

C:\Users\Plazma\Desktop\Knhy pdf\E\Eco Umberto\Eco_U-Dějiny krásy.pdb

PDB Name: Eco - Dějiny krásy
Creator ID: REAd
PDB Type: TEXT
Version: 0
Unique ID Seed: 0
Creation Date: 7.10.1937
Modification Date: 7.10.1937
Last Backup Date: 1.1.1970
Modification Number: 0

Název: Dějiny krásy
Autor: Umberto Eco
Nakladatelství: Argo, Praha 2005

Úvod

Slovem "krásný" a dalšími, obdobnými výrazy - "půvabný", "hezký", "ušlechtilý", "nádherný" či "skvělý" - většinou označujeme něco, co se nám líbí. Zdá se, že v tomto smyslu pro nás "krásný" znamená totéž co "dobrý". A skutečně, v různých historických epochách byly pojmy krása a dobro těsně spjaty.

Pokud ovšem při posuzování vycházíme z každodenní zkušenosti, máme tendenci označovat jako dobré to, co se nám nejen líbí, ale co bychom zároveň chtěli mít pro sebe. Je nekonečné množství věcí, které považujeme za dobré - opěťovanou lásku, poctivě získané bohatství, vytříbenou lahůdku -, a ve všech těchto případech bychom si přáli onu "dobrou věc" mít. Právě dobro podněcuje naši touhu. Stejně tak když považujeme za dobrý nějaký ctnostný čin, přejeme si, abychom jej byli vykonali my, nebo si slibujeme, že podnikneme příkladem toho, co považujeme za dobré, uskutečníme něco podobného a stejně záslužného. Za dobré označujeme i to, co se shoduje s nějakým ideálním principem, avšak co s sebou přináší bolest, jako například velkolepá smrt hrdiny, nezištná péče o malomocného, obět' rodiče, který dá vlastní život, aby zachránil své dítě ... V takových případech shledáváme, že jde o dobrý čin, ale z egoismu či ze strachu bychom něco podobného nechtěli podstoupit. Podobné skutky považujeme za dobro, ale za dobro těch druhých. Jsme dojatí, ale hledíme na ně s jistým odstupem a nepocítíme při tom touhu. Pro označení dobrých skutků, které raději obdivujeme, než bychom je sami vykonali, často používáme výraz "krásný čin".

Uvažujeme-li o onom odstupu, který nám umožňuje označovat dobro jako krásno, jež v nás nevyvolává touhu, zjišťujeme, že o kráse hovoříme v případě, kdy se z věci radujeme jen pro ni samu, bez ohledu na to, zda ji vlastníme. Krásný se nám může zdát dokonce i dobře nazdobený svatební dort za výlohou cukrářství, třebaže ho ze zdravotních důvodů nemůžeme jíst nebo na něj jednoduše nemáme chuť, a proto pro nás nepředstavuje dobro, jež bychom rádi získali. Krásné je něco, co by nás potěšilo, kdyby to bylo naše, ale zůstane krásným i tehdy, když patří někomu jinému. Přirozeně tu nebereme v úvahu chování člověka, který při pohledu na krásný předmět, například obraz slavného malíře, pocítí touhu jej vlastnit, buď proto, aby se jím mohl chlubit, nebo aby jej mohl každý den obdivovat, anebo pro jeho vysokou materiální hodnotu. Tyto podoby vášně, žárlivosti, posedlosti vlastnictvím, závisti či žádostivosti však nemají s pocitem krásna nic společného. Žiznivý člověk, který nalezne pramen a začne hltavě pít, neobdivuje jeho krásu. Může to udělat až poté, co uspokojil svou touhu po vodě. Právě proto se smysl pro krásu od touhy liší. Lidské bytosti můžeme považovat za krásné, i když v souvislosti s nimi nepocítíme milostnou touhu nebo i když víme, že je nikdy nebudeme moci získat. Pokud naopak toužíme po nějaké lidské bytosti (která může být dokonce i ošklivá), a nemůžeme s ní navázat žádaný vztah, trpíme.

V tomto přehledu názorů na krásu v průběhu staletí se budeme především snažit nalézt ty okamžiky, kdy určitá kultura nebo určitá historická epocha rozpoznala, že existují věci, které si zaslouží náš obdiv nezávisle na touze, již při setkání s nimi zakoušíme. Nebudeme tedy vycházet z nějaké předem dané představy o kráse, ale postupně si ukážeme, co lidé v průběhu tisíciletí považovali za krásné.

Dalším kritériem pro nás bude skutečnost, že těsný vztah, který moderní doba vytvořila mezi krásou a uměním, není tak samozřejmý, jak si myslíme. Jestliže některé moderní estetické teorie uznávají pouze krásu v umění, a přehlížejí krásu přírody, v jiných historických obdobích tomu bylo naopak: krása byla kvalitou, již se mohly vyznačovat pouze věci či jevy pocházející z přírody (například krásný svit luny, plod, barevný odstín), zatímco úkolem umění bylo pouze vytvářet svá díla dobře, tak, aby sloužila svému účelu, a to dokonce do té míry, že za umění se považovalo dílo jak malíře nebo sochaře, tak i stavitele lodí, tesaře či lazebníka. Teprve mnohem později, aby se malířství, sochařství a architektura odlišily od činnosti, kterou bychom dnes nazvali řemeslnou výrobou, se vyvinul pojem výtvarná či krásná umění. Jak ještě uvidíme, vztah mezi krásou a uměním je často dvojznačný, neboť i když byla upřednostňována krása přírody, připouštělo se, že umění může zobrazovat přírodu krásným způsobem dokonce i tehdy, když je zobrazovaná příroda sama o sobě nebezpečná nebo odpudivá.

Naše kniha však vypráví příběh krásy, nikoli příběh umění (nebo literatury či hudby), a proto budeme myšlenky, jež byly o umění postupně vysloveny, citovat jen v případech, kdy kladou umění a krásu do souvislosti. Pravděpodobně se teď ptáte: proč je tedy tento příběh krásy doložen téměř výhradně uměleckými díly? Je to proto, že právě výtvarní

umělci, básníci či romanopisci nám v průběhu staletí vyprávěli o tom, co považovali za krásné, a zanechali nám svá svědectví. Zemědělci, zedníci, pekaři nebo krejčí vytvářeli věci, které snad také považovali za krásné, ale dochovalo se z nich jen málo (nádoba, přístřešek pro domácí zvířata, oděv); především však nikdy nenapsali nic o tom, zda a proč tyto předměty považovali za krásné, ani se nám nesnažili vysvětlit, co pro ně představovalo přirozenou krásu. Teprve od chvíle, kdy umělci na svých obrazech začali zachycovat postavy v oděvu, hospodářská stavení a různé nástroje, jsme si mohli udělat představu o ideálu krásy řemeslníků v příslušných dobách, i když ani tak nemáme úplnou jistotu. Umělci se totiž při zobrazování svých současníků někdy inspirovali představami o odívání v biblických dobách nebo v časech homérských; jindy se naopak při zachycování postav z Bible či z Homérových eposů inspirovali módou, která vládla v jejich vlastní době. Na dokumenty, o něž se opíráme, se tedy nemůžeme nikdy beze zbytku spolehnout, ale přesto se můžeme pokusit o určité závěry, byť jen opatrné a uvážlivé. Při hodnocení historického umění či řemeslných výrobků se často budeme opírat o literární a filozofické texty té doby. Nemohli bychom například s jistotou tvrdit, zda ten, kdo vytvořil monstra na sloupech a hlavicích románských kostelů, je považoval za krásná; nicméně existuje jistý text svatého Bernarda (on sám tato zobrazení za dobrá ani užitečná nepovažoval), který dokládá, jak rádi si je věřící prohlíželi (takže i svatý Bernard svým záporným postojem vlastně přiznává, že podlehl jejich kouzlu). V tomto bodě tedy můžeme děkovat nebesům za svědectví, jež jsme získali od důvěryhodné osoby, a můžeme prohlásit, že mystik ve 12. století považoval výtvarné podoby monster za krásné (i když z morálního hlediska odsouzené). Z těchto důvodů se také naše kniha zabývá pouze představami o kráse v západní kultuře. V případě takzvaných primitivních národů se nám sice dochovaly doklady jejich uměleckého projevu - masky, vyřezané obrazce nebo sošky -, ale nemáme k dispozici žádné teoretické texty, které by nám objasnily, zda byly tyto předměty určeny ke kontemplaci, k rituálům, nebo prostě ke každodennímu použití. V jiných kulturách, bohatých na básnické či filozofické texty (jako je například kultura indická nebo čínská), je zase téměř vždy obtížné určit, do jaké míry mohou být některé pojmy ztotožněny s našimi, i když je tradičně překládáme západními termíny "krásný" nebo "správný". Úvahy na toto téma by nás v každém případě zavedly daleko za hranice této knihy.

Už jsme se zmínili, že budeme většinou používat doklady ze světa umění. Jak se však budeme postupně přibližovat k moderní době, budeme moci využít také dokumenty, které si nekladou umělecké, ale čistě zábavné a propagační cíle, nebo jsou zaměřeny na uspokojování erotických pudů, například záběry z konzumních filmů, z televize nebo reklamy. Významná umělecká díla i dokumenty s nízkou estetickou hodnotou pro nás budou mít v podstatě stejnou důležitost, pokud nám pomohou pochopit, jaký byl v daném okamžiku ideál krásy. Za těchto okolností by ovšem naše kniha mohla být obviněna z relativismu. Jako bychom chtěli tvrdit, že označení něčeho za krásné závisí na epoše a na dané kultuře. Jenže přesně to skutečně chceme říci. Existuje slavná pasáž od Xenofana z Kolofónu, jednoho z předsókratových filozofů, která praví: "Kdyby však volí a lvi a koně též dostali ruce anebo uměli kreslit a vyrábět tak jako lidé, koně by podobné koňům a volí podobné volům kreslili podoby bohů a právě taková těla jejich by robili, jakou i sami postavu mají." (Zlomek B 15 z Klementa Alexandrijského - Přel. K. Svoboda.)

Je možné, že za rozličnými pojetími krásy přesto existují jistá pravidla společná pro všechny národy a všechna staletí. V této knize se je nebudeme pokoušet stůj co stůj hledat a najít. Spíše poukážeme na rozdíly. Bude tedy na čtenáři, aby za těmito rozdíly pátral po jednotě.

Naše kniha vychází ze zásady, že krása nikdy nebyla něčím absolutním a neměnným, ale v různých historických obdobích a různých zemích na sebe brala odlišnou podobu, a to nejen pokud jde o krásu fyzickou (krásu muže, ženy, krajiny), ale také pokud jde o krásu Boha, svatých, krásu myšlenek ...

V tomto směru se budeme snažit poskytnout čtenáři co nejvíce informací. Někdy se nám podaří doložit, že díla malířů a sochařů určitého historického období oslavovala jistý typ krásy (lidských bytostí, přírody či myšlenek), zatímco literatura té doby měla ideál zcela odlišný.

Je možné, že někteří řečtí lyrikové popisovali vzor ženského půvabu, který realizovali teprve malíři a sochaři zcela jiné epochy. Ostatně, stačí si představit, jaký úžas by asi zakusil Marťan z příštího tisíciletí, kdyby nečekaně objevil nějaký Picassův obraz, a zároveň by si přečetl popis krásné ženy z milostného románu téhož období. Nechápal by, jaký je mezi těmito dvěma pojetími krásy vztah. Z tohoto důvodu budeme občas muset vyvinout jisté úsilí, abychom zjistili, jak odlišné ideály krásy v jedné době koexistovaly a jak se některé vzory vracely nebo napříč epochami vzájemně ovlivňovaly.

Hlavní záměr a podnět ke vzniku tohoto svazku je tedy dán od samého začátku, a zvědavý čtenář je tak předem upozorněn na povahu díla. V úvodu je zařazeno jedenáct srovnávacích tabulek, které umožňují vytvořit si okamžitý vizuální přehled o tom, jak se představy o kráse vracely a rozvíjely (často v pozměněné podobě) v různých epochách, v dílech filozofů, spisovatelů a umělců někdy i navzájem velmi vzdálených. Následně jsou pro každé období či základní estetický model zařazeny vedle hlavního textu ilustrace a citace vztahující se k pojednávanému problému, v některých případech také s odkazem přímo v textu.

kapitola I

Estetický ideál ve starověkém Řecku

1. Sbor Múz

Hésiodos vypráví, že u příležitosti svatby Kadma s Harmonií v Thébách zpívaly Múzy na počest novomanželů verše bezprostředně přejeté od přítomných bohů: "Milý je ten, kdo je krásný, je nemilý, krásný kdo není." Tyto příslovečné verše, často citované pozdějšími básníky (například Theognidem či Euripidem), jsou v jistém smyslu výrazem obecného chápání krásy u starověkých Řeků. V antickém Řecku totiž neměla krása samostatný status. Můžeme také říci, že Řekům, přinejmenším až do Periklovy doby, chyběla estetika jako taková, stejně jako teorie krásy.

