

J a c q u e s M a r i t a i n

UMĚNÍ

A SCHOLASTIKA

k n i h o v n a

F i l o s o f i c k é r e v u e

O L O M O U C

Odborný čtvrtlet-
ník pro tomistickou
filosofii :

Filosofická revue

vychází v Olomouci.

Předplatné ročně
35 Kč, pro studenty
20 Kč.

Pro duchovní ži-
vot vychází revue :

Na Hlubinu.

Řídí dr Braitó.

Předplatné 25 Kč,
pro studenty 15 Kč.

V Edici Krystal
vyšlo třetí vydání :
M. Gillet :

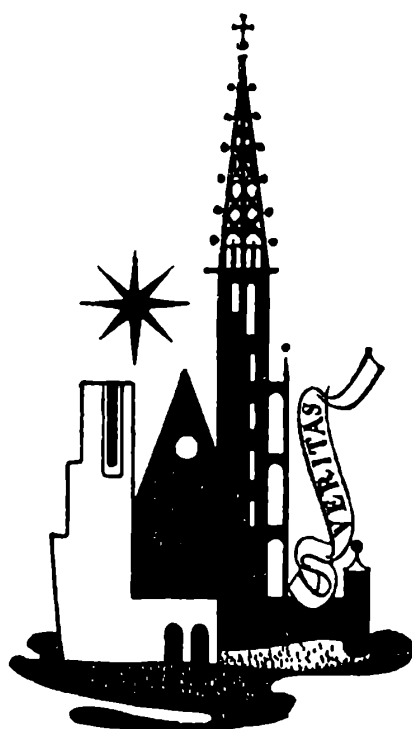
Výchova charakteru.

Světová kniha, pře-
ložená do všech ja-
zyků.

J A C Q U E S M A R I T A I N

U M Ě N Í

A S C H O L A S T I K A



V O L O M O U C I , M C M X X X I I I

Dilectae Gertrudi-Raissae meae

*

Dimidium animae, dimidium operis effecit

*

Překlad připsán P. Metoději Habáňovi O. P.

I. SCHOLASTIKOVÉ A THEORIE UMĚNÍ.

Scholastikové nenapsali zvláštního traktátu s názvem »Filosofie umění«. Je v tom nepochybně důsledek tuhé kázně pedagogické, již středověcí filosofové byli podrobeni; jsouce zaujati všestranným hloubáním a zkoumáním problémů školských, málo se znepokojovali tím, že zůstávají mezi těmito hlubokými důlními šachtami krajiny nevyčerpané. Přesto u nich najdeme theorii umění velmi hlubokou, ale je nutno ji hledat v přísných pojednáních o některém problému logickém — »je Logika uměním svobodným?« — nebo morálně-theologickým — »kterak se liší ctnost Opatrnosti, síla to *rozumová a spolu mravní*, od Umění, které je silou *rozumovou*?«

V těchto pojednáních, v nichž povaha umění je studována jen u příležitosti jiného námětu, jde o umění vůbec, od umění Výrobce lodí až po umění Gramatikovo a Logikovo, nikoliv o krásná umění zvláště, na něž se »formálně« nebere ohled v pojednáváním problému. V *metafysice* je nutno hledat, co soudili staří o Krásnu, abychom odtud přistoupili k Umění a pozorovali, co se děje spojením těchto dvou výrazů. Takový postup, i když nás uvádí v rozpaky, nám aspoň přináší užitečné poučení, dává nám poznati blud dnešní »Estetiky« moderních filosofů, která, všímajíc si v umění pouze umění krásných a pojednávajíc o Krásnu pouze při námětu o umění, se odvažuje mást i pojem Umění i pojem Krásna zároveň.

Bylo by tudíž možno, kdyby se shromáždila a nanovo zpracovala látka, připravená scholastiky, sestaviti z ní bohatou a úplnou theorii umění. Rádi bychom zde jenom naznačili několik rysů takové

theorie, omlouvající se z dogmatického postupu, jenž se tak ukládá našemu skromnému pokusu, a doufající, že přese svou nepostačitelnost upozorní tyto úvahy *u příležitosti a kolem* zásad scholastických na prospěšnost návratu ke starobylé moudrosti jakož i na možný zisk rozhovorů filosofů s umělci v době, kdy všichni cítí potřebu vyjít z nesmírného intelektuálního zmatku zděděného z XIX. století a opět najít duchovní podmínky *poctivé práce*.

II. ŘÁD SPEKULATIVNÍ A ŘÁD PRAKTICKÝ.

Jsou v našem duchu síly (virtutes), jejichž *jediným cílem je poznání*. Ty náležejí do řádu *spekulativního* («zkumného»).

Jimi jsou: Chápání principů (Intelligentia principiorum), jež, když jsme ze své smyslové zkušenosti vyvodili ideje Bytí, Příčiny, Účele atd., nám dává vidět bezprostředně — působením aktivního světla, jsoucího přirozeně v nás — pravdy samy sebou zřejmé, na nichž je závislé veškeré naše poznání; Vědění (Scientia), jež nám dává poznávat důkazem, označujíc příčiny; Moudrost (Sapientia),¹ která dává zříti první příčiny, kde duch se zmocňuje všech věcí ve vznešené jednotě prostým pohledem.

Tyto síly spekulativní zdokonalují inteligenci v její nejvlastnější funkci, v činnosti, v níž je čistě sama sebou; neboť intelligence jako taková směřuje toliko za poznáním. Intelligence jedná (agit) a především samo toto jednání je, mluveno absolutně, životem; ale je to jednání (dění) *immanentní*, jež cele setrvává v ní samé, aby ji zdokonalilo, a již se ona s bezmeznou dychtivostí chápe bytí a vnímá je, jí je i pije je, aby »všechny věci se jaksi staly jí«. Tak řád spe-

kulativní je řádem jejím vlastním; je jí v něm dobře. Málo jí záleží na dobru nebo zlu předmětu, na jeho potřebách a náležitostech; raduje se z bytí a vidí toliko je.

Řád *praktický* («výkonný») stojí naproti řádu spekulativnímu, neboť člověk v něm spěje za něčím jiným než toliko za poznáním. Poznává-li, tedy ne už proto, aby spočinul v pravdě a radoval se z ní (*frui*); nýbrž proto, aby použil (*uti*) poznaného se zřetelem k nějakému dílu nebo k nějaké činnosti.² Umění náleží do řádu praktického. Je zaměřeno na činnost, nikoli na ryzí niternost poznání. Jsou, pravda, umění zkumná, jsoucí zároveň vědami, na příkl. logika: tato vědecká umění zdokonalují rozum zkumný, nikoli výkonný; ale dotyčné vědy mají ve svém *způsobu postupu* cosi výkonného (praktického) a jsou uměními jen proto, že přinášejí *dílo, jež má být vytvořeno* (*opus faciendum*), — dílo tentokrát zcela niterně náležející inteligenci, směřující samo o sobě jen za poznáním a spočívající v tom, že uvádí řád do našich pojmů, že buduje předpoklad či závěr.³ Je tedy nadále jisto, že všude tam, kde se setkáváme s *uměním*, setkáváme se s činností nebo úkonem, jenž má být uskutečněn, s dílem, jež má být vytvořeno.

III. JEDNÁNÍ A TVORBA.

Intelligence je mohutností dokonale jedinou ve své bytosti, ale pracující způsobem zcela rozmanitým, podle toho zda poznává, aby poznávala, nebo poznává, aby jednala.

Rozum spekulativní dosáhne dokonalé, do nekonečna se rozlévající radosti jedině přímým viděním božské podstaty; jím tedy dojde člověk blaženosti: *gaudium de Veritate*. Na tomto světě jest velmi vzácné, aby se pohyboval v absolutní svobodě, leda u Mudrce, theologa či metafysika nebo u ryzího Vědce. Ve velké většině případů pracuje rozum v řádu praktickém a za rozličnými cíly lidských činností.

Avšak sám řád praktický rozděluje se dále ve dvě oblasti naprosto odlišné, které staří nazývali oblastí Jednání (agibile, *πρακτόν*) a oblastí Tvoření (factibile, *ποιητόν*).

Jednání v omezeném smyslu, v jakém scholastikové toto slovo chápali, spočívá *ve svobodném jakožto svobodném užívání* našich schopností nebo v provádění naší svobodné vůle, nazírané ne se zřetelem na věci samé či na díla, jež tvoříme, nýbrž čistě se zřetelem na to, jak užíváme své svobody.

Toto užívání závisí na naší žádostivosti (appetitus) čistě lidské nebo na naší vůli, jež sama od sebe nespěje za pravdou, nýbrž jedině a žárlivě za dobrem člověka, neboť pro žádostivost existuje pouze to, co naplňuje touhu či lásku a co zmnožuje bytost subjektu, nebo co je mu tím, čím on sám. Toto užívání je dobré, je-li shodné (conformis) se zákonem lidských skutků a s pravým cílem všeho života lidského; a je-li ono dobré, i jednající člověk je dobrý, čistě a prostě.

Tak je Jednání uspořádáno k obecnému cíli veškerého života lidského a týká se vlastní dokonalosti lidské bytosti. Oblast Jednání je oblastí Mravnosti nebo dobra lidského jako takového. Opatrnost, síla výkonného rozumu, která jednání střeží a řídí, setrvává zcela v mezích lidských. Přesto že je krá-

lovnou mravních sil, vznešenou a stvořenou k vládě, protože měří naše skutky vzhledem k poslednímu cíli, jímž je sám Bůh, nade vše milovaný, přece jen podržuje příchuť nuzoty, protože jejím materiálem je množství potřeb a okolností a záležitostí, v nichž se zmítá lidská běda a protože všechno, čeho ona se dotkne, prosákne lidskostí.

Oproti Jednání definovali scholastikové Tvoření jako *činnost tvůrčí*, nazíranou nikoli vzhledem k tomu, jak při jejím uskutečňování užíváme své svobody, nýbrž čistě *vzhledem k tvořené věci* nebo k dílu, pojatému o sobě.

Tato činnost je tím, čím má být, je dobrá ve svém řádu, jen odpovídá-li (*est conformis*) pravidlům a vlastnímu účelu díla, jež má být vytvořeno; a výsledek, o nějž se snaží, je-li dobrá, je ten, aby toto dílo bylo dobré samo v sobě. Tak Tvoření řídí se tím či oním zvláštním cílem, pojatým odděleně a soběstačně, nikoliv obecným cílem života lidského, a vztahuje se k vlastnímu dobru nebo dokonalosti ne tvořícího člověka, nýbrž tvořeného díla.

Oblast Tvorby je oblastí Umění v nejobecnějším smyslu toho slova.

Umění, rektifikujíc Tvorbu a ne Jednání, setrvává tudíž mimo meze lidské, má cíl, pravidla, hodnoty, které nejsou cílem, pravidly, hodnotami člověka, nýbrž díla, jež má být vytvořeno. Toto dílo patří zcela Umění, je pro ně jediný zákon — požadavky a hodnota díla.

Odtud vševládná a stravující moc Umění a též jeho podivuhodná moc upokojující; ono oprošťuje od lidského; staví *artificem*, umělce či řemeslníka, do

světa odděleného, uzavřeného, ohraničeného, absolutního, kde on dává svou lidskou sílu, svého lidského ducha do služby věci, kterou tvoří. To platí o všem umění, nechť k životu a ke chtění se zastavuje před prahem každé dílny.

Avšak jestliže umění není lidské svým cílem, je lidské, podstatně lidské svým postupem práce. Při tomto vytváření jde o dílo lidské, a to se neobejde beze známky člověka: *animalis rationalis*.

Umělecké dílo bylo dříve myšleno, než bylo tvořeno, bylo hněteno a připravováno, formováno, mateřsky opatrováno, zráló v rozumu dříve než přešlo ve hmotu. A v té si navždy uchová barvu a chut ducha. Jeho *formálním* prvkem, tím, co je ustavuje v jeho druhu a činí je tím, čím je, je regulace inteligencí.⁴ A jak ubývá tohoto formálního prvku, tak ubývá i umělecké skutečnosti. *Dílo, jež má být vytvořeno, je pouhým materiálem umění, jeho formou je správné vytvoření rozumové — recta ratio factibilium —* nebo pokusíme-li se vyjádřit přesně tento pevný aristotelský a scholastický výměr, umění je *přímou determinací děl, která mají být vytvořena*.⁵

IV. UMĚNÍ JE SILOU ROZUMOVOU.

Shrňme nyní, co scholastikové učili o umění vůbec, nazíraném v umělci nebo v řemeslníku a jakožto součást jeho.

1. Umění patří především do řádu rozumového, jeho činnost spočívá ve vtiskování myšlenky do hmoty: sídlí tudíž, nebo jak se říká, je subjektivováno v inteligenci *artificis*. Je jakousi *vlastností* (qualitas) této intelligence.

2. Staří nazývali *trvalými stavy duševními* (*habitus*, ἕξις) vlastnosti zvláštního druhu, které jsou v podstatě stálým uzpůsobením, zdokonalujícím ve smyslu své přirozené povahy subjekt, v němž sídlí.⁶ Zdraví, krása jsou habity tělesnými, posvěcující milost je (nadpřirozeným) habitem duševním;⁷ jiné habity mají za subjekt schopnosti nebo mohutnosti duševní, a ježto přirozenou povahou těchto je směřování k činnosti, habity, které jsou v nich subjektivovány, je zdokonalují v samotném jejich dynamismu, jsou habity *operativními*: tak síly rozumové i síly mravní.

Tento poslední druh habitů získáváme cvičením a zvykáním;⁸ avšak nesmí se proto zaměňovat trvalý stav (*habitus*) se zvykovým uzpůsobením (*habitudo*) v moderním smyslu toho slova, t. j. s mechanickým návykem a rutinou; trvalý stav je naprostým opakem zvykového uzpůsobení takto chápaného.⁹ Zvykové uzpůsobení (nebo prostě zvyk), svědčící o tíži hmoty, sídlí v centrech nervových. Trvalý stav operativní, svědčící o aktivitě ducha, má své hlavní sídlo jedině ve schopnosti nehmotné, v inteligenci nebo ve vůli. Když na př. intelligence, původně lhostejná k volbě předmětu poznávání, si ověřuje pravdu, uzpůsobuje jistým způsobem svou vlastní aktivitu, podněcuje sama v sobě vlastnost, která ji uvádí v poměr, uvádí ji na společnou míru s tím či oním předmětem spekulace, která ji povznáší a upevňuje vzhledem k tomu předmětu, nabývá (sc. intelligence) habitu některé vědy. Trvalé stavy duševní jsou vnitřním zvyšováním živé spontaneity, životním rozvojem, který činí duši lepší v daném řádu a nalévá ji aktivní mízou: *turgentia ubera animae*, jak je nazývá Johannes a Sancto Thoma. A jedině živí (t. j. duchové, kteří jedině jsou dokonale živí) mohou jich nabýt, protože toliko oni jsou schopni povznést úroveň

své bytosti svou aktivitou samou: mají tak ve svých obohacených schopnostech druhotné principy akční, jichž používají, kdy chtějí a jež jim usnadňují a zpřijemňují to, co o sobě je svízelným.

Habity jsou jako metafysické tituly šlechtické, a právě tak jako vrozené dary, působí i ony mezi lidmi nerovnost. Člověk, vlastnící některý habitus, má v sobě hodnotu, již nic nemůže zaplatit ani nahradit; ostatní jsou nazí, on je obrněn železem: ale jde tu o zbroj živou a duchovní.

Konečně habitus ve vlastním smyslu je pevný a stálý (*difficile mobilis*) i vzhledem k předmětu, který jej specifikuje; odlišuje se tak od prosté dispoice, jako je na příklad domněnka.¹⁰ I předmět, vzhledem k němuž zdokonaluje subjekt, je nepohnutelný — tak na př. neomylná pravda důkazu pro habitus vědy — a právě na tento předmět *se vztahuje* vlastnost rozvinutá v subjektu. Odtud síla a neúchylnost habitů, odtud jejich přílišná citlivost — všechno, co se uchyluje z přímého směru jejich objektu, je oslabuje — odtud jejich nesmlouvavost — jaký ústupek by mohly připustit? tkvějíť v absolutnu — odtud jejich obtížnost sociální. Lidé světští, kteří jsou hladcí na všechny strany, nemají rádi člověka, vlastního nějaký habitus s těmi jeho drsnostmi.

Umění je trvalým stavem (habitem) praktického rozumu.

3. Tento trvalý duševní stav je ctnostnou silou (*virtus*), to jest vlastností, která přemáhajíc původní neurčenost intelektivní schopnosti, brousí a zároveň kalíc hrot její aktivity, přivádí ji vzhledem k nějakému určitému předmětu do *jistého maxima dokonalosti, totiž operativní účinnosti*. Je-li každá síla takto determinována až k tomu nejzazšímu, čeho je mohutnost schopna,¹¹ a je-li každé zlo jen nedo-

statkem a nepevností, může síla vést toliko k dobru: není možno použít nějaké síly (virtus) ke špatnému skutku: je podstatně *habitus operativus boni*.¹²

Jsoucnost některé takové síly v dělníku je nezbytná dobru díla, neboť *způsob konání řídí se uzpůsobením konajícího, a jaký kdo je, takové věci vytváří*.¹³ Je nutno, aby dílu, jež má být vytvořeno, má-li se zdařit, odpovídala v duši dělníkově disposice, tvořící mezi nimi (duší a dílem) onu jakousi shodu a důvěrný poměr, jež scholastikové nazývali »soudstatností« (connaturalitas); Logika, Hudba, Architektura štepují v logikovi syllogismus, v hudebníku harmonii, v architektovi rovnováhu hmot. Silou Umění, která je v nich, jsou jaksi sami svým dílem, dříve ještě, než je vytvoří, jsou s ním shodni, soutvární (conformes), aby je vůbec mohli ztvárnit.

Ale je-li umění *silou rozumu praktického* a vede-li každá síla výhradně k dobru (t. j., v případě síly intelligence, *k pravdě*) je nutno z toho uzavřít, že Umění jako takové (pravím Umění a nikoliv umělec, jednající často proti svému umění) se nikdy nemýlí a že s sebou přináší *neomylnou správnost* (rectitudinem). Ne-li, nebylo by habitem ve vlastním slova smyslu, pevným už ve své přirozenosti.

Scholastikové obšírně diskutovali o této neomylné správnosti umění, a obecněji o silách praktického rozumu (Opatrnost v řádu Jednání, Umění v řádu Tvorby). Jak může být rozum učiněn neomylně pravdivým v oblasti individuálního a nahodilého? Odpovídali základním rozlišením *pravdy rozumu spekulativního*, spočívající v *poznávání*, shodně s tím, co jest, a *pravdy rozumu praktického*, spočívající v *usměrňování*, shodně s tím, co má být podle zákona a míry věci, již třeba vytvořit;¹⁴ existuje-li vědomost pouze o nezbytném, není-li neomylné pravdy v *poznání*, jde-li o něco, co může být jinak než je —

může být neomylná pravda v *usměrňování*, může existovat *umění*, jako existuje *opatrnost*, jde-li o náhodné. Avšak tato neomylnost umění se týká pouze formálního prvku operace, t. j. regulace díla duchem. Nechť ruka umělci zemdlí, nechť mu nástroj selže, nechť hmota uhýbá, vada takto ve výsledku, v *eventus*, vzniklá nezasahuje v ničem umění samo a nedokazuje, že umělec ve svém umění pochybil: od okamžiku, kdy umělec v aktu souzení neseném jeho rozumem uložil zákon a míru, příslušné danému případu, nebylo v něm omylu, t. j. nesprávného směru. Umělec mající habitus umění a ruku chvějící se,

C'ha l'habito de l'arte e man che trema,

vytváří dílo nedokonalé, ale sílu si zachovává bez úhony. Rovněž v řádu morálním může výsledek selhat, akt nesený pravidly opatrnosti se od neomylnosti neodchýlí. Ačkoli vnějšně a se stanoviska hmoty přináší s sebou náhodnost a omylnost, umění samo v sobě, t. j. se stanoviska formy a regulace pocházející z ducha, není kolísavé jako domněnka, spočívá v jistotě.

Z toho vyplývá, že zručnost netvoří součást umění, je toliko jeho podmínkou hmotnou a vnější: práce, kterou umělec »hrající na citeru« nabývá obratnosti prstů, nepřispívá ke vzrůstu jeho umění samého a nevytváří umění zvláštního, pomáhá pouze odstraňovat fysické překážky v provozování umění, »non generat novam artem, sed tollit impedimentum exercitii eius« :¹⁵ umění dlí zcela a bez výhrady na straně ducha.

4. Pro přesnější stanovení jeho přirozené povahy je staří srovnávali s Opatrností (Prudentia), jež je

taktéž silou praktického rozumu. Tak rozlišující a stavíce naproti sobě Umění a Opatrnost, přišli na jakési vitální jádro psychologie lidského konání.

Umění, jak jsme již řekli, je v oblasti Tvoření, Opatrnost v oblasti Jednání. Ona stanoví a aplikuje prostředky k dosažení našich cílů mravních, jež samy jsou podřízeny konečnému cíli veškerého života lidského, to jest, Bohu. V přeneseném smyslu je, chcete-li, uměním, avšak uměním *totum bene vivere*,¹⁶ uměním to, které jedině světci plně ovládají,¹⁷ s nadpřirozenou Opatrností a zejména s dary Ducha svatého, které je vedou k věcem božským po božském způsobu, a nutí je jednat pod svrchovaným řízením samého Ducha Božího a jeho Umění lásky, propůjčující jim křídla orlů, aby jim pomohli putovat po zemi: *assument pennas ut aquilae, current, et non laborabunt, ambulabunt et non deficient*.¹⁸ Umění se nezabývá naším životem, nýbrž jenom těmi neb oněmi zvláštními a mimolidskými cíli, jež jsou vzhledem k němu nejzazší mezí.

Opatrnost jedná k dobru jednajícího, *ad bonum operantis*, Umění k dobru tvořeného díla, *ad bonum operis*, a všechno, co je odvrací od tohoto cíle, falšuje a ochuzuje je samo. Od okamžiku, kdy Umělec začne »dobře jednat« (bene operare) — jako od okamžiku, kdy Geometr začne dokazovat — »nezáleží na tom, zda je v dobré náladě nebo zuří vztekem«. ¹⁹ Je-li rozhněván nebo žárliv, hřeší jako člověk, nehřeší jako umělec. ²⁰ Umění nikterak nesměřuje k tomu, aby umělec byl dobrým ve vlastním svém jednání lidském, spíše by usilovalo o to, aby vytvořené dílo, kdyby to bylo možné, samo ve své oblasti dokonale využívalo jeho činnosti; ²¹ ale umění lidské nevytváří děl, která by sama od sebe směřovala k činu, jen Bůh taková tvoří a tak jsou světci skutečně do písmene jeho mistrovským veledílem.

Dále, poněvadž umělec je dříve člověkem než umělcem, je snadno pozorovat konflikty, v nichž se u něho střetá Umění s Opatrností, jeho síla Výrobce a síla, ctnost Člověka. Bezpochyby mu sama Opatrnost, ve všem rozsuzující podle zvláštních případů, nepřihlíží k pravidla jako rolníku a obchodníku, a nebude chtít na Rembrandtovi nebo na Leonu Bloyovi, aby tvořili *díla výnosná*, aby jimi zajistili hmotný blahobyt své rodiny. Bude však musít mít jakousi hrdinskost, aby se udržela v přímém směru Jednání a neobětovala jeho nesmrtelnou podstatu žravé modle, kterou on má v duši. Vpravdě řečeno, konflikty takové mohou býti vymýceny jedině, jestliže hluboká pokora učiní umělce, abych tak řekl, nevědoma si svého umění, nebo jestliže všemohoucí pomazání moudrosti dá všemu, co je v něm, usnout a spočinout v pokoji a míru lásky. Fra Angelico nepocítil těchto vnitřních svárů.

Avšak přesto zůstává jisto, že ryzí umělec, pojat abstraktně jako takový, *reduplicative ut sic*, je něčím veskrze amorálním.

Opatrnost zdokonaluje inteligenci jen v předpokladu, že vůle se přímo kryje se směrem lidské žádostivosti (*appetitus humani*), to jest, se zřetelem k vlastnímu dobru jejímu (*intelligence*), jež jest dobrem celého²² člověka: skutečně se zabývá pouze určováním *prostředků* vzhledem k těm či oněm konkrétním lidským cílům již chtěným, a tudíž předpokládá, že žádostivost je v náležitém poměru a uzpůsobení vzhledem k těmto cílům.

Umění naopak zdokonaluje inteligenci, aniž předpokládá správnost vůle v její vlastní oblasti lidské žádostivosti, neboť cíle, za nimiž spěje, jsou mimo hranice lidského dobra. Právě tak »hnutí žádostivosti, porušujíc hodnocení opatrnosti, neporušuje hodnocení umění, stejně jako hodnocení geome-

trie.«²³ Poněvadž akt *použití* našich schopností (*usus*) závisí na vůli ve vlastním jejím dynamismu lidské žádostivosti,²⁴ chápe se tudíž, že umění poskytuje toliko možnost a moc něco dobře vykonat (*facultas boni operis*), a ne samo použití dobrého konání. Umělec, chce-li, může nepoužít nebo špatně použít svého umění, jako gramatik, chce-li, může zplodit barbarismus, síla umění v něm jsoucí tím neztratila na své dokonalosti. Podle slavného výroku Aristotela,²⁵ jenž by byl beze vší pochyby miloval fantasie* Erika Satie, umělec, hřešící proti svému umění, nezaslouží tolik pokárání, hřeší-li o své vůli, jako hřeší-li bez své vůle, zatím co člověk, hřešící proti opatrnosti nebo proti spravedlnosti, je více kárán, hřeší-li o své vůli, než když hřeší nevolky. Staří k tomu poznamenávali, že Umění i Opatrnost mají nejprve *soudit*, a potom *přikazovat*, ale že hlavním úkonem umění je toliko souzení, kdežto hlavním úkonem opatrnosti je přikazování. *Perfectio artis consistit in iudicando*.²⁶

Konečně Opatrnost, majíc materiálem ne věc, jež má být vykonána, určitý předmět ve jsoucnu, nýbrž pouhý způsob, jakým subjekt užívá své svobody, nemá jistých a určitých cest nebo pevných pravidel. Jejím pevným bodem je přímý cíl, k němuž směřují síly mravní a k jehož dosažení právě jest určití správný prostředek. Ale k dosažení tohoto cíle a k aplikování všeobecných principů morálky, přikázání a rad, k činnosti zvláštní, jež má být uskutečněna, není zcela hotových pravidel; neboť tato činnost je zamotána v předivu okolností, které ji individualisují a činí z ní po každé případ opravdu nový.²⁷

* Fantasie, které jsou cudnost sama, ukazující na hlubokou studánku přísnosti a čistoty.

V každém z těchto případů* bude způsob shodného přizpůsobení se k cíli zvláštní. To je úkolem Opatrnosti, najít tento způsob s použitím cest a pravidel, podřízených vůli, která podle výhodnosti vybírá okolnosti a příležitosti, samy o sobě náhodné a ne předem určené, jež budou s jistotou stanoveny a učiněny absolutně určitými až teprve úsudkem nebo rozhodnutím Opatrného, a kteréž byly z tohoto důvodu scholastiky nazývány *regulae arbitrarie*. Jsouc ojedinělé pro každý ojedinělý případ, usměrňování Opatrností není proto méně jistým a méně neomylným, jak bylo výše řečeno, protože pravda úsudku podaného Opatrností se pojímá se zřetelem k přímému úmyslu (*per conformitatem ad appetitum rectum*), ne se zřetelem k výsledku; a předpokládáme-li návrat některého jiného případu nebo nekonečna případů, *ve všech bodech totožných* s případem daným, musilo by se všem dostat *téhož usměrnění* (regulace), jakého se dostalo tomu případu prvnímu: avšak nikdy nebude jediného případu mravního, který by byl úplně totožný s některým jiným.²⁸

Z toho je vidno, že žádná *věda* nemůže nahradit opatrnost, neboť věda, ať si ji představujem jakkoli kasuisticky složitou, má povždy jen pravidla obecná a určitá.

Rovněž je vidno, proč Opatrnost k upevnění úsudku má naprosto zapotřebí se vracet k tomu tápavému a vždy znova započínanému zkoumání, jež staří nazývali *consilium* (rozvažování, rozbírání).

Umění naopak, majíc materiálem něco, co má být vykonáno, postupuje *po cestách pevných a určitých*, »imo nihil aliud ars esse videtur, quam certa ordi-

* Zvláště jde-li na př. o určení přesné míry dvou ctností, které mají být uskutečněny současně, pevnost a laskavost, pokora a velkomyslnost, milosrdenství a pravda atd.

natio rationis, quomodo per determinata media ad determinatum finem actus humani perveniant.«²⁹ Scholastikové to po Aristotelovi potvrzují neustále a z tohoto vlastnění pevných pravidel činí podstatnou vlastnost umění jako takového. Později podáme několik poznámek ohledně těchto pevných pravidel při řeči o krásném umění. Připomeňme si zde, že staří pojednávali o síle Umění, nazírané v ní samé a v celé její obecnosti a ne v tom onom svém druhu, v ten smysl, že nejjednodušší příklad umění takto nazíraného, příklad, v němž především se uskutečňuje rodové pojetí umění, musí být hledán v uměních mechanických. Umění loďařovo nebo hodinářovo má vlastním cílem cíl nezměnitelný a všeobecný, určený rozumovým důvodem: umožnit člověku jízdu po vodě nebo mu označovat čas — ježto věc, mající být vytvořena, loď či hodiny, je sama pouze látkou, která má být shodně přizpůsobena tomuto cíli. A na to jsou pevná pravidla, určená taktéž rozumovým důvodem s vědomím cíle a jistého souhrnu podmínek.

Tak vzešlý výsledek je nepochybně individuální a v případech, v nichž látka umění je zvláště náhodná a schodná (*defectibilis*), jako na př. v Lékařství nebo v Zemědělství nebo ve Válečnictví, bude nutno, aby umění k aplikování svých pevných pravidel použilo pravidel nahodilých (sc. *regulae arbitrariae*) a jakési opatrnosti, taktéž bude nutno, aby se uchýlilo k rozvažování, ke *consiliu*. Tím zůstává plně v platnosti, že Umění o sobě uchovává si pevnost svými rozumovými a všeobecnými pravidly, ne *consiliem*, a že správnost jeho úsudku není vzata jako při Opatrnosti z okolností a výhodných náhodností, ale právě z pevných a určitých cest, jemu vlastních.³⁰ Proto jistá umění mohou být vědami — vědami praktickými jako Lékařství nebo jako Chirurgie

(*ars chirurgico-barbifica* se říkalo ještě v XVII. století) nebo i vědami spekulativními jako Logika.

5. V celku tedy je Umění výlučněji rozumové než Opatrnost. Zatím co Opatrnost má subjektem rozum praktický, *pokud předpokládá přímou vůli a závisí na ní*,³¹ Umění nezabývá se vlastním dobrem, pocházejícím z vůle a z cílů, které ona sleduje ve svém směru lidské žádostivosti; a jestliže předpokládá jistou správnost žádostivosti,³² je to zase se zřetelem k některému cíli podstatně rozumovému. Je, stejně jako Věda, poutáno k nějakému *předmětu* (ovšem k předmětu, který má být vytvořen, ne prozkoumán). Okruhu rozjímání a úvah používá jen náhodně. Ačkoli vytváří úkony a výsledky individuální, nesoudí, leda snad podružně, podle nahodilých okolností, a tím ohlíží se méně než Opatrnost na jedinečnost (individuaci) skutků a na ono *hic et nunc*.³³ Krátce jestliže co do látky, která je náhodná, se spíše shoduje s Opatrností než s Vědou — *v ohledu formálním a jakožto síla se spíše shoduje s Vědou*³³ bis a trvalými stavy rozumu spekulativního než s Opatrností: *ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia*.³⁴ Vědec je člověk rozumový, který dokazuje, Umělec je člověk rozumový, který tvoří. Opatrný je člověk duchově (intelligenter) volný, jenž dobře jedná.

Taková je v hlavních rysech představa, kterou si scholastikové tvořili o umění. Nejen ve Fidioví a v Praxitelovi, ale i v našem vesnickém truhláři a kováři uznamenávali vnitřní rozvoj rozumové síly, jakési šlechtictví ducha. Silou *artificis* nebyla v jejich očích síla svalů nebo ohebnost prstů

nebo rychlost časově měřeného a taylorisovaného pohybu, taktéž jí nebyla ona pouhá obratnost zkušenostní (*experimentum*), utvářející se v paměti a v (přemýšlivém) rozumu tvorstva, ohraničující umění a jsoucí umění naprosto nutnou potřebou,³⁵ ale pro umění sama o sobě zůstávající vnější. Byla silou inteligence a vybavovala sebe skromnějšího řemeslníka jistou dokonalostí duchovní.

