnesl z dětství, nýbrž i o zkušenost uměleckou — o to, jak dalece si uchoval dětskou schopnost vidět věci prostě a plně v jejich nádheře; nebo aspoň — poněvadž trpké a temné zkušenosti dospělého věku dovedou kontinuitu této schopnosti zcela přerušit — do jaké míry si uchoval aspoň živou vzpo-

mínku na to, co viděl jako dítě. Čím hlubší a živější je paměť dětských dojmů, tím snáze a plněji obnovuje umělec kontinuitu s prvotním gestem úžasu, jež je tak důležitá pro jeho dílo.

17) Jistota kladu je tedy podmínkou pravého chápání tragiky života ve stejné míře, v jaké je podmínkou pravého chápání komiky; naturalismus je popřením tragiky. V tom je také spojovací článek mezi komikou a tragikou; odtud si vysvětlíme, proč se často tragika a komika objevují pospolu, ba proč se objevují často přímo jako hodnoty komplementární, a to tím zřetelněji, čím hlouběji pronikáme do smyslu života. Vítězná vznešenost, radost a nádhera života nemůže býti ohrožena ve své podstatě žádným útokem negace; posledním slovem života je vždycky radost a nejhroznější rys zla se hroutí jako bezmocná, komická grimasa před bezpečím ducha, spočinulého v jistotě řádu — dovede-li se duch povznést tak vysoko, aby mohl jasně přehlédnout tento vztah.

18) Nejosudnějším omylem, k němuž může být umělec sveden obrazotvorností, je domněnka, že síla obraznosti může člověku propůjčiti poznání, převyšující možnosti přirozeného rozumového poznání. Charakteristickým výrazem tohoto omylu je následující pasáž z J. Riviera: „Obraznost je schopnost vnímat nadpřirozené(!) a uvádí nás v kontakt s ním. Neříkám, že je vynalézá — ona je zná. Rozeznává jeho paprsky stejným způsobem, jako jisté fotografie odhalují věci neviditelné. Chci věřiti své obraznosti se stejnou důvěrou, s jakou věřím svým očím. Proč bychom byli ostatně obdařeni schopnostmi neúčinnými? Což můžeme míti za to, že skutečnost je chudší než naše schopnosti, kterými ji vnímáme? Proto tedy věřím obraznosti a přijímám všechno, co ona vidí.“ (Srv. Akord XI, 189.) Je vskutku třeba míti podivuhodnou představu o „nadpřirozenu“, abychom jeho vnímání přičítali právě obraznosti. Nicméně ne jeden básník podlehl ve větší či menší míře pýše obrazotvornosti a zaměnil ilusi za skutečnost. Najdeme i básníky, kteří se dali zlákat falešnou vidinou visionářství a pokládali výtvoř své obrazotvornosti

za prorocké myty, stavše se tak z velikých básníků malými lži proroky. Typickým příkladem může být William Blake. Také Swedenborg byl patrně pozoruhodný talent básnický, zneužitý však zcela lži prorockým iluzionismem.

19) Tíha práce, jež naléhá na umělce, a bolest, kterou mu působí kontrast mezi touto služebností a radostnou svobodou krásy, se často projevuje výstředními gesty vzpoury, jimiž se umělec snaží uniknout tíze práce, zapomenout aspoň na chvíli na to, že člověk není prost strastí a ponížení — a jež bývají neprávem chápána jako projevy umělcovy neodpovědnosti. Jestliže si umělec libuje v bezstarostném pohrdání civilními konvencemi a vnějším pořádkem, není to samo o sobě nic jiného než pochopitelný a někdy i nutný pokus oddechnout si od tíhy všednosti. Skutečná umělecká neodpovědnost začíná teprve tam, kde se umělec proviňuje proti duchu, proti pravdě, proti mravnímu zákonu, proti skutečným vnitřním hodnotám života a umění — kde svým počináním působí skutečnou morální škodu sobě nebo svému dílu. Ale provinění proti společenským konvencím není totožné s proviněním proti morálnímu řádu; tu totožnost si vymyslela vláda měšťáctví, pro kterou je vskutku mravní zákon totožný s pouhou vnější společenskou zvyklostí.

20) Typickým příkladem mohou být Villiers de l'Isle-Adam a Flaubert. Villiers podléhal velmi silně všem kouzlům iluse, jejíž možnosti přehnal až k absurdnosti ve svém Axelu; Flaubert je zase jedním z největších vášnivců umělecké práce, zaměřené k technice díla a pohlcující u něho všechny umělecké síly — takže nakonec na vrcholu své dráhy věnuje Flaubert všechnu sílu na vytváření pouhého dokumentu (Bouvard a Pécuchet).