Ne náhodou nacházíme krásu téměř vždy ve spojení s jinými vlastnostmi. Například delfské orákulum na dotaz po měřítkách pro hodnocení krásy odpovídá: "Co je správné, to je krásné." Také v období zlatého věku řeckého umění je

krása stále ještě spojována s jinými hodnotami, jako je "míra" a "vhodnost". K tomu přistupuje skrytá nedůvěra Řeků k poezii, která se zřetelně projevila s příchodem Platóna: umění a poezie (a v důsledku toho i krása) mohou potěšit zrak či mysl, ale nemají přímou spojitost s pravdou. Není také náhoda, že téma krásy bývá tak často zmiňováno v souvislosti s trójskou válkou. Ani u Homéra sice nenalezneme definici krásy, nicméně bájný autor Íliady nepřímě ospravedlňuje toto válečné střetnutí a předjímá tak skandální Chvalořeč na Helenu, jejímž autorem je sofista Gorgiás: neodolatelná Helenina krása fakticky zprošťuje Helenu viny za zármutek, který způsobila. Meneláos se po dobytí Tróje vrhne na zrádnou manželku a chce ji zabít, ale jeho ozbrojená paže se při pohledu na krásu Heleniny obnažené hrudi zastaví.

I když vyjdeme z těchto i dalších zmínek o kráse těla, ať mužského či ženského, přesto nemůžeme tvrdit, že homérské texty jsou dokladem vědomého chápání krásy. Totéž musíme říci i na adresu pozdějších lyrických básníků, pro které - s vzácnou výjimkou Sapfó - nebylo téma krásy zřejmě nijak důležité. Tento dávný historický přístup nemůžeme nikdy zcela pochopit, pokud se budeme na krásu dívat moderníma očima, jak tomu často bývalo v různých epochách, které přebíraly jako autentické a originální domněle "klasické" pojetí krásy, jež bylo ve skutečnosti jen smyšlenkou nebo vzniklo projekcí moderního způsobu vidění světa do minulosti (vzpomeňme například na Winckelmannův klasicismus). Stejně tak slovo kalon, jež lze jen velmi nepřesně překládat termínem "krásný", nás má upozornit, že kalon je to, co se líbí, co vzbuzuje obdiv a přitahuje pohled. Krásný je takový objekt, který svou formou uspokojuje smysly, především zrak a sluch. Krásu objektu však nevyjadřují jen prvky vnímatelné smysly: v případě lidského těla hrají odpovídající úlohu také vlastnosti duše a charakteru, jež jsou postižitelné spíše zrakem duchovním než tělesným.

Na tomto základě můžeme poprvé hovořit o chápání krásy, jež je však spjata s různými druhy umění, které ji vyjadřují, a ona proto nemá jednotný status: v hymnech se projevuje jako kosmický řád, v poezii jako půvab, jenž přináší lidem potěšení, v sochařství jako vhodná míra a symetrie částí, v rétorice jako správný rytmus.

2. Krása v pojetí umělců

V období vzestupu Athén jako významné vojenské, hospodářské i kulturní mocnosti se utvářelo jasnější vnímání estetického krásna. Periklova doba, která dosáhla svého vrcholu ve vítězných válkách proti Peršanům, je epochou velkého rozvoje umění, zvláště pak malířství a sochařství. Příčiny tohoto rozvoje můžeme spatřovat především v nutnosti znovu vybudovat chrámy zničené Peršany, v pyšné touze Athéňanů stavět na odiv svou moc a v přízni, kterou Periklés projevoval umělcům.

K těmto vnějším příčinám musíme přičíst ještě výjimečný technický rozvoj řeckých figurativních umění. Ve srovnání s egyptským uměním vykazuje řecké sochařství a malířství nesmírný pokrok, do jisté míry příznivě podpořený vazbou mezi uměním a praktickým uvažováním. V architektuře ani v malířství Egyptané nebrali v úvahu zřetelnou zkušenost a jejich umělecká optika byla podřízena abstraktně určeným a přísně dodržovaným normám. Řecké umění naproti tomu klade na první místo subjektivní vidění. Malíři objevují perspektivní zkratku, která nerespektuje objektivní přesnost krásných forem: dokonalý kruhovitý tvar mince se přizpůsobí pohledu diváka, který ji vidí perspektivně zdeformovanou.

Podobně můžeme i v sochařství hovořit o empirickém hledání, jehož cílem bylo vyjádřit živoucí krásu těla. Generace Feidiova (jehož mnohá díla známe pouze z kopií) a Myrónova, i po nich následující Práxitelova, našly jistou rovnováhu mezi realistickým zobrazením krásy, zvláště pokud jde o tvary lidského těla - krásu organických forem je upřednostňována před krásou neorganických předmětů -, a dodržováním specifické normy (kánon), která měla obdobu v pravidlech pro skládání hudby (nomos). Navzdory tomu, co se bude tvrdit později, řecké sochařství neidealizuje abstraktní tělo, ale spíše hledá ideální krásu s využitím syntézy konkrétních živých těl, jejímž prostřednictvím vyjadřuje psychofyzickou krásu, která uvádí do souladu duši a tělo, neboli krásu forem a laskavost ducha: to je ideál kalokagathie, jejímž nejvyšším vyjádřením jsou verše básnířky Sapfó a Práxitelovy sochy.

Tuto krásu lze nejlépe vyjádřit statickými formami, v nichž umělec ve zlomku nějaké akce či pohybu nachází rovnováhu a klid a jimž je výrazová jednoduchost přiměřenější než bohatství detailů. Přesto jedna z nejvýznamnějších řeckých soch, Láokoón (známá z helénistické kopie), toto pravidlo výrazně porušuje: výjev je dynamický, dramaticky pojatý a v žádném případě nemůžeme říci, že by jej autor nějak zjednodušil. Vždyť také objevení této sochy v roce 1506 vyvolalo značné překvapení a zmatek.

3. Krása v pojetí filozofů

Tématem krásy se zabýval Sókratés a po něm Platón. Podle svědectví Memorabilií Xenofóna z Athén (o jehož spolehlivosti máme dnes vzhledem k jeho nesnášenlivosti jisté pochyby) se zdá, že první z filozofů se pokoušel teoreticky odůvodnit uměleckou praxi, přičemž rozlišoval nejméně tři různé estetické kategorie: ideální krásu, která zachycuje přírodu prostřednictvím spojování částí; duchovní krásu, která zachycuje duši skrze pohled (důkazem jsou Práxitelovy sochy, jimž autor maloval oči, aby působily pravdivěji), a krásu užitečnou neboli účelovou. Platónův pohled je komplexnější a později se z něj vyvinou dvě nejdůležitější koncepce krásy zformulované v průběhu staletí: krásu jako harmonie a úměrnost částí (odvozená od Pýthagora) a krásu jako záře, vyložená v dialogu Faidros, která ovlivní novoplatonské myšlení.

Pro Platóna má krásu samostatnou existenci, oddělenou od svého fyzického nositele, který ji vyjadřuje jen náhodně; krásu tedy není připoutána k tomu či onomu vnímatelnému objektu, ale září všude. Krása neodpovídá tomu, co je viditelné (připomeňme proslulou vnější ošklivost Sókrata, který však zářil krásou vnitřní). Pro Platóna je tělo temnou jeskyní, jež vězní duši, a proto musí být smyslové vidění překonáno viděním rozumovým. To ovšem vyžaduje, abychom zvládli umění dialektiky neboli filozofie, a tudíž není všem dáno zahlédnout pravou krásu. Naproti tomu umění samo o sobě je jen falešnou kopií skutečné krásy a jako takové má špatný vliv na mládež; je tedy lepší umění ze škol vyhostit a nahradit je krásou geometrických forem, založenou na proporcionalitě a na matematickém pojetí kosmu. kapitola II

Apollinské a dionýské

1. Delfští bohové

Podle řecké mytologie prý určil Zeus každé bytosti vhodnou míru a správnou hranici: vláda nad světem se tak shoduje s přesnou a měřitelnou harmonií vyjádřenou čtyřmi pravidly napsanými na zdech delfského chrámu: "Co je správné, to je krásné", "Zachovávej hranici", "Měj v nenávisti hybris (zpupnost)", "Všeho s mírou". Na těchto pravidlech je založeno obecně rozšířené řecké pojetí krásy, jež je v souladu s vizí světa, která předkládá řád a harmonii jako něco, co klade hranici "nudnému chaosu", z jehož chřtánu podle Hésioda vytryskl svět. Patronem této představy je Apollón, který je zachycen uprostřed Múz na západním tympanonu delfského chrámu (pocházejícího ze 4. století př. Kr.). Na protilehlém východním tympanonu- téhož chrámu je však zachycen Dionýsos, bůh chaosu a bezuzdného porušování veškerých pravidel. Současná přítomnost dvou protikladných božstev není náhodná, i když podrobněji se jí zabýval až v moderní době Nietzsche. V zásadě zaznamenává neustále přítomný a periodicky se opakující vpád chaosu do krásné harmonie. Přesněji řečeno, jsou jí vyjádřeny některé významné antiteze, jež zůstaly v rámci řeckého pojetí krásy nevyřešeny, a krása se tak jeví mnohem složitější a problematičtější než ve zjednodušeném podání, s nímž operuje klasická tradice.

První antiteze vzniká mezi krásou a smyslovým vnímáním. Je-li totiž krása vnímatelná smysly, pak toto vnímání nemůže být dokonalé, protože ne všechno z ní je vyjádřeno ve vnímatelných formách. Tak se rozvíří nebezpečná trhlinka mezi zdáním a krásou. Umělci se budou snažit tuto trhlinku co nejvíce sevřít, ale filozofové jako Hérakleitos ji naopak rozevrou v celé její šíři prohlášením, že harmonická krása světa je ve skutečnosti jen nahodilý chaos. Druhá antiteze vyvstává mezi sluchem a zrakem, což jsou dvě vjemové formy, jímž Řekové dávali přednost před ostatními (pravděpodobně proto, že na rozdíl od vůně a chuti jsou převoditelné na míry a numerické řady); i když se hudbě přiznává výsadní schopnost vyjadřovat duši, pouze viditelné formy mají podíl na definici krásného (kalón) jako toho, "co se líbí a přitahuje". Chaos a hudba tak tvoří jakousi odvrácenou tvář harmonické a viditelné apollinské krásy a jako takové spadají do okruhu působnosti boha Dionýsa.

Tento rozdíl pochopíme, když si uvědomíme, že socha měla představovat "ideu" (a tedy vyžadovala poklidné rozjímání), zatímco hudba byla chápána jako něco, co vzbuzuje vášně.

2. Od Řeků k Nietzscheovi

Další aspekt antiteze mezi Apollónem a Dionýsem se týká dvojice vzdálenost-blížkost. Řecké a obecně západní umění totiž na rozdíl od některých východních uměleckých forem klade důraz na správnou vzdálenost od díla, s nímž se nevstupuje do přímého kontaktu: japonská socha naproti tomu počítá s dotykem, tibetská mandala z písku předpokládá vzájemné působení. Řecká krása je tak vyjadřována skrze smysly, které vyžadují dodržení určité vzdálenosti mezi objektem a pozorovatelem, to znamená, že je zprostředkována spíše zrakem a sluchem než hmatem, chutí nebo čichem. Sluchem postižitelné formy, například hudba, vzbuzují nedůvěru, protože v duši posluchače vyvolávají chaos. Rytmus hudby odkazuje k nepomíjivému (a tudíž disharmonickému, neboť bezbřehému) plynutí věcí.