Řemeslník v normálním typu lidského rozvoje a opravdu lidské civilisace představuje nejobecnějšího z lidí. Jestliže Kristus chtěl být řemeslníkem na malém městečku, to proto, že chtěl vzít na sebe normální uzpůsobení lidské.³⁶

Středověcí učenci nestudovali toliko, jako mnoho našich introspekčních psychologů, člověka městského, knihovního neb akademického, pečovali o veliké člověčenství obecné. Ale činíce to, studovali tím zase svého Mistra. Zkoumajíce umění nebo vlastní činnost *artificis*, zkoumali činnost, kterou provozoval Pán dobrovolně po celou dobu svého skrytého života; zkoumali též jaksi i samu činnost Otcovu; neboť věděli, že sílu Umění jest chápat jakožto cosi vlastního Bohu, právě jako Dobrotu a Spravedlnost,³⁷ a že Syn, vykonáváje své řemeslo chudých, jest opět obrazem Otce a jeho neustávající činnosti:³⁸ *Philippe, qui videt Me, videt et Patrem.*

*

Je zajímavé konstatovat, že ve svém třídění nevykázali staří zvláštního místa tomu, co my nazýváme krásným uměním.³⁹ Rozdělovali umění na dělná a svobodná, podle toho, vyžadovala-li nebo nevyžadovala tělesné práce,⁴⁰ nebo spíše, jelikož toto dělení, jdoucí dále než se myslívá, bylo založeno na samotném pojmu umění (= *recta ratio factibilium*) podle toho, jak *dílo, které má být vytvořeno,*

bylo v jednom případě výsledkem dosahovaným ve hmotě (*factibile* ve vlastním smyslu), v druhém případě čistou konstrukcí duchovou, zůstávající v duši.⁴¹ V tomto ohledu sochařství a malířství tvořilo součást umění dělných⁴² a hudba umění svobodných, sousedíc s aritmetikou a logikou: neboť hudebník rozumově uspořádává zvuky ve své duši, jako aritmetik v ní uspořádává čísla a logik pojmy; neboť ústní či instrumentální vyjádření, jež takto v duchu zbudované konstrukce převádí ve vzdušnou plynulost zvučící hmoty, jest pouze vnějším důsledkem a jednoduchým prostředkem těchto umění.

V mohutně sociálním ustavení středověké civilisace spadal umělec jen do rangu řemeslnického a jakékoliv anarchické rozvíjení bylo jeho individualismu zapověděno, protože přirozená sociální kázeň mu ukládala z vnějšku jisté omezující podmínky.⁴³ On nepracoval pro lidi světské a kupce, nýbrž pro věrný lid, v němž měl ochránit modlitbu, poučit inteligenci, utěšit duši i oči. Ó doby nepřírovnatelné, kdy prostý lid byl utvářen v krásu, dokonce aniž si toho byl vědom, tak jako dokonalí řeholníci se mají modlit, aniž vědí, že se modlí!⁴⁴ kdy učenci a kostelní umělci láskyplně učili chudé a kdy chudí s radostí přijímali jejich učení, protože všichni byli z téhož královského rodu zrozeného z vody a z Ducha sv.

Tvořily se tehdy věci krásnější a sebezbožnění bylo méně. Šťastná pokora, v níž umělec setrval, povznášela jeho sílu a svobodu. Renaissance musila umělce pobláznit a učinit z něho nejnešťastnějšího z lidí — ve chvíli, kdy svět se mu počíná stávat méně obyvatelným — odhalujíc mu jeho vlastní velikost a pouštějíc naň dravou krásu, kterou až dotud držela Víra v začarovaném zajetí a vedla ji za sebou, poddajnou, spoutanou jen babím létem.⁴⁵

V. UMĚNÍ A KRÁSA.

Svatý Tomáš, který měl tolik prostoty jako moudrosti, definoval krásným to, nač se díváme se zalíbením, *id quod visum placet*.⁴⁶ Tato čtyři slova říkají vše, čeho je třeba: vidění, to jest, *intuitivní poznání* a *radost*. Krásno je to, co dodává radosti, ne jakékoli radosti, nýbrž radosti z poznání; ne radosti, plynoucí z poznávacího aktu, nýbrž radosti, jež tímto aktem prýští a rozlévá se z poznávaného předmětu. Jestliže některá věc naplňuje duši blahem a vytržením už tím, že se poddává její intuici, je dobrá ku vnímání, je krásná.⁴⁷

Krása je podstatně předmětem *intelligence*, neboť to, co v plném slova smyslu *poznává*, toť *intelligence*, která jediná jest otevřena nekonečnu jsoucna. Přirozeným místem krásy je svět rozumový, odtud ona pochází. Ale ona též jistým způsobem spadá pod dosah smyslů v té míře, v jaké tyto slouží lidské inteligenci a samy se mohou při poznávání radovat: »jsou to mezi všemi smysly toliko zrak a sluch, na něž se krása vztahuje, protože oba tyto smysly jsou *maxime cognoscitivi*.«⁴⁸ Účast smyslů na vnímání krásy je u nás dokonce nadměrná a téměř nezbytná z té příčiny, že naše *intelligence* není intuitivní jako *intelligence* andělská; ona zajisté vidí, avšak pod podmínkou abstrakce a rozvážení; jedině smyslové poznání má u člověka dokonalou názornost ku vnímání krásna žádoucí. Tak se zajisté může člověk radovati z krásy čistě rozumové, ale krásnem člověku *soupodstatným* je to, které obdařuje inteligenci prostřednictvím smyslů a jejich nazírání. Takové je též vlastní krásno našeho umění, které zpracovává látku smyslovou, aby vzniklo radost v duchu. Chtělo by tak věřit, že ráj není ztracen. Má

chuť pozemského ráje, neboť obnovuje na chvíli
mír a blaženství současně inteligenci i smyslům.

Oblažuje-li krása inteligenci, tedy proto, že je
podstatně jistou znamenitostí nebo dokona-
lostí v poměru věcí k inteligenci. Odtud ony tři
vlastnosti, které jí připisuje sv. Tomáš:⁴⁹ integrita,
neboť intelligence miluje bytí, úměrnost, neboť in-
teligence miluje řád a miluje jednotu, a konečně a
zvláště zářivost nebo jas, neboť intelligence miluje
světlo a *duchovost* (*intelligibilitas*). Jisté záření jest
skutečně podle všech starých podstatnou povahou
krásy — *claritas est de ratione pulchritudinis*,⁵⁰ *lux
pulchrificat, quia sine luce omnia sunt turpia*⁵¹ — ale
je to záření duchovosti: *splendor veri*, říkali platoni-
kové, *splendor ordinis*, říkal svatý Augustin, dodá-
vaje, že jednota jest formou veškeré krásy,⁵² *splen-
dor formae*, říkal sv. Tomáš svou přesnou řečí me-
tafysika: neboť »*forma*« — t. j. princip, který tvoří
vlastní dokonalost všeho, co jest, který ustavuje a
dokonává věci v jejich podstatě i v jejich vlastno-
stech, který je posléze, možno-li tak říci, ontolo-
gickým tajemstvím, jež nesou v sobě, jejich du-
chovním bytím, jejich účinným mysteriem — jest
především vlastním principem duchovosti, vlastním
jasem všech věcí. Právě tak je každá forma stopou
nebo paprskem tvůrčí Intelligence, vtištěným do
nitra stvořeného jsoucna. Každý řád a každá po-
měrnost na druhou stranu je dílem intelligence. A
tak říci se scholastiky, že krása jest *záření formy na
úměrně uspořádaných částech hmoty*,⁵³ znamená tolik
jako říci, že je jiskřením intelligence na hmotě du-
chem (*intelligenter*) rozvržené. Intelligence se ra-
duje z krásna, protože v něm se nachází i poznává,
a přichází ve styk se svým vlastním světlem. To je

tak pravdivé, že krásu věcí více vnímají a zakoušejí ti, kdož — jako takový František z Assisi — vědí, že věci pocházejí z intelligence a kdož je přinášejí zpět jejich původci.

Každá smyslová krása zajisté předpokládá jistou rozkoš samotného oka nebo ucha nebo obraznosti; ale o krásu jde teprve, když i intelligence se nějak raduje. Krásná barva »jest pastvou pro oko« jako mocná vůně rozšiřuje chřípí; ale z těchto dvou »forem« nebo vlastností jedině o barvě lze říci, že je *krásná*, protože jsouc vnímána v opak proti vůni smyslem schopným nestranného poznání,⁵⁴ může být, dokonce i svým jasně čistě smyslovým, předmětem radosti ducha. Ostatně, čím více se člověk kulturně rozvíjí, tím více se zduchovňuje zář formy působící mu potěšení.

Je však důležité poznamenat, že v krásnu, jež jsme nazvali soupodstatným s přirozeností lidskou a které jest umění lidskému vlastní, tato zář formy, byť sama v sobě byla ryze duchová, je pojímána *ve smyslovém a prostřednictvím smyslového*, a ne odděleně od něho. Nazírání uměleckého krásna je tak extrémem, protilehlým abstrakci vědecké pravdy. Neboť světlo bytí proniká inteligenci samotným vnímáním smyslovým.

Intelligence tudíž, odvrácena ode všeho úsilí po abstrakci, se těší bez práce a bez rozvažování (nediskursivně). Jest zproštěna své obvyklé práce, nemusí to duchové uvolňovati z hmoty, v níž je zajato, aby prošla krok za krokem rozličnými jeho atributy; jako jelen u pramene proudné vody nepotřebuje leč pít, pije zářivost jsoucna. Zakotvena v nazírání smyslovém, je ozařována světlem duchovým, které je jí dáno rázem, i v tom smyslovém, v němž září a které nepojímá *sub ratione veri*, nýbrž: spíše *sub ratione delectabilis*, prostřednictvím šťast-

ného uvedení v činnost, k němuž je jím podnícena, a radosti, jež vyúsťuje v žádost, která se jako na svůj vlastní předmět vrhá na každé duševní dobro. Teprve až bude po všem, bude rozjímat a rozbírat více nebo méně dobře příčiny této radosti.⁵⁵

Tak, ačkoli krásno závisí na metafysické pravdě v tom smyslu, že všechno záření duchovosti ve věcech předpokládá jakýsi shodný vztah (conformitas) s Inteligencí, příčinou to věcí, přece není krásno druhem pravdy, nýbrž druhem dobra;⁵⁶ vnímání krásna má vztah k poznání, ale jen aby se k němu připojilo »jako se k mládí pojí květ«; je ne tak druhem poznání jako druhem blaženosti.

Krásno je podstatně oblažující. Proto už samotnou svou povahou a jakožto krásno vzbuzuje touhu a zaněcuje lásku, kdežto pravda jako taková toliko osvětluje. »Omnibus igitur est pulchrum et bonum desiderabile et amabile et diligibile.«⁵⁷ Právě pro svou krásu je Moudrost milována.⁵⁸ A pro sebe samu jest všechna krása nejprve milována, i když poté příliš slabé tělo upadá v nástrahu. I láska zaněcuje nadšení, to jest, unáší toho, kdo miluje; extasi, z níž duše zakouší oslabenou formu, když je jata krásou uměleckého díla, a plnost, když je vypíjena jako rosa krásou Boží.

A o Bohu samém podle Denyse Arcopagity⁵⁹ je třeba se odvážit říci, že zakouší jistým způsobem extasi lásky z hojnosti své dobroty, která mu dává rozlévati do všech věcí účastenství na jeho záři. Jenže láska jeho působí krásu toho, co miluje, kdežto láska naše je působena krásou toho, co milujeme.

To, co staří říkali o krásnu, musíme pojímat ve smyslu co nejformálnějším, střehouce se ztělesňovat jejich myšlenku v jakoukoli příliš úzkou specifikaci. Není jediný způsob, nýbrž tisíc a deset tisíc způsobů, jakými jest možno uskutečnit pojem *úplnosti* nebo dokonalosti nebo dokončenosti. Chybí-li hlava nebo paže, jest to nedostatek úplnosti velmi závažný u ženy, a velmi málo závažný u sochy, byť p. Ravaissou pociťoval smutek, že nemůže *doplnit* Venuši Miloskou. Sebenepatrnější náčrtek da Vinciho, viděno s Rodinem, je dokončenější než nedodělanější Bouguereau. A líbí-li se futuristovi dělat jen jedno oko nebo čtvrt oka dámě, kterou portretuje, nikdo mu neupírá práva k tomu, žádá se toliko — a v tom je celý problém — aby tato čtvrt oka byla vším, čeho je u oka řečené dámy *v daném případě* právě třeba.

Z toho vyplývá mnohé i co do proporce, přiměřenosti či harmonie. Rozlišují se podle předmětů i podle citů. Dobrá proporce muže není dobrou proporcí dítěte. Figury, konstruované podle řeckého nebo egyptského kánonu, jsou dokonale úměrně rozvrženy ve svém druhu. Ale panáci Rouaultovi jsou také úměrně rozvrženi ve svém druhu. Úplnost a proporce nemají žádného absolutního významu⁶⁰ a musí se chápat jedině *vzhledem* k cíli díla, jímž je rozzářit formu na hmotě.

Konečně a zvláště sama tato záře formy, která je podstatným základem krásy, má celé nekonečno různých způsobů, jimiž se na hmotě skví.* Jest to

* »Záři formy« nutno pojímat jako zář *ontologickou*, jež je tím neb oním způsobem odhalována našemu duchu, ne jako nějakou jasnost *pojmovou*. Je důležité vystříhati se zde každého dvojsmyslu: slova *jas*, *srozumitelnost*, *světlo*, jichž používáme k charakterisování úkolu »formy« v srdci věcí, neoznačují nutně něco jasného a srozumitelného PRO NÁS, nýbrž něco jasného a zářivého O SOBĚ,

smyslový lesk barvy nebo timbru, je to duchový jas arabesky, rytmu nebo rovnováhy, činnosti nebo pohybu, je to odlesk lidské myšlenky nebo myšlenky božské na věcech,^{60 bis} je to zejména z hloubky prosvítající zářivá skvělost duše, principu života duševního, bolesti a vášně. Jest ještě záření vyšší, záření Milosti, jehož Řekové neznali.

Krása tudíž neznamena shodnost s určitým ideálním a neměnným typem v tom smyslu, v jakém to chápou ti, kteří, směřující pravdu s krásnem, poznání s blažeností, chtějí, aby člověk, má-li vnímat krásu, objevoval »zřením ideí« »skrze hmotný obal« »neviditelnou podstatu věcí« a jejich »nutný typ.«⁶¹ Svatý Tomáš byl velmi dalek tohoto pseudoplatonismu stejně jako idealistického arsenálu Winckelmannova a Davidova. Krása pro něho existuje od okamžiku, kdy záření jakékoli formy na hmotě, náležitě uspořádané, začíná inteligenci uvádět ve stav blaženosti, a on nás hledí zpravit o tom, že krása

duchově srozumitelného O SOBĚ, a to často zůstává temné našim očím, buď z důvodu hmoty, ve které jest tato forma zajata, buď z důvodu transcendentnosti samotné formy ve věcech ducha. Tento tajemný smysl je pro nás tím skrytější, čím je podstatnější a hlubší; krátce a dobře řečeno, tvrditi se scholastiky, že forma je ve věcech vlastním principem *srozumitelnosti*, je tolik, co tvrditi zároveň, že je vlastním principem *mysteria*. (Skutečně není *mysteria* tam, kde *není co vědět*, *mysterium* je tam, kde jest *věděti více*, než jest dáno našemu pochopení.) Definovat krásno září formy znamená definovat je současně září *mysteria*.

Je kartesiánským protismyslem redukovat jas *o sobě* na jas *pro nás*. V umění tento protismysl plodí akademismus a odsuzuje nás ke kráse tak ubohé, že může v naší duši rozzářit jen nejnuznější ze všech radostí.

Dodejme, jedná-li se o »čitelnost« díla, že může-li se *zář formy* projevovat v díle »temném« tak jako v díle »jasném«, může se právě tak *zář mysteria* projevovat stejně dobře v díle »jasném« jako v díle »temném«. S tohoto hlediska ani »temnota« ani »jasnost« nemají žádných výsad.

jest jistým způsobem *relativní* — relativní nikoli vzhledem k dispozicím subjektu, v tom smyslu, v jakém slovo relativita chápou moderní myslitelé, nýbrž vzhledem k vlastní povaze a k cíli věci, stejně jako k formálním podmínkám, za jakých je vnímána. »Pulchritudo quodammodo dicitur per respectum ad aliquid...«⁶² »Alia enim est pulchritudo spiritus et alia corporis, atque alia hujus et illius corporis.«⁶³ A nechť je stvořená věc sebe krásnější, může se jevit krásnou jedněm a druhým ne, protože je krásná jen z jistých aspektů, které jedni objeví a jichž druzí nevidí: je takto »krásná v jednom místě a není krásná ve druhém.«

*

Je-li tomu tak, pak krása náleží do řádu *transcendentalií*, t. j. pojmů, které přesahují každou hranici druhu či kategorie a které se nedají uzavřít do žádné třídy, neboť prosakují vším a vyskytují se všude.^{63 bis} Jako jedino, pravda, dobro, je krásno samotným jsoucnem, pojatým s určitého aspektu, je zvláštní vlastností jsoucna; není vlastností nahodilou, přidanou jsoucnu nádavkem, doplňuje jsoucno jen o vztah rozumový, jest jsoucnem pojatým jako něco, co pouhým nazíráním oblažuje rozumovou přirozenost. Takto jest každá věc krásná, jako je každá věc dobrá, alespoň v jistém vztahu. A ježto jsoucno je všude přítomno a všude rozmanité, rovněž i krásno je všude rozptýleno a všude rozmanité. Jako jsoucno a ostatní transcendentalia je podstatně *analogon*, to znamená, že se praví pod různými tituly, *sub diversa ratione*, o různých subjektech, o nichž se říká: každý druh jsoucna *jest* po svém způsobu, je *dobrý* po svém způsobu, je *krásný* po svém způsobu.

Analogické pojmy platí v nejvlastnějším smyslu

o Bohu, v němž dokonalost, kterou označují, existuje »formálně vynikajícím« způsobem ve stavu ryzím a nekonečném. Bůh jest jejich »nejvyšší analogum analogatum«,⁶⁴ a ony se vyskytují ve věcech jen jako rozptýlený a lomený odraz božské tváře.⁶⁵ Tak je krása jedním ze jmen božích.

Bůh je krásný. Je nejkrásnější ze všech bytostí, protože, jak to vykládají Denys Areopagita a svatý Tomáš,⁶⁶ jeho krása je bez porušení a vratkosti, bez rozmnožování i umenšování; a protože není jako krása věcí, které všechny mají krásu částečnou a ojedinělou, »*particulatam pulchritudinem, sicut et particulatam naturam*«. Je krásný sám sebou a sám o sobě, krásný absolutně.

Je výsostně krásný (*superpulcher*), protože v dokonale prosté jednotě jeho povahy předexistuje velevynikajícím způsobem pramen veškeré krásy.

Je krása sama, protože dává krásu všem stvořeným bytostem podle zvláštních vlastností každé a protože je příčinou všeho souzvuku a všeho jasu. Každá forma, to jest, každé světlo, je skutečně »jistým zářením, pocházejícím z prvotního jasu«, »částičkou božského jasu«. A všechen souzvuk či všechna harmonie, všechna shoda, všechno přátelství a všechna jednota mezi bytostmi, nechť je jakákoli, pochází z krásy božské, prvotního a nejvyššího typu všeho souzvuku, která sjednocuje všechny věci navzájem a všechny je pojmenovává po sobě, zasluhujíc plně »jména *καλός*, jež je odvozeno od nazývatí.« Tak »krása stvoření není ničím jiným než podobností s krásou Boží, zúčastněnou ve věcech« a na druhé straně, poněvadž veškerá forma je principem bytí a všechen souzvuk či všechna harmonie uchovavatelkou bytí, je třeba říci, že božská krása je příči-

nou existence všeho, co jest. *Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur.*⁶⁷

V Trojici, dodává svatý Tomáš,⁶⁸ je jméno krásy ve vlastním smyslu připisováno Synu. Skutečně, co do úplnosti nebo dokonalosti, má v sobě pravdivě a dokonale, beze všeho umenšení, povahu Otce. Co do potřebné úměrnosti nebo souzvuku je zřejmým a dokonale podobným obrazem Otce: a obrazu jako takovému náleží úměrnost. Konečně co do jasnosti jest Slovem, což jest světlem a září intelligence, »dokonalým slovem, jemuž se ničeho nenedostává, a takřka uměním Boha všemohoucího«. ⁶⁹

Krása tedy náleží do řádu nadmyslného a metafysického. Proto sama od sebe směřuje za tím, aby duši pozdvihla nad stvořené. Mluvě o instinktu krásna, píše *prokletý básník*, jemuž moderní umění vděčí za to, že opět došlo vědomí theologické hodnoty a despotické duchovosti krásy: »Toť on, toť tento nesmrtelný pud krásna, co nám dává zřít zemi a její divadla jako nástin, jako cosi *korespondujícího* s nebem. Neuhasitelná žízeň po všem, co je za tímto životem a co život odhaluje, jest nejživějším důkazem naší nesmrtelnosti. Současně poesíí a *skrze* poesii, hudbou a *skrze* hudbu zablédá naše duše záhrobní záře; a když nějaká nádherná báseň zastře nám oči slzami, nejsou tyto slzy důkazem nejzazšího potěšení, jsou mnohem spíše svědectvím probuzené melancholie, naléhavé žádosti nervů, přirozenosti vyhnané do krajín nedokonalosti a chtějí se neprodleně, už na této zemi zmocniti odhaleného ráje«. ⁷⁰

*

Jakmile se dotkneme nějakého transcendentna, dotkneme se samotného jsoucna, podobnosti s Bohem, absolutna, vznešenosti a radosti našeho života; vcházíme do říše ducha. Je pozoruhodno, že lidé opravdu obcují navzájem pouze procházejíce jsoucnem nebo některou jeho zvláštní vlastností. Jedině tudý se vymaňují z individuality, v které je vězní hmota. Zůstávají-li v rovině svých smyslových potřeb a svého citového já, marně si o sobě vzájemně vykládají, nechápou se. Pozorují se, aniž se vidí, každý nekonečně sám, i když práce nebo rozkoš je semkne dohromady. Ale dotkne-li se kdo dobra a Lásky, jako svatí, pravdy, jako takový Aristoteles, krásna, jako takový Dante nebo Bach nebo Giotto, tu kontakt je zapjat, duše obcují. Lidé jsou opravdově spojeni toliko duchem, jedině světlo je sdružuje, »intellectualia et rationalia omnia congregans, et indestructibilia faciens«. ⁷¹

Umění vůbec směřuje za vytvořením díla. Avšak určitá umění směřují za vytvořením díla *krásného*, a tím se podstatně liší ode všech ostatních. Dílo, k němuž pracují všechna ostatní umění, je samo podřízeno užitku člověka, je tudíž pouhým prostředkem; a zůstává cele uzavřeno v determinovaném druhu hmotném. Dílo, k němuž pracují umění krásná, jest podřízeno krásě; jakožto krásné je cílem, něčím absolutním, soběstačným; a jestliže jakožto dílo, jež má být vytvořeno, je hmotné a zůstává v druhu, jakožto krásné náleží do říše ducha a noří se do nadsmyslnosti a nekonečnosti bytí.

Krásná umění se tak odpoutávají od *druhu* umění, jako se odpoutává člověk od *druhu* živočišného. A jako i člověk sám, podobají se horizontu, na němž se navzájem dotýkají hmota a duch. Mají spirituální duši. Odtud tolik jejich rozlišujících vlastností. Jejich styk s krásnem modifikuje v nich

jisté charaktery umění vůbec, zejména, jak se to pokusíme ukázat, v tom, co se týče uměleckých pravidel; prozrazuje naopak a dovádí jaksi do krajnosti ostatní druhové charaktery umělecké síly, především pak její charakter intelektuální a její podobnost se silami spekulativními.

Je prazvláštní analogie mezi krásnými uměními a moudrostí. Jsou stejně jako moudrost podřízena předmětu, který přesahuje meze člověka a který je hodnotný sám sebou a jehož rozsah je bez mezí, neboť krása je nekonečná jako bytí. Jsou nezištná, kýžena pro sebe sama, opravdu vznešená, protože jejich dílo, pojato o sobě, není vytvořeno proto, aby ho člověk používal jako prostředku, nýbrž proto, aby se z něho radoval jako z cíle, protože jest skutečným *plodem*, *aliquid ultimum et delectabile*. Všechna jejich hodnota je duchová a jejich způsob bytí je kontemplativní. Neboť není-li kontemplace jejich aktem, jako je aktem moudrosti, přesto nicméně usilují o poskytování jisté intelektuální blaženosti, to jest, jisté kontemplace a předpokládají též u umělce jistou kontemplaci, z níž má vytrysknouti krása díla. Proto je možno, pokud se to dá srovnávat, aplikovati na ně, co svatý Tomáš říká o moudrosti, když ji přirovnává ke hře:⁷² »Zcela právem se kontemplace moudrosti přirovnává ke hře, a to pro dvě věci, které se ve hře vyskytují. První je ta, že hra jest oblažující, a kontemplace moudrosti má v sobě nejvyšší blaženost, podle toho, co praví o sobě Moudrost v knize Eccli: *můj duch je sladší než med*. Druhá je ta, že úkony ve hře nejsou podřízeny ničemu jinému, nýbrž jsou vyhledávány pro sebe samy. A tak je tomu i se slastmi moudrosti... Proto božská Moudrost přirovnává svou

blaženost ke hře : *kochala jsem se každého dne, hrajíc si před jeho tváří v údolínách země.*«⁷³

Avšak Umění setrvává vždycky podstatně v řádu Tvorby a o radost ducha usiluje otrockou prací na hmotě. Z toho vyplývá pro umělce podivné a patetické postavení, sám obraz postavení člověka ve světě, v němž musí se pohybovat a opotřebovávat mezi těly a žítí s duchy. Vytýkáje starým básníkům, že božstvo činili nepřejícím, uznává Aristoteles, že měli pravdu řkouce, že jedině jemu je vyhrazeno vlastnictví moudrosti v její pravé zvláštní síle: »Není majetkem lidským, neboť na mnoho způsobů jest přirozenost lidská otrokyní.«⁷⁴ Rovněž přísluší toliko Bohu produkovat krásu v její pravé zvláštní síle. A je-li postavení umělcovo lidštější a ne tak vysoké jako mudrcovo, je i nesouladnější a bolestnější, protože jeho činnost se nezdržuje cele v pouhé imanenci úkonů spirituálních a nespočívá sama o sobě v kontemplaci, nýbrž v tvoření. Nemaje se radovati ze substance a z míru moudrosti, jest umělec stíhán tvrdými požadavky inteligence a života spekulativního a jest odsouzen ke všem otrockým bředám konání a vyrábění v čase.

*

Ó bratře můj Leone, hovádko Boží, i kdyby některý menší bratr mluvil řečí andělskou a vzkřísil člověka čtyři dny mrtvého, napiš jen, v tom že není radosti dokonalé...

I kdyby umělec zajal do svého díla všechno světlo nebes a všechnu milostnost první zahrady, neměl by radosti dokonalé, protože je ve stopách moudrého a na dosah blízek vůním, které ona vdechuje, ale nedosahuje jich. I kdyby filosof poznal všechny duchové důvody a všechny síly jsoucna, neměl by radosti dokonalé, protože jeho moudrost je lidská.

I kdyby theolog znal všechny obdoby pochodů božských a všechna proč činů Kristových, neměl by radosti dokonalé, protože jeho moudrost má původ božský, ale způsob lidský a lidský hlas.

Ach, hlasy, zemřete! jste hlasy smrtelnými!

Toliko Chudí a Pokojní znají dokonalou radost, protože plně a bez kazu ovládají moudrost a kontemplaci v mlčení tvorstva a v hlase Lásky; spojení bez prostředníka s Pravdou-podstatou, znají »sladkost, již dává Bůh a líbeznou chut Ducha svatého«.75 Toť, co přimělo svatého Tomáše, aby, mluvě nějaký čas před smrtí o nedokončené Summě, řekl: »To je mě jen slámou, *mihi videtur ut palea*.« Lidská sláma, všechny ty Parthénony a Matky Boží chartreské a kaple Sixtinské, jež bude spálena ve dni posledním: »Věci stvořené nemají chuti.«

Středověk tento řád znal. Renaissance jej prolo-
mila. Po třech stoletích nevěrnosti se marnotratné umění chtělo stát posledním cílem člověka, jeho Chlebem a Vínem, soupodstatným zrcadlem blahoslavící Krásy. Ve skutečnosti pouze promarnilo svou podstatu. A básník, lačníci po blaženosti a žádající na umění mystickou plnost, jíž může poskytnout jedině Bůh, nemohl vyústit než nad propast. Mlčení Rimbaudovo snad značí konec staletého odpadlictví. Znamená jasně v každém případě, že je bláhové v umění hledat slova života věčného a pokoj liského srdce; a že umělec, nemá-li zničit své umění ani svou duši, musí být prostě tak jako umělec tím, čím umění mu přikazuje být — dobrým dělníkem. Ale vizme, kterak moderní svět, který sliboval umělci vše, mu pomalu ponechá sotva tak prostře-

dek k živoření. Stojí na obou *protipřirozených* principech, *plodnosti peněz a konečné účelnosti užitečného*, zmnožuje do nemožnosti potřeby a otroctví, niče poklid duševní, chrání hmotné *factibile* před regulací, jež je uspořádávala k cílům lidského bytí a vnucuje člověku upospíchané supění stroje a zrychlený pohyb hmoty, vtiskuje moderní svět činnosti lidské způsob ve vlastním smyslu nelidský a směr ve vlastním smyslu ďábelský, neboť konečným účelem všeho toho šílení jest zabrániti člověku, aby se rozpomněl na Boha,

*dum nil perenne cogitat,
sesequē culpis illigat.*

V důsledku toho musí zcela logicky považovat za neužitečné, tudíž za zavržené, všechno, co pod jakýmkoli názvem nese známku ducha.

»Patriciát v řádu fakt, ale opravdu demokratické barbarství myšlenky, toť úděl příštích časů; snílek, myslitel se v něm budou moci udržet za cenu vlastního bezpečí nebo vlastního blahobytu; místa, úspěch či sláva budou odměňovat ohebnost komediantů: víc než kdy jindy, v míře nepoznané ani v dobách železných, budou chudoba a samota výkupným za hrdost hrdiny či světce.«⁷⁶

Pronásledován jako mudrc a téměř jako světec, pozná snad konečně umělec své bratry a najde opět své pravé povolání; neboť jistým způsobem není z tohoto světa, jsa od okamžiku, v němž začal pracovat pro krásu, na cestě, která vede přímé duše k Bohu a jež jim ukazuje věci neviditelné prostřednictvím viditelných. Nechtě jsou pak sebe vzácnější ti, kdož nebudou chtít se zalíbiti Běsu a otáčeti se po větru, u nich, budou-li jen provozovat činnost *nezištnou*, je záruka, že pokolení lidské bude žít.

VI. PRAVIDLA UMĚNÍ.

Veškeren formální základ umění spočívá v usměrňování a řízení (*regulatio*), jemuž podrobuje hmotu. Nadto jest v podstatě umění, že má určitá pravidla, *vias certas et determinatas*.

Slovo určitá pravidla v nás vyvolává špatné vzpomínky, myslíme na tři jednoty a na »pravidla Aristotelova«. Ale ta upjatá pravidla gramatiků velkého věku pocházejí z renaissance a z její pověřčivé úcty k antice a od jejího Aristotela, vycpaného slamou, ne od toho křesťanského Aristotela našich Učitelů. Ta určitá pravidla, o nichž mluví scholastikové, to nejsou konvenční příkazy, ukládané umění z vnějšku, to jsou výkonné cesty samotného umění, tvořivého rozumu, cesty vysoké a skryté.⁷⁷ A každý umělec dobře ví, že bez této intelektuální formy, vládly nad hmotou, by jejich umění bylo jen smyslovým blátem.⁷⁸ Několik vysvětlivek však se tu zdá být nezbytných.

*

Vtom, co se týče nejprve umění vůbec, umění mechanických neb dělných stejně jako umění krásných a umění svobodných, je důležité pochopit, že dotyčná pravidla nejsou ve skutečnosti ničím, nejsou-li v životném a duchovním stavu obsažena v nějakém *habitu* nebo v některé rozumové síle, jíž jest právě síla umění.

Pro *habitus* nebo sílu umění, tryskající z jeho ducha, jest umělec pánem, který *užívá* pravidel podle svých účelů; pojímat ho jako »otroka« pravidel je stejně nerozumným jako pokládat dělníka za »otroka« jeho nástrojů. Abychom mluvili přesně, on je ovládá a není jimi ovládán, není jim *podroben*,

nýbrž sám si jimi *podrobuje* hmotu a skutečno; a mnohdy ve vznešených okamžicích, kdy konání geniovo v umění se podobá zázrakům božím v přírodě, bude jednat nikoli sice proti pravidlům, ale mimo ně a nad ně, podle kteréhosi pravidla vyššího a řádu skrytějšího. Tak rozumějme slovu Pavlovu: »Opravdová výmluvnost nedbá výmluvnosti, opravdová morálka nedbá morálky, nehleděti na filosofii je opravdu filosofovat«, s touto vtipnou poznámkou nejtyranštějšího a nejjakobínštějšího z učitelů akademie: »Nebudete-li vy kašlat na malířství, bude malířství kašlat na vás.«⁷⁹

Jak jsme už výše naznačili, je základní nesrovnalost mezi *habity* a heslem rovnosti. Moderní svět má hrůzu z *habitů*, ať jsou to jakékoli, a bylo by možno sepsat velmi zajímavou *historii postupného vypuzování habitů novodobou revolucí*. Tato historie by sahala až dosti hluboko do minulosti. Vidělo by se v ní — neboť »ryba vždycky hnije od hlavy« — jak theologové jako Scotus, pak Occam a dokonce i Suarez, první špatně nakládají s těmi nejaristokratičtějšími z těchto podivuhodných jsoucen, totiž s dary Ducha svatého — nemluvě o udělených ctnostech morálních. Záhy nato jsou síly theologální a posvěcující milost pilovány a hoblovány Lutherem, poté theology kartesiánskými. Mezitím dojde i na *habity* přirozené; Descartes ve své nivelisační horlivosti se vrhá dokonce na *genus generalissimum*, jehož součást tvoří ztracenci, a popírá skutečnou jsoucnost vlastností a akcidencií. Kdekdo je v tu dobu zachvácen horečkou počítacích strojů; kdekdo v tu dobu sní jen a jen o metodě. A Descartes pojímá metodu jako prostředek, jímž neomylně a snadno dojdou k pravdě »ti, kteří nestudovali« a

lidé laičtí.⁸⁰ Leibniz posléze vynalézá logiku a jazyk, jejichž nejzázračnější vlastností je to, že se *nemusí myslit* o jednotlivinách.⁸¹ Tak se dochází k duchovní bezhlavosti století osvícenského.