21) Často se namítá, že velcí moderní básníci — jako Baudelaire, Verlaine a vůbec tak zvaní „prokletí básníci“ — vytvořili skvělá díla bez pozitivních morálních předpokladů; ba že někteří (Verlaine) popírali jejich vliv na umění. To je však námitka falešná. Mohla by platit za předpokladu, že

morální vlastnost je něco, co se musí vždycky nutně uplatnit činným způsobem; čili že morální charakter je jen tam, kde je morální vítězství. Ale to odporuje skutečnosti, ba znamenalo by to vůbec popření morálního charakteru člověka. Člověk je přece bytost morální na základě své svobody — je jí proto, že nejedná mravně z donucení, nýbrž ze svobodné vůle; je bytost mravní, protože *nemust* jednat mravně. Proto může člověk používat svých přirozených mravních schopností k jednání proti mravnímu zákonu se stejnou vytrvalostí a se stejným úsilím jako k jednání pozitivně mravnímu. A proto také pohoršlivý život velikého básníka nedokazuje, že by snad tvořil kladné hodnoty ze záporu, z nedostatku mravních vlastností, nýbrž dokazuje jen tolik, že své mravní kvality uplatňuje toliko ve svém díle, a nikoli ve svém životě — což ovšem může činiti, protože je bytost svobodná. Častěji však tomu bude tak, že básník svádí mravní boj v životě i díle, ale v umění vítězí, kdežto v životě podléhá.

S tohoto hlediska je třeba posuzovat i takového Baudelaira nebo Verlaina. Z negace nelze tvořit; co dobrého vytvořili v umění, bylo vytvořeno za účasti kladných uměleckých i morálních kvalit, zaměřených k poctivému sledování uměleckého cíle; jestliže si počínali mimo oblast umění jinak, na věci nic nemění. A jestliže se pokoušeli snad i v umění tvořit ze záporu, náleží takové pokusy ne k velikosti, nýbrž k nedostatkům jejich díla.

Každý, kdo se zabýval Baudelairem, ostatně ví, že v celém jeho díle jde o skutečný morální boj. Pokud jde o Verlaina, nezáleží ani v nejmenším na tom, jaké měl soukromé názory o poměru morálky a umění. Diskursivní rozum nebývá silnou stránkou umělců; a to, co umělec vidí a tvoří, může se nesmírně lišit od toho, co se pokouší z toho sám vyrozumovat. Pravost tvorby není záležitostí umělcových názorů, nýbrž umělcovy opravdovosti a věrnosti v sledování tvůrčího ideálu.

²²⁾ Neznamená to, že by zobrazení nahého těla bylo zásadně z umění vyloučeno. Avšak pro pravého umělce, pro

pravého realistu je nahota vždycky tím, čím je ve skutečnosti; to jest znamením chudoby, cejchem ponížení, nástrojem žádosti. Taková je duchovní a tudíž i umělecká *realita* nahoty (nikoli těla!). Tak se na příklad gotický umělec nevyhýbal zobrazení nahého těla; zobrazoval však věrně v nahotě smutek a ponížení těla, jež ztratilo svou původní skvělost, svůj „šat světla“, jímž bylo původně oděno podle slov svatého Efrema Syrského.

²³⁾ Podle skvělého obrazu svatého Augustina — v jehož *Vyznáních* najdeme hluboká rozjímání o vztahu minulosti, přítomnosti a budoucnosti — je budoucnost cosi, co vrhá stín dozadu na přítomnost — proto mluví o „umbra futurorum“.

²⁴⁾ Jestliže se básník příliš spolehne na to, co mu může dát aktuální stav jazyka, jestliže své básnické slovo ztotožní se všedním slovem chvíle bez ohledu na jeho skutečné kvality, může to mít osudný následek pro trvalost jeho díla, i když po jiných stránkách vyniká skutečnými hodnotami. Dokladem může být dílo Arbesovo. Nepopěrné bohatství invence i původnost postřehu jsou tak beznadějně zasuty bědným žurnalistickým slohem úpadkové epochy liberalistické, že jeho dílo je dnes nečitelné.

²⁵⁾ Jsou ovšem mezi umělci vztahy vnitřní příbuznosti ducha, a v tom smyslu lze mluvit *přeneseně* o „rodu“ uměleckém; to je však něco jiného než generace. Generace zahrnuje shodnost časového zrození; k uměleckému rodu mohou náležet umělci oddělení staletími.

²⁶⁾ Žádný veliký umělec neděkoval za svou velikost náležitosti k nějakému „směru“. Veliký umělec je vždycky vyhraněná individualita. Může vděčně přijmout každou technickou dokonalost, jíž ho může naučit umělecká škola, ale každé omezení, jež by mu ukládala co do vidění věcí a co do individuality výrazu, pociťuje spíše jako něco, s čím musí bojovat a co musí překonávat.