A právě toto je nejsilnější bod Nietzscheova chápání antiteze mezi apollinským a dionýským principem, důležitější než některé jeho mladické závěry plné naivity (kterou ostatně sám přiznal) a některá odvážná tvrzení oprávněně pranýřovaná filology. Poklidná harmonie, chápána jako řád a míra, je vyjádřena tím, co Nietzsche nazývá apollinská krása. Tato krása je však zároveň štítem, jenž se snaží zakrýt přítomnost zneklidňující dionýské krásy, která se neprojevuje ve viditelných formách, ale je ukryta za vnějším zdáním. Je to krása radostná a nebezpečná, protikladná k rozumu a často znázorňovaná jako obsese a šílenství: představuje noční tvář mírného atického nebe, které se s temnotou zaplňuje iniciačními obřady a tajemnými obětními rituály, jako jsou eleusínská mystéria či dionýské rituály. Tato zneklidňující noční krása zůstala skryta až do moderní doby (viz kapitola XIII), kdy se projevila jako tajný, životaschopný zdroj současných projevů krásy, a zvítězila tak nad nádhernou klasickou harmonií.

kapitola III

Krása jako úměrnost a harmonie

1. Číslo a hudba

Z obecného hlediska považujeme věc za krásnou, pokud má správné proporce. Lze to vysvětlit tím, že již od starověku se krása ztotožňovala s úměrností, i když je třeba připomenout, že v řeckém a latinském světě běžná definice krásy vždy spojovala úměrnost s příjemností barvy (a světla). Když takzvaní předsókratovští filozofové - Thalés, Anaximandros či Anaximénés - v 7.- 6. století př. Kr. začali diskutovat o tom, co je počátkem všech věcí (a objevili původ reality ve vodě, neohraničené pralátce či vzduchu), snažili se definovat svět jako uspořádaný celek podléhající jedinému zákonu. Z tohoto pojetí zároveň vyplynulo chápání světa jako jednotné formy, a Řekové tak jasně poukázali na totožnost krásy a formy. Jako první však explicitně vyjádřil tuto teorii až Pýthagorás se svými žáky, když v 6. století př. Kr. začal kosmologii, matematiku, přírodní vědu a estetiku svazovat do jediné, vnitřně propojené disciplíny.

Pýthagorás (který pravděpodobně během svých cest přišel do styku s matematickými úvahami Egyptanů) jako první prohlásil, že podstatou všech věcí je číslo. Pýthagorovci upozornili na jakousi posvátnou hrůzu, již zakoušíme tváří v tvář nekonečnu a všemu, co nemůže být nějak ohraničeno, a proto hledali v čísle normu, která by byla schopna vymezit realitu, dát jí řád a učinit ji srozumitelnou. S Pýthagorem se zrodila esteticko-matematická vize kosmu: věci existují, protože odrážejí řád; a jsou uspořádány, protože se v nich projevují matematické zákony, které jsou ve svém souhrnu podmínkou existence jako takové i podmínkou krásy.

Pýthagorovci jako první studovali matematické vztahy, jimiž se řídí tóny v hudbě, zkoumali proporce, na nichž jsou založeny intervaly, a vztah mezi délkou struny a výškou tónu. Myšlenka hudební harmonie je úzce spojena i s obecnými pravidly pro vytváření krásy. Představa harmonie a úměrnosti prochází celým starověkem a prostřednictvím Boëthia (4.-5. stol.) přechází i do středověku.

Boëthius se zmiňuje o tom, že Pýthagorás jednoho dne sledoval, jak kovářská kladiva při dopadu na kovadlinu

vydávají různé zvuky, a uvědomil si, že vztahy mezi tóny takto získané stupnice jsou v určitém poměru k váze kladiv. Boëthius také připomíná, že pythagorovci věděli, že různé hudební módy působí odlišně na psychologii jedinců, a hovořili o rytmech tvrdých a měkkých, rytmech vhodných k rázné výchově chlapců či rytmech jemných a necudných. Pythagorás prý uklidnil opilého mladíka a přiměl ho lépe se ovládat, když mu dal zahrát melodii v hypofrygické tónině (neboť frygická tónina u něj vyvolávala předráždění) a spondejským rytmem. Pythagorovci si k usínání nechávali hrát určité melodie, aby ve spánku zklidnili myšlenky na každodenní starosti, a s pomocí jiných zvukových modulací se naopak po probuzení zbavovali strnulosti.

2. Proporce v architektuře

Matematické vztahy, jimiž se řídí rozměry řeckých chrámů, intervaly mezi sloupy nebo vzájemné poměry mezi jednotlivými částmi průčelí, odpovídají poměrům, jimiž se řídí intervaly v hudbě. Myšlenka přechodu od aritmetického pojetí čísla k prostorově-geometrickému chápání vztahů mezi různými body pochází rovněž od Pythagora.

Tetraktys je symbolický obrazec, na který pythagorovci skládali své přísahy. Dokonale exemplární formou je jím znázorněn přechod z numerické úrovně na prostorovou, z aritmetické na geometrickou. Každá strana tohoto trojúhelníku je tvořena čtyřmi body, v jeho středu je pak jeden bod představující jednotu, z níž povstávají všechna ostatní čísla. Čtyřka se tak stává synonymem pro sílu, spravedlnost a důkladnost; trojúhelník tvořený třemi řetězci po čtyřech číslech už navždy zůstane symbolem dokonalé rovnováhy. Sečteme-li všechny body v trojúhelníku, získáme číslo deset, a za pomoci deseti čísel můžeme vyjádřit všechna ostatní možná čísla. Je-li podstatou vesmíru číslo, pak tetraktys (či dekáda) obsahuje veškeré kosmické vědění, všechna čísla a všechny možné početní operace. Když pokračujeme v určování čísel podle modelu tetraktys rozšířením základny trojúhelníku, získáme číselné řady, v nichž se střídají sudá čísla (symbol nekonečna, neboť není možné nalézt mezi nimi bod, který dělí řadu bodů na dvě stejné části) a čísla lichá (konečná, neboť čára má vždy středový bod, který odděluje stejný počet bodů). Těmto aritmetickým harmoniím však odpovídají také harmonie geometrické, a náš zrak proto může nepřetržitě spojovat zmíněné body do neurčité a souvislé řady dokonalých rovnostranných trojúhelníků.

Tato matematická koncepce světa se znovu objeví u Platóna, zvláště v jeho dialogu *Timaios*.

Období humanismu a renesance se navrácí k platonismu. Pravidelná platonská tělesa studoval a oslavoval jako ideální modely například Leonardo da Vinci a objevila se také v dílech O malířské perspektivě od Piera della Francesca, O božské proporcí Lucy Pacioliho nebo v Dürerově rozpravě O symetrii lidských těl. Vyjádřením božské proporcionality, o níž mluví Pacioli, je zlatý řez, onen vztah, jenž se uskutečňuje v segmentu AB, když po zadání dělicího bodu C se AB má k AC jako AC k CB.

Vitruviovo pojednání *Deset knih o architektuře* (1. stol. př. Kr.) bylo pro středověk i pro renesanci zdrojem poučení, jak dosáhnout optimálních architektonických proporcí. Po vynálezu knihtisku se objevila řada jeho nových vydání se stále přesnějšími diagramy a nákresy. Vitruviovým dílem se inspirovaly renesanční teorie architektury, počínaje Deseti knihami o stavitelství Leona Battisty Albertiho a konče Pierem della Francesca, od Pacioliho až po Palladiovy Čtyři knihy o architektuře. Proporční princip byl znovu použit v architektonické praxi také jako symbolický a mystický náznak. V tomto smyslu si snad můžeme vykládat zálibu v pětiúhlých strukturách, které nacházíme v gotickém umění, zvláště na nákresech roset pro středověké katedrály. Na stavebních člancích chrámů můžeme objevit také kamenické značky, jakési osobní "podpisy", které každý stavitel katedrál nechával vyřýt do nejvýznamnějších kamenů své stavby, jako byly například klenební svorníky. Jsou to geometrické obrazce, založené na určitých diagramech či rastrech.

3. Lidské tělo

První pythagorovci viděli krásu v protikladu. Kromě protikladu sudého a lichého také v opozicích hranice a nekonečno, jednoty a mnohost, pravé a levé, mužské a ženské, čtverec a obdélník, přímka a křivka a tak dále. Zdá se však, že pro Pythagora a jeho bezprostřední následovníky pouze jeden ze dvou protikladných prvků představuje dokonalost: liché číslo, přímka a čtverec jsou dobré a krásné, jejich protiklady reprezentují omyl, zlo a disharmonii.

Jiné řešení nabízí Hérakleitos: jestliže ve světě protikladů existují skutečnosti, které se zdají nesmířitelné, jako jednoty a mnohost, láska a nenávisť, mír a válka, klid a pohyb, harmonie mezi nimi nenastane zrušením jednoho z protikladů, ale naopak zachováním existence obou v nepřetržitém napětí. Harmonie není nepřítomnost protikladů, ale spíše rovnováha mezi nimi.

Pozdní pythagorovci, kteří žili v 5. a 4. století př. Kr., jako Filoláos či Archytás, tyto podněty shromáždili a začlenili je do svého učení.

Tak se zrodila myšlenka rovnováhy mezi dvěma protikladnými, navzájem se neutralizujícími entitami, tj. myšlenka polarit mezi dvěma aspekty, které by měly být protikladné, avšak dosahují harmonie tím, že stojí proti sobě a přeneseny na úroveň viditelných vztahů dávají vzniknout symetrii. Pythagorovské myšlení tedy dává zapravdu požadavku symetrie, jenž byl v řeckém umění neustále živý a stal se jedním z kánonů krásy jeho klasického období. Pohlédneme na sochu dívky, jednu z těch, které vytvořili umělci v 6. století př. Kr. Možná to byly tytéž dívky, jež vzbudily lásku Anakreontovu a Sappinu. Tito básníci shledávali krásným jejich úsměv, jejich pohled, jejich krok či jejich pletence vlasů. Pythagorovci by nám vysvětlili, že dívka je krásná, protože správná rovnováha tělesných šťáv vyvolává příjemnou barvu a protože její končetiny jsou uspořádány ve správném a harmonickém poměru, neboť podléhají stejným zákonům, jaké určují i vzdálenost mezi planetárními sférami. Umělec ze 6. století stál před úkolem zhmotnit onu neuchopitelnou krásu, o níž hovořili básníci a kterou on sám spatřil jednoho jarního rána, když pohlédl do tváře milované dívky; jestliže však měl převést tuto krásu do kamene, musel dát dívčinu obrazu určitou formu. Jednou z prvních pomůcek pro vytvoření dobré formy je právě nalezení správné proporce mezi jednotlivými částmi a dodržení symetrie. Umělec tedy vytvořil dvě stejné oči, stejně rozmístil prameny vlasů a řadra, stejně rozvrhl nohy a paže, stejně rytmicky -rozvlnil záhyby roucha a symetricky pozvedl koutky úst do typického půvabného úsměvu, který

je pro tyto sochy charakteristický. Odhlédneme-li od faktu, že samotná symetrie ještě není schopna kouzlo tohoto úsměvu odůvodnit, stojíme stále ještě před dosti strnulým pojetím proporcionality. O dvě století později, ve 4. století př. Kr., už Polykleitos vytvořil sochu, která byla posléze uznána za kánon, neboť je ztělesněním veškerých pravidel správného stanovení proporcí. Zásady, na nichž tento kánon spočívá, už nevycházejí z rovnováhy dvou stejných prvků. Všechny části těla musejí být vzájemně uspořádány podle geometricky definovaných proporčních vztahů: A ku B se má jako B ku C. Vitruvius později vyjádřil správné tělesné proporce ve zlomcích celé postavy: tvář by měla tvořit 1/10 celkové výšky, hlava 1/8, pokračuje se výškou hrudníku a tak dále...

Řecký proporční kánon se výrazně lišil od egyptského. Egypťané používali zvláštní mřížkové rastry, které udávaly pevné kvantitativní míry. Například pokud měla být lidská postava vysoká osmáct jednotek, pak délka chodidla se automaticky musela rovnat třem jednotkám, délka paže pěti a tak dále ...

Naproti tomu v Polykleitově kánonu už nejsou pevně stanovené jednotky: poměr hlavy k tělu se má jako poměr těla k nohám atd. Měřítka je vyvážené, poměry mezi jednotlivými částmi těla závisejí na jeho pohybu, na změnách perspektivy, kompozice jako celek odpovídá pohledu z určitého stanoviště. Úryvek z Platónova dialogu Sofisté nám objasní, že sochaři nestanovovali proporce na základě matematických výpočtů, ale přizpůsobovali je požadavkům zraku a perspektivy, z níž byla socha pozorována. Vitruvius rozlišuje mezi proporcionalitou, která je technickou aplikací principu symetrie, a eurytmií ("venusta species commodusque aspectus"), při níž se proporce přizpůsobují potřebám zraku ve smyslu naznačeném v citovaném Platónově úryvku.