Takto *metoda* nebo *pravidla*, nazírány jako *souhrn formulek a manipulací, jdoucích samy od sebe a sloužících duchu za orthopedickou a mechanickou výzbroj*, směřují všude v moderním světě k tomu, aby nahradily *habity*, protože metoda je pro všechny, kdežto habitus mají jen někteří: není tudíž přípustno, aby přístup k nejvyšším radostem závisel na nějaké síle, kterou jedni mají a druzí nemají; v důsledku toho je nutno, aby krásné věci byly usnadněny.

Xαλεπὰ τὰ καλὰ. Staří se domnívali, že pravda je nesnadná, krása je nesnadná a cesta že je úzká; a že ke zmožení té nesnadnosti a výšky předmětu je naprosto nezbytné, aby v subjektu byla vyvinuta nějaká vnitřní síla a ušlechtilost — totiž nějaký *habitus*. Moderní pojem metody a pravidel by se jim byl tudíž zdál krvavou absurdností. Podle jejich principů jsou pravidla v podstatě umění, ale pod podmínkou, že se utvoří z habitu pravidlo nejživotnější. Bez něho nejsou ta pravidla ničím. Nasaďte dokonalou teoretickou znalost všech pravidel některého umění některému energickému věhlasnému autoru, který pracuje patnáct hodin denně, ale v němž neklíčí habitus, jakživi z něho neuděláte umělce a zůstane vždycky nekonečně vzdálenější umění než dítě nebo divoch, nadaný prostým přirozeným darem: to buď řečeno na omluvu těch příliš naivních nebo příliš zlomyslných obdivovatelů negerského umění.

Modernímu umělci se nesmyslným způsobem klade problém, jak zachovat míru mezi zastaralostí aka-

demických pravidel a primitivností přirozeného daru; tady umění dosud není, leda možná, tam už zas, a teprve, není; umění je toliko v životné rozumovosti *habitu*.

*

V naší době se *přirozený dar* rád pokládá za samotné umění, zvlášť je-li pokryt snadným trikařstvím nebo chlípným nátěrem. Avšak přirozený dar je pouhá předpokládaná podmínka umění nebo spíše ještě jakýsi náznak, jakási *inchoatio naturalis* uměleckého habitu. Tato vrozená vloha je zřejmě nezbytná; ale sama, bez kázně a bez vzdělávání se, které staří chtěli mít dlouhé a trpělivé a poctivé, nedospěje tato vloha nikdy k umění v pravém slova smyslu. Umění takto pochází ze spontánního instinktu jako láska a musí být pěstováno jako přátelství. Neboť je stejně silou a ctností jako ono.

Svatý Tomáš nás upozorňuje na to, že přirozené vlohy, jimiž se jedno individuum liší od druhého, mají svůj kořen v přirozeném ustrojení tělesném,⁸² zajímají naše smyslové schopnosti, zvláště pak obraznost, hlavní dodavatelku umění — která se tak projevuje znamenitě jako dar, jímž se člověk rodí umělcem — a z níž básníci rádi dělávají svou hlavní schopnost, protože je tak důvěrně spojena s činností tvořivého rozumu, že odlišit ji v konkrétnu od něho nebývá nijak snadné. Ale síla umění je zdokonalením ducha; tak vtiskuje lidské bytosti charakter nesrovnatelně hlubší, než činí přirozené vlohy.

Ostatně se může stát, že způsob, jakým výchova vzdělává vrozené vlohy, namísto aby rozvinul habitus, docela umoří spontánní dar, zvláště je-li ten způsob hmotný a skrz naskrz zkažený recepty a ši-

kovnostmi — nebo zas je-li teoretický a spekulativní, namísto aby byl výkonný, neboť praktický rozum, z něhož povstávají pravidla umění, prospívá nikoli předváděním a dokazováním, nýbrž tím, že skuteční nějaký výsledek, a přecasto ti, kteří nejlépe ovládají pravidla některého umění, nejméně je dovedou formulovat. S tohoto hlediska jest litovati zavedení akademického a školského vyučování (započatého Colbertem, dokončeného Revolučí) namísto společného učení u mistra.⁸³ Už z toho důvodu, že umění je silou rozumu praktického, způsob vyučování, který mu přirozeně přísluší, je učení výchovné, výkonný noviciát za vedení mistra a tváří v tvář skutečnosti, a ne úkoly, ukládané profesory; a vpravdě už sám pojem *akademie umění* (*École des Beaux-Arts*), zejména v tom smyslu, v jakém tomu slovu rozumí moderní stát, tají v sobě tak hluboké nepochopení věcí jako třeba pojem nějaké *vysoké školy ctnosti*. Z toho vzešly ty cézannovské vzpoury proti škole a proti profesorům, vzpoury, které ve skutečnosti platí především barbarskému pojmání umělecké výchovy.

Je nadále jasno, že umění, jsouc habitem rozumovým, předpokládá vždycky jisté *utváření ducha* jež umělci dává vlastniti determinovaná výkonná pravidla. V jistých výjimečných případech ovšem individuální úsilí umělcovo, takového Giotta⁸⁴ na příklad nebo takového Mussorgského, může postačit jemu samotnému, aby mu zajistilo toto utváření ducha; a dokonce lze říci, že, poněvadž to, co je v umění nejduchovnějšího — synthetická intuice, koncepce díla, jež má být vytvořeno — závisí na *via inventionis* nebo na vynalézavém úsilí, které si žádá samoty a neučí se od jiného, umělec, pokud se

týče nejzazšího vrcholu a nejvyššího života jeho umění, utváří se a vzdělává sám a jen sám; čím více se kdo přiblíží k tomu duchovnímu vyvrcholení umění, tím ty *viae determinatae*, po nichž se mu bude pohybovat, budou výhradnějším a osobitějším majetkem umělcovým a uzpůsobeny tak, že se odhalí jen jemu jedinému.⁸⁵ Snad s tohoto hlediska v naší době, kdy tak krutě experimentujeme se všemi zly anarchie, se odvažujeme toho, že si děláme jen jakousi ilusi o povaze a dosahu výsledků, jež možno očekávat od návratu k řemeslným tradicím.

Avšak pro nesmírnou část rozumové a diskursivní práce, kterou s sebou umění přináší, je tradice té které discipliny a výchova přímo u mistrů a časová kontinuita lidské spolupráce, krátce *via disciplinae*, naprosto nezbytnou, ať se jedná o techniku ve vlastním slova smyslu a o hmotné prostředky nebo o celý ten pojmový a rozumový arsenál, jehož si některá umění žádají a jež nesou s sebou (hlavně v dobách klasických) — nebo posléze ať se jedná o nezbytné zachování dostatečně vysoké úrovně kultury v průměru umělců a řemeslníků, na nichž je nesmyslné žádat, aby každý z nich byl »originálním geniem«.⁸⁶

Dodejme, abychom měli myšlenku sv. Tomáše v celé úplnosti,⁸⁷ že v každé nauce a v každém učení mistr dělá jen tolik, že z vnějšku napomáhá principu imanentní činnosti, který je v žáku. Vyučování se v tomto ohledu vrací do širokého pojmu *ars cooperativa naturae*: zatím co některá umění se obírají svou látkou proto, aby ji ovládla a vtiskla jí formu, kterou ona jen přijímá — umění takového Michelangela, který zacházel s mramorem jako despota, — jiná umění, ježto mají za předmět samu přírodu, se vskutku obírají svou látkou jen proto,

aby jí sloužila a aby jí napomáhala dosíci určité formy nebo dokonalosti, jíž může býti dosaženo toliko činností některého vnitřního principu; to jsou umění »spolupracující s přírodou,« s přírodou tělesnou, jako lékařství, s přírodou duchovní, jako vyučování (jakož i umění vésti duše). Tato umění konají své jen tím, že vnitřnímu principu, který je v subjektu, poskytují prostředky a pomoc, jichž on užívá, aby dosáhl svého účinku. Právě ten *vnitřní princip*, právě to rozumové světlo, v žáku se nacházející, je při nabývání vědění i umění tou *příčinou* nebo tím *agens principale*.

*

Jde-li pak jmenovitě o krásná umění, vytváří pro ně jejich styk se jsoucnem a s transcendentaliemi, pokud se týká uměleckých pravidel, zvláštní postavení.

A především jsou podrobena zákonu obnovování, tudíž změny, jehož neznají, aspoň v témže způsobu, ostatní umění.

Krása má objem nekonečný jako jsoucno. Ale dílo jako takové, realizované ve hmotě, zůstává v mezích určitého druhu, *in aliquo genere*. A je nemožno, aby některý druh vyčerpал celé jedno transcendentno. Mimo umělecký druh, do něhož dílo náleží, je vždycky nekonečně způsobů, jimiž dílo může býti *krásným*.

Zjišťujeme takto jakýsi rozpor mezi transcendentností krásy a hmotnou omezeností díla, jež má být vytvořeno, mezi formálním důvodem krásy, skvělostí jsoucna a všech sdružených transcendentálií, a formálním důvodem uměleckým, přímým vyráběním děl, jež mají býti vytvořena. Žádná umělecká forma, ať je sebe dokonalejší, nemůže v sobě uzavírat krásu tak, jako Panna v sobě chovala Stvořitele.

Umělec stojí u nesmírného a opuštěného moře,

bez stěžnů, bez stěžnů, bez žírných ostrůvků,

a zrcadlo, které mu nastavuje, není větší než jeho srdce.

Tvůrce v umění je ten, kdo nachází nějaké *nově analogon*⁸⁸ krásna, nový způsob, jímž se na hmotě může zaskvít záře formy. Dílo, které tvoří a jež jako takové spadá do určitého druhu, je od té chvíle v novém druhu a vyžaduje nových pravidel — prvotních a věčných,⁸⁹ a dokonce i užívání *viarum certarum et determinatarum*, až dosud nepoužitých a proto s počátku matoucích.

V tom okamžiku zřejmě převládne kontemplativní činnost ve styku s transcendentnem, jež tvoří vlastní život krásných umění a jejich pravidel. Ale je téměř osudným, že nadání, zručnost, pouhá technika, činnost to ryze výkonná, závislá na *druhu* umění, nabývá ponenáhlu vrchu, když se umělec stará jen o to, aby těžil z toho, co bylo už jednou nalezeno; pravidla, kdysi živoucí a duchová, se zhmotní a ona umělecká forma se konec konců vyčerpá; bude potřeba obnovy. Dejž Bůh, aby se vyskytl genius, který by ji vykonal! I když ostatně v tom případě ta změna možná sníží všeobecnou úroveň umění, je přesto podmínkou jeho života a rozpuku velikých děl.⁹⁰ Od Bacha k Beethovenovi a od Beethovena k Wagnerovi možno mít za to, že umění kleslo na hodnotě, na duchovosti, na ryzosti. Avšak kdo by se odvážil říci, že jeden z těchto tří mužů byl méně nutný než druhý? Zatěžují-li své umění bohatstvím cizím, příliš těžkým pro každého kromě nich, stane se, že nejsilnější jsou nejnebezpečnější. Rembrandt je špatný učitel. Kdo však by mu odepřel svou lásku? I kdyby jím bylo malířství

raněno, je lépe, že hrál a vyhrál svoji hru, udělal tu svou zázračnou trhlinu do neviditelného světa. Je zajisté pravda, že není zapotřebí pokroku, 90 bis že tradice a disciplína jsou pravými živitelkami původnosti; a že horečné zrychlení, jímž novodobý individualismus se svou revoluční maníí, kterou trpí prostřední duchové, se projevuje ve střídání uměleckých forem, nedozrálých škol, dětinských mód, že to zrychlení je příznakem veliké intelektuální a společenské bídy; přesto však zůstává novost v umění základní nutností, neboť ono je sezonní jako příroda.

U mění nepředpokládá jako Opatrnost usměrňování žádostivosti, to jest mohutnosti vůle a lásky, vzhledem k cíli člověka nebo ve směru mravním.⁹¹ Předpokládá však, jak to vysvětluje Kajetán,⁹² že žádostivost směřuje přímo *k vlastnímu cíli umění*, takže princip: »pravda praktického rozumu se pojímá ne podle shodnosti s věcí, nýbrž podle shodnosti s přímou žádostí« řídí říši Tvorby stejně jako říši Jednání.

V krásných uměních hlavním cílem umění je krása. Ale dílo, které má být vytvořeno, není tu prostou látkou, jež má být uspořádána k tomuto cíli, jako orloj, vyráběný k tomu cíli, aby ukazoval čas nebo jako loď, stavěná k tomu cíli, aby jezdila po vodě. Nýbrž jsouc jistým individuálním a původním uskutečněním krásy, je samo to dílo, jež umělec tvoří, pro něho cílem o sobě; ne obecným cílem jeho umění, nýbrž cílem částečným, jenž vládne jeho přítomnému konání, a vzhledem k němuž musí být řízeny všechny prostředky. Tedy k náležitému *posouzení* tohoto individuálního cíle, to jest, ke koncepci díla,⁹³ jež má být vytvořeno, nestačí toliko

sám rozum, je nutný *správný sklon žádostivosti*, neboť každý soudí o svých částečných cílech podle toho, čím v současné chvíli je sám: »jaký kdo je, takový se mu jeví jeho cíl.«⁹⁴ Dovoďme z toho, že u malíře, básníka, hudebníka se síla umění, sídlící v rozumu, nesmí jen rozlévat do schopností sensitivních a do imaginace, ale že též vyžaduje, aby všechna apetitivní schopnost umělcova, jeho vášně i vůle, byla usměrňována vzhledem k cíli jeho umění. Jestliže všechny mohutnosti touhy a pohnutí umělcova nejsou v základě usměrňovány a zaněčovány směrem ke kráse, jejíž transcendentnost a nehmotnost jsou nadlidské, život lidský a rumoviště smyslů, ba i sama umělecká dovednost sníží jeho koncepci. Umělec musí milovati *to, co dělá*, tak, aby jeho síla, jeho virtus byla právě, podle výroku svatého Augustina,⁹⁵ tím *ordo amoris*; tak, aby krása se stala s ním soupodstatnou a aby se zalíbením bytovala v něm a aby jeho dílo mu vycházelo ze srdce a z útrob stejně jako z jasnozřivého ducha. Tato přímá láska je pravidlem, zákonem nejvyšším. Láska však předpokládá inteligenci; a bez ní nemůže nic, a směřujíc ke krásnu, směřuje k tomu, co ji může oblažit.

Posléze, protože v krásných uměních je cílem dílo, jež má býti vytvořeno, a to jakožto krásné, a protože tento cíl je něčím naprosto individuálním, docela jedinečným, najde se pro umělce po každé nový a jedinečný způsob, jakým se přizpůsobuje svému cíli, tudíž jakým pořádá materiál. Odtud vyplývá pozoruhodná obdoba mezi krásnými uměními a Opatrností.

Umění bezpochyby vždycky zachovává své *vias certas et determinatas*; důkazem toho je, že všechna

díla téhož umělce nebo téže školy jsou poznamenána týmiž jistými a určitými rázovitými znaky. Avšak jediné moudrostí, úzkostlivostí, dobrým rozumem a důvtipem, rozhledem, obezřelostí, rozvahou, vynalézavostí, pamětí, předvídavostí, inteligencí a všeteckostí, jediné používáním pravidel opatrnosti, ne předem určených, nýbrž ustanovených až podle nahodilosti případů, jediné způsobem vždycky novým a vždy znova nepředvídaným aplikuje umělec pravidla svého umění: jediné pod tou podmínkou je jeho regulace neomylná. »Takový obraz«, říkával Degas, »to je něco, co vyžaduje tolik prohnanosti, obmyslnosti a neřestnosti jako spáchání zločinu.«⁹⁶ Z různých důvodů a pro transcendentnost svého předmětu mají krásná umění jako lov nebo válečnictví účast na ctnostech řízení a vlády.

Tato umělecká opatrnost, tato jakási duchovní smyslovost ve styku s materiálem, odpovídá v řádu výkonném činnosti kontemplativní a ve styku s krásnem vlastnímu životu umění. V té míře, v jaké akademické pravidlo nad ní převládá, v té míře krásná umění sestupují k druhovému typu umění a k jeho nižším způsobům, k uměním mechanickým.

VII. RYZOST UMĚNÍ.

Co nyní požadujeme od umění, »poznamenal Émile Clermont,⁹⁷ »to požadovali Řekové od něčeho docela jiného, leckdy od vína, nejčastěji od slavení svých mysterií: šílené vznícení, opojení. Veliké bakchické šílenství jejich mysterií právě odpovídá našemu nejvyššímu vzrušení mysli v umění,

čemusi, příšlému z Asie. Ale Rekům bylo umění něčím docela odlišným⁹⁸...Nemělo za účel vzrušovat duši, ale očišťovat ji, což je přesně opak; »umění očišťuje vášně« podle proslulého a všeobecně špatně vykládaného výroku Aristotelova. A čeho by bylo nepochybně především zapotřebí nám, toť očistiti ideu krásy...«

Jak se stanoviska *umění* vůbec, tak se stanoviska *krásy*, má v uměleckém díle — doktoři scholastičtí tak učí tisícovým způsobem — primát intelligence. Neustále nám připomínají, že *prvním principem všech lidských děl je rozum*..⁹⁹

Dodejme, že činíce z Logiky svobodné umění par excellence a v jistém smyslu první analogon umění, ukazují nám v každém umění jakési prožívané účastenství na Logice.

*Tam je vše jen ŘÁD a krása,
rozkoš, nádhera a klid.*¹⁰⁰

Je-li v architektuře všechno neužitečné přikrašlování ošklivým, je tomu tak proto, že je nelogické;^{100bis} jestliže pozlátka a šalba, všeobecně protivné, stávají se hnusnými v církevním umění, je tomu tak proto, že jest hluboce nelogické, aby lež sloužila k ozdobě domu Božího:¹⁰¹ *Deus non eget nostro mendacio*. »Je v umění ošklivým vše,« říkal Rodin, »co je falešné, všechno, co se bez důvodu usmívá, co se bezdůvodně vzpíná, co se kroutí a hroutí, co je jenom okázalou přetvářkou krásy a milosti, všechno, co lže.«¹⁰² — »Požaduji,« dodává Maurice Denis,¹⁰³ »abyste malovali svoje osoby *tak, aby vypadaly jako namalované*, podrobeny zákonům malířství, aby se nesnažily ošálit mé oko nebo mého ducha; umělecká pravda spočívá ve shodnosti díla s jeho prostředky a jeho cílem.« Toť říci se starými, že

umělecká pravda se pojímá *per ordinem et conformitatem ad regulas artis*,¹⁰⁴ a to jest říci, že každé umělecké dílo musí býti logické. V tom jest jeho pravda. Musí býti účastno na logice: ne na pseudo-logice jasných ideí¹⁰⁵ a ne na logice poznávání a dokazování, nýbrž na logice práce, vždy tajemné a zarážející, na logice struktury všeho živého a vniterné geometrie přírody. Notre Dame v Chartres je zázrakem logiky stejně jako Summa svatého Tomáše; ba i pozdní gotika zůstává nepřítelem ozdůbkaření a přepychová nádhera, v níž se vyčerpává, je nádhrou syllogismů, zdobených a kroužených tehdejšími logiky. Vergilius, Racine, Poussin jsou logičtí. Shakespeare též. A což Baudelaire! Chateaubriand není.* — Středověcí architekti nerestaurovali »stylově«, po způsobu Viollet-le-Duca. Byl-li chor románského kostela zničen požárem, přestavěli jej bez dlouhého rozmyšlení ve stylu gotickém. Ale vizte na katedrále v Mansu to harmonické spojení a přechod, ten výtrysk nenadálý a při vši té nádhře tak sebou jistý: ejhle, toť živá logika, jako je logika složení Alp nebo anatomie člověka.

*

* Je to jisto? Obávám se, že sem byl Chateaubriand dán jen pro rovnováhu věty nebo z nějakého špatně pročištěného předsudku. Byl bych lépe udělal, a bylo by to pravda, kdybych řekl: Mallarmé je též logický, i Claudel je logický (a dokonce strašlivě racionální). A v řádu, který nemá už nic racionálního, odkud je myšlenka úmyslně vypuzena, aby učinila místo pouze architektuře snu, i Pierre Reverdy je logický, logikou nevědomou si sebe samé, vtělenou ve spontaneitu citu. Ani básně takového Paula Eluarda se nevy-mykají tomuto zákonu, ba ani »surrealistické texty«, mají-li básnickou hodnotu. I sama náhoda je logická v srdci básníkově. (Je to důvod k tomu, abychom se jí věnovali? Nepovažujme za normální podmínky poesie ty zkušenosti, které se jí snaží redukovat do nemožnosti, aby vyzkoušely její odpor, ponechávající přežít jen nejzazší zárodek probleskující na hranici smrti.)

Dokonalost síly umění spočívá podle sv. Tomáše v aktu souzení.¹⁰⁶ Co se týče manuální zručnosti, ta je podmínkou nutnou, pro umění však vedlejší. Ba, jsouc pro umění nutností, je pro ně přitom dokonce ustavičnou hrozbou, totiž tak, že se odvažuje nebezpečí záměny vlády zvykového uzpůsobení svalového za vládu rozumového *habitu* a pouští tak dílo z mezí uměleckého popudu. Neboť existuje jistý umělecký popud, který probíhá *per physicam et realem impressionem usque ad ipsam facultatem motivam membrorum* z intelligence, kde sídlí umění, aby pohnul rukou a »rozzářil« v díle uměleckou »tvarovost«.¹⁰⁷ Duchovní síla může tak vyústit do nemotorné čáry.

Z toho vyplývá půvab, jejž nacházíme v neobratnosti primitivů: o sobě neposkytuje neobratnost nic půvabného, nepůsobí žádného půvabu tam, kde není poesie, ba stává se přímo protivnou, když je, byť i sebeméně, chtěna pro sebe samu nebo padělána. Avšak u primitivů byla posvátnou slabostí, v níž se objevila přejemná intelektuálnost umění.¹⁰⁸

Člověk žije tolik *in sensibus*, s takovou námahou se udržuje na úrovni intelligence, že je možno se ptát, zda v umění stejně jako v životě sociálním pokročilost hmotných prostředků a vědecké techniky, sama o sobě dobrá, není ve skutečnosti zlem, pokud jde o průměrný stav umění i civilisace. V tomto řádě a mimo určitou míru to, co odstraní nějaký nedostatek, vezme i jistou sílu, co odstraní některou nesnáz, vezme i jistou velikost.

Když při návštěvě musea přecházíte ze sálů primitivů do sálů, kde triumfuje olejomalba a mnohem značnější hmotná dovednost, dělá noha

krok na parkety, duše však padá střemhlav s výšin. Procházela se po návrších věčna, teď se ocitá na podlaze divadla, byť ostatně velkolepého. V XVI. století se lež usazuje v malířství, které se zamilovalo do dovednosti pro ni samu a které chce dávat *ilusi* přírody a vzbudit v nás domněnku, že stojíce před obrazem, stojíme před namalovaným výjevem nebo předmětem a ne před obrazem.

Od Rafaela ke Grecovi, Lorrainovi, Watteauovi se velkým klasikům podařilo oprostít umění od této lži; realismu a v jistém smyslu i impresionismu se v ní zalíbilo. Představuje snad za našich dnů kubismus, přese své ohromné nedostatky, klopýtající dosud a vrískající dětství opět *ryzího* umění? Barbarský dogmatismus jeho teoretiků nás nutí, abychom o tom silně pochybovali a obávali se, že nová škola pokouší se vymaniti radikálně z naturalistického napodobování jen proto, aby se nehnutě uvelebila ve *stultae quaestiones*,¹⁰⁹ popírajíc první podmínky, jež rozlišují malířství od ostatních umění, na příklad od Poesie nebo Logiky.* Lze však u některých umělců — malířů, básníků, hudebníků — konstatovati, že kritika před nedávnem připínala na prapor krychle (krychle úžasné roztažitelné) nejpozoruhodnější úsilí o logickou souvislost, prostotu a ryzost prostředků, v nichž spočívá vlastně pravdomluvnost umění. Všichni *lidé správně* si dnes žádají klasika; ¹⁰⁹ bis neznám v současné tvorbě nic upřímněji *klasického*, než je hudba Satieho. »Žádné

* Nebo spíše popírajíc podmínky, jež rozlišují malířství od Umění, braného v samotném jeho pojetí druhovém. Psal jsem tyto řádky v r. 1918–19, dnes škola kubistická neexistuje, ale výsledky se neztratily; ať jsou o tom teorie jakékoli, kubistická reakce, volajíc malířství k základním požadavkům umění vůbec, prokázala ve skutečnosti nesmírnou službu, že zavolala malířství k němu samému.

čarování, opakování se, podezřelé lichotky, horečky, nakažliviny. Nikdy se Šatie ,nemáchá v bažinách'. Je to poesie dětství, znovu dosažená technickým mistrem.«¹¹⁰

*

Kubismus položil jaksi spíš násilně otázku *napodobování* v umění. Umění jako takové nespočívá v napodobení, nýbrž v tvorbě, kompozici nebo konstrukci, a to podle zákonů samotného toho předmětu, jenž má být vržen do jsoucna (lòdi, domu, koberce, pomalovaného plátna nebo otesaného balvanu). Tento požadavek jeho pojetí druhového vyniká u něho nade vše ostatní; a podkládati mu za základní cíl zobrazování skutečna jest mařiti je. Platon se svou teorií napodobení v různých stupních¹¹¹ a poesie ilusionistické zneuznává jako všichni krajní intelektualisté vlastní přirozenost umění; odtud jeho opovržení k poesii: je jasno, že kdyby umění bylo *prostředkem k vědění*, bylo by strašlivě níže než geometrie.¹¹²

Ale jestliže umění jako takové je všemu napodobení cizí, krásná umění jakožto podřízená Kráse mají k napodobení jistý vztah, ostatně dost nesnadno precisovatelný.

Když Aristoteles, mluvě o prvních příčinách poesie, napsal: »*Napodobiti* jest přirozeno člověku od dětství..., člověk je tvor nejnapodobivější, osvojuje si napodobením své první znalosti a každý zakouší radost z napodobení; znamení toho nacházíme v uměleckých dílech: neboť radujeme se z toho, že přímo patříme na co nejpřesnější obrazy týchž věcí, které sami stěží vídáme, jako na příklad formy nejúskočnějších zvířat a mrtvol; to vyplývá z toho, že dovědět se je nejen filosofům, nýbrž i ostatním lidem ze všeho nejpříjemnější...«¹¹³ vyslovil

jednu zvláštní podmínku, naskýtající se krásným uměním, podmínku obsaženou v jejích prvním původě. Ale zde je dobře chápati Aristotela v jistém smyslu *formalissime*! Jde-li filosof podle své obvyklé metody přímo k prvotnímu případu, bylo by na prostým přehmatem, kdyby se zůstalo při něm a připisoval se povždy slovu napodobení jeho pouhý význam *reprodukce nebo přesného zobrazování dané skutečnosti*. Člověk z dob soba, když kreslil na stěny jeskyní formy zvířat, byl patrně ponoukán především potěšením z přesného reprodukování nějakého předmětu.¹¹⁴ Avšak od těch dob se *radost z napodobení* znamenitě vytrýbila. Pokusme se přibrousit ostří této myšlenky napodobení v umění.

Krásná umění hledí působit předmětem, jež vytvářejí, radost nebo blaženost intelligence prostřednictvím přímého nazírání smyslového; (cílem malířství, říkával Poussin, je blaženost). Tato radost není radostí ze samotného aktu poznávacího, radostí z vědění, radostí z pravdy. Je to radost, jež vyplývá z tohoto aktu, když předmět, k němuž se odnáší, má nějaký vynikající úměrný vztah k inteligenci.

Tak tato radost předpokládá, aby se znalo, a čím více bude znalostí nebo věcí, inteligenci daných, tím hojnější bude možnost radosti; proto umění, jakožto podřízené kráse, nepřestává, aspoň když mu to jeho předmět dovoluje, na formách ani na barvách ani na zvucích ani na slovech pojímaných samy o sobě a *jako věci* (musí býti pojímány především takto, to je první podmínka), nýbrž pojímá je *též* jako něco, co dává poznat něco jiného než jsou ony samy, to jest, *jako znaky*. A označená věc může být zas dále znakem, a čím více bude před-

mět umění zatížen významem (ale významem spontánním a chápaným intuitivně, nikoli významem hieroglyfickým), tím rozsáhlejší a tím bohatší a tím vyšší bude možnost radosti a krásy. Krása obrazu nebo sochy je takto neporovnatelně bohatší než krása koberce, benátského skla nebo amfory.

V tomto smyslu i malířství, sochařství, poesie, hudba, tanec jsou uměními napodobivými, to jest uměními, která uskutečňují krásu díla a přinášejí duševní radost, používajíce napodobení nebo vyjadřujíce prostřednictvím jistých smyslových znaků něco jiného, než ony znaky spontánně duchu znamenají. Malířství *napodobí* barvami a plošnými tvary věci dané mimo nás, hudba *napodobí* tóny a rytmy — a tanec rytmem jediným — »mravy«, jak říká Aristoteles,¹¹⁵ a hnutí duševní, neviditelný svět, který se hýbe v nás; s výhradou této odlišnosti co do označovaného předmětu nenapodobí malířství o nic více než hudba a hudba o nic méně než malířství, chápe-li se přesně »napodobení« v tom smyslu, jak byl právě definován.

Ale radost, působená krásnem, nespočívajíc formálně v samém aktu poznávání skutečna nebo v aktu shodnosti s tím, co jest, nezávisí nikterak na dokonalosti napodobení jakožto reprodukce skutečna nebo na přesnosti zobrazení. Napodobení jako reprodukce nebo zobrazování skutečna, jinak řečeno, napodobení *pojaté hmotně*, je toliko prostředkem, nikoli cílem; má spolu s manuální zručností vztah k umělecké činnosti a ničím nad to nepřispívá k jejímu ustavení. Ale i věci, zpřístupněné duši smyslovými znaky — rytmy, zvuky, liniemi, barvami, tvary, objemy, slovy, metry, rýmy, obrazy, *nejbližší to látkou* umění — jsou zas jenom hmotným prvkem krásy díla, docela jako i dotyčné znaky; jsou *vzdálenou látkou*, možno-li tak říci, s kterou umělec za-

cháží a na níž musí dát zazářit skvělosti formy, světlu jsoucna. Položit si za cíl dokonalost materiálně pojatého napodobení by tedy bylo podříditi se tomu, co je v uměleckém díle čistě hmotného a napodobit *otrocky*; toto otrocké napodobení je pro umění naprosto cizí.¹¹⁶

Co se požaduje, není to, aby zobrazení bylo přesně shodné s danou skutečností, nýbrž aby hmotnými prvky krásy díla vystoupila ve své svrchovanosti a úplnosti zář nějaké formy;* nějaké formy, a tudíž *některé pravdy*: v tom smyslu veliké slovo platoniků, *splendor veri*, trvá nadále. Ale jestliže radost z krásného díla pochází z *některé pravdy*, nepochází z pravdivosti *napodobení jako reprodukce věcí*, pochází z dokonalosti, s jakou dílo vyjadřuje nebo zjevuje formu v metafysickém smyslu toho slova,^{116 bis} pochází z pravdivosti *napodobení jako zjevení formy*. Tu je ta *formální* složka napodobení v umění: vy-

* Vyložili jsme přesně výše (v pozn. na str. 31.), jak je nutno chápati tuto »zář formy«. Nejedná se o jasnost nebo snadnost, s jakou dílo vyvolává předměty už známé, myšlenky nebo city, věci. I samy vyvolané věci, city, myšlenky a zobrazení jsou pro umělce toliko materiálem a prostředky, tudíž zase znaky. Přerušit se a vysvětlit mocný vliv poesie na hudebnost zvuků bylo by podati velmi stručně důkaz hedonismu. Krásný verš se zmocňuje duše duchovými vztahy, které, samy o sobě nevyjádřitelné, odkrývá opravdu ryzí zrod slovesného díla. Zdali je »temné« nebo »jasné«, je tedy vedlejší.

Ostatně nezapomínejme, »že temnota a nejasnost textu je výsledkem dvou činitelů: věci čtené a bytosti čtoucí. Je vzácné, aby se tato druhá obvinila sama«. (Paul VALÉRY u Frédérica LEFÈVRE-a *Entretiens*.) Málo velkých umělců se vystříhalo toho, aby nebylo nařčeno současníky z nejasnosti. Mnoho malých se, pravda, dělalo nejasnými, aby si vynutili vážnost. V každém případě, má-li »hamletský« subjektivismus dnes více adeptů než v době, kdy Max Jacob psal svůj *Art poétique*, zůstává jisto, že ve své nejhlubší tendenci moderní básnictví, místo toho, aby hledalo nejasnost pro ni samu, »vzteká se« naopak, že »není chápáno«.

jádření nebo zjevení některého tajného principu duchovosti, jenž zazáří v díle náležitě úměrně uspořádaném. Na tom spočívá v umění *radost z napodobení*. To také je to, co dodává umění jeho hodnoty *universálnosti*.