PŘEHLED OBSAHU

ORIENTACE 5

1. Účel: výklad nejdůležitějších principů
2. Mnohost teorií a zmatek myslí
3. Chaos moderního myšlení

Kapitola první

PŘEDPOKLADY 7

4. Základní data poznání: existence věcí a schopnost poznávat jejich řád
5. Svět jako jednota v odlišnosti
6. Ontologický plán skutečnosti
7. Z povahy ontologického plánu vyplývá stvořenost věcí
8. Teleologický plán a nutnost posledního cíle člověka v oslavě Tvůrce
9. Nadřazenost člověka v teleologickém plánu: rozumnost, svoboda a nesmrtelnost duše
10. Oba plány jako základ universálního řádu světa
11. Plán analogický: nižší skutečnost jako obraz vyšší skutečnosti

Kapitola druhá

KRÁSA 16

12. Rozvržení látky: cíl, předmět a způsob umělecké činnosti
13. Tři cesty k definici krásy: vnímání uměleckého

| | |
|--|----|
| díla, postup tvorby, vztah mezi řádem skutečnosti a základními hodnotami | |
| 14. Definice krásy jako obrazivé dokonalosti věcí. Výklad definice | |
| 15. Krása jako vrcholný výraz analogie | |
| 16. Krása jako hodnota duchovní. Zprostředkující úloha výrazu | |
| 17. Psychologický postup vnímání krásy a význam intuice | |
| 18. Povaha účinku krásy: nazíravé spočinutí ducha v plnosti věcí | |
| SCHOLIA K DRUHÉ KAPITOLE | 26 |
| I. <i>Pravda, dobro, krása</i> | 26 |
| 19. Objektivní jednota pravdy, dobra a krásy | |
| 20. Sdělnost hodnot. Nemožnost izolovat krásu od pravdy a dobra | |
| II. <i>Scholastická definice krásy</i> | 27 |
| 21. Definice svatého Tomáše Akvinského a svatého Alberta Velikého | |
| III. <i>Psychologizující definice krásy</i> | 28 |
| 22. Psychologické omyly. Krása nezáleží v citu | |
| 23. Krása nezáleží v bezbolestnosti zážitku | |
| 24. Krása není pouhý subjektivní stav | |
| IV. <i>Krása a mystika</i> | 31 |
| 25. Bremondova „čistá poesie“. Krása není mystická zkušenost | |
| 26. Rozdíl mezi zkušeností estetickou a mystickou | |
| 27. Analogie mezi oběma zkušenostmi: kontemplace | |
| Kapitola třetí | |
| DÍLO | 34 |
| 28. Význam umění pro duchovní zdraví | |

| | |
|--|----|
| 29. Umělecký ideál | |
| 30. Princip analogie jako první princip uměleckého výrazu | |
| 31. Podstata metafory | |
| 32. Princip konkordance jako druhý základní princip výrazu | |
| 33. Analogie a konkordance v uměleckém účinku | |
| 34. Struktura uměleckého díla. Její hodnota | |
| 35. „Forma“ a „obsah“. Závislost jednotlivosti na celku | |
| SCHOLIA K TŘETÍ KAPITOLE | 44 |
| I. <i>Umění a filosofie</i> | 44 |
| 36. Rozdíl mezi uměleckou a filosofickou metodou | |
| 37. Shoda mezi uměním a filosofií | |
| II. <i>Umění a náboženství</i> | 46 |
| 38. Umění nemůže být náhražkou náboženství | |
| 39. Rozdíl mezi uměním a náboženstvím. Stravinskij o bohoslužbě a divadle | |
| III. <i>Umění a liturgie</i> | 48 |
| 40. Podstata liturgie | |
| 1. Úloha umění v liturgii | |
| IV. <i>„Umění pro umění“ a „tendenční umění“</i> | 50 |
| 42. Umělecká sofismata | |
| 43. Jak je třeba rozumět heslu „umění pro umění“ | |
| 44. Krása není totožná s výrazem | |
| 45. Tendence v umění. Flaubert a vylučování „příkladu“ z umění | |
| 46. Umělecké dílo nedokazuje, nýbrž zobrazuje. Svoboda v koncepci při zachování uměleckého postupu | |
| 47. Tři druhy nečistého umění: umění didaktické, subjektivistické a merkantilní | |