Středověk při posuzování či zobrazování lidského těla proporční ma-tematiku na první pohled nepoužívá. Mohli bychom se domnívat, že příčinou této nevšímavosti je znehodnocení tělesnosti ve prospěch duchovní krásy. Vrcholné středověkému světu přirozeně není cizí po-suzování lidského těla jako zázraku stvoření, jak je psáno v jednom textu Tomáše Akvinského. Přesto jsou i pro definování mravní krásy velmi často používána pythagorovsko-proporční měřítka, jak dokládá například symbolika homo quadratus. Středověká kultura vycházela z myšlenky platónského původu (která se konečkonců současně rozvíjela i v rámci židovské mystiky), podle níž je svět jako velký živočich, a tudíž jako lidská bytost, a lidská bytost je jako svět, neboli vesmír je velký člověk a člověk je malý vesmír. Tak se zrodila teorie homo quadratus, v níž číslo, základ kosmu, nabývá symbolických významů, založených na sérii číselných korespondencí, které jsou zároveň korespondencemi estetickými. Staří filozofové totiž uvažovali takto: jak se věci mají v přírodě, tak se musejí mít i v umění, a příroda se v mnoha případech dělí na čtyři části. Proto je číslo čtyři číslem základním a rozhodujícím. Čtyři jsou světové strany, hlavní větry, fáze měsíce, roční období, čtyřka je základním číslem tímaiovského tetraedru spojovaného s prvkem ohně. A podle Vitruvia je čtyřka také číslem člověka, protože délka rozpatých paží člověka odpovídá jeho výšce, čímž je dána základna a výška ideálního čtverce.

Čtyřka má být také číslem mravní dokonalosti, takže mravně zocelený člověk byl nazván tetragonem (čtyřúhelníkem). Avšak homo quadratus, čtyřhranný člověk, je zároveň také člověkem pětiúhlým, protože pětka je rovněž číslem plným tajemných korespondencí a pentáda symbolizuje mystickou a estetickou dokonalost.

Pětka je kruhové číslo, které se násobením nepřetržitě vrací samo k sobě ($5 \times 5 = 25$; $25 \times 5 = 125$; $125 \times 5 = 625$ atd.). Je pět podstat věcí, pět hlavních oblastí, pět živých druhů (ptáci, ryby, rostliny, zvířata, lidé); pentáda je konstrukční matricí Boha a objevuje se i v Písmu (Pentateuch, pět božích ran); tím spíše se pak projevuje u člověka, jehož postavu lze vepsat do kruhu se středem v pupku, přičemž přímky spojující jednotlivé konce na obvodu kruhu dají dohromady pětiúhelník.

Svatá Hildegarda z Bingenu se ve své mystické koncepci anima symphonizans opírá o symboliku proporcí a o tajemné kouzlo pentády. Hugo od sv. Viktora ve 12. století tvrdil, že tělo a duše zrcadlí dokonalost božské krásy, protože tělo je založeno na nedokonalém a nestálém sudém čísle, duše na přesném a dokonalém čísle lichém, a duchovní život pak vychází z matematické dialektiky založené na dokonalosti dekády.

Stačí jen srovnat středověké studie o tělesných proporcích, například od Villarda de Honnecourt, s myšlenkami umělců, jako byl Leonardo či Dürer, a ihned si uvědomíme, jak významné bylo vyspělejší matematické myšlení teoretiků humanismu a renesance. U Dürera jsou tělesné proporce založeny na přesných matematických vzorcích. O proporcionalitě se tedy hovořilo jak v časech Villardových, tak v časech Dürerových, avšak je zjevné, že se změnila přesnost výpočtů a ideální model renesančních umělců má blíže k představám ztělesněným v Polykleitově kánonu než ke středověkým filozofickým úvahám o proporcionalitě.

4. Kosmos a příroda

V pythagorovské tradici (jejíž pojetí přenesl do středověku Boëthius) jsou lidská duše a tělo podřízeny stejným zákonům jako hudba, a s týmiž proporcemi se setkáváme také v kosmické harmonii, takže mikro- i makrokosmos (svět, v němž žijeme, a celý vesmír) jsou propojeny jediným pravidlem, které je zároveň matematické i estetické. Toto pravidlo se projevuje i v hudbě sfér, což je podle Pythagora hudební škála vytvářená planetami. Planety při svém oběhu kolem nehybné Země vydávají každá vlastní tón, který je tím vyšší, čím je planeta vzdálenější od Země, tedy čím se pohybuje rychleji. Výsledkem je líbezná hudba, kterou však neslyšíme, neboť naše smysly jsou příliš nedokonalé.

Středověk rozvinul bezpočet variací na téma hudební krásy světa. Scotus Eriugena v 9. století hovořil o kráse stvoření spočívající v souznění- věcí podobných a nepodobných na způsob harmonie, jejíž hlasy, pokud jim nasloucháme odděleně, neříkají nic, ale propojíme-li je do jediného souzvuku, vyluzují přirozenou sladkost. Honorius z Autunu (12. století) v Dvanácti knihách úvah věnuje jednu kapitolu vysvětlení, že vesmír je uspořádán obdobně jako loutna, jejíž jednotlivé struny souzní v harmonii-

Ve 12. století autoři takzvané chartreské školy (Vilém z Conches, Theodorik z Chartres, Bernard Silvestri, Alan z Lille) převzali myšlenky z Platónova dialogu Tímaios a spojili je s augustinskou představou vycházející z Bible, podle níž Bůh uspořádal vše na základě řádu a míry. Kosmos je pro chartreskou školu jakýmsi trvalým spojením věcí na základě vzájemné dohody a za podpory božského principu, jímž je duše, prozřetelnost, osud. Božím dílem je právě kosmos, řád

všehomíra, který se staví proti počátečnímu chaosu. Prostředníkem tohoto díla je příroda, síla obsažená ve věcech, která z odlišných věcí vytváří věci podobné, jak říká Vilém z Conches ve svém Dramatikonu. Ornament světa, to jest jeho krása, je svrchovaným dílem, jež příroda skrze vyvážený souhrn příčin uskutečnila v již stvořeném světě. Krása se ve světě začíná objevovat v okamžiku, kdy se stvořená hmota začne odlišovat vahou a množstvím, vymezuje se ve svých obrysech, přijímá tvar a barvu; jinými slovy, krása spočívá ve formě, kterou na sebe berou věci v procesu -tvorby. Autoři chartreské školy nehovoří o matematicky nehybném řádu, ale o vyváženém procesu, jehož vývoj můžeme neustále znovu interpretovat, vystoupíme-li vzhůru k samotnému Tvůrci. Tento svět už neřídí číslo, ale příroda.

Ošklivé věci jsou rovněž součástí harmonie světa, a to na základě úměrnosti a kontrastu protikladů. Krása (která je od nynějška společnou jistotou veškeré středověké filozofie) se rodí i z těchto protikladů, a proto své odůvodnění a své důstojné místo v rámci stvoření mají dokonce i monstra a zlo se v tomto řádu stává krásným a dobrým, protože z něj se rodí dobro, a vedle zla dobro více zazáří (viz kapitola V).

5. Traktáty o umění

Proporční estetika na sebe brala různé, stále složitější podoby a setkáme se s ní také v malířství. Všechny traktáty o výtvarných uměních, od těch byzantských, které sepsali mniši na hoře Athos, až po Cenniniho Rozpravu (15. stol.), odhalují snahu dosáhnout ve výtvarném umění stejné mate-matické úrovně, k jaké dospěla hudba. Z toho důvodu se nám zdá účelné- nahlédnout do spisu Album neboli Kniha o portrétování Villarda de Honnecourt (13. stol.): každá postava je tu vymezena geometrickými souřad-nicemi. Matematické studie dosáhly nejvyšší přesnosti v renesanční teorii o využití perspektivy a jejím praktickém uplatnění. Svou povahou je perspektivní zobrazení hlavně technický problém, ale nás zajímá především z hlediska toho, v jaké míře mělo být podle renesančních umělců dobré perspektivní zobrazení správné a realistické, ale zároveň krásné a příjemné na pohled. Celá věc došla tak daleko, že pod vlivem renesanční teorie a zkušenosti s perspektivou byla díla jiných kultur či jiných století, která podobná pravidla nedodržovala, dlouho považována za primitivní, nepatřičná či dokonce ošklivá.

6. Přiměřenost cíli

Tomáš Akvinský ve vrcholném období středověkého myšlení napsal, že podmínkou existence krásy je nejen vhodná úměrnost, ale integrita (tedy aby každá věc měla všechny části, které jí náležejí, a proto zmrzačené tělo bude označeno za ošklivé) a záře - neboť krásným nazýváme to, co má jasnou barvu - a proporcionalita či soulad. Proporcionalita však pro něj nespočívá jen ve správném uspořádání hmoty, ale také a především v dokonalém přizpůsobení hmoty formě, takže lidské tělo je úměrné, pokud odpovídá ideálním podmínkám lidského rodu. Akvinský považuje proporcionalitu za etickou hodnotou, takže ctnostný čin ztělesňuje správnou proporcii slov a skutků podle zákona rozumu, a proto musíme hovořit také o mravní kráse (či mrzkosti).

Hlavní zásadou je přiměřenost cíli, pro který je daná věc určena. Na základě toho Tomáš neváhal označit za ošklivé kladivo vyrobené z křišťá-lu, neboť navzdory povrchové kráse materiálu se jeví jako nevhodné pro svou funkci. Krása je vzájemná spolupráce mezi věcmi, a proto můžeme označit za "krásné" vzájemné působení kamenů, které se podpírají a navzájem zachycují své tlaky, a tím pevně nesou budovu. Je to správný vztah mezi rozumem a věcí, kterou rozum chápe. Proporcionalita je tedy v zásadě metafyzický princip, který objasňuje samotnou jednotu kosmu.

7. Proporcionalita v průběhu dějin

Jestliže probíráme řadu projevů středověkého umění a porovnáváme je se vzory umění řeckého, zdá se nám na první pohled obtížné si představit, že tyto sochy či stavby, které byly od dob renesance považovány za barbarské a disproporční, mohly být ztělesněním pravidel úměrnosti.

Faktem je, že proporční teorie byla vždy spojena s platonskou filozofií, podle níž jsou vzorem pro skutečnost ideje, a věci reálného světa jsou jen jejich nevýraznými a nedokonalými napodobeninami. Řecká civilizace se tedy zjevně snažila do soch a obrazů vtělit dokonalost ideje, i když se dá těžko říci, co měl Platón na mysli, když si představoval ideu člověka. Měl před očima Polykleitovy sochy, nebo díla starších umělců? Umění pokládal za nedokonalou napodobeninu přírody, která je opět nedokonalou napodobeninou světa idejí. Úsilí o přiblížení uměleckého zobrazení kráse platonské ideje však bylo vlastní i renesančním umělcům. Zato v jiných epochách nastal mezi světem ideálním a světem reálným mnohem výraznější rozkol; připomeňme jen abstraktní ideál krásy a úměrnosti vtělený do Mondrianových obrazů. A mnohem dříve se například Boëthius při zkoumání hudby zajímal více o archetypální pravidla zcela oddělená od skutečnosti než o konkrétní hudební fenomény, do nichž by se měla proporcionalita vtělit.

Pro Boëthia byl hudebníkem ten, kdo znal pravidla, jež řídí svět tónů, zatímco ten, kdo hudbu skutečně provozoval, býval považován jen za otroka- bez teoretických vědomostí, za člověka ovládaného instinkty, který nezná ony nepopsatelné krásy hudby, jež může odhalit pouze teorie. Boëthius jako by blahorečil Pýthagorovi za to, že se věnoval studiu hudby, "nehledě na úsudek sluchu". Nezájem o fyzikální svět tónů a "úsudek sluchu" se projevuje i v představě hudby sfér. Pokud totiž každá planeta vydává jeden tón hudební škály, pak všechny planety dohromady by ve skutečnosti vyluzovaly velmi nepříjemnou disonanci.

Středověký teoretik se ovšem tímto protimluvem nezabýval, protože měl před očima dokonalost číselných korespondencí. Toto ukotvení v čistě- ideálním pojmu harmonie bylo typické pro období velké krize (v prvních staletích středověku), během níž hledali lidé útočiště ve vědomí existence některých trvalých a věčných hodnot a zároveň byli vedeni k tomu, aby s nedůvěrou pohlíželi na vše, co souviselo s tělesností, smysly a fyzikem. Středověk z moralistických důvodů přemítal o pomíjivosti pozemských krás a o skutečnosti, že vnější krása je "pomíjivá jako jarní květy", jak to vyjádřil Boëthius ve spisu O útěše filozofie. Přesto není důvod si myslet, že tito teoretikové byli neteční k fyzické příjemnosti tónů či viditelných forem nebo že se zabývali pouze abstraktními úvahami o matematické kráse vesmíru, a neměli velmi živou zálibu i v kráse světské.