Co tvoří neúchylnou přísnost opravdového klasika, je podřízení hmoty světlu takto zjevené formy, podřízení takové, že do jeho díla není připuštěn žádný hmotný prvek, pocházející z věcí nebo námětu, který by nebyl přísně žádoucí jako podklad nebo jako nositel tohoto světla. A který by jen zatěžoval a »sváděl«¹¹⁶ ter oko, ucho nebo ducha. Srovnajte s tohoto hlediska gregoriánskou melodii nebo hudbu Bachovu s hudbou Wagnerovou nebo Strawinského.*

Před krásným dílem, jak jsme již naznačili, se intelligence raduje bez rozvažování. Zjevuje-li nebo vyjadřuje-li tedy umění *v nějaké hmotě* jisté záření jsoucna, jistou formu, jistou duši, jistou pravdu — »vždyť vy se mi nakonec *přiznáte*,« pravil Carrière komusi, jež právě portretoval — nepodává v duši nikterak vyjádření pojmové a diskursivní. Také ono sugeruje, aniž přivádí k vlastnímu poznání a vyjadřuje to, co nemohou vyjevit naše myšlenky. *A, a, a, volá Jeremiáš, Domine Deus, ecce nescio loqui*.¹¹⁷ Ale tam, kde se zastavuje řeč, tam začíná zpěv, *exsultatio mentis prorumpens in vocem*.¹¹⁸

* Kladu si za vinu, že jsem takto mluvil o Strawinském. Znal jsem teprv jen *Sacre du Printemps*, byl bych už musil vidět, že Strawinský se obrací zády ke všemu, co nás dráždí ve Wagnerovi. Od té doby ukázal, že genius uchovává a rozmnožuje jeho sílu, stále ji obnovuje ve světle. Překypujíc pravdivostí, jeho obdivuhodně ukázněné dílo je takové, že je dnes nejlepším příkladem velikosti a síly tvůrčí a odpovídá nejlépe striktní přísnosti kla-

Dodejme, že v případech umění, která se obracejí ke zraku (malířství, sochařství) nebo k inteligenci (poesie), se naskytá umění vnějšně užší nutnost napodobení nebo významového označování už z faktu hravosti. Je skutečně třeba, aby se této schopnosti dostalo potěšení, je-li to v první řadě inteligence, v druhé řadě a jakožto nástroj, je-li to zrak.¹¹⁹ Tudíž zrak a inteligence, jsouce nejvýše poznávající a odnášeny k předmětu, nemohou zakoušet úplné radosti, neznají-li dostatečně živě předmět — jenž sám je též patrně znakem — který jim je označen objemem, barvou nebo slovem. Oko tedy i inteligence žádají si vnímati nebo rozeznávat v díle nějaký čitelný prvek. A nepochybně se zde jedná jen o podmínku pro umění samo, pojaté formálně, velmi vnější,* nejasná báseň může být lepší než báseň jasná; tolik je však jisto, že při stejné básnické hodnotě se duše více zaraduje z básně jasné a že stane-li se nejasnost příliš velkou, jsou-li znaky už šarádami, přirozenost našich schopností zaprotestuje. V jisté míře činí umělec vždycky násilí přirozenosti, přesto však, kdyby nedbal tohoto požadavku, prohřešil by se jakousi idealistickou závratí proti »*hmotným*« nebo *subjektivním podmínkám*, jimž je umění lidsky nuceno dostat. V tom je nebezpečí příliš smělých, byť ostatně sebevznešenějších výprav na *Mys Dobré Naděje*, nebezpečí poesie, která »pokouší věčnost« zatemňujíc o své vůli myšlenku pod filmy obrazů, sestavených s vybraným smyslem. Když ve své hrůze z impresionismu nebo naturismu prohlá-

sické, o níž je zde řeč. Jeho ryzost, jeho pravost, jeho proslulá životní síla duchovní jsou proti gigantismu Parsifala a Tetralogie iak zázrak Mojžíšův proti kouzelnictví Egypťanů.

* Podmínku, znamenající to, co jsme výše nazvali *vzdálenou látkou umění*.

šuje kubista, že obraz musí TĚŽ zůstat *krásným*, když se obrátí hlavou dolů, jako polštář, potvrzuje jen velmi podivný a velmi užitečný, pochopí-li se to dobře, návrat k zákonům absolutní konstruktivní souvislosti *umění* vůbec;¹²⁰ ale zapomíná i na podmínky subjektivní i na zvláštní požadavky krásy *malířské*.

Je však nadále jisto, že kdyby se »napodobením« rozuměla *reprodukce nebo přesný opis skutečnosti*,¹²¹ bylo by nutno říci, že kromě umění kartografa nebo kresliče anatomických tabulek není napodobivého umění. V tomto smyslu a přes všechnu žalostnost ostatní své literatury Gauguin, tvrdě, že je se nutno omezit na to, *dělat, co se vidí*, formuloval jednu z prvních pravd, odjakživa mistry uváděnou v praxi.¹²² Dobře známý výrok Cézanneův vyjádřil tutéž pravdu: »Je zapotřebí předělat Poussina podle přírody. V tom je to všechno.«¹²³ Umění napodobivá se nesnaží ani opisovat vnější zjev přírody ani představovat »ideál«, nýbrž vytvořit krásný předmět zjevením *formy* za pomoci smyslových znaků.

Tuto formu nemůže umělec nebo básník lidský, jehož intelligence není příčinou věcí jako intelligence božská, vydobýti v celé úplnosti ze svého tvořivého ducha, čerpá ji pro něho hlavně a především v nesmírné pokladnici věcí stvořených, z přírody smyslové stejně jako ze světa duší a z vnitřního světa duše své. S tohoto hlediska je hlavně a především člověkem, vidoucím hlouběji než ostatní a odhalujícím ve skutečnu duchová záření, která druzí neuvidí rozeznat.¹²⁴ Ale aby rozechvěl tato záření ve svém díle a tudíž aby byl opravdu poddajným a věrným neviditelnému Duchu, který pohrává ve věcech, může, a dokonce musí do jisté míry deformovat, rekonstruovat, přeměňovat hmotné jevy přírody. Dokonce i v »dokonale podobném« por-

tretu, třeba v kresbách Holbeinových, jest dílem vždycky vyjádřena forma, zplozená v duchu umělcově a opravdu zrozená v tomto duchu, takže opravdové portréty nejsou ničím jiným než »ideální rekonstrukcí jedinců¹²⁵«.

Umění ve svém základě zůstává tedy podstatně vyrábějící a tvořivé. Jest schopností udělat, zřejmě nikoliv *ex nihilo*, ale z látky, která už tu předem je, nové stvoření, původní bytost, schopnou taktéž dojímat lidskou duši. Toto nové stvoření je plodem duchovního sňatku, sjednocujícího činnost umělcovu s trpností dané látky.

Z toho vzniká v umělci pocit zvláštní důstojnosti. Je jako společník Boha ve výrobě krásných děl; rozvíjeje mohutnosti vložené v něj Tvůrcem — neboť »každý dokonalý dar přichází shora a sestupuje od Otce světél« — a používaje látky stvořené, tvoří, abych tak řekl, ve druhém stupni. *Operatio artis fundatur super operationem naturae et haec super creationem.*¹²⁶

Umělecká tvorba nekopíruje stvoření Boží, pokračuje v něm. A právě tak, jak se ve stvoření objevuje stopa a obraz Boží, právě tak je do uměleckého díla vtištěna pečeť lidská, pečeť úplná, smyslová i duchovní, nejen rukou, nýbrž i celé duše. Dříve než umělecké dílo činností transitivní postoupí z umění do hmoty, musilo samo pojetí umění vstoupit dovnitř duše činností imanentní a vitální jako vznik a postup duševního slova. *Processus artis est duplex, scilicet artis a corde artificis, et artificiatorum ab arte.*¹²⁷

Jestliže umělec studuje a miluje přírodu stejně a mnohem víc než díla mistrů, tedy nikoliv proto, aby ji kopíroval, nýbrž aby se o ni *opřel*. A proto mu

nestačí býti žákem mistrů; musí býti žákem Božím, neboť Bůh zná pravidla vytváření krásných děl.¹²⁸ Příroda není umělci podstatně důležitá leč jako odvozenina božského umění ve věcech, *ratio artis divinae indita rebus*. Umělec, ať to ví nebo ne, ptá se Boha o radu, dívá se na věci.

*Jsou jenom pro teď, pro chvíli, a přece byl to zázrak
krás!*

*Nesměl by znát své umění, kdo chtěl by ve Tvém najít
kaz.*¹²⁹

Příroda je tak prvním podněcovatelem a prvním regulátorem umělcovým, a ne předlohou k otrockému obtiskování. Zeptejte se skutečných malířů, nakolik jí potřebují. Mají ji v úctě a bojí se jí, ale bázní cudnou, ne bázní otrockou. Napodobí ji, ale napodobením opravdu *synovským* a podle tvůrčí hbitosti ducha, ne napodobením doslovným a otrockým. Při návratu z jedné zimní procházky řekl mi Rouault, že dívá se na krajinu pod sněhem v záři sluneční, pochopil, jak malovat bílé stromy na jaře. »Model,« říkával též Renoir,¹³⁰ »je tu jen, aby mě zanítil, aby mi dovolil odvážit se věci, na něž bych bez něho nemohl připadnouti... A shodí mě zas dolů na pracky, když si v něm už dovoluji příliš mnoho.« Taková je svoboda synů Stvořitelových.

*

U mění se musí bránit nejen proti tomu, aby se nedalo zavléci manuální zručností, a proti otrockému napodobení. Ještě i jiné prvky ohrožují jeho čistotu. Tak třeba krása, k níž směřuje, působí blaženost, ale to je výsostná blaženost ducha, která je úplným opakem toho, co se nazývá rozkoší nebo

příjemným podrážděním smyslovosti; a snaží-li se umění, aby se *líbilo*, zrazuje, stává se lživým. Rovněž tak je jeho *účinkem*, že působí vzrušení myslí, ale *usiluje-li* o vzrušení, dojemnost, vznícení vášní, padělá se, a v tom je druhý lživý prvek, který do něho vniká.¹³¹

To je pravdivé pro hudbu stejně jako pro ostatní umění. Jistěže je to její vlastností, že znamenajíc svými tóny samy pohyby duše — *cantare amantis est* — produkuje, působíc vzrušení, přesně to, co znamená. Ale toto působení není jejím účelem, stejně tak ne zobrazování nebo popisování dojmů. Dojmy, které ono duši předkládá tóny a rytmy, jsou *materiálem*, jímž nám musí dáti radost, pocíťovanou z duchovní formy, z transcendentního řádu, ze zářivosti jsoucna. Tak stejně jako tragedie pročišťuje vášně,¹³² rozvíjejíc je v míře a v řádu krásy, uvádějíc je ve shodu s inteligencí, v harmonii, jíž nikde jinde pokažená příroda nezná.

Nazvěme *thesí* každý úmysl, dílu samému vnější, když myšlenka, kterou tento úmysl oživuje, nepůsobí na dílo prostřednictvím uměleckého habitu, s nímž by nakládala jako s nástrojem, ale když se staví vedle tohoto habitu, chtějíc sama působiti přímo na dílo; tu dílo není vytvářeno cele uměleckým habitem a cele myšlenkou takto oživovanou, nýbrž z části jedním a z části druhým, jako je lodička tažená dvěma lidmi. V tom smyslu každá these, kterou se snaží předvádět nebo kterou by ráda vzбудila, je pro umění cizím přínosem, tudíž znečištěním. Ukládá umění v jeho vlastní sféře, to jest v samotném vytváření díla, pravidlo a cíl, který není jeho, překáží uměleckému dílu, aby vytrysklo ze srdce umělcova se spontánností dokonalého plodu, pro-

zrazuje výpočet, dualitu mezi inteligencí umělcovou a jeho sensibilitou, jež umění chce právě mít sjednoceny.

Rád se poddám mocnému působení *předmětu*, jež si umělec vzal a který mi klade před oči, oddám se tedy bez výhrady dojetí, jež pochází v něm i ve mně z téže krásy, z téhož transcendentna, v kterém obcujeme. Ale odpírám se poddat vlivu umění, jež počítá s prostředky sugestivními, aby se zmocnilo mého podvědomí, vzpírám se dojetí, jež by do mne ráda zasela lidská vůle. Umělec musí býti tak objektivní jako vědec, v tom smyslu, že smí na pozorovatele mysliti jen proto, aby mu poskytl krásy či *dobře vyrobeného* díla, jako vědec myslí na toho, kdo ho poslouchá, jen aby mu poskytl pravdy. Stavitelé katedrál si nekladli nijaké these. Byli to podle krásného výroku Dulacové »lidé, nevědoucí o sobě«. ¹³³ Nechtěli ani předvádět náležitosti křesťanského dogmatu ani vsugerovat nějakým úskokem *křesťanské pohnutí*. Myslili dokonce mnohem méně na to, aby vytvořili krásné dílo, než na to, aby udělali dobrou práci. Věřili, a podle toho, jací byli, tak jednali. Jejich dílo zjevovalo pravdu Boží, aniž to *dělalo úmyslně* a právě proto, že to nedělalo úmyslně.

VIII. KŘEŠŤANSKÉ UMĚNÍ.

Těmito slovy »křesťanské umění« nerozumíme *umění církevní*, umění specifikované předmětem, účelem, s určitými pravidly, kteréžto je pouze zvláštním a vznešeným případem aplikace umění. Křesťanské umění chápeme jako umění, které v sobě nese charakter křesťanství. V tom smyslu není křesťanské umění nějakým určitým druhem umění;

neříká se křesťanské umění jako se říká umění malířské nebo básnické, gotické nebo byzantské, mladý muž o sobě neříká, že se bude věnovat křesťanskému umění, jako by o sobě řekl, že se bude věnovat zemědělství, není školy, ve které by se dalo křesťanskému umění naučit.¹³⁴ Křesťanské umění je definováno subjektem, v němž se nalézá a duchem, z něhož vychází, říká se umění křesťanské nebo umění křesťana, jako se říká umění včely nebo umění člověka. Je to umění vykoupeného lidství. Je zasazeno v křesťanské duši, na břehu živých vod, pod oblohou teologálních ctností, mezi závany sedmi darů Ducha Svatého. Jest přirozeno, že nese ovoce křesťanské.

Náleží mu všechno, světské jako posvátné. Je doma všude tam, kam až sahá vyrábění a radost lidská. Symfonie nebo balet, film nebo román, krajina nebo zátiší, libreto k loutkové hře nebo k opeře, v tom všem se může jevit stejně tak jako v okenních malbách a sochách kostelních.

Avšak řeknete: není to křesťanské umění mythem? Je možno je vůbec pojmově uchopit? Není umění od zrození pohanské a spjato s hříchem? — Právě tak jako člověk jest od narození hříšným. Ale milost napravuje poraněnou přirozenost. Neříkejte, že je křesťanské umění nemožno.^{134 bis} Řekněte, že je nesnadné, dvojnásob nesnadné, nebo spíš nesnadné na druhou, protože je nesnadno býti umělcem a velmi nesnadno býti křesťanem, a protože celková nesnadnost není prostě součtem, nýbrž výsledkem obou nesnadností navzájem se násobících: neboť běží o usmíření dvou absoluten. Řekněte, že nesnáz se stává krvavou, když celá doba žije daleko od Krista, neboť umělec velmi mnoho závisí na duchu doby. Avšak chybělo již někdy na zemi odvahy?

Dodejte, že všude, jakmile umění, ať egyptské, řecké nebo čínské, poznalo jistý stupeň velikosti a ryzosti, je již křesťanské, křesťanské v doufání, protože všechno duchové záření je příslibem a obrazem božské rovnováhy Evangelia.

Inspirace není pouze součástí mythologického příslušenství, jest inspirace skutečná, která už nepochází od Muz, nýbrž od živého Boha, zvláštní hnutí přirozeného řádu,¹³⁴ter jímž prvotní Inteligence dává, zlíbí-li se jí, umělci tvůrčí popud, přesahující míru rozumu, a které užívá a přitom povyšuje všechny rozumové energie umění, a jehož rozmach sledovat nebo potlačit patří ostatně ke svobodě člověka. Tato inspirace, pocházející od Boha — původce přírody — jest jakoby obrazem inspirace nadpřirozené. Aby vzniklo umění, které by bylo křesťanské netoliko nadějí, ale vlastněním, bude nutno, aby s jeho nejskrytějším prvopočátkem byla spojena inspirace obojí.

Chcete-li vytvořiti křesťanské dílo, buďte křesťany a snažte se vytvořit dílo krásné, do něhož přejde vaše srdce; nesnažte se »dělati křesťana«.

Nepokoušejte se o ten nesmyslný podnik, rozlišit v sobě umělce a křesťana. Oba jsou jedno, jestliže *jste* opravdu křesťanem a jestliže vaše umění není izolováno od vaší duše nějakým estetickým systémem. Aplikujte však na dílo pouze umělce; právě proto, že oba jsou jedno, bude dílo ve vší úplnosti stejně umělecké jako křesťanské.

Neoddělujte svého umění od své víry. Avšak nechte *odlišeným*, co jest odlišeno. Nepokoušejte se smíchat násilím, co život tak dobře sjednocuje. Kdybyste si ze své estetiky udělali článek víry, pokazili byste svoji víru. Kdybyste si ze své zbožnosti udělali pra-

vidlo uměleckého tvoření nebo kdybyste svou péčí o povznesení duše zvrátili v proces svého umění, pokazili byste si své umění.

Umělcova duše cele zasahuje do jeho díla a řídí je, ale smí do něho zasahovati a řídití je toliko *uměleckým habitem*. V tom umění nestrpí, aby se s něčím sdílelo. Nepřipouští, aby se nějaký cizí prvek postavil vedle něho a vnášel do vytváření díla nějaké usměrňování podle svého. Ochočte si je, udělá všechno, co budete chtít. Použijte násilí a ono vám neudělá nic dobrého. Křesťanské dílo chce umělce, jakožto umělce, svobodného.

Bude však křesťanské, ponese ve své kráse vnitřní odlesk jasu milosti jen tenkrát, jestliže vyplývá ze srdce prostoupeného milostí. Neboť síla umění, která do něho zasahuje a která je bezprostředně řídí, předpokládá usměrnění žádostivosti s ohledem na krásu díla. A je-li krása díla křesťanská, je proto, že žádost umělcova je usměrněna s ohledem na tuto krásu a že v duši umělcově je Kristus přítomen skrze lásku. Hodnota díla je zde tryskáním lásky, z níž pochází a která hýbe silou umění jako nástrojem. Je tedy umění křesťanským právě na základě vnitřního povznesení a toto povznesení se koná skrze lásku.

Z toho plyne, že dílo bude křesťanským přesně v té míře, v jaké láska bude živoucí. Nemylme se v tom, je tady nezbytna sama aktuálnost lásky, rozjímání v milosrdenství. Křesťanské dílo chce umělce, jakožto člověka, svatého.

Chce ho mít prostoupeného láskou. Pak ať si on dělá, co bude chtít. Tam, kde umění vydává zvuk méně ryze křesťanský, je to tím, že se něco nedostávalo na ryzosti lásky.¹³⁵ *Umění vyžaduje velmi mnoho*

klidu, a mají-li se malovati věci Kristovy, je zapotřebí žítí s Kristem, říkával Fra Angelico; je to jediný výrok, který od něho máme, a ještě jak málo systematický ...

Bylo by tudíž marno hledati nějakou techniku nebo styl nebo systém pravidel nebo nějakou tvůrčí metodu, vlastní křesťanskému umění. Umění, klíčící a rostoucí v křesťanském lidství, může jich připustit nekonečně mnoho. Avšak tyto umělecké formy všechny budou míti pokrevně příbuznou podobu a všechny se budou podstatně lišit od uměleckých forem ne-křesťanských; tak se květena horská liší od květeny z rovin. Pozorujte liturgii, to je transcendentální a výsostný typ uměleckých forem křesťanských; Sám Duch Boží je utvořil, aby se mu v nich mohlo zalíbit.¹³⁶

Avšak ani ona není tak docela neměnná, podléhá běhu času, věčnost se v ní omlazuje. A maronitská nebo pravoslavná liturgie není liturgií římskou, jeť v nebi více různých příbytků. Nic není krásnějšího nad velkou mší; zpomalený tanec před archou, vznešenější než pochod hvězdných vojsk, Církev v ní nehledá krásu ani ozdobné motivy, ani nechce dojímati srdce. Má v úmyslu pouze uctívání a spojení se Spasitelem; a z tohoto láskyplného uctívání vyplývá krása nádavkem.

Krásné věci jsou vzácné. Jaké výjimečné podmínky bude nutno předpokládat, aby civilisace spojila dohromady a v týchž lidech umění a kontemplaci! Pod tíhou přirozenosti, která stále vzdoruje a neustále padá, prosáklo křesťanství svou mízou všude, v umění i ve světě, ale nepodařilo se mu — leda ve středověku, a to ještě s jakými obtížemi a s jakými nedostatky — vytvořit si umění pro sebe,

tak jako svět pro sebe, a není to nic divného. Klasické umění stvořilo spoustu křesťanských děl, a obdivuhodných. Může se však říci, že jsouc pojata jako taková, má tato umělecká forma svou originální příchut podnebí křesťanského? Je to forma zrozená jinde a přesazená.

Jestliže má uprostřed nevýslovných katastrof, přivolaných moderním světem, nadejít chvíle, být sebe kratší, čistého křesťanského jara, Květná neděle Církve, krátké hosannah ubohé země synu Davidovu, je možno očekávat pro ta léta s živým rozumovým i duchovním vzletem opětné vzkříšení opravdu křesťanského umění k radosti lidí i andělů. Již jako by se toto umění ohlašovalo v individuálním snažení některých umělců a některých básníků, kteří po sobě následují průběhem posledního půlstoletí a z nichž někteří se počítají mezi největší. Hlavně však se nepokoušejme je oprostit a izolovat předčasně nějakým školským usilováním od velkého hnutí současného umění.¹³⁷ Odpoutá se a vtiskne se jen tehdy, vytryskne-li spontánně ze společného jara umění a svatosti ve světě.

*

Křesťanství *neusnadňuje* umění. Odnímá mu mnoho snadných prostředků, zahrazuje jeho tok na mnoha místech, ale to jen proto, aby zvýšilo jeho hladinu. Přinášejíc mu tyto blahodárné obtíže, povznáší je zároveň vnitřně, dává mu poznat skrytou krásu, která je slastnější než světlo, dává mu to, čeho má umělec nejvíce zapotřebí, prostotu, mír z bázně a z lásky, nevinnost, jež činí látku člověku poddajnou a bratrskou.

IX. UMĚNÍ A MRAVNOST.

Umělecký habitus se zaměstnává toliko dílem, které má být vytvořeno. Připouští ovšem, aby byl brán zřetel k objektivním podmínkám — praktickému užití, určení atd. —, kterým musí dílo dostátí (socha vytvořená proto, aby se před ní lidé modlili, je jiná než socha určená do zahrady), ale to proto, že takovýto zřetel se dotýká samotné krásy díla, ježto dílo, jež by nebylo přizpůsobeno těmto podmínkám, by tím postrádalo na poměrnosti a tudíž na kráse. Umění má jediným cílem samo dílo a jeho krásu.

Avšak pro člověka, jenž tvoří, vstupuje už dílo, které má být vytvořeno, do řádu mravnosti¹³⁷ bis a v tomto ohledu jest pouze prostředkem. Kdyby umělec pokládal za poslední cíl svého konání, tudíž za blaženost, cíl svého umění nebo krásu díla, byl by zcela prostě pouhým modloslužebníkem¹³⁸. Je tedy naprosto zapotřebí, aby umělec jakožto člověk pracoval pro něco jiného než pro své dílo a s větší láskou. Bůh je nekonečně více hoden lásky než umění.

Bůh jest žárliv. »Řehole lásky boží je bez milosrdenství,« říkala Melanie La Salettská. »Láska je skutečnou obětnicí; chce smrt všeho, co není láskou.« Nešťastný ten umělec, jehož srdce je rozštěpeno! Šťastný Angelico by byl bez váhání nechal malířství malířstvím a šel pást husy, kdyby toho byla vyžadovala poslušnost. Tím právě tryskal z jeho pokojných prsou ten tvůrčí proud. Bůh mu jej ponechal, poněvadž se ho byl odříkal.

Umění nemá proti Bohu žádného práva. Není dobra proti Bohu ani proti konečnému Dobru života lidského. Ve své vlastní oblasti jest umění svrchované jako třeba moudrost; není svým předmětem podrobena ani moudrosti ani opatrnosti ani žádné jiné ctnosti; ale svým subjektem a v subjektu je podřízeno dobru subjektu; pokud se nachází v člověku a užívá ho svoboda lidská, je podřízeno cíli člověka a lidským silám a ctnostem. Tak »vyrábí-li některé umění předměty, jichž nemohou lidé používatí bez hříchu, umělec, který vytváří takováto díla, hřeší sám též, protože přímo dává bližnímu příležitost k hříchu; jako třeba kdyby někdo vyráběl modly k modloslužebnictví. Co se týče umění, jež vytvářejí díla, kterých mohou lidé užívat dobře nebo špatně, jsou dovolena, a přesto, jsou-li též taková, jejichž děl je používáno *v největším počtu případů* ke zlému, musí, ačkoliv sama o sobě dovolena, býti vyobcována z města z nařízení panovníka, *secundum documenta Platonis*«. ¹³⁹ Na štěstí pro práva člověka nemají naše krásná města panovníka a ničemu z toho, co pracuje pro modloslužebnictví nebo pro chlípnost, v krejčovství či v literatuře, není Platon na překážku.

Umění, jelikož je v člověku a jeho dobro není dobrem člověka, je tedy ve svém konání podrobena regulaci vnější ukládající se ve jménu cíle vyššího, jímž jest sama blaženost žijícího, v němž umění sídlí. Ale u křesťana jde tato regulace bez přemáhání, protože imanentní řád lásky ji činí shodnou s jeho podstatou (*connaturalis*), a protože zákon se stal jeho vlastním vnitřním sklonem: *spiritualis homo non est sub lege*. O něm právě lze říci: *ama, et fac quod vis*; miluješ-li, můžeš dělat co chceš, lásky nikdy nezraníš. Umělecké dílo, zraňující Boha,

zraňuje samo umění a nemajíc už, čím by oblažovalo, ztrácí v tom okamžiku pro sebe všechn důvod krásy.

*

Jest podle Aristotela¹⁴⁰ dvojí dobro kolektiva, na příklad armády: jedno, které jest v množství samém, jako třeba pořádek v armádě; druhé, které jest od množství odděleno, jako je dobro velitele. A toto poslední je lepší; protože jemu jest ono druhé podřízeno, — neboť pořádek a kázeň v armádě jsou jen proto, aby uskutečňovaly dobro velitele, totiž jeho vůli po dosažení vítězství.¹⁴¹ Z toho lze vyvodit, že rozjímající, jsa podřízen přímo »obecnému dobru oddělenému« ode všeho vesmíru, to jest Bohu, slouží lépe než kdokoliv jiný obecnému dobru lidského množství; neboť »obecné dobro vnitřní« tohoto množství, obecné dobro společné závisí na »obecném dobru odděleném«, které stojí nad ním. Tak tomu bude rovněž, analogicky a pokud to lze vůbec srovnat, se všemi těmi, ať metafysiky, ať umělci, jejichž činnost se dotýká řádu nadmyslného, pravdy nebo krásy a kteří mají jakousi účast na moudrosti, ovšem pouze přirozené. Poněchte umělce při jeho umění, slouží obecnosti lépe než inženýr nebo kupec.

To neznamená, že by měl přezírat obec, ani jako člověk, to je příliš jasné, ale ani jako umělec. Není pro něho otázkou vědět, má-li otevřít své dílo všem proudům lidským, které naléhají na jeho srdce a sledovat při jeho tvoření ten či onen zvláštní cíl: individuální případ je zde jediným pánem a každý volní postoj by byl nevhodný. Jedinou otázkou pro umělce jest, aby nebyl slabý; to jest, aby měl umění, které je dosti silné a dosti přímé k tomu, aby v každém případě ovládalo svou látku, neztrá-

cejíc ničeho na své výši a na své čistotě, a aby měl na zřeteli při samotném tvůrčím aktu toliko dobro díla, nejsa odvrácen ani znepokojován sledovanými cíli lidskými.

Po pravdě řečeno, umění se v XIX. stol. isolovalo jen pro srážející nízkost prostředí, ale jeho normální postavení je zcela jiné. Aischylos, Dante, Cervantes nepsali nikterak pod vývěvou. Na druhé straně opravdu nemůže býti díla, které by bylo docela »bezdůvodné« — vyjímaje vesmír. Netoliko že náš umělecky tvůrčí akt je podřízen nějakému poslednímu cíli, pravému Bohu nebo bohu nepravému, nýbrž nadto je nemožno, aby se nedotkl, už z důvodu prostředí, do něhož je pohroužen, jistých blízkých cílů, na nichž má zájem lidský řád; dělník pracuje pro mzdu, a umělec, i ten nejodtělesněnější, vždy přece jen dbá trochu toho, aby zapůsobil na duše a posloužil nějaké ideji, ať už je to třeba jen idea estetická. Co je nezbytno, toť dokonalé praktické rozlišení mezi cílem dělníkovým (*finis operantis*; říkají scholastikové) a cílem díla (*finis operis*): totiž tak, že dělník pracuje pro mzdu; ale dílo je pořádáno a vrháno do jsoucna jen se zřením na jeho vlastní dobro, nikoli se zřením na mzdu; tak, že umělec pracuje za všemi možnými úmysly lidskými, které se mu zalíbí, ale že dílo pojato samo o sobě je tvořeno, stavěno a členěno jenom pro svou vlastní krásu.

Velkým preludem je domnívati se, že *oproštěnost* nebo čistota uměleckého díla závisí na odluce od principů oživujících a pohybujících lidskou bytostí, na hraniční čáře vedené mezi uměním a touhou nebo láskou. Závisí na *mohutnosti* principu, pod nímž se dílo rodilo, nebo na *mohutnosti* umělecké síly, umělci vrozené.

Pravil kdysi strom: chci býti ryzím stromem a nésti ryzí plody. Proto nechci růsti v zemi, která není stromem ani v podnebí, které je podnebím provenským nebo vendéeským a ne podnebím stromovým. Zasadte mě do éteru.

Mnoho otázek by se zjednodušilo, kdyby se rozeznávalo umění samo a jeho hmotné nebo subjektivní podmínky. Umění je věc lidská, jakž by nezáviselo na dispozicích subjektu, v němž se vyskytuje.

Tak na př. umění jako takové je *supra tempus* a *supra locum*, přesahuje jako inteligence všechny hranice národnosti a má svou míru pouze v nekonečném rozsahu krásy. Jako věda, filosofie, civilisace, je svou povahou a svým předmětem universální.

Ale nesídlí v inteligenci andělské, bytuje v duši, která je substanciální formou živého těla a která z přirozené nutnosti učiti se a těžce a ponenáhlu se zdokonalovati, činí z tvora, jejž oživuje, tvora přirozeně společenského (*zoon politicon*). Umění je tak v základě závislé na všem, co tělu člověka a jeho inteligenci vtiskuje rasa a obec, duchovní tradice a historie. Svým subjektem a svými kořeny je z určité doby a z určité země.

Proto nejuniversálnější a nejlidštější díla jsou ta, která nesou nejupřímněji známku své vlasti. ¹⁴² Věk Pascalův a Bossuetův byl věkem přísně nacionálním. Právě tehdy, když Francie, v době velikých pacifických vítězství Cluny a v době Ludvíka Svatého, vysílala na veškeré křesťanstvo intelektuální zář nejvlastněji francouzskou — ale především katolickou —, právě tehdy znal svět nejryzejší a nej-svobodnější internacionálnost ducha a nejuniversálnější kulturu. ¹⁴³

Tak je zřejmo, že těsné *politické a teritoriální* spětí s národem je přirozeným strážcem vlastního a pravého života a tudíž i universálnosti inteligence a umění; kdežto *metafysický a náboženský* kult národa, který by se pokoušel učinit inteligenci závislou na fyziologii rasy nebo na zájmech státu, by přiváděl umění a každou duchovní sílu v nebezpečí smrti.

*

Všechny naše hodnoty závisejí na povaze našeho Boha.

Tedy Bůh jest Duch. Postupovati — což znamená pro všechnu přírodu tíhnouti za principem ¹⁴⁴ — je tudíž přecházeti od smyslového k rozumovému a od rozumového k duchovnímu a od méně duchovního k duchovnějšimu; civilisovati toť zduchovňovati.

Materiální pokrok k tomu může přispět v té míře, v jaké ponechává člověku, aby se zabýval duší. Ale je-li ho používáno jen k tomu, aby sloužil vůli pomoci a ukájel žádostivost, jež otvírá svůj chřtán *donekonečna* — *concupiscentia est infinita* ¹⁴⁵ —, uvádí svět ve zmatek se zvýšenou rychlostí; v tom jest jeho způsob tíhnutí za principem.