| | | | |
|---|----|--|-----|
| V. Umění a společnost | 57 | 67. Účinek krásy a smyslová senseace | |
| 48. Svobodnost poměru umění a společnosti | | 68. Vyrovnanost díla a umělecký zápas. Tvorba a vyjadřování „duševních stavů“ | |
| 49. Umění jako měřítko duchovního zdraví společnosti | | 69. Nevyjadřitelnost subjektivní stránky umělce vidění krásy | |
| 50. Doklady z dějin | | II. Umělec a morálka | 87 |
| Kapitola čtvrtá | | 70. Souvislost umění s ostatními oblastmi duchovní činnosti | |
| UMĚLEC | 61 | 71. Přehled morálních předpokladů umění | |
| 51. Umělecké nadání: aktivnost umělce vztahu ke krásě | | 72. Oprávněnost morálního soudu nad objektivním účinkem díla | |
| 52. Síla intuice a výrazová schopnost | | 73. Umění a cudnost. Umělec vázán přirozeným zákonem studu | |
| 53. Individualita vidění a výrazu jako nezbytné příslušky nadání | | 74. Cudnost jako kladná síla v umění | |
| 54. Rozdíl mezi umělcem a neumělcem. Umělce výjimečnost | | 75. Umění a tělo. Nahota a čistý umělecký účinek tělesné krásy | |
| 55. Význam duchovní zkušenosti pro uměleckou činnost. Rozpor mezi člověkem a řádem věcí | | 76. Vyjádření tělesné krásy je nezávislé na nudismu | |
| 56. Prvotní gesto úžasu a jeho obnova | | III. Umělec a proměny času | 98 |
| 57. Pathos, komika a tragika jako podoby obnoveného gesta úžasu | | 77. Neproměnnost krásy a proměnlivost času | |
| 58. Zvláštní rysy umělce duchovní zkušenosti | | 78. Svobodnost umělce poměru k aspektům času | |
| 59. Technická zkušenost čili zručnost | | 79. Umělec a tradice. Kladný význam tradice. Mách a Zeyer | |
| 60. Podružná témata psychologická a technická | | 80. Umělec a „směry“: co může dáti umělci přítomnost | |
| 61. Rozlišení mezi obecnou morálkou a morálkou umělecké tvorby | | 81. Neurčitost pojmu umělecké generace | |
| 62. Význam umělecké kázně pro strukturu díla | | 82. Ideologické směry v umění a jejich zhoubnost | |
| 63. Umělec a „labor improbus“ | | 83. Kladný význam uměleckých „škol“ | |
| 64. Umělecká svoboda a poslušnost | | 84. Umělec a „nesmrtelnost“. Závislost uměleckého účinku na shodě výrazu s idejí. Podřízenost techniky | |
| 65. Význam ukázněné umělecké práce pro umělce osobnost | | 85. Dickens a Cervantes jako doklady o převaze vnitřního účinku krásy nad technikou | |
| 66. Umělecká osobnost a umělecký temperament | | | |
| SCHOLIA KE ČTVRTÉ KAPITOLE | 83 | POZNÁMKY | 114 |
| I. Umělecké dílo jako „výraz osobnosti“ | 83 | | |

AUTOR VYDAL

LEGENDA O ZBOŽNÉM BRATRU PAFNUCIU TISKAŘI

J. Picka, Praha 1931

ČESKÉ PŘEKLADY „HAVRANA“

St. Vrbík, Olomouc 1931

POVÍDKA O STARÉM NÁMOŘNÍKOVÍ

L. Kuncíř, Praha 1937

CHESTERTON ČILI FILOSOFIE ZDRAVÉHO ROZUMU

Vyšehrad, Praha 1939

UMĚNÍ BÝTI ŽEBRÁKEM

Edice Akord, Brno 1940

JAK PSÁTI ŽIVOTY SVATÝCH

Edice Krystal, Olomouc 1942

ŘÁD ŽIVOTA

Edice Krystal, Olomouc 1944

PRINCIPY SOCIÁLNÍ ETHIKY

Edice Krystal, Olomouc 1945—1946

VÍTR A VODA

M. R. Junová, Tasov 1946

KRÚPĚJE

M. R. Junová, Tasov 1946

OBRAZ, MASKA A PEČETĚ

Brněnská tiskárna, Brno 1946

FRANTIŠEK SUŠIL

Brněnská tiskárna, Brno 1946

SVATÝ ŘEHOŘ VELIKÝ

Edice Krystal, Olomouc 1946

KRONIKA O SVATÉ JOHANCE Z ARKU

Brněnská tiskárna, Brno 1947

STAVITELÉ VĚŽÍ

M. R. Junová, Tasov 1947

LEGENDA A HISTORIE

Vlast. nákl., Olomouc 1947

ŘÁD MORÁLNÍ A ŘÁD UMĚLECKÝ

M. R. Junová, Tasov 1948

PRINCIP ČESKÉHO VERŠE

M. R. Junová, Tasov 1948

TIMOTHEUS VODIČKA

FILOSOFIE UMĚNÍ

Vydalo nakladatelství Brněnské tiskárny r. 1948 jako 3. svazek
Kritické knihovny — Vytiskla Brněnská tiskárna písmem
garmond Plantin — Vydání I. — 2500 výtisků — Cena 39 Kčs

Vodíčka: FILOSOFIE UMĚNÍ