Dokladem toho je nadšení, jež stejní autoři projevovali pro krásu světla a barvy (viz kapitola IV). Přesto se zdá, že ve

středověku se projevoval rozpor mezi ideálem proporcionality a tím, co bylo představováno a vytvářeno jako proporcionalně vyvážené.

To ovšem neplatí jen pro období středověku. Nahlédneme-li do renesančních traktátů o proporcionalitě jako matematickém pravidle, zjistíme, že vztah mezi teorií a skutečností je vyvážený, jen pokud jde o architekturu a perspektivu. Když se snažíme pochopit renesanční ideál lidské krásy prostřednictvím malířství, objevíme rozpor mezi dokonalou teorií a výkyvy dobového vkusu. Jaká jsou tedy proporční kritéria společná pro skupinu mužů a žen považovaných různými umělci za krásné? Jsme schopni najít společné pravidlo úměrnosti v Botticelliho a Cranachově Venuši nebo v nymfě od Palmy il Vecchio? Je možné, že se při zobrazování proslulých osob cenil více mohutný vzrůst nebo síla ducha a vůle po moci, vyzařující z tváře, než shoda s proporčním kánonem. To ovšem nevylučuje, že mnohé z těchto osobností zároveň představovaly pro své současníky také ideál fyzické zdatnosti. A právě proto není zcela zřejmé, jaká jsou obecná proporční kritéria společná pro hrdiny té doby.

Zdá se tedy, že ve všech dobách se hovořilo o kráse proporcí, ale navzdory aritmetickým a geometrickým pravidlům, která se vždy znovu potvrzovala, se smysl pro proporcionalitu během času měnil. Tvrdit, že musí existovat správný poměr mezi délkou ruky a délkou prstů či mezi délkou ruky a zbytkem těla, byla jedna věc; ale určit, jaký je onen správný poměr, to byla otázka vkusu, který se mohl v průběhu staletí měnit.

Tak se postupně vyvinuly různé proporční ideály. Proporcionalita, jak ji chápali první řečtí sochaři, nebyla totožná s pojetím Polykleitovým a Pýthagorovy hudební proporce nebyly totožné se středověkými, pro-tože se lišila hudba, kterou považovali za krásnou. Skladatelé z konce prvního tisíciletí, kteří potřebovali přizpůsobit slabiky textu jásavým vokalizám zvaným "Aleluja", se museli vyrovnat s proporcemi mezi slovy a melodií. Když v 9. století dva diafonické hlasy opustily unisono a začaly sledovat každý svou vlastní melodickou linku, ovšem při zachování souzvuku celku, šlo opět o nalezení nového proporčního pravidla. Problém se ještě rozšířil v okamžiku přechodu od diafonie k discantu a od něj pak k polyfonii 12. století.

Když středověký choralista zpíval Pérotinovo organum, v němž nad dlouhými drženými tóny doprovodného hlasu stoupala do výše složitě proplétaná melodie právě gotické smělosti, a tři nebo čtyři hlasy udržely nad jedinou spodní notou souzvuk po dobu šedesáti taktů a rozmanitostí zvukových pohybů a protipohybů se podobaly fíálám katedrály, pak tento hudebník, jenž se dovolával tradičních textů, dával velmi konkrétní význam oněm kategoriím, které pro Boëthia byly jen platonskými abstrakcemi. Podobně tomu bylo v celém průběhu dějin hudby. V 9. století byla ještě kvinta (do-sol) považována za nedokonalý interval, ale ve 12. století už byla běžně přijímána.

Vyvíjela se i literatura. V 8. století Beda Ctihodný ve spisu O umění metriky vypracoval rozlišení mezi metrem a rytmem, mezi kvantitativní latinskou metrikou a metrikou sylabickou, která se začala postupně prosazovat, a povšiml si přitom, že tyto dva básnické prostředky mají každý svůj vlastní typ proporce.

Galfredus de Vino Salvo v díle Nová poetika (kolem 1210) chápe proporcionalitu v literatuře jako přizpůsobování slov a uvádí příklady vhodného použití adjektiv: "fulvum" pro zlato, "nitidum" pro mléko, "prærubicunda" pro růži, "dulcifluum" pro med. Také styl má být přizpůsoben tomu, o čem se hovoří. Je tedy jasné, že v tomto případě už proporcionalita nepředstavuje matematickou kvantitu, ale kvalitativní shodu. Totéž platí i pro pořadí slov, návaznost popisů a argumentací či kompozici vyprávění.

Stavatelé katedrál se řídili vlastním proporčním měřítkem, které se lišilo od měřítka Palladiova. Přesto se mnozí soudobí vědci pokoušeli dokázat, že principy ideální proporcionality, včetně pravidla zlatého řezu, můžeme objevit v dílech všech staletí, i když umělci neznali příslušná matematická pravidla. Proporcionalita je sice považována za pevně platné pravidlo, ale můžeme si všimnout, že ve skutečnosti vlastně neexistuje. Tak dospějeme až k argumentacím 18. století, kdy se Burke postavil proti proporcí a popřel, že by proporcionalita byla měřítkem krásy.

Pro nás je však významné něco jiného: na sklonku renesance se totiž začíná prosazovat myšlenka, že krása se spíše než z vyvážené úměrnosti - rodí z jakési torze, z neklidného směřování k něčemu, co je skryto za mate-matickými pravidly, která vládou fyzickému světu. Po renesanční rovno-váze tak nastoupil nepokoj manýrismu. Když už došlo k této promě-ně v umění (a v chápání přirozené krásy), bylo nutné, aby i svět byl pojímán jako méně uspořádaný a méně geometricky jasný. Ptolemaiovský model vesmíru, založený na dokonalosti kruhu, jako by byl ztělesněním klasických proporčních ideálů. Ani Galileo, který odstranil Zemi ze středu vesmíru a nechal ji obíhat kolem Slunce, onu velmi starou představu o dokonalosti sfér nenarušil. Naproti tomu s příchodem Keplera a jeho- planetárního modelu, v němž Země vyráží na svou oběžnou dráhu po elipse kolem Slunce, které je jedním z jejích ohnisek, zažívá představa o dokonalosti- sfér krizi. Nejde o to, že by se keplerovský model vesmíru neřídil matematickými zákony, ale o to, že vizuálně už nepřipomíná "pýtha-gorovsky" dokonalý systém tvořený soustřednými sférami. A když si vzpomeneme, že na konci 16. století přišel Giordano Bruno s myšlenkou o nekonečném vesmíru a pluralitě světů, uvědomíme si, že úvahy o kosmické harmonii se musely vydat jiným směrem.

kapitola IV

Světlo a barva ve středověku

1. Světlo a barva

Ještě dnes řada lidí pod vlivem vžitě představy o "dobách temna" pohlíží na středověk jako na "obskurní" epochu, a to i co se týče barevnosti.

V oněch dobách trávili lidé večery ve špatně osvětlených prostorách - v chatrčích ozářených nanejvýš světlem z ohniště, v prostorných hradních komnatách osvětlených pochodněmi nebo v mnišských celách za svitu skomírající lampičky - a temné (a také záluďné) byly i vesnické cesty či městské uličky. Tato charakteristika ovšem platí i pro renesanci, baroko i pozdější období přinejmenším až do objevení elektřiny.

Středověký člověk se však kupodivu viděl (nebo alespoň v poezii či malířství znázorňoval) v prostředí plném světla. Na středověkých miniaturách, malovaných ve zšeřelých místnostech jen slabě osvětlovaných jediným oknem,

ohromuje to, že jsou plné světla, dokonce jakési zvláštní luminozity, již je dosaženo používáním čistých barev bez odstínů: červené, modré, zlaté, stříbrné, bílé a zelené.

Středověk si hraje se základními barvami, s danými chromatickými zónami, které nepřejí odstínům, a kombinuje je tak, aby světlo vznikalo ze souladu celku a vyzařovalo jakoby přímo z nich, nikoli aby na ně dopadalo zvnějšku, zahalovalo je do šerosvitů a vytěšňovalo barvu za hranice vyobrazení.

Zatímco například v barokním umění jsou objekty světlem zasaženy zvenčí a ve hře objemů se vytvářejí zóny jasné a zóny temné (všimněte si například světla na obrazech od Caravaggia nebo Georgese de La Tour), u středověkých iluminací se zdá, jako by zdrojem světla byly přímo zobrazené objekty. Září samy o sobě. Je to patrné nejen na nejdokonaleji provedených miniaturách vlámských a burgundských (vzpomeňme na Přebogaté hodinky vévody z Berry), ale i v dílech vrcholného středověku, třeba na miniaturách mozarabských, které si pohrávají s vystupňovanými prudkými kontrasty žluté, červené a modré, nebo u miniatur z ottonské doby, na nichž se záře zlata snoubí s chladnými a jasnými barevnými tóny, jako je lila, modrozelená, pískově žlutá nebo bílá s jemným nádechem do azurova. Ostatně jak jsme viděli, v období vrcholícího středověku Tomáš Akvinský připomínal, že krása nezbytně vyžaduje tři věci: úměrnost, celistvost a jasnost (jinými slovy zřetelnost či luminozitu).

2. Bůh jako světlo

Estetika založená na jasnosti (claritas) byla jistě ovlivněna faktem, že v řadě civilizací byl bůh ztotožňován se světlem: syráský Baal, egyptský Re, staroíránský Ahura Mazda jsou personifikacemi slunce nebo blahodárného působení světla a přirozeně vedou k chápání dobra jako Platónova slunce; prostřednictvím novoplatonismu se tyto představy dostaly i do křesťanské tradice. Plótinos převzal z řecké tradice myšlenku, že podstata krásy spočívá především v úměrnosti (viz kapitola III), a věděl, že ta se rodí z harmonického vztahu mezi jednotlivými částmi celku. Podle řecké tradice totiž krása není jen symmetria, souměrnost, ale také chroma, barva, a proto se Plótinos ptal, jak by bylo možno dosáhnout krásy, kterou bychom dnes nazvali "kvalitativní" a "přesnou" a která by se mohla projevovat pouhým barevným vjemem. Ve svých Enneadách (I, 6) si Plótinos klade otázku, proč barvy a sluneční světlo nebo září hvězd na noční obloze považujeme za krásné, když jsou velmi jednoduché a jejich krása nepramení ze symetrie částí. Dospívá k závěru, že "krása barvy je jednoduchá svým tvarem a temno v látce zvládá přítomností netělesného světla, které je působící forma a vid". Odtud pochází i krása ohně, který "svítí a září, jako by byl videm".

Jeho úvahy nabývají smyslu jen v rámci novoplatonské filozofie, pro niž je hmota posledním (degradovaným) stupněm "emanace" nevýčerpatelného a nejvyššího Jednoho. Proto lze toto světlo, které září ve hmotě, považovat jen za odraz Jednoho, jenž je zdrojem oné emanace. Bůh je tedy identifikován se zářící, která má povahu světelného proudu a proniká celým vesmírem.

Tyto myšlenky převzal Pseudodionýsios Areopagita, neznámý autor žijící pravděpodobně v 5. století. Jeho dílo bylo v 9. století přeloženo do latiny a středověká tradice jej poté ztotožnila s Dionýsem, který po kázání sv. Pavla na athénském Areopagu konvertoval ke křesťanství. Ve svých spisech O nebeské hierarchii a O božích jménech Pseudodionýsios představuje Boha jako "světlo", "ohněn" či "světelnou fontánu". Stejně obrazy nalezneme i u největšího představitele středověkého novoplatonismu Johanna Scota Eriugeny. Pozdní scholastiku ovlivnila také arabská filozofie a poezie, která jí předala vize o červenavé třpytivých esencích světla a o vytržení nad krásou a leskem. V 9. století pak Al-Kindí vypracoval ucelenou kosmologickou vizi založenou na síle hvězdných paprsků.