Základní nutnost umění ve společenství lidském: »Nikdo nemůže žíti bez blaženství. Proto ten, kdo postrádá blažeností duchovních, se žene za tělesnými«, praví sv. Tomáš podle Aristotela. ¹⁴⁶ Umění učí lidi blaženostem ducha a protože je samo smyslové a přizpůsobeno jejich přirozenosti, může je nejlépe dovésti k ušlechtlejšimu, než je samo. Hraje tak v životě přirozeném tutěž úlohu, možno-li tak říci, jako »smyslové slasti« v životě duchovním; a velmi zdaleka, ani na to nepomýš-

lejíc, připravuje pokolení lidské ke kontemplaci (ke kontemplaci světců), jejíž blaženost duchovní převyšuje všechnu blaženost vůbec ¹⁴⁷ a která se zdá býti cílem všeho lidského konání; neboť nač jsou všechny ty řemeslné práce a obchod, ne-li k tomu, aby tělo, opatřeno věcmi nezbytnými k životu, bylo ve stavu žádoucím ke kontemplaci? Nač všechny morální ctnosti a opatrnost, ne-li k tomu, aby zjednaly uklidnění vášní a vnitřní mír, jehož má kontemplace zapotřebí? Nač všechno to řízení civilního života, ne-li k tomu, aby zajistilo vnější mír potřebný ke kontemplaci? »*Takže náležitě nazírány, všechny úkony lidského života zdají se sloužiti těm, kdož kontemplují pravdu.*« ¹⁴⁸

Kdybychom se snažili, ne ovšem udělali si nem možné roztrídění umělců a děl, nýbrž pochopiti normální hierarchii různých uměleckých typů, nemohli bychom tak učiniti leč s tohoto lidského hlediska na jejich hodnotu ve vlastním smyslu civilisačním nebo na jejich stupeň duchovosti. Sestupovali bychom takto od krásy zjeveného Písma a Liturgie ke kráse spisů mystických, pak k umění ve vlastním smyslu slova: k duchovní plnosti umění středověkého, rozumové a poměrné rovnováze umění helénské a klasického, k patetické rovnováze umění shakespearovského... I obrazové a slovní bohatství romantismu, instinkt srdce, v něm uchovávají přes jeho vnitřní nerovnováhu a jeho rozumovou nuzotu pojem umění. S naturalismem mizí úplně.

Ve skvělosti Julia II. a Lva X. bylo mnohem více než ušlechtilá láska k slávě a ke kráse; nechtěla byla při tom provázena jakoukoli marnivostí, byl v ní přece jen jakýsi čistý paprsek Ducha, jehož Církev nikdy nepostrádala.

Tato veliká Kontemplátorka, poučená darem vědění, příkře odlišuje všechno, čeho je zapotřebí srdci lidskému, ona zná jedinečnou cenu umění. Proto je tolik ve světě ochraňovala. Ba víc, ona je povolávala k *opus Dei* a žádala na něm, aby namíchal nejdrahocennější vůně, jež by vylila na hlavu a nohy Pána svého. *Ut quid perditio ista?* říkají filantropové. Balsamuje nadál stáletělo toho, jež miluje a jehož smrt oznamuje každodenně, *donec veniat*.

Myslíte, že Bůh, který »je nazýván *Zelota*«, praví Denys Aeropagita, »protože má lásku a horlivost vůči všemu, co jest«,¹⁴⁹ by mohl mítí opovržení k umělcům a ke křehké kráse, jež vychází z jejich rukou? Vzpomeňte si, co říká o lidech, které sám povolal k posvátnému umění: »Vězte, že Hospodin vyvolil a povolal Beseleela, syna Uriho, kterýž byl synem Hurovým z čeledi Judovy. Naplnil jej duchem Božím, moudrostí a inteligencí, vědou a všemi způsoby vědění, aby pojal myšlenku a vykonal díla, pracuje ve zlatě, stříbře a zvonovině, aby ryl a zasazoval kameny a vyřezával dřevo. Všechno, co umění může vynalézt, vložil do srdce jeho; totéž učinil Ooliabovi, synu Achisamechovu, z čeledi Danovy. Naplnil je oba moudrostí, aby svedli všechna díla sochařská a jiná umělá, aby z rozmanitých vzorků utkali nach fialový, nach šarlatový, temnou červeň a lněnou modř, aby svedli všechny možné práce a našli nová seskupení.«¹⁵⁰

Naznačili jsme již vzájemné protikladné postavení Umění a Opatrnosti. Tento protiklad je ještě ztížen v krásných uměních pro samu transcendentnost jejich předmětu.

Umělec je podroben v oblasti svého umění jakémusi asketismu, který může vyžadovati hrdinských obětí. Je nutno, aby byl v základě usměrňován co do cíle umění, ustavičně na stráži nejen proti banálnímu půvabu snadnosti a úspěchu, nýbrž proti spoustě svodů subtilnějších a proti sebemenšímu ochabnutí svého vnitřního úsilí, neboť habity se zmenšují jediným přerušením aktu,¹⁵¹ ba víc, každým aktem ochablým, který neodpovídá úměrně jejich intenzitě.¹⁵² Musí probdívát noci, neustále se očišťovat, opouštět dobrovolně krajiny úrodné záměnou za vyprahlé a plné nebezpečí. *V určitém řádu a se zvláštního hlediska, v řádu tvorby a s hlediska dobra díla,* musí být pokorný a velkodušný, opatrný, poctivý, silný, střídavý, prostý, čistý, upřímný. Všechny tyto ctnosti, které svatí mají *simpliciter*, čistě a prostě, a v řádu Nejvyššího Dobra, umělec je musí mít *secundum quid*, v určitém vztahu, ve zvláštním řádu, mimolidském, ne-li nelidském. Právě proto nasazuje rád moralistní tón, když mluví nebo píše o umění, a ví jasně, že mu jest brániti jistou *ctnost*. »Ochraňujeme anděla, kterého bez ustání urážíme. Musíme býti strážci toho anděla. Chraň si v skrytu svoji ctnost...«¹⁵³

Ale jestliže mu tato analogie zajišťuje jakousi zvláštní ušlechtilost a vysvětluje obdiv, jemuž se těší mezi lidmi, je zároveň nebezpečím, že ho žalostně zavede, že ho přiměje, aby vložil svůj poklad a své srdce do nějaké modly, *ubi aerugo et tinea demolitur*.

Na druhé straně opatrný jako takový, soudě o všech věcech v zorném úhlu morálky a vzhledem k dobru člověka, ignoruje naprosto všechno, co

patří k umění. Nepochybně může, a také musí, posuzovati umělecké dílo jen potud, pokud se týká mravnosti,¹⁵⁴ nemá práva je posuzovat jako umělecké dílo.

Umělecké dílo je subjektem podivného konfliktu ctnostných sil. Opatrnost, která je zkoumá v jeho vztahu k mravnosti, si větším právem zaslouží jména ctnost než umění,¹⁵⁵ neboť činí jako každá morální ctnost jednajícího člověka dobrým čistě a prostě.

Avšak Umění jakožto něco, co se více blíží silám spekulativním a co tudíž obsahuje více rozumové záře, jest habitem samo o sobě ušlechtilejším, *simpliciter loquendo, illa virtus nobilior est, quae habet nobilius objectum*. Opatrnost jest Umění nadřazena vzhledem k člověku. Čistě a prostě je Umění — alespoň to, které, usilujíc o Krásu, má charakter spekulativní — metafysicky vyšší.¹⁵⁶

Co činí konflikt tak příkrým, je to, že umění není podřazeno opatrnosti, jako na příklad věda je podřazena moudrosti už pro sám předmět. Se stanoviska jeho předmětů se všechno týká toliko jeho. Ale se stanoviska subjektu se ho už netýká nic. Není zde pevné hranice, jak tomu chce objektivní vyznačení subordinace. Nade vším, co dělá ruka lidská, se umění i opatrnost dožadují svrchovanosti. S hlediska básnických nebo chcete-li pracovních hodnot není opatrnost kompetentní. Se stanoviska hodnot lidských a postavení svobodného aktu, čemuž je se strany subjektu všechno podřazeno, nic neomezuje jejího práva na vládu. K dobrému posouzení díla je zapotřebí obou sil.

Když zkoumá umělecké dílo, má Opatrný, opřen o svou morální sílu, bezpečné právo, hájí-li proti

umělci posvátného dobra, dobra člověkova a dívá se na umělce jako na dítě nebo jako na nerozumu. Opíraje se o svůj intelektuální habitus, je si umělec jist svým právem, hájí-li dobro neméně posvátné, dobro krásy a zdá se, jakoby opatrnému předhazoval výrok Aristotelův: *Vita quae est secundum speculationem est melior quam quae secundum hominem*.¹⁵⁷

Opatrný a umělec si tedy nesnadno rozumějí. Naopak rozjímající a umělec, oba zdokonalování habitem rozumovým, který je přesazuje do řádu transcendentálního, jsou schopni spolu sympatizovat. Mají též podobné nepřátele. Rozjímající, maje předmětem *causam altissimam*, na níž závisí všechno ostatní, zná místo a hodnotu umění a rozumí umělci. Umělec jako takový nemůže rozjímajícího souditi, může však uhadovati jeho velikost. Miluje-li opravdu krásu a neotupuje-li jeho srdce žádná mravní závada, tu umělec, přecházeje na stranu rozjímajícího, pozná lásku i krásu.

A pak, sleduje sám směr svého umění, spěje nevědomky k překročení hranic svého umění; jako rostlina nevědouc tíhne svým stonkem k slunci, otáčí se on, byť z nížiny sebe hlubší, směrem k trvale jsoucí Kráse, jejíž líbeznost zakoušejí světci ve světle nedostupném umění a rozumu. »Ani malířství ani sochařství nebudou mít už žádného původu pro duši obrácenou k této božské lásce, která rozvírá svou náruč s Kříže, aby nás přijala«, pravil sestárlý Michelangelo.

Pohledte na sv. Kateřinu Sienskou, tuto *apem argumentosam*, která byla rádkyní papežovou a nejvyšších mužů církve, obklopena umělci a bás-

níky, které s sebou odvádí do ráje. Dokonale opatrní, ale stojíce vysoko nad pouhou opatrností, soudíce o všech věcech skrze moudrost, jež jest »architektonikou vzhledem ke všem silám rozumovým« a k jejímž službám jest opatrnost, »jako je hlásný k službám královým,«¹⁵⁸ jsou Svatí svobodni jako Duch. Moudrý se zajímá jako Bůh o usilování všeho života.

*Přejemný a nijak výlučný
bude současníkem našich dní,
srdce jeho spíše rozjímavé
přesto bude znáti dílo lidí...*

Tak jediné Moudrost, stojíc přímo v řádu Božím, který stejně ovládá řád jednání i řád tvorby, může udíleti dokonale Umění i Opatrnost.

Adam zhřešil, protože ochabl v kontemplaci; od té chvíle nastalo v člověku rozdvojení.

Odvrátiti se od moudrosti a kontemplace a směřovati níže než k Bohu, toť pro křesťanskou civilizaci první příčinou všeho nepořádku.¹⁵⁹ Toť zejména i příčinou té bezbožné roztržky mezi uměním a opatrností, kterou postihujeme v obdobích, kdy křesťané už nemají síly unést své bohatství ve vší úplnosti. Proto zajisté jsme viděli opatrnost obětování umění v době italské renesance, za civilizace, která už spěla pouze za humanistickou *Virtù*, a umění obětováno opatrnosti v XIX. století, v prostředí *dobře smýšlejících*, kteří už spěli toliko za počestností.

P o z n á m k y k e k n i z e

J A C Q U E S M A R I T A I N A

U M Ě N Í

A S C H O L A S T I K A

- 1 Mluvíme zde o Moudrosti, *pokud je poznáním*, Metafysice a Theologii. Scholastikové odlišují moudrost vyšší, moudrost *jakožto sklonnost* nebo *soupodstatnost* (connaturalitas) *svěcmi božskými*. Tato moudrost, která jest jedním z darů Ducha Svatého, nezůstává na poznání, nýbrž poznává milující a aby milovala. »Contemplatio Philosophorum est propter perfectionem contemplantis, et ideo sistit in intellectu, et ita finis eorum in hoc est cognitio intellectus. Sed contemplatio Sanctorum, quae est catholicorum, est propter amorem ipsius, scilicet contemplati Dei: idcirco, non sistit in fine ultimo in intellectu per cognitionem, sed transit ad affectum per amorem.« ALBERT VELIKÝ (JEAN DE CASTEL), *De adhaerendo Deo*, cap. IX.
- 2 »Finis practicae est opus, quia etsi »practici«, hoc est operativi, intendant cognoscere veritatem, quomodo se habeat in aliquibus rebus, non tamen quaerunt eam tanquam ultimum finem. Non enim considerant causam veritatis secundum se et propter se, sed ordinando ad finem operationis, sive applicando ad aliquod determinatum particulare, et ad aliquod determinatum tempus.« SVATÝ TOMÁŠ, in lib. II. Metaph., lect. 2. (ARISTOTELES, *Met.*, I. II., c. 1, 995 b 21.)
- 3 Srv. JOHANNES A SANCTO THOMA, *Cursus philos.*, t. I. Log. IIa P., q. 1.; *Cursus theol.*, (Vivès, t. VI) q. 62, disp. 16, a. 4.
- 4 Umělecká práce je tak prací ve vlastním smyslu lidskou, oproti práci zvířete nebo stroje. Proto vyrábění lidské je ve svém normálním stavu vyráběním *umným* a vyžaduje tudíž naprostého individuálního osvojení, neboť umělec jako takový nemůže býti sdělitelný: v oblasti požadavků morálních je nutno, aby užívání statků bylo obecné, ale v oblasti vyrábění musí býti tytéž statky vlast-

něny výhradně a individuálně; právě mezi obě větve této antinomie klade Svatý Tomáš sociální problém.

Když se práce stává *nelidskou* nebo *podlidskou*, vlivem toho, že z ní mizí charakter umělecký a hmota nabývá vrchu nad člověkem, je přirozeno, že hmotní činitelé civilisace, jsou-li ponecháni sami sobě, tíhnou ke komunismu a ke zničení výroby, až za samu mez soukromého vlastnictví a produktivismu, nutného v říši *factibilium*, v říši tvorby.

- 5 Opatrnost je naopak přímou determinací skutků, jež mají být vykonány (*recta ratio agibilium*) a Vědění přímou determinací předmětů, jež mají být prozkoumány (*recta ratio speculabilium*).
- 6 Pro zjednodušení výkladu zde mluvíme pouze o *habitech*, které nositele *zdokonalují*; jsou též *habituální* dispoice (jako na př. neřesti), které uzpůsobují nositele *ve zlém*. — Latinské slovo *habitus* je mnohem méně výrazné než řecké slovo *ἔξις*; bylo by však pedantské užívat v běžném spojení tohoto výrazu řecky. Proto z nedostatku rovnocenného výrazu v našem jazyce ponecháváme slovo *habitus*, jehož těžkopádnost nám budiž prominuta. — Pozn. překl.: Dvojnásob to platí o češtině, které i transcripce výrazu latinského je etymologicky cizí.
- 7 Tyto *habity*, které *zdokonalují* samu podstatu, nikoli schopnosti, jsou nazývány *habity bytnými* (*habitus entitativi*).
- 8 Mluvíme zde o *habitech přirozených*, nikoli o *habitech nadpřirozených* (morální ctnosti vrozené, ctnosti theologální, dary Ducha Svatého), které jsou *uděleny* a ne *nabyty*.
- 9 Právě proto, že neučinil tohoto rozlišení, okuřuje Ravaisson ve své slavné thesi o *Habitu* tako-

vými hlubokými leibnizovskými dýmy tuto aristotelskou myšlenku.

- 10 Srv. KAJETAN, in II—II, q. 171, a. 2.
- 11 ARISTOTELES, *de Coelo*, lib. I.
- 12 *Sum. theol.*, I—II, q. 55, a. 3.
- 13 *Ibid.*, a. 2, ad 1. *Unumquodque enim quale est, talia poeratur.*
- 14 Srv. KAJETAN, in I—II, q. 57, a. 5, ad 3; JOHANNES A SANCTO THOMA, *Cursus theol.*, t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4: »Proprie enim intellectus practicus est mensurativus operis faciendi, et regulativus. Et sic ejus veritas non est penes esse, sed penes id quod deberet esse juxta regulam, et mensuram talis rei regulandae.«
- 15 JOHANNES A SANCTO THOMA, *Curs. phil.*, Log. II^a P., q. 1, a. 5.
- 16 Tak sv. Augustin definuje ctnost jakožto *ars recte vivendi* (*de Civ. Dei*, lib. IV, cap. 21). — Srv. o tom ARISTOTELES, *Eth. Nic.*, lib. VI; SVATÝ TOMÁŠ, *Sum. theol.*, II—II, q. 47, a. 2, ad 1; I—II, q. 21, a. 2, ad 2; q. 57, a. 4, ad 3.
- 17 »Je-li vám zapotřebí uměleckých děl, zdaž nepředčí Fidias ti, kteří modelují v hlíně lidské podobu samotné tváře Boží?« (P. GARDEIL, *Les dons du Saint-Esprit dans Les Saints Dominicains*. Le-coffre, 1903. Introd., str. 23—24.)
- 18 ISAIÁŠ, XL, 31. »Ubi non absurde notandum pennas aquilae promitti, non tamen dicitur quod volabunt, sed quod current, et ambulabunt, scilicet tanquam homines adhuc in terra viventes, acti tamen, et moti pennis aquilae, quae desuper descendit, quia dona Spiritus, etsi in terra exercean-tur, et actionibus consuetis videantur fieri, tamen pennis aquilae ducuntur, quae superiorum spirituum ac donorum communicatione moventur et regulantur; et tantum differunt qui virtutibus

ordinariis exercentur, ab his qui donis Spiritus sancti aguntur, quantum qui solis pedibus laborando ambulant, quasi proprio studio et industria regulati; vel qui pennis aquilae, superiori aura inflatis moventur et currunt in via Dei, quasi sine ullo labore.« Tak k tomu dodává JOHANNES A SANCTO THOMA (*Curs. theol.*, t. VI, q. 70, disp. 18, a. 1).

19 *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 3.

20 *Ibid.*, q. 21, a. 2, *ad* 2. (»Jeho jedovatosti nic nedokazují proti jeho stylu.« OSCAR WILDE, *Pero, tužka, jed.*)

21 »Et ideo ad artem non requiritur, quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat: requireretur autem magis, quod ipsum artificiatum bene operaretur, sicut quod cultellus bene incideret, vel serra bene secaret, si proprie horum esset agere, et non magis agi quia non habent domini umsui actus.« *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 5, *ad* 1.

Když Leibniz (*Bedencken von Aufrichtung etc.*, Klopp, I, 133 sq.) stavěl podřadnost umění italského, »které se skoro jedině omezilo na vytváření věcí bez života, nehybných a dobrých na pozorování z vnějšku«, vedle nadřazenosti umění německého, které se za všech dob snažilo vytvářet díla, která se pohybují (hodiny, orloje, hydraulické stroje atd.), tento velikán, který oslňoval ve všem kromě v estetice, tušil přesto jakousi pravdu, ale na neštěstí spletl *motus ab intrinseco* takových hodin třeba se *zevnitřním pohybem* živé bytosti.

22 *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 4.

23 ARISTOTELES, *Eth. Nic.*, Lib. VI. Srv. KAJETAN, in I—II, q. 58, a. 5.

24 Srv. *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 1; q. 21, a. 2, *ad* 2.

- 25 *Eth. Nic.*, lib. VI, cap. 5.
- 26 *Sum. theol.*, II—II, q. 47, a. 8. »Ubohý mistr, u něhož dílo přesahuje úsudek; jedině ten spěje k umělecké dokonalosti, jehož úsudek přesahuje dílo.« *Leonardo da Vinci. (Textes choisis, vydané Péladanem. Paris, 1907.)*
- 27 »Ea quae sunt ad finem in rebus humanis non sunt determinata, sed multipliciter diversificantur secundum diversitatem personarum et negotiorum.« *Sum. theol.*, II—II, q. 47, a. 15.
- 28 Rozumí se, že vzhledem k příkazům zákona mravního jsou všechny případy totožny v tom smyslu, že těchto příkazů musí býti vždy uposlechnuto. Ale tu se morální případy ještě rozlišují individuálně co do *modalit* chování, jaké zaujmout ve shodě s řečenými příkazy.
- 29 SVATÝ TOMÁŠ, in *Poster. Analyt. lib. 1, Lectio 1^a, 1.*
- 30 JOHANNES A SANCTO THOMA, *Cursus theol.*, t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4.
- 31 »Intellectus practicus in ordine ad voluntatem rectam.« *Sum. theol.*, I—II, q. 56, a. 3.
- 32 Viz § VI. *Pravidla umění* str. 49—50.
- 33 JOHANNES A SANCTO THOMA, *loc. cit.*
- 33 bis V tom smyslu mohl říci básník: »Umění je věda stavší se tělem.« (Jean COCTEAU, *Le Secret Professionel*) a malíř: »Umění není než zlidštěná věda.« (Gino SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme.*) Dospívali tak ke starému pojmu *scientia practica*.
- 34 *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 4, *ad 2.*
- 35 Srv. ARISTOTELES, *Metaph.*, lib. 1, cap. 1; sv. Tomáše lekce 1, § 20—22; SVATÝ TOMÁŠ, *Sum. theol.*, II—II, q. 47, a. 3, *ad 3*; q. 49, a. 1, *ad 1*; KAJETAN, in I—II, q. 57, a. 4; in II—II, q. 47, a. 2.
- 36 »Qui autem cum aliquibus conversatur, convenientissimum est ut se eis in conversatione con-

- formet... Et ideo convenientissimum fuit, ut Christus in cibo et potu commenites se sicut alii haberet.» *Sum. theol.*, III, q. 40, a. 2.
- 37 *Sum. contra Gent.*, lib. 1, cap. 93.
- 38 A v jistém smyslu možno říci, že i jeho božské pokory: »Est ibi aliud inflammans animam ad Deum, scilicet divina humilitas... Nam Deus omnipotens singulis Angelis sanctisque animabus in tantum se subjicit, quasi sit servus emptitius singulorum, quilibet vero ipsorum sit Deus suus. Ad hoc insinuandum transiens ministrabit illis dicens in Ps. LXXXI: *Ego dixi, dii estis*... Haec autem humilitas causatur ex multitudine bonitatis, et divinae nobilitatis, sicut arbor ex multitudine fructuum inclinatur...« *Opusc. de Beatitudine*, s. Thomae adscriptum, cap. II.
- 39 Vpravdě řečeno, dělení umění na umění krásná a umění užitková, byť ostatně sebe důležitější, není tím, co Logikové nazývají rozlišením »podstatným«; je založeno na sledovaném cíli, a totéž umění může velmi dobře sledovat užitek i krásu zároveň. Takový je skvělý případ architektury.
- 40 *Sum. theol.*, I—II, q. 57, a. 3, *ad.* 3.
- 41 JOHANNES A SANCTO THOMA, *Curs. theol.*, t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4.
- 42 Zajímavé je poznamenat, že v době Leonarda da Vinci se již nechápal důvod tohoto třídění ani zařazení, jehož se takto Malířství dostávalo. Leonardo o tom mluví s živým rozhořčením. »Spravedlivě si Malířství stěžuje, že není řazeno k počtu umění svobodných, neboť je pravým dítětem přírody, operuje okem, nejdůstojnějším z našich smyslů.« (*Textes choisis*, Paris 1907, § 355.) Často se vrací k této otázce, o níž pojednává *per accidens* se značně sofistickou horlivostí, a ostře útočí na básníky, tvrdě, že jejich umění je podřadnější

než umění malířské, protože poesie zobrazuje slovy a pro sluch, kdežto malířství zobrazuje pro zrak a »pravými podobami«. Vezměte básníka, popisujícího krásu nějaké dámy jejímu milenci, vezměte malíře, zpodobňujícího tutéž dámu, uvidíte, na čí stranu přirozenost obrátí zamilovaného soudce.« (*Ibid.*, § 368.) — Sochařství naopak »není vědou, nýbrž uměním mechanickým, které svěmu tvůrci působí tělesnou námahu a pot...« A dodává: »Důkazem, že je to pravda, jest to, že sochař při vytváření svého díla používá síly svých paží a tepe a zpracovává mramor nebo jiný tvrdý kámen, z něhož vzejde podoba, která je v něm ještě jakoby zamčena; práce zcela mechanická, která ho ustavičně skrání potem, pokrývá prachem a úlomky a zapatlává a pomoučňuje mu tvář mramorovým práškem jako pekařskému učedníku. Tak, postříkán drobnými odštěpkami je jako zasypán vločkami sněhu a jeho zašpiněný příbytek je pln smetí a kamenného prachu. — Naprostým opakem toho je malíř, podle toho, co se říká o slavných umělcích. Sedí si pohodlně před svým dílem, dobře ošacen a drží lehoučký štětec, namáčený v přejemných barvách. Jest oblečen, jak se mu líbí, jeho příbytek, pln půvabných zákoutí, je krásný; mnohdy se dává doprovázet hudbou nebo četbou rozmanitých a krásných děl, kterým naslouchá bez hluku kladiva či jiného hřmotu, ježto by mu byl na obtíž.« (*Ibid.*, § 379.)

V té době se tedy »umělec« už odlišoval od řemeslníka a počal jím opovrhovat. Ale zatím co malíř už byl »umělcem«, sochař zůstával nadále řemeslníkem. Ostatně i on se měl brzo vyšínout k hodnosti »umělce«. Colbert při definitivním zřízení Královské akademie malířské a sochařské

- zaznamená a posvěť oficielně výsledky tohoto vývoje.
- 43 Řemeslník je vázán na *zakázku* a právě tím, jak dovede podmínek, omezení a překážek, touto zakázkou daných, využítkovat pro dobro díla, nejlépe ukazuje dokonalost svého umění. Moderní umělec se patrně naopak dívá na omezující podmínky dané objednávkou jako na svatozářný útok na jeho *svobodu* výrobce Krásy. Tato neschopnost vyhovět vnějšně určeným požadavkům práce, jež má být vykonána, ukazuje ve skutečnosti v umělci na jistou slabost Umění samého pojímaného druhově; ale jeví se též jako výkupné za despotické a transcendentní požadavky Krásy, kterou umělec pojal ve svém srdci. Jest takto významným znamením jakéhosi rozporu, který uvádíme v kap. V. a VI., mezi »náležitostí« Umění a »náležitostí« Krásy v krásných uměních. Umělci je zapotřebí neobyčejné síly k uskutečnění dokonalé harmonie mezi těmito dvěma formálními prvky, z nichž jeden se projevuje ve světě hmotném a druhý ve světě metafysickém nebo duchovním. S tohoto hlediska se zdá, že umění od roztržky s řemesly směřuje po svém způsobu k témuž požadavku naprosté nezávislosti, *aseity*, jako moderní filosofie.
- 44 »Tento svatý muž,« sděluje Cassianus, mluvě o svatém Antonínu, »pronesl o modlitbě tento nadlidský a nebeský výrok: *není dokonalé modlitby, pokud si řeholník uvědomuje, že se modlí.*« CASSIANUS, Coll. IX, cap. 31.
- 45 V Řecku za blahé doby klasického umění to byl toliko rozum, co udržovalo umění ve zdrženlivosti a vobdivuhodné harmonii. Srovnáním podmínek umění v Athenách s podmínkami umění ve XII. a XIII. stol. je možno do jisté míry ro-

- zeznat, co odlišuje zdrženlivost »přirozenou« od zdrženlivosti »vštípené«.
- 46 *Sum. theol.*, I, q. 5, a. 4, *ad* 1. Svatý Tomáš zde ostatně nemíní podat leč definici z *účinku* (per effectum). Teprve, když stanoví tři základní prvky Krásna, podává její definici *co do podstaty* (per essentiam).
- 47 »Ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.« *Sum. theol.*, I—II, q. 27, a. 1, *ad* 3.
- 48 *Ibid.*
- 49 *Sum. theol.*, I, q. 39, a. 8. »Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colonem nitidum, pulchra esse dicuntur.«
- 50 SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in lib. de Divin. Nomin.*, lect. VI.
- 51 SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in Psalm.*, Ps. XXV, 5.
- 52 *De vera Relig.*, cap. 41.
- 53 *Opusc. de Pulchro et Bono*, připisované sv. Albertu Velikému a mnohdy svatému Tomáši. [Plotin (Aen., I, 6), mluvě o kráse v tělesech, popisuje ji jako »něco, co se smyslově dotkne od prvního dojmu, jež duše s inteligencí pojme, uzná a připustí a k němuž se nějak přizpůsobí.« Dodává, že »každá věc bez formy a určena k tomu, aby přijala nějakou formu (μορφή) a duchovní ráz (εἶδος), je ošklivá a mimo oblast božskou, pokud není súčasťněna na nějaké takové podobě a síle duchovní, (ἁμοιῶρον ὁλόγον καὶ εἶδος)«. Z této tak důležité kapitoly o kráse si ještě uvedme tuto poznámku: že »krása barvy jest prostou vlastností, která jí pochází z nějaké formy, převládající nad temnem ve hmotě a z přítomnosti nějakého

nehmotného světla, které jest důvodem a ideou (λόγον καὶ εἶδους ὄντος).«]

- 54 *Visus et auditus* RATIONI DESERVIENTES. *Sum. theol.*, I—II, q. 27, a. 1, *ad.* 3. [Právě tak se smysl sám raduje z věcí náležitě úměrně uspořádaných jen proto, že sám jest měrou a úměrností, a nachází v nich tudíž podobnost se svou přirozeností: »Sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.« *Sum. theol.*, I, q. 5, a. 4, *ad.* 1. O výrazu *ratio quaedam* (ἡ δ' αἰσθησις δλόγος), viz *Comm. in de Anima*, lib. 3, lect. 2.

Lze mysliti, že v tělech oslavených budou všechny smysly, zintelektualisovány, moci sloužiti ke vnímání krásna. (Srv. *Summa theol.*, III^{ae} Partis Suppl., q. 82, a. 3 et 4.) Již od nynějška nás básníci učí jaksi předjímati tento stav; Baudelaire připojil k estetice smysl čichový.]

- 55 Tato otázka vnímání krásy inteligencí s použitím smyslů jako nástrojů zasloužila by si hluboké analýsy, která, jak se nám zdá, velmi zřídka kdy vábila ostrovtip filosofů. Kant se jí zabýval ve své *Kritik der Urteilskraft*. Bohužel přímá pozorování, zajímavá a mnohdy hluboká, s nimiž se setkáváme mnohem častěji v této kritice než v obou druhých, jsou porušena a zdeformována jeho maníí po systému a symetrii a zejména základními omyly a subjektivismem jeho teorie poznání.

Jedna z definicí, které podává o krásnu, žádá si být prozkoumána pozorně. Krásné, praví, jest, »co se všeobecně líbí *bez pojmu*.«* Vzata tak, jak

* »Pojem« je mu ostatně formou vtištěnou smyslovému datu soudem a ustavující toto datum buď v předmět vědy, buď v předmět volní žádosti.

je, skrývá v sobě tato definice to nebezpečí, že zapomíná na ten základní vztah, který má krása k inteligenci. Tak se u Schopenhauera a jeho žáků rozvinula v antiintelektualistické zbožnění Hudby. Připomíná však svým způsobem mnohem správnější slovo svatého Tomáše, *id quod visum placet*, co se líbí, *jsouc viděno*, to jest, *jsouc předmětem přímého zření*. Na základě této poslední definice není vnímání krásy, jak tomu chtěla škola leibnizovsko-wolffovská, nejasným *pojetím* dokonalosti věci nebo její konformity s ideálním typem. (Srv. *Kritik der Urteilskraft*, *Analysa Krásna*, § XV.)

I když je normální, už pro samu přirozenou povahu intelligence, že vnímání krásy je doprovázeno přítomností nebo aspoň náznakem nějakého pojmu, byť sebe nejasnějšího, a že vnuká myšlenky,* přesto v tom není její základní formální prvek; sama zářivost nebo světlo formy, skvějíc se v krásném předměť, nedostává se k duchu žádným pojmem nebo ideou, nýbrž předmětem smyslovým, uchopeným intuitivně, do něhož, jako do nástroje, tato zář nějaké formy přechází. Tak by se dalo říci, — takový jest aspoň, jak se nám zdá, jediný možný způsob, jakým vykládati výrok Svatého Tomáše, — že ve vnímání krásy se intelligence, *prostřednictvím samého nazírání smyslového*, ocítá v pří-

* Viz o tom velmi významné stránky Baudelairovy, — *Art romantique* (vyd. Calmann — Lévy-ho, str. 213 a násl.), — kde, u příležitosti reveríí, které v něm podnítila ouvertura k Lohengrinu a které se úchvatně shodovaly s těmi, které totéž dílo podnítilo v Lisztovi, stejně jako s pokyny a vysvětlivkami v programu, jež redigoval sám Wagner a jehož Baudelaire neznal, — ukazuje, že »pravá hudba vnuká různým mozkům obdobné myšlenky«. (Zda »pravá hudba« jest hudbou »expressivní« a ideologickou ve smyslu Wagnerově, to je jiná otázka.)

tomnosti nějaké duchovosti (intelligibilitas), která září (a která pochází jako všechna duchovost od té prvotní duchovosti Myšlenek božích), ale která i jakožto poskytující radost z krásy není vybavitelna ani oddělitelna ze své smyslové rudy a tudíž neposkytuje rozumového poznání současně vyjádřeného pojmem. Nazírajíc předmět v intuici, kterou vykonává smysl, raduje se intelligence z přítomnosti nějakého duchovna, které se ani jejím očím nezjeví takové, jaké jest. Odvrátí-li se od smyslu s úmyslem abstrahovati a rozumově uvažovati, odvrátí se od radosti a ztrácí styk s tímto zářením. Abychom tomu rozuměli, představme si, že je to intelligence a smysl spadající v této činnosti v jedno, nebo možno-li tak říci, *mysl zduchovnělý*, co v srdci poskytuje místa estetické radosti. Rozumí se tím, že intelligence nepomýšlí — leda až ex post a reflexivně — abstrahovati ze smyslové jednotliviny, na jejíž nazírání je právě upoutána, inteligibilní důvody své radosti, rozumí se rovněž, že krásno je zázračné *tonicum*, zladění i posílení intelligence a přesto vůbec nerozvíjí její sílu abstrakce a rozjímání důvodů; a že vnímání krásy je doprovázeno tím podivným pocitem intelektuální plnosti, jenž, jak nám připadá, do nás vlévá vyšší poznání nazíraného předmětu a který nicméně nás nechává bezmocnými vyjádřiti to a obsáhnouti ve svých myšlenkách a učiniti z toho předmět vědy. Tak se nám hudba dává radovati z bytí, snad více než ostatní umění; ale nedává nám je poznati, a je nesmyslné dělati z ní náhražku metafysiky. Tak se umělecká kontemplace dotkne srdce radostí *přede vším rozumovou* a dokonce je nutno přiznati s Aristotelem (*Poetica*, IX, 3, 1451 b 6), že »poesie je cosi filosofičtějšího a vážnějšího než hi-

storie, protože poesie se zabývá více obecnem a historie se zabývá víc ojedinelem,« a přece vnímání obecná nebo duchovná se zde děje nediskursivně a bez úsilí po abstrakci.* Toto uchopení duchovní skutečnosti, »pocítěné v srdci« bezprostředně a bez utíkání se k pojmu jako formálnímu prostředku, tvoří v rovině docela odlišné a psychologickým postupem docela odlišným vzdálenou obdobu mezi dojetím estetickým a mystickými milostmi.