3. Světlo, bohatství a chudoba

O pojem claritas se neopíraly jen úvahy filozofů. Středověkou společnost tvořili na jedné straně lidé bohatí a mocní, na druhé chudáci a vydědenci. Platí to samozřejmě i pro jiná období, ale zvláště ve starověkých společnostech a později ve středověku byl rozdíl mezi bohatými a chudými výraznější než třeba ve společnostech moderních, západních a demokratických. Příčinou bylo i to, že ve světě s omezenými zdroji a obchodem založeným na naturální směně, ve světě pustošeném morovými epidemiemi a hladomorem nacházela moc vyjádření především ve zbraních, výstroji a okázalém oděvu. Aby vznešení páni ukázali svou nadvládu navenek, zdobili se zlatem a šperky a oblékali se do nákladných oděvů barvených těmi nejvýzračnějšími barvami, jako byla například purpura. Barviva se získávala z minerálů či rostlin a procházela velmi složitými procedurami, takže již proto byla dokladem bohatství. Chudí se naopak oblékali pouze do prostých látek nevýrazných a neokázalých barev. Bylo běžné, že rolník měl šaty z hrubé, nijak nebarvené přírodní tkaniny šedého nebo nahnědlého odstínu, často obnošené a téměř vždy špinavé. Zelený nebo červený kabátec byl něčím výjimečným a zvláštním, nemluvě už o ozdobách ze zlata a drahých kamenů (často takových, které dnes označujeme jen za polodrahokamy, například achátů nebo onyxů). Bohatství barev a záře drahokamů tedy byla odznakem moci a také předmětem touhy a obdivu. Středověké hrady, které si dnes na základě zkráceného romantického-podání a disneyovských stylizací představujeme jako stavby plné věží a pohádkového kouzla, byly ve skutečnosti nehostinné pevnosti, někdy dokonale jen dřevěné, obklopené pásem hradeb. Básníci a cestovatelé však snili o velkolepých palácích z mramoru a drahokamů: někdy si je během svého putování vymýšleli, jako například Mandeville nebo svatý Brandan, jindy snad skutečné hrady viděli, ale popsali je tak, aby odpovídaly dobovým představám o kráse, jako to dělal třeba Marco Polo. Abychom pochopili nesmírnou vzácnost barev, měli bychom si připomenout, jaké úsilí museli vynaložit iluminátoři, když chtěli dosáhnout skutečně živých a zářivých odstínů. Doklady o tom přináší Theofilovy Listy o rozličných uměních nebo spis O umění iluminace od neznámého autora 14. století.

Na opačném konci společenského žebříčku stáli vydědenci, kteří však měli to štěstí, že na rozdíl od nás mohli žít v prostředí sice tvrdém a nemilosrdném, ale zato téměř neporušeném. Mohli se těšit alespoň z přírodní podívané, z oblohy, slunečního či měsíčního světla, z květin. Je tedy přirozené, že jejich představa o kráse se instinktivně ztotožňovala s rozmanitostí barev, které jim příroda nabízela. Jeden z prvních dokladů středověkého vnímání barev nalezneme v Etymologiích Isidora ze Sevilly. Tento spis vznikl v 7. století a významně ovlivnil kulturu následujícího

období.

4. Ozdoba

Podle Isidora ze Sevilly je účelem některých částí lidského těla užitečnost, jiné byly stvořeny pro decus neboli pro ozdobu, pro krásu a potěšení. Pozdější autoři, například Tomáš Akvinský, považují věc za krásnou, pokud odpovídá svému účelu, takže zmražené či mimořádně malé tělo anebo předmět, jenž nemůže správně plnit funkci, pro kterou byl zamýšlen (například kladivo z křišťálu), je třeba považovat za ošklivý, i když byl vyroben z ušlechtilého materiálu. Převzeme od Isidora tradiční rozdělení na užitečné a krásné: tak jako výzdoba fasády dodá krásu budově a rétorická ozdo-ba zkrášlí řeč, tak se i lidské tělo zdá krásné díky ozdobám přirozeným (pupek, zuby, obočí, řadka) a ozdobám umělým (oděvy a šperky).

Z ozdob jsou obecně nejdůležitější ty, které se opírají o světlo a barvu: mramor je krásný pro svou bělost, kovy díky světlu, které odrážejí.

I samotný vzduch (aer) je krásný, neboť jak dokazuje Isidor svou diskutabilní etymologickou metodou (vzduch: aer-aeiris, kov: aes-aeris), je pojmenován podle záře zlata (aurum). A vzduch se v okamžiku, kdy je zasažen světlem, vskutku rozzáří jako zlato. Krása drahých kamenů spočívá v jejich barevnosti, a barva není v podstatě nic jiného než uvězněné sluneční světlo a očištěná hmota. Oči jsou krásné, když jsou zářivé, a nejkrásnější jsou oči modrozelené. Jednou z nejdůležitějších vlastností krásného těla je narůžovělá pleť, a jak tvrdí etymolog Isidor, venustas, "fyzická krása", pochází od venis, tedy od krve, zatímco slovo formosus, "krásný", je odvozeno od formo, což je výraz pro teplo vyvolané prouděním krve; od sanguis (krve) se odvozuje slovo sanus (zdravý), jež označuje člověka, který není bledý, a tudíž je zdrav.

V této kapitole jsme upozornili, jak důležité bylo zdravě vyhlížející tělo v době, kdy lidé umírali mladí a trpěli hladem. Isidor tvrdí, že vzhled označujeme jako delicatus (půvabný) podle deliciae (potěšení, požitek z dobrého jídla), a dokonce se pokouší - opět s použitím své odvážné etymologie - klasifikovat povahu některých národů na základě jejich způsobu života a stravy. Dovidáme se od něj, že Galové byli vzhledem k bělosti svých těl pojmenováni podle řeckého slova gala, "mléko", a že jejich příslovečná krutost byla plodem drsného podnebí, v němž žili.

5. Barvy v poezii a mystice

Barevné cítění je neustále přítomno také v poezii: tráva je zelená, krev rudá a mléko sněhobílé. Barvy však mají i své superlativy (například růže je prae-rubicunda, přehrovně červená) a odstupňované řady zářivých odstínů.

Stačí připomenout Dantův "safíru východního opar milý", Guinizelliho "tvář sněžně bílou nachezbarvenou" či "cl?re et blanche", jasný a bělostný meč Durandal z Písň o Rolandovi, který se třpytí a plane na slunci. V Dantově Ráji se zjevují zářivé vidiny, jako když "žár jejich každá jiskra sledovala", nebo "A ejhle, vůkol v záři stejně živé - lesk vznikl nad leskem, jenž tam už býval - jak obzor svítá v barvě konejšivé." (Přel. Otto F. Babler.) V mystických textech svaté Hildegardy z Bingenu pak vyvstávají vize přesladce zářivého světla. Když hovoří o kráse prvního anděla, popisuje Hildegarda Lucifera (ještě před jeho pádem) ozdobeného zářivými kameny na způsob hvězdné oblohy, takže nespočetný houf jisker, zářících v lesku všech jeho ozdob, rozjasňoval svým světlem celý svět (Liber divinorum operum).

Na druhé straně právě středověk vypracoval výtvarnou techniku, která v nejvyšší možné míře těží z živosti jednoduchých barev spojené s živostí světla, jež jimi proniká - vzpomeňme jen na vitráže gotických katedrál.

Gotický chrám je uvnitř prokán spleť tenkých slunečních paprsků, které pronikají zvenčí a jsou filtrovány okny s barevnými sklíčky, zasazenými do olova. Vitráže se sice používaly už v románských kostelech, ale teprve s nástupem gotiky se stěny zvedají do výše a spojují se ve svorníku lomené klenby.

Prostor pro okna a rosety se zvětšuje a pevnost takto prolamovaných- zdí je zajištěna především protitlakem opěrných pilířů a oblouků. Katedrála je budována s ohledem na světlo, které dovnitř vniká otvory v její struktuře. Arcibiskup Suger, jenž pro větší slávu křesťanské víry a francouzských králů začal stavět opatský kostel v Saint-Denis (zpočátku v románském slohu), nám poskytuje svědectví o tom, jak tato podívaná dokázala středověkého člověka fascinovat. Suger popisuje svůj kostel s velkým vzrušením, nadšen krásou pokladů, které střeží, stejně jako hrou světla pronikajícího vitrážemi.

6. Barvy v každodenním životě

Středověká záliba v barvách se projevuje i mimo oblast umění. V knize Podzim středověku Johan Huizinga v souvislosti s působivou analýzou vnímání barev v pozdním středověku připomíná kronikáře Froissarta, který se zalíbením popisuje "lodi zdobené vlajkami, poletujícími praporky a pestrobarevnými erby blyštícími se na slunci. Anebo hru slunečních paprsků na přilbicích, pancířích, hrotech kopí, praporecích a korouhvích pochodujících rytířů." Zajímavé jsou též údaje o oblíbených barvách uvedených v pojednání Blason des couleurs, kde jsou vychvalovány kombinace světle žluté s azurovou, oranžové s bílou, oranžové s růžovou, růžové s bílou nebo bílé s černou; a Olivier de La Marche popisuje obraz zachycující mladou dívku ve fialovém hedvábném rouše, jedoucí na koni s čabrakou z bleděmodrého hedvábí, kterého vedou tři muži oděni do nachových hedvábných plášťů a s pokrývkami hlavy ze zeleného hedvábí.

7. Symbolika barev

Středověk byl pevně přesvědčen, že vše ve vesmíru má svůj nadpřirozený význam a že svět je jako kniha napsaná boží rukou. Každý živočich má svůj morální a mystický význam, stejně jako každý kámen a každá bylina (jak dokládají bestiáře, lapidáře a herbáře). Je tedy přirozené, že i barvám byly přisuzovány určité pozitivní či negativní významy, přestože pokud šlo o jejich výklad, středověcí učenci se často rozcházeli a jejich názory mohly být i zcela protikladné. Docházelo k tomu ze dvou důvodů: jednak proto, že ve středověké symbolice může jedna věc mít dva protikladné významy, vždy podle kontextu, v němž je nazírána (tak lev může jednou představovat Krista a jindy ďábla), jednak proto, že středověk trval téměř deset století a v průběhu tak dlouhého časového úseku nutně muselo dojít ke změnám vkusu a názorů, včetně představ o symbolice barev. Zjistilo se například, že v prvních stoletích středověku byla modrá

spolu se zelenou považována za téměř bezcennou barvu, pravděpodobně proto, že zpočátku se nedařilo získat živé a zářivé odstíny, takže modré oděvy či malby se zdály vybledlé a nevýrazné. Od 12. století se však význam modré mění a stává se z ní barva vznešená: připomeňme jen estetický i mystický význam oslnivých modří ve vitrážích a rosetách středověkých katedrál, kde dominují nad ostatními barvami a přispívají k "nebeskému" filtrování světla. Černá byla v jistých obdobích a na jistých místech barvou královskou, ale jinde je barvou tajemných rytířů skrývajících svou totožnost. Odborníci zaznamenali, že v románech artušovského cyklu jsou rytíři s rudými vlasy zbabělci, zrádci a ničemové, zatímco o několik století dříve se Isidor ze Sevilly domníval, že nejkrásnější barva vlasů je plavá a rudá. Podobně jsou červené kabátce a čabraky výrazem odvahy a ušlechtilosti navzdory tomu, že červená byla také barvou katů a prostitutek. Žlutá byla považována za barvu zbabělosti a spojována s osobami na okraji společnosti, s vyvrženci, blázny, muslimy a Židy; přesto je zároveň oslavována jako barva zlata, pojímaného jako nejvzácnější z kovů, obsahující nejvíce slunce.