Dodejme, že i když se děje akt vnímání krásy nediskursivně a bez úsilí po abstrakci, může přesto pojmový discursus míti nesmírnou účast *v přípravě* k tomuto aktu. Skutečně, jako sama umělecká síla, tak i vkus nebo schopnost ku vnímání krásy a k posouzení jí předpokládá vrozený dar, avšak rozvíjí se výchovou a poučováním, zejména pak studiem a rozumovým vykládáním uměleckých děl: *ceteris paribus* čím více je intelligence poučena o pravidlech, postupu, nesnázích umění a zvláště o cíli, který umělec sleduje a o jeho úmyslech, tím je lépe *přípravena* k tomu, aby prostřednictvím nazírání smyslového vnímala to duchové záření, které vyvěrá z díla a k tomu, aby takto spontánně pojímala, *zakoušela* jeho krásy. Odtud přátelé umělcovi, kteří vědí, co umělec chtěl, — jako Andělé znají Myšlenky Stvořitelovy, — radují se z jeho děl neskonale víc a plněji než obecenstvo; odtud krása některých děl je krásou skrytou, přístupnou toliko malému počtu.

* Velkým omylem novoheglovské estetiky Benedetto Croce, rovněž jedné z obětí moderního subjektivismu (»krásno nenáleží k věcem...« *Estetica*), jest, že nevidí, že umělecké nazírání, jsouc *intuitivní*, není při tom především o nic méně *intelektuální*. Estetika musí být i *intelektualistní* i *intuitivistní* zároveň.

Říká se, že oko a ucho si zvyknou na nové vztahy, nové poměry. Je to mnohem spíše intelligence, která je přijme, jakmile pochopila, jakému cíli a jakému druhu krásy jsou poplatny a která se tak připravuje k tomu, aby se lépe zaradovala z díla, které s sebou ty nové vztahy přináší.

Vidíme zde, jakou úlohu hrají pojmy ve vnímání krásy: je to úloha *uzpůsobující* (dispositivní) a *látková*. Řekl jsem, že toto vnímání je vždy doprovázeno přítomností nebo náznakem nějakého pojmu, byť sebe nejasnějšího. V nejprostším případě, v krajním případě by to mohl býti toliko sám pojem »krásna,« neboť intelligence, jsouc pro svoji duchovnost schopna navrátit se k sobě, ví (alespoň nejasně a *in actu exercito*), že se raduje, když se raduje. Ve skutečnosti je to často celý veliký shluk pojmových náznaků, které jest intelligence donucena ze sebe vydat, už tím faktem, že je uvedena v činnost, a které ztlumeně doprovázejí její intuitivní radost. Po prvním nárazu, kdy ústa oněmí, mohou tyto pojmové náznaky vytrysknout ve výkřiky: jaká síla! jaká mohutnost! atd. Obráceně zas leckdy stačí slovíčko, pojem uložený v duchu (»Myslíte o něm, že to je velký malíř? Má hlavně vkus«), aby vám již předem oslabil, znemožnil radost, kterou byste měli před obrazem. Ale v tom všem úloha pojmů nevychází z oblasti kausality dispositivní.

Lze ještě poznamenat, že Kant má pravdu, dívá-li se na *emoci* (»podnícení životních sil«) jako na fakt *posteriorní a následný* ve vnímání krásy. (*Ibid.*, § IX.) Ale jemu je prvním a základním faktem »estetický soud« (který má ostatně v jeho systému jen hodnotu docela subjektivní); pro nás je jím intuitivně radost intelligence a (podružně) smyslů: nebo, abychom mluvili méně zkratko-

vitě a přesněji — neboť radost je podstatně aktem schopnosti apetitivní (*ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*), — je to upokojení naší mohutnosti Touhy, která spočívá ve vlastním dobru schopnosti poznávací, dokonale a harmonicky uvedené v činnost nazíráním krásy. (Srov. *Sum theol.*, I—II, q. 11, a. I, *ad 2. Perfectio et finis cujuslibet alterius potentiae continetur sub objecto appetitivae, sicut proprium sub communi.*) Krása působí na srdce, je to paprsek duchovosti, který je zasahuje zpříma a mnohdy vyloudí slzy z očí. A tato radost jest nepochybně »citem« [*gaudium* v »žádostivosti intelektivní« (*appetitus intellectivus*) čili vůli, radost ve vlastním smyslu, v níž »obcujeme s Anděly,« *ibid.*, q. 31, a. 4, *ad 3.*] Přesto zde běží o cit naprosto zvláštní, který závisí toliko na poznání a na šťastné plnosti, již smyslové nazírání poskytuje inteligenci. Dojetí v obyčejném smyslu slova, rozvinutí vášní a pocitů jiných než tato radost rozumová není leč účinkem — zcela normálním — této radosti; je takto následné, ne-li co do času, tedy aspoň co do povahy věcí, co do vnímání krásy a zůstává vně toho, co toto vnímání formálně ustavuje.

— Je zajímavé konstatovat, že subjektivistický »jed«,* uvedený Kantem do moderního myšlení, dohnal takměř osudně filosofy k tomu, že *naproti* Kantovi hledali základ estetického vnímání v emoci. Tak nedávno vydal tento kantovský subjektivismus svoje nejčerstvější ovoce v teorii *Einführung*, v Lippsovi a Volkeltovi, která omezuje vnímání krásy na promítání nebo na vlévání našich emocí a pocitů do předmětu. (Srv. de

* Viz R. P. MATTIUSI, *Il Veleno Kantiano*.

WULF, *L'Oeuvre d'art et la Beauté*, Annales de l'Institut de philosophie de Louvain, t. VI, 1920, str. 421 a násl.)

- 56 »Pulchrum est quaedam boni species«. KAJETAN, in I—II, q. 27, a. 1. — Proto Řekové říkali jedním slovem *καλοκάγαδία*.

Krásno, jak jsme viděli, má přímo vztah ke schopnosti poznávací. Z definice skutečně je pro něho základním, poskytnouti jistou intuitivní blaženost inteligence (a u nás smyslům). Ale jestliže šťastné uvedení některé schopnosti, na př. inteligence, v činnost přináší její blaženost a jakoby rozvití metafysické, uspokojujíc tak *přirozenou žádostivost*, která se základem této schopnosti se spojuje v jedno, není tento květ aktu nicméně *rozkoší, radostí* nebo *blažeností* ve vlastním smyslu leč proto, že jest utržen samotnou apetitivní schopností subjektu, samotným *apetitus elicitus*, který v něm nachází svůj cíl a své ukojení.* Neboť podle textu svatého Tomáše, uvedeného v předcházející poznámce, »cíl a dokonalost každé druhé mohutnosti jsou zahrnuty v předmětu mohutnosti apetitivní, jako vlastní jest obsaženo v obecném (*Sum. theol.*, I—II, q. 11, a. 1, *ad* 2.). Krása má tedy základní a nutný, ačkoliv nepřímý, vztah k žádostivosti. Proto jest

* Andělé se radují z krásna, poněvadž mají inteligenci i vůli. Bytost, která by — ač je to nemožno — měla pouze inteligenci, měla by vjem krásy *v jejím kořeni* a v jejích objektivních podmínkách, avšak ne v blaženosti, již jedině se krása dokonává. Oblažovati v poznání není, jak učí Gredt (*Metaph. gen.*, I. P., c. 2, § 5), jen vlastností krásy, nýbrž dotýká se i samotného jejího formálního základu. (Toť faktum rozněcování touhy a lásky, co jest *propria passio* krásna.) Náš názor liší se tak od Gredtova, ale mnohem víc ještě se liší od názoru P. de Munnyncka, který to *placet* z definice »quod visum placet« chápe způsobem docela empirickým a sensualistickým. (Viz dále pozn. 63 bis.)

»jakýmsi druhem dobra« a musí býti nazírána jako »podstatně oblažující« (essencialiter delectabilis). Je tedy kráse vlastní naplniti touhu v inteligenci, schopnost radosti ve schopnosti poznání.

Texty svatého Tomáše o tomto bodě nauky vykládají velmi jemně a jasně. Psal nejprve v Komentáři k Sentencím: »Pulchritudo non habet rationem appetibilis nisi in quantum induit rationem boni, sic et verum appetibile est; sed secundum rationem propriam habet claritatem.« (In I. *Sent.*, d. 31, q. 2, a. 1, *ad* 4.) Pak v *de Veritate*: »Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum, non est terminari ad diversa. Ex hoc enim ipso quod aliud appetit bonum, appetit simul pulchrum et pacem: pulchrum quidem, in quantum est in seipso specificatum et modificatum, quod in ratione boni includitur; sed bonum addit rationem perfectivi ad alia. Unde quicumque appetit bonum, appetit ex hoc ipso pulchrum. Pax autem importat remotionem perturbantium et impedientium ademptionem; ex hoc autem ipso quod aliquid desideratur, desideratur remotio impedimentorum ipsius. Unde et eodem appetitu appetitur bonum, pulchrum et pax.« (*De Ver.*, q. 22, a. 1, *ad* 12. Komentář k axiomatu Denysovu v kap. 4. *De Div. Nom.*: *pulchrum omnia appetunt.*)

A posléze dva hlavní texty ze Summy theologické: »Pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem: quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum, quod omnia appetunt; et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit

vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur, quae visa placent; unde pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam (*λόγος τις*) est, et omnis virtus cognoscitiva; et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.« (*Sum. theol.*, I, q. 5, a. 4, ad 1.)

»Pulchrum est idem bono, sola ratione differens: cum enim bonum sit, quod omnia appetunt, de ratione boni est, quod in eo quietetur appetitus; sed *ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus...* Et sic patet, quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam: ita quod bonum dicatur id, quod simpliciter complacet appetitui; *pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet.*« (*Sum. theol.*, I — II, q. 27, a. 1, ad 3.)

Abychom uvedli ve shodu tyto dva odlišné texty, je zapotřebí poznamenati, že jsou dva způsoby, jimiž má krásno vztah k appetitu: buď jako zahrnuto do vlastní *ratio* dobra a jako předmět appetitus elicití (milujeme některou věc a toužíme po ní, protože je krásná); anebo jakožto dobro zvláštní, oblažující schopnost apetitivní ve schopnosti poznávací a tím uspokojující přirozenou touhu její (říkáme, že věc je krásná, protože pohled na ni se nám líbí). S prvního hlediska se krásno shoduje s dobrem pouze materiálně (*re seu subjecto*). S hlediska druhého naopak jest už v jeho pojmu, že je dotýčným dobrem zvláštním.

Text Sentencí je právě chápat s toho hlediska prvního: krásno je žádoucí jen pokud na sebe bere vzhled dobra (to jest, řečeno všeobecně,

předmětu, jehož vlastnění se jeví subjektu dobrým a k němuž směřuje jeho touha). Takto jest i pravda žádoucí tímtež způsobem a tato žádoucnost nespadá do vlastního pojmu ani pravdy ani krásy, nejvýš ještě že by byla bezprostřední *vlastností* krásna. Ale je jisto, že s druhého hlediska poskytnutí tohoto zvláštního dobra, jímž je blaženost v poznání, jest pro krásu podstatné, obsažené v samém jejím pojmu, a tak není rovnosti mezi krásou a pravdou.

Rovněž v textu *de Veritate* jde o dobro pojaté jako takové, které na odlišení od krásna se definuje zdokonalením, které poskytuje subjektu; krásno a dobro se shodují tudíž materiálně, avšak liší se co do pojmu (jako pravda a dobro). — Což není na překážku kráse, aby — ježto zdokonaluje schopnost poznávací jakožto předmět oblažení — neobsahovala takovýto zvláštním způsobem již v pojmu samotném vztah k appetitu.

Co do oněch tak důležitých textů ze Summy, vysvítá jasně z prvního, že krása se liší *ratione* od dobra v tom, že se neobrací přímo k žádostivosti a náleží sama od sebe do oblasti kausálnosti formální, avšak má ve své definici, že oblažuje, jsouc nazírána, a tak nutně obsahuje jistý vztah k žádostivosti. Druhý text vykládá s toutéž žádoucnou jasností, že tento vztah k apetitu, se zvláštním zřením k předmětu, jehož samo vnímání jest oblažující, je zahrnut již v pojmu krásna. Takže krása, obracejíc se přímo ke schopnosti poznávací, se týká nepřímou, již podle své podstaty, mohutnosti přací, jak jsme pověděli výše. *Ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus.*

- 57 DENYS AREOPAGITA, *De Div. Nomin.*, cap. 4; sv. Tomáše lekce 9. (Nazývejme nadále *Areopagitou*,

z důvodu věkovité zvyklosti, toho, jež moderní kritika jmenuje *pseudo-Dionysem*.)

58 *Amator factus sum pulchritudinis illius. Sap., VIII., 2.*

59 *De Div. Nomin., cap. 4; sv. Tomáše lekce 10.*

60 Poznamenejme, že podmínky krásy jsou mnohem úže určeny v přírodě než v umění, ježto i cíl bytostí v přírodě a formální jas, který se v nich může skví, jsou mnohem úže určeny než cíl a formální jas uměleckých děl. V přírodě na př. je dozajista nějaký dokonalý typ (ať jej známe nebo ne) tělesných rozměrů muže nebo ženy, protože přirozeným cílem lidského organismu je cosi pevného a neměnně určeného. Ale ježto krásou uměleckého díla *není krása zobrazeného předmětu*, není malířství a sochařství nikterak přidržováno k určení a napodobení takového typu. Umění pohanského starověku se k němu domnívalo býti přidržováno jen z důvodu vnějších podmínek, protože zobrazovalo především bohy náboženství antropomorfního.

60 »*Τόν Θεοειδῆ νοῦν ἐπιλαμβάνοντα*« PLOTIN, *Aenad.*, bis I, 6, c. 5, 16.

61 Srv. LAMENNAIS, *De l' Art et du Beau*, kap. II.

62 »*Pulchritudo, sanitas et hujusmodi dicuntur quodammodo per respectum ad aliquid: quia aliqua contemperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene; aliqua enim est sanitas leonis, quae est mors homini. Unde sanitas est proportio humorum in comparatione ad talem naturam. Et similiter pulchritudo (corporis) consistit in proportionem membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius, alia alterius.*« SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in Psalm., Ps. XLIV, 2.*

63 SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in lib. de Div. Nomin., cap. IV, lect. 5.*

(Eugène Delacroix formuloval se svého malířského stanoviska velmi správné poznámky. Pochopil, že mnohost forem krásna nijak nezasaahuje její objektivnost: »Neřekl jsem, a žádný by se neodvážil říci, že se může měnit ve své podstatě, neboť pak by již nebylo krásnem, bylo by jen rozmarem nebo fantasií; ale jeho ráz se může měnit... *Nunquam in eodem statu permanet*, řekl starozákonný Job o člověku.« Říkal též: »Je nutno vidět krásu, kam ji umělec zamýšlel vložit.«)

- 63 ^{bis} Ve studii uveřejněné 1923 (*Estetika svatého Tomáše* v *S. Tommaso d'Aquino*, Publ. della Fac. di Filos. dell' Univ. del Sacro Cuore, Milan, Vita e Pensiero) pokusil se R. P. de Munnynck uvést tento bod v pochybnost. To jest chápati ono »quod visum placet« a to, co scholastikové říkali o krásnu, způsobem zcela materialistickým. (Srv. recensí R. P. Weberta, *Bulletin thomiste*, leden 1925.) Klasická tabulka transcendentálií (*ens, res, unum, aliquid, verum, bonum*), nevyčerpává všechny transcendentální hodnoty a jestliže mezi nimi není uvedeno krásno, tedy proto, že se dá uvést na některou z nich (na dobro, ježto krásno je to, co se ve věcech obrací k duchu jakožto předmět blaženosti v nazírání). Svatý Tomáš neustále tvrdí, že krásno a dobro (metafysické) jsou v realitě touž věci a odlišují se toliko pojmem (*pulchrum et bonum sunt idem subjecto, sola ratione differunt*, I, q. 5, a. 4, *ad* 1). Tot případ všech transcendentálií, která se ztotožňují ve věci a liší mezi sebou pojmově. Proto *quicumque appetit bonum, appetit ex hoc ipso pulchrum* (*de Verit.*, q. 22, a. 1, *ad* 12). Je-li pravdou, že *pulchrum est idem bono, sola ratione differens*, (I.—II., q. 27, a. 1, *ad* 3), jak by nebylo krásno transcendentálií jako dobro samo?

Vpravdě řečeno ono je září všech sjednocených transcendentálií. Všude, kde jest něco existujícího, tam je jsoucno, forma a míra, a všude, kde je jsoucno, forma a míra, tam je nějaká krása. Krása je ve věcech smyslových, je též, a ve znamenité míře, ve věcech duchovních. Poctivé dobro má krásu duchovní, »honestum dicitur secundum quod aliquid habet quamdam excellentiam dignam honore propter spirituales pulchritudinem«. (II.—II., q. 145, a. 3.) Krása v životě kontemplativním se vyskytuje podstatně a sama sebou: »Pulchritudo consistit in quadam claritate et debita proportione... In vita contemplativa quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo.« (Ibid., q. 180, a. 2, *ad* 3.) Krása je jako cosi vlastního *formaliter* (*eminenter*) připisována Bohu, jako jsoucnost, jedinnost, dobrota. »Quia tot modis Pulchrum (divinum) est causa omnium, inde est quod bonum et pulchrum sunt idem; quia omnia desiderant pulchrum et bonum, sicut causam, omnibus modis; et quia nihil est quod non participet pulchro et bono, cum unumquodque sit pulchrum et bonum secundum propriam formam.« (SVATÝ TOMÁŠ, Com. in Nom. Div., c. 4, lect. 5.) Taktéž je krása připisována Slovu, jakožto vlastnost jeho. (*Sum. theol.*, I, q. 39, a. 8.)

Vlastnost rozšiřovati radost, »oblažovati«, zahrnutá v pojmu krásna, je sama, na to nezapomeňme, z řádu transcendentálního a analogického a nemohla by být bez nesmírného protismyslu uvedena toliko na rozkoš smyslovou nebo na »dobro oblažující« pojaté jako něco, co stojí proti jiným druhům dobra. (*Honesta etiam sunt delectabilia*, poznamenává sv. Tomáš, *Sum. theol.*, I, q. 5, a. 6, obj. 2; a II—II, q. 145, a. 3: *Honestum est natu-*

raliter homini delectabile... Omne utile et honestum, est aliququaliter delectabile, sed non convertitur. Právě tak zdaž ctnost nemá účinkem to, že činí blaživými věci nesnadné? Zdaž není v kontemplaci svrchované blaženosti rozumové? Zdaž není Bůh nejvyšší obdobou všeho, co rozšiřuje radost? *Intra in gaudium Domini tui.*) Právě proto, že blaženost zahrnutá v krásnu je tak z řádu transcendentálního a analogického, právě proto rozličnost způsobů této blaženosti a forem krásy nezabraňuje nikterak objektivnosti této krásy. Tato rozmanitost vzniká z metafysické analogie, nikoli z nějaké psychologické »relativnosti« v moderním smyslu toho slova. Srv. pozn. 63.

- 64 Analoga (*analogia analogata*) analogického pojmu (*analogum analogans*) jsou různé věci, v kterých se tento pojem uskutečňuje a k nimž náleží.
- 65 Toliko v Bohu se všechny tyto dokonalosti ztotožňují podle své náležitosti formální; v něm Pravda jest Krásou, je Dobrem, jest Jediností a ony jsou Jím samým. Naopak ve věcech pozemských pravda, krása, dobro atd. jsou aspekty jsoucna odlišené *podle své formální náležitosti* a co jest *pravdivé simpliciter* (řečeno absolutně), může býti *dobré* nebo *krásné* jen *secundum quid* (v jistém vztahu), co je *krásné simpliciter*, může býti *dobré* nebo *pravdivé* jen *secundum quid*... Proto krása, pravda, dobrota (dobro mravní) vládnu různým oblastem lidské činnosti, při čemž by bylo marno popíratí a priori možné rozpory pod záminkou, že transcendentalie jsou mezi sebou navzájem neodlučně spjaty: toť metafysický princip dokonale pravdivý, ale vyžadující dobrého porozumění.
- 66 *De Divinis Nominibus*, cap. 4, lectiones 5. et 6. Commentarii Sti. Thom.

- 67 SVATÝ TOMÁŠ, *ibid.*, lect. 5.
- 68 *Sum. theol.*, I, q. 39, a. 8.
- 69 SVATÝ AUGUSTIN, *De Doctr. christ.*, I, 5.
- 70 BAUDELAIRE, *L' Art Romantique*. Je to pasáž z jeho předmluvy k překladu *Nových neobyčejných příběhů*, kterou tu Baudelaire uvádí a tato pasáž sama je inspirována, — téměř přeložena, — článkem Poeovým: *The Poetic Principle*.
- 71 DENYS AREOP., *De Divin. Nomín.*, cap. 4. (Sti Thom. lect. 4.)
- 72 Opusc. LXVIII, *in libr. Boetii de Hebdom.*, princ.
- 73 *Prov.*, VIII, 31.
- 74 *Metaph.*, lib. I, c. 2, 982 b.
- 75 (*Vie de* RUYSBROECK, v čele vybraných děl vydaných Arnoštem Hello, str. LII).
- 76 CHARLES MAURRAS, *L' Avenir de l' Intelligence*.
- 77 Lze nazývatí technikou souhrn těchto pravidel, ale pod tou podmínkou, že se značně rozšíří a povýší obvyklý význam slova technika: ve skutečnosti tu jde nejen o materiální postup, nýbrž také a zvláště o výkonné prostředky a cesty řádu intelektuálního, jichž umělec používá, aby dospěl k cíli svého umění. Tyto cesty jsou determinovány jako předem naznačené pěšinky v neprostupném houští. Ale jest je zapotřebí objevit. A nejvyšší z nich, ty, které se nejbližší dotýkají individuality díla duchovně pojatého umělcem, jsou ryze jeho vlastnictvím a zjevují se vždy jen jednotlivci.
- 78 »Je zřejmo,« tak píše Baudelaire, »že retorika a prosodie nejsou tyranií vymyšlenou libovolně, nýbrž souhrnem pravidel vyžadovaných samotnou organizací duchovního jsoucna; a nikdy retorika a prosodie nezbraňovaly individualitě, aby se projevila odlišně. Opak, totiž že napo-

mohly rozvíti originality, byl by neskonale pravdivější.«

A píše dále: »Byla by to událost zcela nová v dějinách umění, aby ze sebe kritik udělal básníka, převrácení všech psychických zákonů, nestvůrnost; naopak, všichni velcí básníci stávají se přirozeně, osudně, kritiky. Lituji básníků, které vede toliko instinkt; pokládám je za neúplné. V duchovním životě těch prvních nastává neomylně krise, když chtějí rozumovat o svém umění, odhalit zastřené zákony, na jejichž základě tvořili a vyvoditi z tohoto studia řadu předpisů, jejichž božským cílem jest neomylnost v básnickém tvoření. Bylo by zázračné, aby se kritik stal básníkem a je nemožno, aby básník neměl v sobě kus kritika.« (BAUDELAIRE, *L'Art romantique*.)

79 Výrok malíře Davida.

80 Viz sám název, jež zprvu Descartes zamýšlel dáti pojednání, jehož je *Discours de la Méthode* předmluvou: »*Návrh universální Vědy, která může povznést naši přirozenost až k jejímu nejvyššímu stupni dokonalosti*. Plus Dioptrika, Meteory a Geometrie, kde nejpodivnější látky, jež autor mohl vybrat pro podání důkazu universální vědy, kterou navrhuje, jsou projednávány tak, že i ti, kteří je nestudovali, jim mohou rozumět.« O několik let později, — asi tak kolem r. 1641, — pracoval Descartes na dialogu v řeči francouzské, který nechal nedokončen, a který měl název: »Hledání pravdy přirozeným světlem (rozumu), který zcela sám a bez spoléhání na pomoc Náboženství aniž Filosofie určuje názory, jaké má mít poctivý člověk o všech věcech, které mohou zaujímat jeho myšlení a proniká až do tajů nejpodivnějších věd.«

81 »Ut animus a rebus ipsis distincte cogitandis dis-

pensetur, nec ideo minus omnia recte proveniant.« Gerh., *Phil.*, VII.

82 *Sum theol.*, I—II, q. 51, a. 1.

83 Jak známo, Královská akademie pro malířství a sochařství byla definitivně založena 1663.

Uvedme zde knihu: A. VAILLANT, *Théorie de l'Architecture* (Paris, 1919). These autorova o akademismu, jakož i o duchovém pojetí umění, která vychází přímo z pozitivismu, byť poněkud úzkého, dochází šťastně k myšlence scholastické: »Bylo to za Ludvíka XIV., kdy vyučování krásným uměním začínalo nabývatí toho školského rázu, jak jej známe nyní... Nutno uznat, že akademický vliv byl velmi značný, ještě nikterak neblahý. A to proto, že empirické metody vyučujících mistrů a jejich staré zvyky se houževnatě udržovaly až do potlačení korporací. Tou měrou, jak se oslabovaly, zmenšovaly se i výsledky vyučování, neboť nauka, duše umění, byla přirozeně obsažena v tradicích, ve způsobu, jakým umělec přijímal a přizpůsoboval si zakázku a odpovídal na ni...«

»Dokud učení bylo prostředkem k utváření umělců a uměleckých řemeslníků, nepocítovala se potřeba obecného rozumového rozbírání. Zvláště existovala metoda u architektů. Vycházela z příkladu a z důvěrné spolupráce s profesionálním životem mistrovým, jak to pěkně ukazuje *Le Livre des Métiers* od Etienna Boileau-a. Když vyučování nahradilo živou a tak rozmanitou činnost mistra, nastala vážná chyba.«

»Akademická roztržka s malířskými natěrači a se zakázkovými kameníky nepřinesla žádného zisku ani umění ani umělci; a dělníka připravila o blahodárny styk se znamenitým a vznešeným. Akademikové neměli větší nezávislosti a ztratili

s technikou racionální organizací umělecké práce.«
 Jedním z důsledků odluky bylo vymizení techniky v míchání barev. Časem se ztratil cit pro chemické reakce, jimž jsou barvy a barviva míšením, povahou rozpouštědla a způsobem aplikace vystaveny. »Pětistoleté obrazy van Eyckovy mají stále svou původní svěžest. Zdaž moderní obrazy se mohou nadíti tak dlouhého mládí?« táže se Vaillant. — »Jak ta moderní malba olovnatí!« odpovídá Jacques Blanche, mluvě o Manetovi. »Sotva pár let, a už je obraz, ať sebe skvělejší, pokažen a poničen. Obdivujem se troškám, troškám z včerejška. Už ani nevíte, co to bylo *Prádlo*, když se objevilo! Svaloval bych vinu na sebe nebo bych si musil naříkat na stav svého zraku, kdybych byl po pět let nebyl přítomen zkáze Delacroixova veledíla, *Trajana*, v rouenském museu. Viděl jsem, jak se zakaluje, svrašťuje a teď už je to jediné hnědé bláto...« (JACQUES-ÉMILE BLANCHE, *Propos de peintre, de David à Degas*, Paris 1919.)

- 84 »Pak přišel Giotto: tento Florentinec, narozený na osamělých kopcích, obývaných jen kozami a podobnou zvěří, cítě tvář přírody podobati se umění, jal se kreslit na skalách postoje svých koz, které tam pásal a pouštěl se i do ostatních zvířat, s kterými se v kraji setkával; takovým způsobem po dlouhém studiu předstihl nejen mistry své doby, ale i mistry mnoha minulých věků...« (LEONARDO DA VINCI, *Textes choisis*, vydané Peladanem, Paris, 1907.)

- 85 To velmi dobře vyjadřují tyto Goethovy verše z *Wilhelm Meisters Wanderjahre*:

*Zu erfinden, zu beschliessen,
 Bleibe Künstler oft allein;*

*Deines Wirkens zu geniessen
Eile freudig zum Verein!*

- 86 Člověk se nemůže obejít bez učitele. Ale v anarchickém stavu, který charakterisuje současný svět, se moc učitelova, jsouc nepřiznána, stala žáku méně prospěšnou a tyranickou.
»Poněvadž dnes chce každý vládnout, nikdo nedovede řídit sám sebe. Mistr dnes, kdy každý je odkázán sám na sebe, má mnoho neznámých žáků, za které není zodpověden a jeho vedení, hluché a nedobrovolné, se prostírá daleko za stěny jeho atelieru, až do krajin, kde jeho myšlenka nemůže býti pochopena,« (BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Salon, 1846.)
- 87 Srv. *Sum. theol.*, I, q. 117, a. 1; *ibid.*, ad 1 et ad 3.
- 88 Viz pozn. 64.
- 89 Tato pravidla, která precisovat náleží různým uměleckým disciplinám, jsou neměnlivá toliko, jsou-li pojímána *formálně a analogicky*.
[»Vohledu estetickém není člověk nikdy z hloubky novým. Zákony krásna jsou věčné, nejzuvější novátoři se jim podřizují, aniž jsou si toho vědomi; podřizují se jim po svém způsobu, v tom je ta zajímavost.« MAX JACOB, *Art poétique*, Paris 1922.]
- 90 Z toho vyplývá, že filosof a kritik mohou a musí dobře soudit o hodnotě uměleckých škol jako o pravdivém nebo falešném, o dobrém nebo špatném vlivu jejich principů, ale jak jsou tato pozorování naprosto nedostatečná k posouzení umělce nebo básníka samého: věc, kterou zde je nutno rozlišiti především, jest, zdali jde o *umělce*, o *básníka*, o člověka, který dokonale ovládá sílu Umění, sílu *praktickou a výkonnou*, nikoli spekulativní. Filosof není ničím, jestliže jeho sy-

stém jest falešný, neboť pak nemůže *mluvit pravdu*, leda náhodně; umělec, je-li jeho systém falešný, může být něčím, a to něčím velikým, neboť může *tvoriti krásné* i přese svůj systém a navzdory podřadnosti umělecké formy, v níž se trvá. S hlediska vytvořeného díla může býti více umělecké pravdy (a tudíž více opravdové »klasičnosti«) v romantikovi, který má habitus než v klasikovi, který ho nemá. Když mluvíme o umělci nebo o básníku, střežme se vždy zneuznati sílu, která v něm může být, a uraziti tak něco přirozeně posvátného.

90 O otázce pokroku vůbec, a zvláště o pokroku bis v umění, viz našeho *Théonase*, kap. VII, VIII a IX.

91 Viz výše v kap. IV.

92 *In I—II, q. 57, a. 5, ad 3.*

93 *Koncepce* uměleckého díla je docela něco jiného než prostá volba námětu (námět je jen *látkou* této koncepce a umělci nebo básníku je dokonce přiznána ta výsada, — Goethe to velmi dobře vysvětluje — že může tuto látku přejmout od jiného); je též něco zcela jiného než abstraktní *myšlenka*, thema intelektuální nebo these, kterou by měl autor na mysli (chtěli na Goethovi vědět, jakou ideu zamýšlel rozvinouti v *Tassovi*, a tu on řekl: »Jakou ideu? Což já to vím? Měl jsem život Tassův, měl jsem život svůj vlastní... Nemyslete po každé, že by všechno bylo ztraceno, kdyby se nedala na dně díla objevit nějaká idea, nějaká abstraktní myšlenka. Vy na mě přijďte i s otázkou, jakou ideu jsem chtěl ztělesnit ve *Faustovi*! Jako bych já to věděl, jako bych to dovedl sám říci! *Od nebe, země až do pekel*, toť výklad, je-li jakého třeba; ale to není idea, to je *postup činnosti*... *Rozhovory s Eckermannem*, 6. května 1827.)

Posléze koncepce díla není ani jeho vypracovaným projektem nebo stavebním plánem (který jest už realizací, — v duchu). Je to prosté zření — ačkoli virtuálně velmi bohaté svou mnohostí — díla, jež má být vytvořeno, pojatého v jeho individuální duši, zření, které jest jakoby duchovním klíčkem nebo *zárodečným důvodem* díla a které pochází z toho, co Bergson nazývá *intuice* nebo *dynamické schema*, týkající se nejen intelligence, nýbrž i obraznosti, i sensibility umělcovy, které odpovídá jistému jedinečnému odstínu emoce nebo sympatie a které z toho důvodu je nevyjádřitelné v pojmech. To, co malíři nazývají svým »viděním« věcí, hraje zde základní roli.