8. Teologové a filozofové

Pro plné pochopení vztahu teoretiků k barvě jako příčině krásy byly nezbytné výše uvedené odkazy na obecný dobový vkus. Kdybychom jej nebrali v úvahu, mohly by se nám některé glosy středověkých učenců zdát poněkud povrchní - jako příklad uveďme poznámku Tomáše Akvinského (Theologické summy I, 39, 8), v níž jsou za krásné označeny předměty zářivých barev. Právě v těchto případech byli teoretici ovlivněni obecným vkusem. Například Hugo od sv. Viktora (De tribus Diebus) v tomto duchu oslavuje zelenou barvu jako nejkrásnější ze všech, jako symbol jara a předobraz budoucího znovuzrození (příčemž ani odkaz k mystickému významu neznehodnocuje její smyslovou příjemnost). K témuž názoru se přiklání i Vilém z Auvergne a přidává navíc i argumenty psychologického rázu - zelená se podle něj nachází v půli cesty mezi bílou, která rozšiřuje zornici, a černou, která ji zužuje. Nacházíme se ve století, kdy Roger Bacon prohlásí optiku za novou vědu, jež vyřeší všechny problémy. Vědecké úvahy o světle přešly do středověku díky spisu O zraku neboli Perspektiva arabského učenice Abú Alího al-Hasana z 10.-11. století, který ve 12. století převzal Vitellion do svého pojednání O perspektívě. V Románu o růži, alegorické sumě vrcholné scholastiky, promlouvá Jean de Meung ústy Přírody obšírně o nádhře duhy a o zázraku zakřivených zrcadel, s jejichž pomocí lze napravovat nesprávné proporce trpaslíků a obrů nebo vidět jejich postavy zkreslené či převrácené. Ať už se jedná o metafyzické metafory nebo o naivní zálibu v barvách, středověk si začíná uvědomovat, že kvalitativní pojetí krásy se neshoduje s její proporční definicí. Dokud šlo jen o to, že barvy se označovaly za příjemné bez bližšího kritického zhodnocení a metafory se používaly v rámci mystické řeči či vágních kosmologií, mohl tento rozpor zůstat nepovšimnut. Scholastika 13. století se však rozhodla danému problému čelit. Robert Grosseteste přišel s kosmologií světla. Ve svém komentáři k Hexaemeronu se pokusil vyřešit protiklad mezi principem kvalitativním a kvantitativním a definoval světlo jako nejvyšší proporci, jako shodu se sebou. V tomto smyslu se totožnost stává proporcionalitou par excellence, podstatou nerozdělené krásy Stvořitele jakožto zdroje světla, neboť Bůh, který je navýsost prostý, představuje nejvyšší jednotu a shodu sebe sama se sebou samým. Novoplatonská formulace této myšlenky jej přivádí k představě o vesmíru tvořeném jediným proudem světelné energie, která je zároveň zdrojem krásy a bytí. Postupným zředováním a zhušťováním tohoto jediného světla vznikají hvězdné sféry a povahy jednotlivých elementů, a v důsledku toho i nekonečné odstíny barev a objemy věcí. Proporcionalita světa není tedy nic jiného než matematický řád, jehož prostřednictvím se světlo ve svém tvůrčím rozletu zhmotňuje v závislosti na stupni odporu, který mu do cesty staví hmota (viz kapitola III). Souhrnně řečeno je vize stvoření vlastně vizí krásy, ať už z hlediska proporcí, jež byly díky této analýze ve světě opět nalezeny, nebo z hlediska bezprostředního účinku světla, na pohled velmi příjemného, maxime pulchrificativa.

Metafyziku světla přejímá i Bonaventura z Bagnoregia, i když přitom nesleduje tradici novoplatonskou, ale aristotelskou. Světlo je pro něj totiž základní formou těles a jako takové je i původem veškeré krásy. Světlo je maxime delectabilis, nejpůsobivější věcí, na jakou lze pomyslet, protože jeho prostřednictvím dochází k rozmanitému rozlišení barev a světelnosti na zemi i na nebi. Světlo totiž můžeme nahlížet ze tří úhlů pohledu: jako lux, světlo samo o sobě, čiré vyzařování tvořivé síly a původce veškerého pohybu; toto světlo proniká až do útrob země, kde vytváří horniny a zárodky života, neboť přináší kamenům a horninám onu sílu hvězd, jež je dílem jeho tajemného vlivu. Jako lumen světlo ovládá zářivé bytí a prostřednictvím průhledné materie se přenáší prostorem. A konečně se objevuje jako barva či záře, když naráží do neprůhledného tělesa a odráží se od něj. Barevný vjem je výsledkem setkání dvou světél, když totiž světlo vyslané skrze průhledný prostor oživí světlo obsažené v neprůhledném tělese. Vzhledem k mystickým a novoplatonským důsledkům své filozofie Bonaventura tíhne ke zdůrazňování kosmických a extatických aspektů estetiky světla. Jeho nejnádhernější stránky o kráse jsou právě ty, které popisují povznášející vize a nebeskou slávu - v tělesné schránce vzkrísšeného člověka se zaskví světlo ve svých čtyřech základních vlastnostech: jako claritas, jež osvětluje, jako netečnost, díky níž světlo nemůže být ničím poskvrněno, jako rychlost a nakonec jako proniknutelnost, díky níž propustuje průhlednými tělesy, aniž je znečistí. Podle Tomáše Akvinského má světlo pouze činnou kvalitu, která vyplývá ze substanciální podoby slunce a která v průhledném tělese nachází schopnost přijímat a předávat světlo. Tento affectus lucis in diaphano se nazývá lumen. Pro Bonaventuru je tedy světlo ve své podstatě metafyzickou skutečností, zatímco pro Tomáše Akvinského je skutečností fyzickou. Jedině se znalostí těchto filozofických spekulací dokážeme plně pochopit, jakého významu nabývá světlo v Dantově Řáji.

kapitola V

Krása monster

1. Krásné zobrazení ošklivosti

Každá kultura má vedle vlastního pojetí krásy vždy vlastní chápání ošklivosti, i když z archeologických nálezů je obvykle obtížné zjistit, zda to, co je ztvárněno, bylo skutečně považováno za ošklivé: současnému obyvateli západní Evropy se zdá, že některé fetiše nebo masky jiných kultur představují hrůzné a znetvořené bytosti, zatímco pro

domorodce mohou nebo mohly zobrazovat pozitivní hodnoty. Řecká mytologie byla bohatá na postavy, jako jsou faunové, kyklopové, chiméry a mínótauri nebo božstva jako Priápos, které byly považovány za zrůdné a cizí kánonu krásy, vyjádřenému sochami Polykleita či Práxitele; nicméně postoj k těmto jevům nebyl vždy odmítavý.

Platón ve svých Dialozích na více místech diskutuje o kráse a ošklivosti, ale tváří v tvář Sókratově morální velikosti se usmívá nad jeho silenským vzezřením. Různé estetické teorie od antiky až do středověku vidí v ošklivosti protiklad krásy, disharmonii porušující proporčnost (viz kapitola III), na níž se zakládá krása tělesná i morální, nebo jako nedostatek, který určí-té bytosti odebrává to, co by z vlastní přirozenosti měla mít. V každém případě se připouští téměř jednomyslně dodržovaný princip: i když ošklivé věci existují, umění má moc zobrazit je krásným způsobem a krása (nebo alespoň realistická věrnost) tohoto zobrazení činí ošklivost přijatelnou. Svědectví o tomto pojetí sahají od Aristotela až ke Kantovi. Zastavíme-li se tedy nad těmito úvahami, stojíme před jednoduchou otázkou: existuje ošklivost odpudivá v přirozeném stavu, ale přijatelná, nebo dokonce přitažlivá v umění, které "krásně" vyjadřuje a ukazuje ošklivost ošklivosti, chápané v tělesném a morálním smyslu? Ale do jaké míry krásné zobrazení ošklivosti (a zrůdnosti) nečiní ošklivost jaksí úchvatnou? Již středověk si kladl otázku krásného ztvárnění d'ábla a tento problém znovu plnou silou vyvstane v období romantismu. Není náhoda, že v pozdním klasickém období, a zejména v období křesťanském se problematika ošklivosti komplikuje. Velmi dobře to na jednom místě vystihuje Hegel, když upozorňuje, že s nástupem křesťanské senzibility a umění, jež ji vyjadřuje, se do středu zájmu (hlavně co se týče Krista a jeho pronásledovatelů) dostávají bolest, utrpení, smrt, mučení a tělesné znetvoření, které podstupují jak oběti, tak trýznitelé.

2. Legendární a zázračné bytosti

Vedle toho existuje ještě další zdroj přitažlivosti ošklivosti. V helénském období nabývají na intenzitě styky se vzdálenými kraji a šíří se jejich popisy, někdy nepokrytě fantaskní, jindy usilující o realismus.

Jako první příklad bychom mohli citovat Román o Alexandrovi (fantastické vyprávění o cestách Alexandra Velikého), velmi rozšířený na křesťanském západě od 10. století, jehož počátky však sahají až ke Kallisthenovi, Aristotelovi a Ezopovi - i když se lze domnívat, že nejstarší text pochází z prvních století křesťanského věku. Jako druhý případ připomeňme Přírodopis Plinia Staršího, obrovskou encyklopedii veškerého vědění jeho doby. V těchto textech se objevují lidská i zvířecí monstra, která posléze zaplnila řecké a středověké bestiáře (počínaje slavným Fysiologem z 2.-5. století) a poté se rozšířila do různých středověkých encyklopedií, a dokonce i do zápisků pozdějších cestovatelů.

Jdou to tedy faunové, bezhlavci s očima na ramenou a dvěma otvory na hrudi na způsob nosu a úst, hermafroditi s jedním prsem a oběma pohlavními orgány, etiopští artabanti, kteří chodí po čtyřech jako ovce, bezzubci s malým otvorem místo úst, živící se pomocí slámky, bezústci, nemající ústa vůbec a živící se jen vůněmi, dvouhlavci, podozubci bez hlavy a s očima a ústy na hrudi, kentaurové, jednorožci, chiméry, zvířata se lví hlavou, kozím trupem a dračím zadkem, kyklopové, psohlavci, ženy s kančími zuby, vlasy až na zem a kravskou oháňkou, gryfové, kteří jsou z poloviny orli a z poloviny lvi, tvrdochodci s rovnými nohama bez kolen, koňskými kopyty a pohlavním údem na hrudi, další bytosti s dolním rtem tak velkým, že si jím ve spánku přikrývají hlavu, leukokrocha s oslím trupem, jelením zadkem, lví hrudí a boky, koňskými nohama, rozeklaným rohem, tlamou proříznutou až k uším, z níž vychází hlas téměř lidský, a s jedinou kostí namísto zubů, mantichora s třemi řadami zubů, lvím tělem, ocasem štíra, modrými očima, kůží barvy krve, syčící jako had, ušatci s ušima až po kolena, fytové s dlouhatánskými krky, dlouhými nohama a rukama podobnými pilám, pygmejové neustále bojující s jeřáby, vysocí tři pidě, kteří žijí nejdéle sedm let a žení se, vdávají a přivádějí na svět potomstvo v šesti měsících, křivonosí satyrové s rohy a se spodní částí těla kozlí, hadi s hřebínkem na hlavě, chodící po nohou, se stále otevřenou tlamou, z níž kape jed, myši velké jako chrti, které mohou lovit jen velké dogy, protože kočky je chytit nedokážou, lidé chodící po rukou, lidé, kteří chodí po kolenou a mají na každé ruce po osmi prstech, lidé se dvěma očima vpředu a dvěma vzadu, lidé s varlaty až po kolena, jednorožci, kteří rychle běhají po své jediné noze a při odpočinku ji zdvihají jako stínidlo.

Je to lid legendárních, podivně znetvořených bytostí, jejichž podoby nacházíme v miniaturách, na sochařské výzdobě portálů a sloupových hlavic románských opatství, a dokonce i později v již tištěných dílech. Středověká kultura si neklade otázku, zda jsou tato monstra "krásná". Je fascinována podivuhodností, což je v té době vlastně jen jiný výraz pro exotiku následujících století. Mnozí cestovatelé se v pozdním středověku vydávají objevovat nové kraje, protože jsou touto podivuhodností - fascinováni, a chtějí se tam s ní stůj co stůj setkat, i když tam není. Například Marco Polo v Milionu ztotožňuje dosud nevídané nosorožce s legendárními jednorožci (třebaže jednorožci měli být bílí a lehouncí, zatímco nosorožci jsou na první pohled neohrabaní, mohutní a tmaví).

3. Ošklivost v univerzální symbolice

Nicméně mystické a teologické myšlení musí přítomnost těchto monster ve stvoření nějak ospravedlnit a činí tak dvěma způsoby. Na jedné straně je zahrnuje do velké tradice univerzální symboliky. Opírá se přitom o slova svatého Pavla, podle něhož na tomto světě vidíme nadpřirozené věci in aenigmat, v náznacích a symbolech, a z toho si vezme myšlenku, že každá světská bytost, ať už živočich, rostlina nebo kámen, má význam morální (poučuje nás o ctnostech a neřestech), nebo alegorický, takže svou formou nebo svým chováním symbolizuje nadpřirozené skutečnosti.

Vedle bestiářů, které podle všeho v zázračném a neobvyklém mají jen zalíbení (jako Liber de monstrorum diversis generibus), proto počínaje zmiňovaným Fysiologem vznikají tzv. "mravoučné bestiáře", v nichž nejen každý známý živočich, ale i každé legendární monstrum je spojováno s mystickým a morálním ponaučením.

Monstra jsou tedy začleněna do záměru Boží prozřetelnosti, v němž se nám podle Alana z Lille každé stvoření na tomto světě, podobně jako v knize nebo na obrázku, zjevuje jakožto zrcadlo života a smrti, našeho současného stavu i budoucího osudu. Pokud však Bůh začlenil monstra do svého plánu, jak mohou být potom "zrůdná" a vstupovat do harmonie stvoření jako rušivý a znetvořující prvek?

Tímto problémem se zabýval již svatý Augustin v jednom odstavci své knihy O boží obci: i monstra jsou stvoření Boží a jaksí patří do přírodního řádu prozřetelnosti.