Dalo by se říci, že tato koncepce díla, jež závisí na celé duchovní i smyslové bytosti umělcově a především na náležitém usměrnění jeho žádostivosti ke kráse a jež se vztahuje k *cíli* konání, je vzhledem k Umění tolik, jako je zaměření mravních sil k cílům vzhledem k Opatrnosti. Náleží do jiného řádu než *prostředky, cesty* k uskutečnění, které jsou vlastní oblastí síly Umění, jako jsou prostředky k dosažení cílů sil mravních vlastní oblastí síly Opatrnosti. A ona je v každém zvláštním případě pevným bodem, k němuž umělec uspořádává prostředky, poskytované mu uměním k používání.

Blanche nám říká, že »prostředky jsou v malbě *vším*.« (*De David à Degas*, str. 151). Rozumějme. Prostředky jsou vlastní oblastí uměleckého habitu, v tom smyslu lze tuto formuli přijmouti. Ale prostředky existují pouze vzhledem k cíli a prostředky, které »jsou vším«, by samy nebyly ničím bez koncepce nebo vidění, které se snaží uskutečnit a k nimž se vzpíná všechno umělcovo konání.

Zřejmě čím tato koncepce bude vyšší, tím budou prostředky ve větším nebezpečí nedostatečnosti. Zdaž výborným příkladem takové nepostačitelnosti prostředků vzhledem k výši koncepce není Cézanne? Je-li velký a vykonává-li tak svrchaný vliv na současné umění, je to tím, že přinesl koncepci nebo vidění vysoké hodnoty, — svou *malou sensaci*, jak říkával, — jemuž byly prostředky dosud neúměrny. Odtud jeho nářky, že nemůže *realisovat*, — »Chápejte to trochu, pane Vollarde, kontura mi uniká!« — a jeho dojemná lítost, že »není Bouguerau-em«, kterýžto *realisoval* a »rozvinul svou osobnost«.

94 'Οποῖός ποθ' ἑχαστός ἐστι, τοιοῦτο καὶ τὸ τέλος φαίνεται αὐτῷ. ARISTOTELES, *Eth. Nic.*, lib. III, c. 7, 1114 a 32. Srv. *Comment.* sv. Tomáše, lekce 13; *Sum theol.*, I, q. 83, a. 1, *ad* 5. — Když svatý Tomáš učí (*Sum. theol.*, I—II, q. 58, a. 5, *ad* 2), že »*principia artificialium non dijudicantur a nobis bene vel male secundum dispositionem appetitus nostri, sicut fines qui sunt moralium principia, sed solum per considerationem rationis*«, myslí s jedné strany na *mravní* dispoice žádostivosti (srov. Kajetán, *loc. cit.*), s druhé strany na umění pojaté podle toho, že »*factibilia non se habent ad artem sicut principia, sed solum sicut materia*« (*ibid.*, q. 65, a. 1, *ad* 4), což není případ krásných umění (cíle jsou opravdu v praktickém řádu principy a dílo, které má být vytvořeno, má v krásných uměních hodnot skutečného cíle).

95 SVATÝ AUGUSTIN, *de Moribus Ecclesiae*, cap. 15. »*Virtus est ordo amoris.*«

96 Citováno Étiennem CHARLESem v *Renaissance de l' Art français*, duben 1918.

97 LOUISE CLERMONT, *Émile Clermont, sa vie, son oeuvre*, Paris 1919.

98 Pokud apolinismus svrchovaně převládal v řeckém umění. Bylo by však zajímavě vypátrat, zda se ve stínu neudržovalo nějaké umění dionyské, jako to, na něž, jak se zdá, naráží Goethe v druhém Faustu Forkyadami a Kabirami, zmítajícími se v klasické noci Valpuržině.

99 »Omnium humanorum operum principium primum ratio est.« SVATÝ TOMÁŠ *Sum. theol.*, I — II, q. 58, a. 2.

[Zaznamenávám zde svědectví Eugèna Delacroixe, tak významné: »... Umění není už tedy tím, zač je pokládá dav, to jest, jakousi inspirací, pocházející kdoví odkud, putující náhodně a podávající toliko malebný zevnějšek věcí. *Je to rozum sám, ozdobený geniem, ale postupující jak nutno a udržovaný v mezích vznešených zákonů.* To mě přivádí k rozdílu mezi Mozartem a Beethovem. »Tam«, řekl mi (Chopin), »kde tento druhý je nejasný a kde jako by se mu nedostávalo jednotnosti, to není ta zdůrazňovaná, trochu divoká originalita, kterou ho poctují; příčina je jiná, totiž ta, že se obrací zády k věčným principům; Mozart nikdy.« (*Delacroixův deník*, 7. dubna 1849.)

Rozumí se, že se tím nepopírá význačnost skutečné inspirace, při níž možno říci s Aristotelem, že tomu, kdo je pohybován nějakým vznešeným principem, nenáleží spoléhati na radu lidského rozumu. Rozum je prvním principem všech lidských děl, — pouhý rozum, jde-li o lidská díla podle míry člověka, rozum, povýšený jakýmsi instinktem původu božského, jde-li o lidská díla řídící se měrou vyšší (řádu přirozeného v oblasti umění nebo myšlení, řádu nadpřirozeného v případě prorocství či darů Ducha Svatého. Srv. níže pozn. 154 bis). Dodejme, že jako se ďábel opičí

po Bohu, rovněž tak je opičením po pravé inspiraci, která je nadřazena rozumu, dožadovati se *zákonu* díla (a ne pouze jistých více nebo méně vzácných látek) na snech a na celé té ústrojně tmě stojící níže než rozum.]

- 100 Baudelaire píše dále: »Stavba, výzbroj, abych tak řekl, je nejdůležitější zárukou tajemného života duchovních děl.« (*Notes nouvelles sur Edgar Poe* v předmluvě k překladu *Nouv. Hist. extraord.*) »Všechno, co je krásné a vznešené, je výsledkem rozumu a výpočtu« (*l' Art romantique*); a dále: »Hudba dává ideu prostoru. Více méně všechna umění; protože jsou *číslem* a číslo je převodem prostoru.« (*Mon coeur mis à nu.*)

Nicméně však vztah všech umění k Logice je ještě mnohem hlubší a mnohem všeobecnější nežli jejich vztah k vědě o Čísle.

- 100 bis S tohoto hlediska jest si mnoho zapamatovati z myšlenek Le Corbusierových a sbližujících vztahů, nacházených jím mezi uměním architekto-
tovým a inženýrovým (»Dům je stroj na bydlení«). Mýlil by se však, kdo by myslil, že pod trestem hříchu je nutno všechno převádět na to, co vykonává nějakou užitečnou funkci, to by znamenalo upadnouti do jakéhosi estetického jansenismu. Jestliže některé mechanické konstrukce (automobil, parní loď, wagon, avion atd.) jsou krásné, když je jejich typ dobře sestrojen a všechny jejich části přesně pojaty podle svého použití v celku, znamená to, že zákon užitečnosti skrývá a ztělesňuje zde zákon hlubší, zákon matematické harmonie, a obecněji, zákon logiky. Toť logika, co tvoří estetickou hodnotu užitkového. V přírodě je spousta charakterů řádu zcela ornamentálního a bez praktické užitečnosti. Kresba na motýlím křídle *neslouží k ničemu*, ale

všechno je tam *logicky nutno* (vzhledem k nějaké volně vybrané ideji).

Delacroix poznamenal, že u velkého architekta je »naprostý nutný soulad velikého rozumu s velikou inspirací. Užitkové detaily, tvořící v architektuře východisko, detaily, které jsou základem, jsou přede všemi ozdobami. Avšak umělcem je právě jen tehdy, když tomuto *užitkovému*, které jest jeho thematem, dodá náležitých ozdob. Pravím *náležitých*; neboť i když ustanovil ve všech bodech přesný poměr mezi svým plánem a užitkovými potřebami, může tento plán přizdobit jen určitým způsobem. Není svoboden ozdobami plýtvat nebo skrblit. Je třeba, aby byly stejně přizpůsobeny plánu, jako byl plán přizpůsoben potřebám.« (*Deník*, 14. června 1850.) Právě v tomto smyslu rád říkává Auguste Perret, že nejlepší pojednání o architektuře bylo napsáno Fénélonem v oné pasáži jeho *Discours à l'Académie*: »Nesmí se v budově připustit žádná část, která by byla určena pouze k ozdobě; ale s neustálým zřetelem ke krásným proporcím je nutno obrátiti v ozdobu všechny části nutné k udržení budovy.«

101 Srv. MAURICE DENIS, *Les nouvelles Directions de l'Art chrétien. Nouvelles Théories*, Rouart et Wate-
lin, 1922.) »Každá lež je v chrámu pravdy nesnesitelná.«

102 PAUL GSELL, *Rodin*.

103 *Le Symbolisme et l'Art religieux moderne* (op. cit.)

104 JOHANNES A SANCTO THOMA, *Curs. theol.*, t. VI.,
q. 62, disp. 16, a. 4.

105 Ví se, že Parthenon není geometricky pravidelný. Je poslušen logiky a pravidelnosti mnohem vyšší, neboť vzosná příměst jeho sloupů a pokřivení jeho linií horizontálních a jeho ploch

vyvažuje zdánlivé deformace linií a ploch ve vnímání zrakovém a možná, že též zabezpečuje lepší stabilitu proti podzemním otřesům půdy atické.

106 Viz výše str. 21.

107 JOHANNES A SANCTO THOMA, *ibid.*

108 Architektura tak poskytuje význačné příklady toho prvensví, udíleného středověkým uměním *duchovní a intelektuální* struktury díla, bez ohledu na správnost hmotnou, vůči níž byli naši staří stavitelé vybaveni nástroji i teoretickými znalostmi velmi nedostatečně. Ve středověké architektuře »nikde se neseťkáte s geometrickou správností, hodně zblízka: žádná opravdu přímá linie, žádné protínání v pravém úhlu ani souměrný protějšek, nepravidelnosti a chyby všude, kam se podíváte. Rovněž i vykroužení klenby musilo býti připravováno pro každý oblouk zvláště, a to i v nejlépe budovaných stavbách středověkého umění. Křivky a zvláště oblouky klenuté nejsou o nic správnější než seřazení a rozdělení sloupů. Jejich rovnovážná symetrie není o nic správnější. Svorníky nejsou v prostředku oblouku nebo klenby, mnohdy jsou ty rozdíly dosti značné... Pravý bok stavby není takřka nikdy symetrický s levým... Všechno je jen tak přibližné v tomto umění, byť velmi chtěném, avšak málo náročném co do správnosti. Možná, že právě této nevinnosti faktury vděčí upřímnost a přirozenost této architektury za to, že si zachovala tolik půvabu...« (A VAILLANT, *op. cit.*, p. 119 et p. 364). Týž autor upozorňuje, že poněvadž v této době se stavební plány nemohly kresliti na papír jako za našich dnů a jediným materiálem, jehož se používalo, byl drahý a vzácný pergamen, kterým se šetřilo a který se

omýval, aby ho mohlo být znovu použito, »zpodobovali si projektované dílo v hlavních rysech, hlavně zmenšeným modelem. S podrobnostmi si nedělali starostí, leda až v okamžiku, kdy měly nabýti tvaru, jen když měli přesné ponětí měřítka, a s použitím známých pravidel a základních příkazů. Teprv až na *místě samotném*, na staveništi, se uvažovalo a nacházelo řešení všech problémů a překonávaly se nesnáze. Tak je tomu rovněž ještě s dělníky za našich dob; při tom rozdíle ve vzdělání a ve vyučení, jak se dá předpokládati, jest jejich zkušeností jen hrubá rutina.«

»Pomyslíme-li na to nesmírné množství papíru, jehož nám je zapotřebí k prostudování a připravení stavby našich moderních budov, na ty nutné výpočty k vypracování sebemenších našich úmyslů, jsme zaraženi tou výší rozumové mohutnosti, rozsahem paměti i přesvědčivého nadání Mistrů tehdejších děl, kteří dovedli vybudovat ty rozlehlé a nádherné stavby, denně vynalézající, ustavičně zdokonalující. Mohutnost středověkého umění je neobyčejná, na úkor přesné a obezřetné vědy.«

— Neobratnost primitivních malířů není jen následkem nedostatečnosti jejich prostředků hmotných. Je též následkem toho, co bychom mohli nazvat u nich jakýmsi *intelektualistním realismem*.

»Nešikovnost jejich spočívá v tom, že malují předměty podle obvyklého poznání, jaké o nich mají, místo aby je malovali, jako moderní malíři, podle nějaké předem pojaté myšlenky malebnosti nebo estetičnosti. Primitiv... dává přednost realitě před zdáním reality. Spíše než aby se spokojil deformací perspektivní, která nezajímá jeho panenské oko, *přizpůsobuje obraz věcí pojmu, jaký o nich má*.« (MAURICE DENIS *Theories*, Rouart et

- Watelin, Paris.) Řekněme, že jeho oko je plně ovládáno jakýmsi *rozumovým instinktem*.
- 109 *Stultae quaestiones* jsou ty, které položeny v některé vědě nebo disciplíně, by šly proti prvním podmínkám samým, v té vědě nebo disciplíně zahrnutým. (Viz SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in ep. ad Titum*, III, 9; u příležitosti slova svatého Pavla: *stultas quaestiones evita*.)
- 109 bis Mnoho teorií učinilo slovo klasický pro naše uši dráždivým a tolik opotřebovaným. Je jisto, že definice tohoto slova jsou volné. Důležité je rozlišovat od řádu falešného řád pravý, — oba mnohdy zařazeny pod tutéž etiketu, — a pochopit, kolik svobody tento druhý vyžaduje.
- 110 JEAN COCTEAU, *Le coq et l'Arlequin*.
- 111 *O státě*, kniha X.
- 112 Lidé si odedávna zvykli nazíratí pravdu v umění jedině se stanoviska napodobení. Není žádným paradoxem tvrditi naopak, že zrakový klam je totožný se lží, a to se lží vyřčenou s úmyslem klamati. Malba je shodna se svou pravdou, s pravdou vůbec, když říká dobře to, co má říci a když splní svou ozdobnou úlohu.« MAURICE DENIS, *loc. cit.*
- [»Jaký to omyl domnívati se, že kresba toť přesnost! Kresbou se rozumí vůle po nějaké formě: čím je vůle mocnější a uvědomělejší, tím je kresba krásnější. A to je všechno: nejlepší primitivové mají svou hodnotu ne pro svou naivnost, jak se to říkává, ale pro tu svou starostlivou péči o celek, což jest, jen o kresbu. Nejlepší kubisté se jim podobají.« MAX JACOB, *Art poétique*, Paris 1922. — O tomistické definici umění, *recta ratio factibilium*, zaznamenávám zajímavou obdobu v této formuli téhož básníka: »Umění je vůle po vyjádření se vybranými prostředky.« (Předmluva

ke sbírce *Cornet a dés.*) To, co podle toho nazývá »situací« a co rozeznává správně od »umění« nebo od »stylu«, pochází z duchovní hodnoty díla. »Jakmile autor zasadil (*situoval*) své dílo, může užítí všech půvabů: jazyka, rytmu, hudebnosti i ducha. Když zpěvákovi dobře sedí hlas, může se bavit ruládami.« Dodávám, že je-li filosofické dílo »situováno«, může autor bez nepřístojnosti používat onoho zvláštního půvabu, jakým je barbarství technických výrazů.]

113 *Poet.*, IV, 1448 b 5—14.

114 Nebo pravděpodobněji touhou po označení předmětu pomocí ideogramu, snad s nějakým úmyslem magickým; neboť tyto kresby, nacházejíce se nutně v šeru, nemohly být dělány pro podívanou. Jaksi všeobecně — jak vysvítá zejména ze studování váz susských nedávno objevených, které se datují asi z let 3000 př. Kr. — se zdá, že umění kreslířské bylo s počátku písmem a odpovídalo zájmům hieroglyfickým, ideografickým, ba i heraldickým, estetice načisto cizím, a zájem o krásu se sem vnesl teprv až mnohem později.

115 *Poet.*, I, 1447 a 28.

116 »(Cézanne) se mne ptal, co milovníci malby myslí o Rose Bonheurové. Řekl jsem mu, že souhlasně shledávají *Laboureur Nivernais* velmi silným. — Ano, odpověděl Cézanne, *je to brozně podobné.*« (AMBROISE VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris, Crés, 1919.)

116 ^{bis} V několika člancích v revui *Nord-Sud* (viz zvláště červen—červenec 1917, říjen 1917, březen 1918) vyjádřil Pierre Reverdy co nejjasněji požadavky estetiky *ryze tvůrčí*, osvobozené ode vší péče o evokaci nebo napodobení, požadavky, přinášející hluboký zisk hnutí kubistickému, ale da-

leko je přesahující, neboť prohlašovaly až do nemožnosti jednu z nejzazších potřeb umění.

Myslím, že náš výklad dostatečně ukázal, že evokace nebo napodobení věci není nikterak cílem umění, ale že naše umění přesto může sestavit svůj vlastní svět, svou autonomní »básnickou skutečnost« toliko tím, že nejprve rozeznává v tom, co jest, formy, které zjevuje, a že se tak *podobá* věcem jakýmsi způsobem hlubším a tajemnějším, než jak toho může docílit jakákoli přímá evokace.

»Obraz«, píše Reverdy, »jest ryzím výtvořem ducha. Nemůže se zrodit poznáním, nýbrž přiblížením dvou skutečností více nebo méně vzdálených... Obraz není silný, protože je *brutální* nebo *fantastický*, — ale protože myšlenková asociace je daleká a správná... Netvoří se obraz srovnáním (vždycky chabým) dvou nepoměrných skutečností. Silný obraz, nový našemu duchu, se naopak tvoří přiblížením bez srovnávání dvou od sebe vzdálených skutečností, jejichž vztahy postihl *toliko duch*.«

Tyto řádky je si dobře zapamatovat pro porozumění moderní poesii a veškeré poesii vůbec. Obraz takto chápáný jest opakem *metafory*, která srovnává jednu věc známou s jinou věcí známou, aby lépe *vyjádřila* tu první, zakrývají ji tou druhou. On *odkrývá* určitou věc pomocí druhé, — a tím jejich podobnost, dává poznávat neznámé. Způsobem obecnějším, jak jsme už poznamenali jinde (*Petite Logique*, n° 20), »nejnápadnější a nejnepředvídanější obrazy básníků snad pocházejí z nesnází, jež pociťuje člověk, když si chce říci a učinit si opravdu *viditelnými* nejobecnější věci pomocí obrazivosti řeči, nesnáze, které ho nutí, aby tuto obrazivost obnovoval. Viz J.

PAULHAN, *Jacob Cow, ou si les mots sont des signes*. Ano, jsouce látkou zvukovou, jsou slova zároveň znaky; tak jich užíváme v rozhovoru namísto věcí, které nemůžeme přivolat do své tělesné přítomnosti (ARISTOTELES I, *Elench.*, 1): proto v dětských dobách jazyka byla naplněna tak strašnou, kouzelnou a velkolepou mocí; mohutně metafysický instinkt primitivů mohl zblouditi v aplikacích, vydával svědectví povaze znaku a tomuto údivnému tajemství, vzešlému z člověka, totiž že může *pojmenovat* jsoucno. Ale slova nejsou pouhé znaky («znaky formální»), jsou to znaky nedokonalé, rychle se zatěžující subjektivností, každý za sebou vleče všechnu psychologickou látku některé rasy. Zvláště setrvačné používání hromadné směřuje samo od sebe k tomu, aby je zbavilo jejich duchovnosti, aby porušilo jejich přirozenou povahu znaků, dělajíc z nich *věci* platné o sobě, které vyvolávají mentální reakce, aniž zasáhne nějaký význam, ba tím lépe, čím méně zasahuje. O tom lze nalézt mnoho poučných postřehů v *Expérience du Proverbe*, od Jana Paulhana.

Chyba takového Huga je v tom, že vsadil na hmotný dynamismus slova-*věci*. Myslím, že básníku, který přece užívá slov jako látky svého díla, naopak přináleží vzepříti se této tendenci znaku k přeměně ve věc a udržeti nebo objeviti tak mocí ve smyslovém obalu slova duchovnost jazyka. Odtud invence, tvoření nových obrazů, která se může zdát nejasná a která přesto je dána přesností. S odvahou mnohdy nesmyslnou se moderní poesie podjímá očišťování jazyka. Přes všechna opačná zdání a přese zjevy bludné, jako nedávno dadaismus a osvobozená slova, směřuje spíše k objektivnosti, hledá výraz beze lži, v němž

duch by přinutil slovo s celou jeho hmotnou tíhou k tomu, aby v uzavřeném světě básně vyjevovalo svůj věrný význam.

- 116 ^{ter} Jednoho dne, když na malířské akademii v přednášce o Poussinově *Eliezeru a Rebece* vyjádřil Philippe de Champagne politování nad tím, že mistr tam nezobrazil »velbloudy, o nichž se Písmo zmiňuje«, Lebrun odpověděl, že »p. Poussin, snaže se vždy pročistit a oprostit námět svých děl a ukázati líbezně hlavní děj, který v nich zobrazuje, odmítl ty bizarní předměty, které by mohly svádět oko divákovo a bavití je malichernostmi.« Bohužel malba se začínala příliš snadno svažovat k obecným místům a ke vznešeným otřepanostem; a o Poussinovi samotném, »tomto malíři filosofu«, mohl Delacroix říci, že »nazvali ho tak snad jen proto, že dával myšlence více, než malířství požaduje« *Variations du Beau*, *Revue des Deux Mondes*, 15. VII. 1857. *OEuvres littéraires*, I, *Études esthétiques*.^{*} Jisto je, že předpis sám o sobě byl dobrý.^{**}

- 117 JEREM., I, 6. (Bylo by lze říci, že umění, aniž je poznáním, a právě proto, že není poznáním, nám poskytuje doplnění přímého rozumového poznání jedina, výsadu to ducha andělského. Vyjadřuje ojedinělo ne v duševním slově, v pojmu, nýbrž v díle hmotném, které buduje. A cestou smyslovou vede tvůrčí inteligenci umělcovu až k nejasnému experimentálnímu, — spekulativně nevyjadřitelnému, — vnímání individuálních sku-

^{*} Viz v *Deníku* (6. VI. 1851) sugestivní srovnání mezi Poussinem a Lesueurem a spravedlivou chválu tohoto druhého.

^{**} Možná že ostatně byl v případě zmíněném Phillipem de Champagne špatně aplikován, neboť ve vyprávění *Genese* hrají velbloudi úlohu nikoli podřadnou nebo pitoreskní, nýbrž podstatnou pro hlavní děj. Viz *Gen.*, XXXIV, 11–14.)

tečností, pojatých jako takové, v samém klíně universálna. Dítěti, jak napsal jednoho dne Max Jacob, »jest individuum jediným ve svém druhu; člověku do něho vstupuje; umělci z něho vystupuje.«)

118 SVATÝ TOMÁŠ, *Comment. in Psalm.*, Předmluva.

119 Blaženství smyslu samého je v umění náležitě toliko *ministerialiter*, proto na ně hledí umělec tak z vysoka a nakládá s ním tak libovolně; ale náležité je přesto.

120 Právě na základě těchto zákonů, podle poznámky Baudelairovy, »obraz Delacroixův, viděn ještě příliš zdaleka, aby bylo lze rozebrat nebo jen pochopit námět, působí již v duši bohatý, šťastný nebo melancholický dojem.« (*Curiosités esthétiques*, Salon 1855.) Jinde píše Baudelaire (*Ibid.*, Salon 1846): »Dobrym způsobem ke zjištění, zda-li je obraz melodický, jest dívat se na něj hezky zdaleka, aby nebylo lze pochopiti ani námět ani linie. Je-li melodický, má už takto určený smysl, a zaujal již určité místo v repertoáru vzpomínek.«

121 Dle pravdy je velmi nesnadno určit, v čem přesně spočívá toto *napodobení-opis*, jehož pojem se zdá býti tak jasný duchům, kteří se pohybují mezi zjednodušenými schematy obecné obraznosti.

Je to napodobení nebo opis toho, čím jest věc sama o sobě, nebo jejího duchového typu? Avšak v tom je předmět pojmu, ne vjemu, něco neviditelného a nehmatatelného, co umění tudíž nemůže přímo reprodukovat. Je to napodobení nebo opis *vjemů*, probuzených v nás tou věcí? Ale tyto vjemy dospívají do vědomí každého pouze zlomeny vnitřní atmosférou vzpomínek a dojmů, mimo to se bez ustání mění v tom

proudu, v němž se deformují a ustavičně navzájem mění všechny věci, takže s hlediska *pouhého vjemu* je nutno říci s futuristy, že »běžící kuň nemá čtyři nohy, nýbrž že jich má dvacet, že naše těla vnikají do pohovek, na něž usedáme a pohovky vnikají do nás, že autobus se řítí do domů, kolem nichž ujíždí a domy zas se vrhají na autobus a mísí se s ním...«

Přesná reprodukce nebo opis přírody se tak jeví jako předmět nemožného spění, je to pojem, který zmizí, když jej chceme precisovat. Prakticky přechází v myšlenku takového zobrazování věcí, jaké může poskytnout fotografie nebo odlitek, nebo spíše (ježto i tyto mechanické postupy dávají výsledky »falešné« našemu vnímání) v myšlenku zobrazování věcí *schopného vzbudit v nás ilusi a oklamat naše smysly* (což ostatně není prostý a pouhý opis, nýbrž předpokládá to naopak umělé užití triků), krátce v myšlenku toho naturalistického *zrakového klamu*.

22 Viz LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture française au XIX. siècle* (Paris, Delagrave).

23 AMBROISE VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris, Crès, 1919. — [»Podle přírody«, t. j. dívat se na přírodu a inspirovat se jí. Kdyby se tomu rozumělo tak, že je nutno Poussina předělat *malováním podle přírody, na námět*, zasloužil by si výrok Cézannův výtek, jichž nebyl ušetřen. »Klasikem se nestává nikdo vnímáním, nýbrž duchem.« Gino SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme*. Srv. Gino SEVERINI, *Cézanne et le Cézanisme* (l'Esprit Nouveau, 1921, č. 11 — 13); Émile BERNARD, *La Méthode de Paul Cézanne* (Mercure de France, 1.III.1920); *L'Erreur de Cézanne* *ibid*, 1.V.1926).] S druhé strany je známá velmi správná definice vyřčená Mauricem Denisem před více jak třiceti

lety: »Nezapomenout, že obraz dříve, než »něco znamená«, je hlavně plochou, pokrytou barvami, uspořádanými v jistém pořádku.« (Art et Critique, 23. VIII. 1890).

»Nesmí se malovat podle přírody,« říkával i takový úzkostlivý pozorovatel přírody, jakým byl Degas. (Připomíná J. E. BLANCHE, *De David à Degas.*)

Baudelaire poznamenává: »Opravdu, všichni dobří a skuteční kreslíři kreslí podle obrazu vepsaného do svého mozku, a ne podle přírody. Namítne-li nám kdo podivuhodné náčrty Rafaelovy, Watteauovy a mnoha jiných, odpovíme, že jsou to poznámky velmi podrobné, pravda, ale pouhé poznámky. Když opravdový umělec přikročí k definitivnímu provádění svého díla, byl by mu model spíš *překážkou* než pomůckou. Stává se též, že takoví lidé jako Daumier a Guys, zvyklí odedávna cvičiti svou paměť a naplňovat ji obrazy, mají před modelem a tím množstvím detailů, které s sebou nese, svoji hlavní schopnost zmatenu a jako ochromenu.

I nastává zápas mezi vůlí všechno vidět, nic neopomenout, a schopností paměti, která si navykla obsáhnout a živě uchovávat hlavní barvu a siluetu, arabesku obrysu. Umělec mající dokonalý cit pro formu, ale zvyklý spoléhat hlavně na svou paměť a obraznost, je tu najednou jako zavalen spoustou detailů, které si všechny žádají spravedlnosti se zuřivostí davu zamilovaného do absolutní rovnosti. Všechna spravedlnost se zdá být znásilněna; všechna harmonie rozbita, obětována; mnohá triviálnost se stává ohromnou; mnohá maličkost uchvatitelkou. Čím nestranněji se umělec sklání k detailu, tím anarchie rychleji vzrůstá. Nechť je krátkozraký nebo dalekozraký,

všechna hierarchie a podřazenost jsou pryč.«
(*L' Art romantique.*)

- 124 »Umělec naopak vidí: to jest,« vysvětloval Rodin v jedné šťastné formulce, »že jeho oko naroubováno na jeho srdce čte hluboko v řadrech přírody.« (Rodin, Rozhovory sebrané PAULEM GSELLEM, Paris, Grasset 1911.)

- 125 BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*. (Le Musée Bonne-Nouvelle.) — Postřehy, které podáváme v textu, dovolují uvést ve vzájemnou shodu dvě vrstvy výrazů zdánlivě kontradikčních, které často slycháme od umělců.

Gauguin a Maurice Denis, umělci rozvážliví a velmi uvědomělí — a kolik jiných v moderním malířství! — vám na příklad řeknou, že »nad čím se nutno nejvíc rozhořčovat, toť pomýšlení, že Umění by bylo *kopii* něčeho« (*Théories*); domnívati se, že Umění spočívá v *opisování* nebo v přesném reprodukování věcí, toť převraceti smysl umění. (*Ibid.*) »Opisování« je zde pojato ve vlastním smyslu slova, jde o napodobení chápané hmotně, snažící se o zrakový klam.

Ingres naopak, nebo Rodin, vášnivější a s méně břitkou inteligencí, vám řeknou, že je nutno »opisovat docela prostě, docela hloupě, opisovat otrocky, co kdo má před očima« (AMAURY-DUVAL, *L' Atelier d' Ingres*), »ve všem poslouchati přírodu a nikdy se ji nesnažit komandovat. Mou jedinou ctižádostí jest býti jí otrocky věren.« (PAUL GSELL, *Rodin*) — Slova »opisovat« a »otrocky« jsou zde chápána ve smyslu hodně vzdáleném, jde ve skutečnosti ne o otrocké kopírování předmětu, nýbrž, což je zcela rozdílné, o to, aby se s co největší věrností, za cenu všech »deformací«, jichž bude třeba, zjevila *forma* nebo paprsek duchovosti, jejíž odlesk je zajat ve skutečnu. Ingres,

jak to správně ukazuje Maurice Denis (*Théories*), mínil opisovat Krásu, kterou rozeznává v Přírodě, navštěvuje Řeky a Rafaela;* mínil, jak praví Amaury-Duval, »dát nám opisovat přírodu, dáváje nám ji opisovat tak, jak on ji viděl,« a byl první mezi těmi, kdo »vyrábějí monstra«, podle výroku Odila Redona. J. Rodin útočil — a jak spravedlivě! — jenom na ty, kdo se snaží »zkrášlit« nebo »zidealisovati« přírodu estetickými recepty, zobrazovat ji »ne takovou, jaká je, nýbrž takovou, jaká by měla být,« a bylo mu třeba přiznat, že on sám obviňoval, vypichoval, přeháněl, aby zpodobil nejen »zevnějšek«, nýbrž »nadto i ducha, který dozajista tvoří též součást přírody« — ducha, jiné slovo k označení toho, co my nazýváme »formou«.

Poznamenejme však, že »deformace« prováděné malířem nebo sochařem jsou nejčastěji zcela spontánním účinkem osobního »vidění« mnohem spíše než výsledkem počtářského rozvažování. Jakýmsi stavem mysli, jež by nebylo psychologům zatěžko vysvětlit, mají naivně a pevně za to, že kopírují přírodu, když vyjadřují ve hmotě tajemství, které pověděla jejich duši. »Pozmě-

* Toť tudíž ne pouze »forma« prostě zachycená ve skutečnu, nýbrž je to též umělý »ideál« prosakující bez vědomí jeho duchem a jeho viděním, co se snaží Ingres vyjevit. Odtud pochází to, že soudě úmysly podle děl, připisoval Baudelaire Ingresovi zásady zcela opačné těm, které malíř vyznával: »Pochopí mě zajisté všichni, kdo srovnávali navzájem kresebné způsoby hlavních mistrů, když řeknu, že kresba Ingresova je kresbou člověka systematického. Má za to, že příroda musí být opravována, zlepšována; že šťastná, libezná obmyslnost, prováděná se zřetelem na rozkoš očí, je nejen právem, nýbrž povinností. Až dosud se říkalo, že příroda musí být interpretována, přednášena v celém svém souhrnu a se vši svou logikou; avšak v dílech dotyčného mistra vyskytuje se často klam, lest, násilnost, mnohdy trikařský podvod a zákeřnost.« (*Curiosités esthétiques.*)

nil-li jsem něco na přírodě, bylo to v tom okamžiku nevědomky,« říkal Rodin. »Cit, který ovlivňoval moje vidění, ukázal mi přírodu takovou, jak jsem ji okopíroval... Kdybych byl chtěl pozměnit to, co jsem viděl, a udělat to krásnějším, nebyl bych vytvořil nic dobrého.« Proto »bylo by lze říci, že všichni novátoři od Cimabua,« mající tutéž péči o věrnější interpretaci, se rovněž »domnívali, že se podrobují přírodě.« (J. E. BLANCHE, *Propos de Peintre, de David à Degas.*)

Tak umělec, chtěje napodobit, přeměňuje, jak říkával Töppfer, roztomilý a žvanivý předek moderny, který má na tento námět ve svých *Menus propos* mnohé správné postřehy; — avšak obyčejně si to neuvědomuje, že přeměňuje. Tato iluze, jistým způsobem přirozená, tato nerovnost mezi tím, co umělec dělá a tím, co se domnívá dělat, by snad vysvětlovala ten podivný rozpor, který možno konstatovat mezi velikým, a vůči přírodě tak synovsky nevázaným uměním řecko-latinských klasiků a jejich ideologií, mnohdy tak ploše naturalistickou (na př. známá anekdota o hroznech Zeuxisových). — Při čemž nutno uznat, že takováto ideologie je pro jejich umění (ovšem jen když ono povoluje ve svém úsilí) stálým nebezpečím naturalismu. Vskutku se z řeckého idealismu, který míní *kopírovat* ideální exemplář přírody, velmi snadno (jak to šťastně poznamenává autor *Théories*) sklouzne do naturalismu, který kopíruje přírodu samu v její nahodilé hmotnosti. Tak se zrakový klam *datuje z antiky*, jak říká Jacques Blanche; — ano, ale z těch nízkých částí antického umění.

Jestliže umění středověké bylo uchráněno s tohoto stanoviska svou vznešenou prostotou, svou

pokorou a též hieratickými tradicemi, které přejímalo od Byzantinců, tak, že se *zpravidla* drželo na duchovní úrovni, jíž se pozdní klasické umění dopíná jen svými vrcholy, umění renaissanční se naopak dalo vážně nakazit.

Zdaž není divné, slyšíme-li ducha tak velikého, jako je Leonardo da Vinci, vyslovit apologii malířství s argumenty tak vpravdě pokořujícími: »Přihodilo se s kterousi malbou, zobrazující otce rodiny, že vnoučata se ji jala laskati, ačkoli byla ještě v peřince, a domácí pes a kočka činili totéž: a bylo to něco nádherného, takováto podívaná.« »Viděl jsem druhdy malbu, která zmýlila psa svou podobností k jeho pánu, a zvíře bylo nad obrazem celé zkoprnělé. Viděl jsem též psy štěkat a chtít vší mocí pokousat psy namalované; a opici, která vyváděla spoustu hloupostí před opicí na obraze; i vlaštovky přiletovat a sedat na namalované dráty, vystrčené z oken domů.« »Malíř namaluje obraz a kdo jej vidí, hned zívá; a to se udává po každé, když se oko upře na malbu, která byla s tím úmyslem vytvořena.«

Textes choisis uveřejněné Peladanem, § 357, 362, 363.

Díky nebesům, Leonardo žil malířství jinak, než jak myslel, ačkoli s ním se »definitivně ustavuje estetika Renaissance, *výraz námětem*«* a ačkoliv je pravda, řekne-li se o něm s André Suarèsem:

* MAURICE DENIS, *Théories*. Nelze ani dost zdůrazňovat důležitost tohoto principu velmi prostého, ale od Renaissance velmi často zapomínaného, z něhož si Maurice Denis učinil jeden ze svých leitmotivů, že totiž *výraz v umění pochází z díla samého a z použitých prostředků, a ne ze zobrazeného námětu*. Zneuznání tohoto principu, jemuž kostelní malíři a řezbáři středověcí byli tak spontánně věrni a jemuž jejich díla vděčila za tolik smělosti a zároveň za tolik ušlechtilosti, toť jedna z příčin žalostné schátralosti moderního náboženského umění.

»Zdá se, že žil jen pro poznání: mnohem méně pro tvorbu... Pokud studuje a pozoruje, jest otrokem přírody. Jakmile vymýšlí, je otrokem svých ideí; teorie v něm dusí horoucí hru tvoření. Zrozena z ohně, většina jeho postav je chladná, a leckteré z nich ledové.« (*Le Voyage du Condottière. Vers Venise.*) V každém případě jsou to právě takovéto myšlenky, v nichž on si liboval a které, uzákoněny poté akademickým vyučováním, donutily moderního umělce k tomu, aby se vzepřel a uvědomil si jasně svou tvůrčí nevázanost vůči přírodě (»příroda jest jen slovníkem« říkával rád Delacroix), — leckdy na újmu naivnosti svého vidění, jež se počtářstvím a analýsou ocitá v nebezpečí k největší škodě celého umění.

Nelze při té příležitosti ani dosti zdůrazniti to rozlišení, naznačené výše (v poznámce 93) mezi umělcovým »viděním«, nebo spíš jeho invencí, jeho *koncept* díla, — a mezi *prostředky* k provedení nebo k uskutečnění, jichž používá.

S hlediska vidění nebo koncepce je prostnost, spontánnost, neuvědomělá skvělost nejvzácnějším darem umělcovým, darem jedinečným, darem v nejplnějším smyslu, na nějž Goethe pohlížel jako na cosi »démonického«, tak se mu zdá být darem, a o tolik povzneseným nad všechnu analýsu.

Učiní-li tento dar místo systému nebo výpočtu, náklonnosti ke »stylu«, jako tomu bylo podle Baudelaira u Ingresa nebo jako je tomu u některých kubistů, pak ta »deformace« nebo ta prostá *transformace* z duchovní věrnosti *formě*, skvívá se ve věcech a k jejich hlubokému životu, učiní místo »deformaci« umělé, *deformaci* v pejorativním smyslu slova, to jest násilnosti nebo lži, a umění tou měrou vadne.

S hlediska prostředků naopak je to rozvaha, vědomí a umělost, kterých je zapotřebí: mezi konceptí a dílem jest jakýsi interval, — vlastní oblast umění a jeho prostředků, — naplněný hrou rozvázných kombinací, které z realizace činí »výsledek trpělivě sledované a vědomé logiky« (PAUL VALÉRY) a vždy bdělé opatrnosti. Tak Benátčané nahrazují obmyslně magii slunce »rovnocennou magií barvy« (*Théories*), a stejně tak v naší době transformace, jimž takový Picasso podrobuje předměty, připadají jakoby v základě volní.

Jestliže ty »deformace«, pocházející z umělcova *vidění* nebo koncepce, mu přicházejí — ve stejné míře, v jaké jest jeho umění živoucí — s ryzí a jakoby instinktivní spontáností, mohou být i jiné, které závisejí na uměleckých *prostředcích*, a ty jsou chtěné a vypočítané.* Dalo by se u mistrů, a u největšího z nich, u Rembrandta, nalézt mnoho příkladů podobných transformací, deformací, zkratk, přemístění vědomě provedených. Díla primitivů jsou jich plna, protože oni pomýšleli více *podati význam* předmětů nebo akcí, než zobraziti jejich zjev. V témže myšlenkovém řádu použil Goethe jedné Rubensovy rytiny jako příležitosti k tomu, aby dal poučení dobrému Eckermannovi. (Rozhovory s Eckermannem, 18. VIII. 1827.) Goethe ukazuje tuto rytinu Eckermannovi, který odhaluje všechny její krásy.

»S které strany jsou osvětleny zde zobrazené předměty, to stádo skopců, vůz se senem, koně,

* Snad by se v tomto případě, jak poznamenává Severini, mělo říci spíš *konstrukce* nebo *rekonstrukce* než *deformace*, v každém případě pak, na čem zde záleží, toť duchovní neomylnost umění a ne přibližnost vkusu a sensibility.

dělníci vracející se domů?» ptá se Goethe. —
»Jsou osvětleny s naší strany a vrhají stíny do-
vnitř obrazu. Navracející se dělníci zejména jsou
v plném světle, což působí nádherným doj-
mem...«

— »Ale jak Rubens docílil toho krásného e-
fektu?»

— »Tím, že dává těm světlým postavám vystu-
povat na tmavém pozadí.«

— »Nu, a jak docílil toho tmavého pozadí?»

— »Masou stínu, kterou vrhá skupina stromů
směrem k postavám; ale jak to!« dodal jsem pře-
kvapeně, »postavy vrhají stín dovnitř obrazu a
ta skupina stromů naopak vrhá stín sem k nám!
Světlo dopadá se dvou opačných stran! Vždyť
tohle je docela proti přírodě!«

— »Toť právě, oč tady běží,« pravil Goethe
s lehkým úsměvem. — »Tady se právě Rubens
jeví velikým a dokazuje, že jeho svobodný duch
je nad přírodou a zachází s ní, jak je třeba jeho
vznešenému cíli. To dvojí světlo je dozajista ná-
silnost a můžete si pořád říkat to je proti pří-
rodě; jenom že, jestli to je proti přírodě, dodá-
vám hned, že to je výš než příroda; říkám, že to
je smělý tah mistra, který geniálně ukazuje na to,
že umění není cele podrobno nutností uklá-
daným přírodou a že má své vlastní zákony...
Umělec je k přírodě ve dvojím vztahu: jest jejím
pánem a zároveň jejím otrokem. Je jejím otro-
kem v tom smyslu, že musí zacházet s pozem-
skými prostředky, aby byl pochopen; je jejím
pánem v tom smyslu, že podrobuje tyto pozem-
ské prostředky svým výsostným záměrům a dává
je do jejich služby. Umělec chce mluvit k světu
jistým celkem; ale tento celek nenachází v pří-
rodě; ten je plodem jeho vlastního ducha, nebo,

chcete-li, jeho duch je oplodněn závanem božského dechu. Zadíváme-li se na tento obraz s malou pozorností, všechno se nám zdá, jako by to bylo prostě okopírováno podle přírody. Avšak není tomu tak. Takhle krásný obraz nebyl v přírodě nikdy spatřen, stejně jako taková krajinka Poussinova nebo Claude Lorrainova, jež se nám zdá velmi přirozenou, ale kterou bychom v přírodě marně hledali.«

- 126 Srv. *Sum. theol.*, I, q. 45, a. 8. — Schopnost hmoty poslechnouti lidského umělce, který z ní dobývá účinků povznesených nad všechno, co by mohla poskytnout pod vlivem činitelů fysických, poskytuje theologům (viz SVATÝ TOMÁŠ, *Compendium theologiae*, cap. 104; GARRIGOU-LAGRANGE, *de Revelatione*, t. I, p. 377) nejnižší obdobu *potentiae obedientialis*, která je ve věcech i v duších vůči Bohu a která je až do nejhlubších hloubek jejich bytosti vystavuje nepřekonatelné moci prvního Působitele (Agens), aby byly za jeho působení pozdviženy do řádu nadpřirozeného nebo k zázračným účinkům. »Dospěl jsem k domu hrnčíře a tu, hle, on konal své dílo na kole... I uslyšel jsem hlas Pána, jenž takto pravil řka: Zdaž nemohu já učiniti s tebou, jak tento hrnčíř činí, dome Israelův? Jako jest hlína v ruce hrnčířově, tak ty v ruce mé, dome Israelův.« (JEREMIÁŠ, XVIII, 6.)

- 127 Viz SVATÝ TOMÁŠ, *in I. Sent.*, d. 32, q. 1, 3, 2^m.
 128 Staré pořekadlo: *ars imitatur naturam* neznamená: »umění napodobí přírodu tím, že ji zobrazuje«, nýbrž: »umění napodobí přírodu, činíc nebo konajíc jako ona, *ars imitatur naturam* IN SUA OPERATIONE.« Tak aplikuje svatý Tomáš toto pořekadlo na Lékařství, které přece dozajista není »uměním napodobivým.« (*Sum. theol.*, I, q. 117, a. 1.)

- [V tomto smyslu chápeme slova Claudelova:
»Naše díla a jejich prostředky se neliší od děl a
prostředků přírody.« (*Art poétique*.)]
- 129 PAUL CLAUDEL, *La Messe là-bas*. — *Sicchè vostr' arte a Dio quasi è nepote*, pravil Dante.
- 130 Výrok uvedený Albertem ANDRÉ-em v jeho nedávné knize o *Renoirovi* (vyd. Crès.)
- 131 S tohoto stanoviska se koncepce *symbolistická*, jak ji vykládá Maurice Denis, nezdá být ještě dost oprostěna ode vší nejasnosti. »Symbolismus jest umění převáděti a *vyvolávati duševní stavy* pomocí vztahů barevných a tvarových«, napsal v *Nouvelles Théories*. »Tyto vztahy, vymyšlené nebo vypůjčené z přírody, stávají se znaky nebo symboly těch duševních stavů: mají moc je vyvolat...«
- Je sice pravda, že umění má *účinkem* to, že v nás vyvolá afektivní stavy, ale v tom není jeho *cíl* nebo jeho *předmět*: prostá nuance, chcete-li, ale nanejvýš důležitá. Všechno se zdeformuje, vezmeme-li za *cíl* to, co je jen *průvodním účinkem* nebo *odrazem* a jestliže se z *cíle* samého (vytvořit dílo, v němž by se zář formy skvěla na hmotě úměrně uspořádané) dělá prostý prostředek (k vyvolání duše stavů a hnutí, ukonejšení všech odporujících sil — podle Bergsona — a k vyburcování podvědomí).
- 132 Viz ARISTOTELES, *Polit.*, VIII, 7, 1341 b 40; *Poet.*, VI, 1449 b 27.
- 133 *Lettres de Marie-Charles Dulac* (Bloud 1905); dopis z 6. února 1896.
- 134 Není školy, v níž by se vyučovalo křesťanskému umění v tom smyslu, v jakém jsme zde »křesťanské umění« definovali. Mohly by ovšem docela dobře existovat školy, v nichž by se vyučovalo *umění chrámovému* anebo *umění církevnímu*, které,

majíc dán svůj vlastní předmět, má své vlastní podmínky, — a které též, bohužel, strašně potřebuje býti povzneseno z úpadku, do něhož kleslo.

- 134 bis Leon Bloy napsal na kteréśi proslulé stránce:
»Umění je parazitem pocházejícím z kůže prvního hada. Na tomto svém původě zakládá svou nesmírnou pýchu a svou sugestivní moc. Stačí samo sobě jako Bůh a převzácné koruny vládců, srovnány s jeho korunou z blesků, podobají se železným obojkům. Vzporuje stejně uctívání jako poslušnosti a vůle žádného člověka je neskloní před žádným oltářem. Ono může nanejvýš přivolit k tomu, aby z nadbytku jeho nádhery byla udělena almužna chrámům nebo palácům, když si při tom alespoň z hruba přijde na své, ale nikdo od něho nesmí chtít, aby nad to jen okem mrklo.
»Mohou se vyskytnout výjimeční nešťastníci, kteří by byli zároveň i umělci i křesťany, ale nemůže být žádné křesťanské umění.« (*Belluaires et Porchers.*)

Tady Bloy, jak se u něho často stává, zachází až k nejzazší mezi, aby dal lépe pocítit hlubokou antinomii. A že skutečně tato antinomie činí prazvláště nesnadným příchod křesťanského umění, i v privilegovaném zduchovnělém potomstvu, to nepopírám. Není však nerozřešitelná, neboť přirozenost není v základě špatná, jak se domnívali luteráni a jansenisté. Byť je raněna hříchem, hlavně tam, kde se vzpíná, — může být vyléčena milostí. Či máte za to, že milost Kristova je bezmocna, že se setkává s nepřekonatelnou překážkou v některé věci, a to v té z nejvznešenějších, jež pocházejí od Boha, že je neschopna osvobodit umění a krásu a učinit je poslušnými vůči Duchu Božímu, *ad obediendum fidei in omnibus gentibus*? Bůh nemá soupeře. Inteligence člověka

se mu může, a musí vzdáti. Jest jen zapotřebí vsadit určitou cenu, cenu vyšší než jak se domníval křesťanský humanismus. Toť manichejské rouhačství, tvrditi s takovým André Gidem, že na každém uměleckém díle spolupracuje ďábel, a je to základní absurdnost, neboť zlo není tvůrčí. Hyperboly Leona Bloy, je-li zapotřebí to poznamenat, mají význam zcela jiný a směřují jen k potvrzení náhlého tajemného obratu.

134 Tato božská inspirace z řádu přirozeného byla
 ter výslovně uznávána starými, zejména autorem *Etiky k Eudemovi* v jeho proslulé kapitole o Bona Fortuna (I. VII, c. XIV). Svatý Tomáš ji uznává rovněž, odlišuje ji od inspirace základně nadpřirozené, vlastní darům Ducha svatého (*Sum. theol.*, I—II, q. 68, a. 1 et 2). Srv. naši *Réponse à Jean Cocteau*, pozn. 3.

135 Neříkáme, že k vytvoření křesťanského díla musí být umělec kanonisovatelným světcem nebo mystikem dospěvším k přetvořující jednotě. Říkáme, že po právu je mystická kontemplace a svatost v umělci cílem, k němuž spějí samy od sebe formální požadavky křesťanského díla pojatého jako takové; a pravíme, že ve skutečnosti je dílo křesťanským v té míře, v jaké — byť jakýmkoli způsobem a s jakoukoli nedostatečností — prochází duší umělcovou to oddálení od života, jež tvoří světce a mystiky.

V tom jsou zjevné pravdy, prostá aplikace věčného principu: *operatio sequitur esse*. »V tom je to všechno,« říkal Goethe. »Je nutno něčím *být*, aby bylo možno něco *vytvořit*.« Leonardo da Vinci ilustroval tentýž princip velice zvláštními poznámkami: »Malíř, který má těžké ruce, bude je takové dělat ve svých dílech a reprodukovati tak svůj tělesný defekt, nevystříhá-li se toho dlou-

hým snažením . . . Je-li pohotový v řeči a živých způsobů, budou jeho postavy mít týž ráz. Je-li mistr pobožný, budou mít jeho postavy zkroucené šíje, a je-li mistr líný, budou figury vyjadřovat přirozenou lenost . . . Každý z charakterů malby je jedním z charakterů malířových.« (*Textes choisis* uveřejněné Peladanem, §§ 415 a 422.)

- 136 »Sicut corpus Jesu Christi de Spiritu sancto ex integritate Virginis Mariae natum est, sic etiam canticum laudum, secundum celestem harmoniam per Spiritum sanctum in Ecclesia radiatur,« píše svatá Hildegarda ve svém obdivuhodném listě kapitule Mohučské, v němž se dožaduje svobody kostelního zpěvu.
- 137 Je si zajímavé povšimnout, že ve svých nejsmělejších výbojích zdá se současné umění docházeti — co do stavby díla, prostoty, upřímnosti a rozumovosti prostředků, ideografické schematisace výrazu — k tomu, co charakterisuje primitivní umění. Prozkoumejte s tohoto hlediska miniatury ze *Scivias* svaté Hildegardy, reprodukované v krásné práci P. Bailleta (»Les miniatures du *Scivias* conservé à la bibliothèque de Wiesbaden,« 1. sv. XIX. tomu *Monuments et Mémoires de l'Acad. des Inscr. et Belles—Lettres*, 1912), najdete tam velmi vtíravé analogie s určitými soudobými snahami, na př. s perspektivami kubistickými. Avšak tyto analogie jsou číře hmotné, vnitřní princip je naprosto rozdílný. Co většina »pokročilých« modernistů hledá ve studené tmě vypočítavé anarchie, to primitivové ovládali bez hledání, v míru vnitřního řádu. Změňte duši, vnitřní princip, položte světlo víry a rozumu na místo podráždění smyslů (a mnohdy dokonce *stultitia*), a stojíte tváří v tvář umění schopnému vysokého duchovního rozvoje. V tom smyslu,

a přestože s jiných hledisek jest protinožcem křesťanství, ocitá se moderní umění mnohem blíže křesťanskému umění než umění akademické.

137 bis Samozřejmě chápeme slovo mravnost ne ve smyslu stoickém, laickém nebo protestantském, nýbrž ve smyslu katolickém, podle něhož řád mravnosti nebo lidského jednání je cele finalisován oblažujícím zřením a láskou k Bohu pro něho sama a nade všechno, a uskutečňuje se v nadpřirozeném životě teologálních sil a darů.

138 Svědectví básníka tak žárlivě uměleckého jako Baudelaire je s tohoto stanoviska nanejvýš zajímavé. Jeho článek o *Škole pohanské*, v němž úchvatnými slovy ukazuje, jakým zblouděním je pro člověka, oddá-li se umění jako svému nejvyššímu cíli, končí se těmito větami:

»Nemírná záliba v tvaru dohání k nestvůrným a nepoznaným zmatkům. Pohlcovány prudkou vášní krásna, směšna, líbezna, malebna, neboť jsou v tom stupně, pojmy spravedlnosti a pravdy mizí. Zběsilá vášně umění je rakovinou, která užírá všechno ostatní; a ježto naprostá nepřítomnost spravedlnosti a pravdy v umění rovná se nepřítomnosti umění, hyne člověk celý; nadměrná specialisace jedné schopnosti vyústuje v nicotu. Chápu zuřivost ikonoklastů a moslemínů proti obrazům. Připouštím všechny lítostivé výčitky svatého Augustina nad přílišným potěšením zraku. Nebezpečí je tak veliké, že omlouvám zavržení jeho předmětu. Šílenství umění je rovno zneužití ducha. Vytváření jedné z těchto dvou svrchovaností plodí omezenost, tvrdost srdce a nesmírnou pýchu a egoismus...« (BAUDELAIRE, *L' Art romantique*.)

139 SVATÝ TOMÁŠ, *Sum. theol.*, II—II, q. 169, a. 2, ad 4.
Vzpomenete si při tom jistě na dobře známý text

svatého Tomáše, komentující *Etiku* Aristotelovu a ukazující podle ní, že náleží vědě politické jakožto vědě architektonické, *přikazovati* »vědám praktickým,« jako jsou umění mechanická, nejen co do vykonávání těchto věd, nýbrž i co do samotného určení díla (tak nepřikazuje pouze řemeslníku, vyrábějícímu nože, aby použil svého umění, nýbrž i aby ho užil tím či oním způsobem, vyráběje nože toho nebo onoho druhu): »jeden i druhý jsou vpravdě podřízeny cíli života lidského.« Vědám spekulativním přikazuje Politika rovněž, avšak jen co do vykonávání těchto věd, ne už co do určení díla; neboť předpisuje sice, aby některá vyučovala a jiná poučovala sebe v geometrii, »těmi či oněmi úkony, pokud jsou volní, majíce vpravdě vztah k materiálu mravnosti a mohouce býti podřízeny cíli lidského života;« ale nepředpisuje geometrovi, co má usoudit o trojúhelníku, neboť »to nespadá do oblastí života lidského, a závisí toliko na povaze věcí.« (*Comment. in Etic. Nicom.*, lib. I, lect. 2.)

Svatý Tomáš nemluví zde výslovně o krásných uměních, ale není příliš zatěžko aplikovat na ně tyto principy, poznamenáme-li, že jsou účastna vznešenosti věd spekulativních transcendentálností svého předmětu, jímž jest krása, — takže žádný *politicus* by se nemohl vměšovat do jejích zákonů, — ale že nicméně zůstávají svou rodovou povahou uměními, »vědami praktickými,« a že takto všechno, co do sebe dílo přijímá z hodnot intelektuálních a mravních, spadá normálně pod kontrolu toho, kdo má bdít nad obecným dobrem života lidského. Právě tak Aristoteles dodává, že náleží Politice používat ke svým vlastním cílům i nejvznešenějších umění, jako je Válečnictví, Hospodářství a Retorika.

- 140 *Met.*, I. XII, c. X, 1075 a 15. Sv. Tomáše lect. 12. Srv. *Sum. theol.*, I—II, q. 111, a. 5, *ad* 1.
- 141 »Magis est bonum exercitus in duce, quam in ordine: quia finis potior est in bonitate his quae sunt ad finem; ordo autem exercitus est propter bonum ducis adimplendum, scilicet ducis voluntatem in victoriae cosecutionem.« SVATÝ TOMÁŠ, *komentář k citované pasáži z Aristotela*.
- 142 »Právě tím, že se znárodní, zaujme literatura místo v lidstvu a význam v celém tom koncertu... Co španělstějšího nad Cervantesa, angličtějšího nad Shakespeara, italštějšího nad Danta, francouzštějšího nad Voltaira nebo Montaigne, Descartesa nebo Pascala, co ruštějšího nad Dostojevského; a co při tom všeobecnějšího nad ně?« (André GIDE, *Reflexions sur l'Allemagne*.) [»Čím více básník zpívá na svém rodném stromě, tím zpívá čistěji.« Jean COCTEAU.]
- 143 Mluvě o národě athénském, napsal Charles Maurras: »Filosofický duch, pohotovost v pojímání Obecná, pronikal do všech umění, hlavně do sochařství, poesie, architektury a řečnictví. Jakmile se poddal tomuto sklonu, jal se nepřetržitě obcovati s celým rodem lidským. V dobrem údobí klasiky převládajícím charakterem všeho řeckého umění je toliko rozumovost či lidskost. Divy, které vykvetly na Akropoli, se tím staly majetkem, vzorem a pokrmem obecným, klasické, attické stává se tím obecnějším, čím je to přísněji athénské, athénské dobou a vkusem nejlépe oproštěnými ode všeho cizího vlivu. V té krásné chvíli, kdy byla jen sama sebou, byla Attika vším pokolením lidským.« Zdá se, že v moderní době má francouzský duch poslání obdobné, ale kdo mu uloží sloužit obecnosti, vyšší než je obecnost ryzího rozumu

— plné katolicitě pravdy přirozené i nadpřirozené.

144 SVATÝ TOMÁŠ, in *II Sent.*, d. 18. q. 2, 2.

145 *Sum. theol.*, I—II, q. 30, a. 4.

146 *Sum. theol.*, II—II, q. 35, a. 4, ad 2. *Srv. Eth. Nic.*, VIII, 5 et 6; X, 6.

147 *Sum. theol.*, I—II, q. 3, a. 4.

148 »Ad hanc etiam [sc. ad contemplationem] omnes aliae operationes humanae ordinari videntur, sicut ad finem. Ad perfectionem enim contemplationis requiritur incolumitas corporis, ad quam ordinantur artificialia omnia quae sunt necessaria ad vitam. Requiritur etiam quies a perturbationibus passionum, ad quam pervenitur per virtutes morales et per prudentiam, et quies ab exterioribus passionibus, ad quam ordinatur totum regimen vitae civilis, ut sic, si recte considerentur, omnia humana officia servire videantur contemplantibus veritatem.« *Sum. contra Gent.*, lib. III, cap. 37, 6^o.

Takovéto ponaučení dovoluje postihnouti tu základní propast, i v samotném uspořádání cílů, která odděluje civitas křesťanskou od společnosti moderní, orientované načisto jen k praksi, »výrobě« a »spotřebě«, nikoli ke kontemplaci.

149 *De Div. Nomin.*, cap. IV.

150 *Exode XXXV*, 30—35.

151 *Sum. theol.*, I—II, q. 43, a. 3. »Cum igitur homo cessat ab usu intellectualis habitus, insurgunt imaginationes extraneae, et quandoque ad contrarium ducentes; ita quod nisi per frequentem usum intellectualis habitus quodammodo succidantur, vel comprimantur, redditur homo minus aptus ad bene judicandum; et quandoque totaliter disponitur ad contrarium; et sic per cessationem ab actu diminuitur vel etiam corrumpitur intellectualis habitus.«

152 *Ibid.*, q. 42. a. 3.

153 JEAN COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*. (»Chraň si v skrytu svoji ctnost, pro niž dovedeš dělat zázraky, neboť kdyby věděli, že jsi misionář, vytrhali by ti jazyk i nehty.«)

154 Odtud tolik sporů mezi Opatrným a Umělcem třeba v ohledu zobrazování nahoty. V nějakém krásném aktu vidí jeden, zajímaje se pouze o zobrazený námět, pouze živočišnost — a děsí se tedy právem za sebe i za svého bližního; druhý, zajímaje se jen o dílo samo, vidí jen formální aspekt krásy. Maurice Denis (*Nouvelles Théories*) nám tady ukazuje na případ Renoirův a naléhavě a důvodně poukazuje na skvělou malířskou čistotu jeho figur. Tato skvělá čistota díla však u malíře samého nevyklučovala prudkou smyslovost vidění. (A co by bylo říci, kdyby šlo ne o Renoira, ale o toho velkého tvořivého fauna, jakým byl Rodin?)

Nechť je tomu jakkoli s tímto zvláštním případem, vůči němuž byl středověk neúchylně přísný a renaissance nadmíru shovívavá (dokonce i ve výzdobě kostelů), je jisto, že jaksi všeobecně je katolicismus jediný s to, aby dokonale usmířil Opatrnost s Uměním, pro tu universálnost, *katolicitu* své moudrosti, která objímá veškerou skutečnost: proto jej protestanti obviňují z nemorálnosti a humanisté z rigorismu, vydávající tak s obou stran svědectví nadřazenosti jeho stanoviska.

Poněvadž většina lidí není utvořena ke kultuře umělecké, má Opatrnost všechno právo, když se pro dav obává mnohých krásných děl. A katolicismus, jenž ví, že zlo se vyskytuje *ut in pluribus* v pokolení lidském a jenž s druhé strany je nucen pečovati o dobro množství, musí v jistých pří-

padech ve jménu základních zájmů lidské bytosti odpírati Umění jisté svobody, na něž jest Umění žárlivo.

Avšak nejen vzhledem k vášním tělesným, nýbrž vzhledem k látce všech ctnostných sil a především k přísnosti ducha jest nutno chápati »základní zájmy lidské bytosti«, o nichž je zde zmínka. A to nemluvím o zájmech umění samotného a o potřebě, hájiti umění všemi disciplinami náboženskými proti rozkladu všeho, co je v člověku.

Ovšem je zde nesnadno zachovati pravou míru. Avšak v každém případě lekati se umění, prchati před ním nebo odvracetí od něho na útěk jiný, to dojista není žádné řešení. Jest vyšší moudrost v tom, že se spoléhá s co možná největší důvěrou na mohutnosti ducha. Bylo by žádoucno, aby katolíci naší doby se rozpomněli, že jedině Církvi se podařilo utvořiti lid ke kráse právě tím, že jej chránila před »zvrhlostí«, za niž Platon a Jean-Jacques Rousseau činili zodpovědny umění a poesii. Duch Lutherův, Jean-Jacquesův nebo Tolstého nemá u nás co dělat; hájíme-li práv Božích v řádu dobra mravního, hájíme jich i v řádu intelligence a krásy a nic nás nedonutí, abychom pro lásku k ctnosti lezli po čtyřech. Po každé, když v křesťanském středu se vyskytne opovržení inteligencí nebo uměním, t. j. pravdou a krásou, které jsou jmény božími, budme jisti, že to ďábel vystrkuje rohy.

155 Viz *Sum. theol.*, I—II, q. 66, a. 3; II—II, q. 47, a. 4.

156 Viz *Sum. theol.*, I—II, q. 66, a. 3, *ad* 1: »Quod autem virtutes morales sunt magis necessariae ad vitam humanam, non ostendit eas esse nobiliores simpliciter, sed quoad hoc; quinimo virtutes intellectuales speculativae, ex hoc ipso quod non

ordinantur ad aliud, sicut utile ordinatur ad finem,
sunt digniores...«

157 *Eth. Nic.*, X, 8; srv. *Sum. theol.*, II—II, q. 47,
a. 15.

158 *Sum. theol.*, I—II, q. 66, a. 5.

159 Viz poznámky theologa ARINTERA O. P. v jeho
pojednání *Cuestiones misticas*, Salamanca 1916. Viz
též a hlavně dílo R. P. GARRIGOU-LAGRANGE, *Per-
fection chrétienne et contemplation*, Saint Maximin
1923.

O B S A H

I. Scholastikové a theorie umění	9
II. Řád spekulativní a řád praktický	10
III. Jednání a tvorba	11
IV. Umění je silou rozumovou	14
Umění vůbec	14
Síla umění a síla opatrnosti	19
Činnost řemeslníková	24
Umění dělná a umění svobodná	25
V. Umění a krása	27
Krásno podle sv. Tomáše	27
Krásno se chápe způsobem analogickým	31
Náleží do řádu metafysického a transcendentálního	33
Krásná umění	36
Umění a dokonalá radost	38
VI. Pravidla umění	41
Pravidla určitá	41
Pravidla a <i>habitus</i>	41
Přirozený dar a výchova	44
Krásná umění jsou podrobena zvláštní potřebě obnovování	47
Předpokládají usměrňování schopností apetitivních	49
Musí používat jakési opatrnosti	50
VII. Ryzost umění	51
Umění a logika	51
Manuální zručnost a znalost	54
Napodobení v umění	56
These a emoce v umění	64

VIII. Umění křesťanské	66	66
Je silou duše křesťanské	66	
Duše umělcova cele ovládá dílo, ale		
<i>jen</i> silou umění .	69	
Krásné věci jsou vzácné	70	
Křesťanství <i>neusnadňuje</i> umění	71	
IX. Umění a mravnost		72
Jak je umění podrobno posledního		
cíli člověka	72	
Upřímnost uměleckého díla a lidské cíle		
umělcovy	74	
Hmotné podmínky umění .	76	
Duchová hodnota umění	77	
Umění a Opatrnost	80	
Umění a Moudrost	82	
Poznámky		85

KNIHOVNA FILOSOFICKÉ REVUE SV. V.

J a c q u e s M a r i t a i n

U M Ě N Í A S C H O L A S T I K A

Podle vydání z roku 1927 přeložil Václav Renč, upravil a
vignetu nakreslil Břetislav Štorm, vytiskla knihtiskárna Fran-
tiška Obziny ve Vyškově na Moravě v květnu roku 1933.

Knihovna
Filosofické Revue
má ještě tyto svazky:

M. Habáň :

*Sborník mezinárodních
filosofických konferencí
v Praze 1932.*

Cena 30 Kč,
pro studenty 20 Kč.

Dr Bošković :

Jsoucnost Boží.

Cena 10 Kč.

M. Habáň :

*Sexuální problém (E-
ros a Sexus v mládí.)*

Cena 7 Kč,
pro studenty 5 Kč.

V Edici Krystal
vychází překlad :

Summary Sv. Tomáše Aq.

Předplatné ročně
35 Kč, pro studenty
20 Kč.