Úkolem mnoha středověkých mystiků, teologů a filozofů bude dokázat, jak ve velké symfonii kosmického souzvuku přispívají tato monstra, byť jen kontrastem (jako stíny a světlo na obraze), ke kráse celku. Podle Hrabana Maura nejsou monstra proti přírodě, protože se rodí z Boží vůle. Nejsou proti přírodě, ale pouze proti té přírodě, na niž jsme zvyklí. Maurus dělí monstra na portenta, označující vyšší hodnoty, a portentosa, která mají menší nebo náhodné anatomické změny, jako například děti, které se kvůli chybě hmoty, a nikoli podle Božího plánu rodí se šesti prsty.

4. Ošklivost nezbytná pro krásu

V Sumě připisované Alexandru Haleskému je stvořený vesmír celkem vnímaným ve své celistvosti, v němž stíny přispívají k větší zářivosti světla, a dokonce i to, co lze považovat za ošklivé samo o sobě, se v rámci obecného řádu jeví krásné. Řád jako celek je krásný, ale z tohoto hlediska dojde spasení i zrůdnost, k rovnováze tohoto řádu přispívající. Vilém z Auvergne řekne, že rozličnost zvyšuje krásu vesmíru, a proto i věci, které se nám zdají nepříjemné, jsou pro univerzální řád nutné, včetně monster.

Avšak i když si nejpřísnější mravokárci na zálibu umělců v monstrech stěžovali, nedokázali se fascinace těmito postavami zbavit. Hovoří o tom např. slavný text svatého Bernarda, jenž neustále bojoval proti okázalé výzdobě chrámů a stavěl se proti nadměrnému množství monster, která se v nich vyskytují. Jsou to slova odsouzení, ale jeho popis zla je plný fascinace, jako kdyby ani on nemohl svodům těchto "portentů" odolat.

A tak se monstra, milovaná i obávaná, bedlivě střežená, ale zároveň bez zábran přijímaná, s veškerou fascinací hrůzou šíří v literatuře a malířství, od Dantových popisů pekla až po poslední Boschovy obrazy. Teprve o několik století později romantické a dekadentní klima bez přetvářky připustí svou fascinaci hrůzou a ďáblu přízná krásu.

5. Ošklivost jako přírodní kuriozita

Na přelomu středověku a moderní doby se postoj vůči monstrům mění. Ve 14. - 17. století se ani lékaři jako Ambroise Paré, přírodovědci jako Ulisse Aldrovandi a John Johnston nebo sběratelé podivuhodností a kuriozit jako Athanasius Kircher a Caspar Schott nedokážou od tradiční fascinace osvobodit a ve svých pojednáních vedle vzrušujících znetvoření uvádějí skutečná monstra, jako je siréna nebo drak.

Nicméně monstrum svůj symbolický náboj ztrácí a je nazíráno jako přírodní kuriozita. Otázka již nezní, zda je vnímat jako krásné, nebo ošklivé, ale je třeba zkoumat jeho formu, poznat jeho anatomii. Kritérium, ač ještě fantaskní, je už "vědecké", zájem není mystický, ale přírodovědný. Monstra zaplňující nové kabinet kuriozit nás dnes uchvacují jako fantastické sbírky, ale současníky fascinovaly jako odhalení ještě ne zcela prozkoumaných tajemství přírodního světa.

kapitola VI

Od pastýřky k ženě andělu

1. Láska posvátná a láska světská

Filozofové, teologové a mystikové, kteří se ve středověku zabývali krásou, neměli mnoho důvodů starat se o ženskou krásu už proto, že to byly církevní osoby a středověký moralismus vybízel k nedůvěře v rozkoše těla. Nepochybně však znali Píseň písní a museli interpretovat alegorický význam textu, který je doslova hymnickou oslavou tělesné krásy nevěsty, jak ji líčí ženich. V doktrinálních textech se můžeme setkat se zmínkami o ženské kráse, prozrazujícími neutušenou citovost. Stačí připomenout pasáž, v níž Hugo de Fouilloi (právě ve výkladu Písně písní) popisuje, jak by měla vypadat ženská ňadra: "krásné jsou prsy, když vyčnívají jen málo a jsou lehce vzdušné... sevřené, ne však stěsnané, měkce spoutané, aniž by se volně vlnily."

Není zapotřebí velkého úsilí, abychom tento ideál krásy objevili nejen u mnoha dam na miniaturách v rytířských románech, ale dokonce i na řadě sochařských ztvárnění madony s dítětem, s hrudí cudně staženou korzetem.

Mimo doktrinální prostředí se s rozkošnými popisy ženské krásy můžeme setkat v písních potulných pěvců (Carmina Burana) a tzv. pastorelách, v nichž student nebo rytíř svede pastýřku, kterou mu do cesty přivedla náhoda, a těší se z jejích půvabů.

Tak tomu však bylo ve středověku, který navenek oslavoval mírnost, ale zároveň schvaloval otevřené projevy násilí a spolu s krajně přísnými mravy dával průchod nepokryté smyslnosti, a to nejen v Boccacciových novelách.

2. Dámy a trubadúři

Zhruba v 11. století začíná poezie provensálských trubadúrů, po níž následují rytířské romány bretonského cyklu a poezie italských stilnovistů. Ve všech těchto textech se prosazuje zvláštní obraz ženy vytoužené a nedostupné, objektu čisté a vznešené lásky, vyvolávajícího touhu tím větší, čím je nedostupnější. Podle prvního možného výkladu tohoto postoje (týkajícího se zvláště trubadúřské poezie) jde o projev feudální úcty: panovník je nepřítomen, protože se účastní křížových výprav, a úcta trubadúra (vždy rytíře) se přenáší na zbožňovanou, ale respektovanou paní. Básník se stane jejím vazalem a služebníkem a svými písněmi ji platonicky svádí.

Paní přijímá panovnickou roli, ale věrnost manželovi ji činí nedotknutelnou.

Podle jiného výkladu se trubadúři inspirovali katarskou herezí, z níž převzali pohrdavý postoj k tělu; na základě dalšího zas byli ovlivněni mystickou poezií arabskou, a konečně veškerá dvorská poezie může být nazírána jako projev zjemnělých mravů rytířstva a feudálů distancujících se od dřívější krutosti a násilí. Ve 20. století byla psychoanalyticky zkoumána vnitřní rozervanost dvorské lásky, v jejímž pojetí muž po ženě touží, ale zároveň ji odmítá, protože ztělesňuje obraz matky, anebo se rytíř do své paní narcisticky zamiluje jako do vlastního odrazu.

3. Dámy a rytíři

Není však na místě, abychom se zde podrobněji věnovali debatám historiků, v nichž už se vyplývalo mnoho inkoustu.

Nás zajímá vytváření ideálu ženské krásy a kultivované milostné vášně, při níž roste touha úměrně zákazům a dáma působí rytíři trvalé utrpení, jež tento přijímá s radostí.

Odtud fantazie o neustále odkládaném milostném naplnění, v nichž čím více je žena vnímána jako nedostupná, tím více podněcuje touhu, a její krása nabývá nové podoby.

V tomto výkladu dvorské lásky se nepřihlíží ke skutečnosti, že trubadúr se mnohdy nedává odmítnout a potulný rytíř

neodolá cizoložství, jako tomu bylo v případě Tristanově, jenž propadl vášni k Isoldě a zradil krále Marka.

V těchto příbězích vášně nicméně nikdy nechybí myšlenka, že láska je nejen zdrojem smyslového opojení, ale i trýzně a výčitky. Ve způsobu, jak byly chápány příběhy dvorské lásky v následujících stoletích, však momenty mravních podlehnutí (a erotického úspěchu) nepochybně ustoupily myšlence nedosaženého a nekonečně oddalovaného naplnění touhy. Moc ženy nad milujícím mužem nabyla přímo masochistických rysů a jeho- vášně plane o to silněji, čím více je pokořována.

4. Básníci a nenaplněné lásky

Dalo by se říci, že toto pojetí nenaplněné lásky bylo spíše důsledkem romantického výkladu středověku než výtvořem středověku samého, i když - jak jsme poznamenali - láska jako věčně neukořená vášně a zdroj sladkého neštěstí byla "objevena" právě v tomto období a odtud na-stoupila cestu do moderního umění, z poezie do románu a opery. Podívejme se, co se přihodilo Jaufré Rudelovi.

Ve 12. století byl pánem na Blaie a zúčastnil se druhé křížové výpravy. Snad někdy během ní poznal předmět své lásky, jímž mohla být hraběnka Odierna ze syrského Tripolisu nebo její dcera Melisenda. Buď jak buď, brzy poté se začala šířit legenda, podle níž propadl lásce k této vzdálené princezně-, kterou nikdy nespátřil, a vydal se ji hledat. Na své pouti za nikdy- nespátřeným objektem své nezměrné lásky onemocněl, a teprve když byl blízek smrti, dozvěděla se dotyčná dáma o existenci tohoto trýzněného milovníka a přispěchala k jeho úmrtímu loži, aby ho, dříve než vydechne naposledy, cudně políbila.

Tato legenda se zjevně zakládá na spojení některých skutečných prvků z Rudelova života s jeho písněmi opěvujícími lásku k nikdy nespátřené vysněné krásě.

V Rudelově případě jsme skutečně svědky oslavy nenaplnitelné lásky, jež má takovou být, a právě proto tento básník více než kterýkoliv jiný fascinoval o několik století později romantickou představivost.

Je tedy zajímavé srovnat původní trubadúrovny písně s texty Heinricha Heina, Giosua Carducciho nebo Edmonda Rostanda, kteří je v 19. stole-tí za použití téměř doslovných citací přebásnili a z Rudela učinili romantický mýtus. Nepochybně pod vlivem trubadúrské zkušenosti italští stilnovisté mýtus nedosažitelné ženy přetvořili: potlačené tělesné touhy povýšili na mystický stav duše.

Také stilnovistický ideál "ženy anděla" se stal předmětem celé řady inter-pretací, až po fantastickou myšlenku, že stilnovisté byli členy heretické sekty Fedeli d'Amore a jejich ideál ženy byl vlastně alegorickou rouškou halící složité filozofické a mystické koncepce. Nemusíme se ani pouštět do těchto riskantních interpretací, abychom si všimli, že pro Danta není žena anděl předmětem nenaplněné touhy nebo touhy, jejíž naplnění se donekonečna odkládá, ale cestou ke spáse a prostředkem povznesení k Bohu; není už pokušením k poklesku, hříchu a zradě, nýbrž cestou k dosažení vyšší spirituality.

Z tohoto hlediska je také třeba sledovat proměny dantovské Beatrice: zatímco v Novém životě je ještě nazírána jako předmět milostné vášně, sice čisté, ale přece jen takové, že její smrt uvrhne básníka v zoufalství, v Božské komedii právě jen ona jediná je schopna pomoci Dantovi, aby dosáhl nejvyšší kontemplace Boha. Dante sice nepřestává chválit její krásu, avšak tato zduchovnělá krásu nabývá stále více rajských prvků a splývá s krásou andělských kůřů. Také stilnovistický ideál andělské ženy se dočká svého znovuzrození: v ovzduší dvojznačné zbožnosti, mysticky tělesné a tělesně mystické, ho na úsvitu dekadence (viz kapitola XIII) obnoví preraffaelité-. Ti budou snít o dantovskey nehmotných zduchovnělých bytostech, avšak oživených (a zobrazovaných) s morbidní smyslovostí, jako tím tělesně žádoucnější, že je nebeská sláva nebo smrt vyvrvala bolestnému a trýznivému erotickému pudu milence.

kapitola VII

Magická krásu na přelomu patnáctého a šestnáctého století

1. Krásu mezi invencí a napodobováním přírody

V 15. století byla krásu pod vlivem různých, i když konvergentních faktorů - objevu perspektivy v Itálii, rozšíření nových malířských technik ve Flandrech, vlivu novoplatonismu na svobodná umění, mystického klimatu podněcovaného Savonarolou - pojmána dvěma, dnes zdánlivě protichůdnými způsoby, které se však tehdejší lidem naopak zdály v souladu. Krásu je vnímána jednak jako napodobování přírody podle vědecky ověřených pravidel, jednak jako kontemplace nadpřirozeného stupně dokonalosti, zrakem nepostižitelného, neboť na tomto světě není plně realizován.

Porozumění viditelnému světu se stává prostředkem poznání nadsmyslové skutečnosti, odpovídající logickému řádu. Z tohoto hlediska je umělec jak tvůrcem nového, tak napodobitelem přírody, aniž je v tom spatřován protiklad. Jak prohlašuje Leonardo da Vinci, napodobování se na jedné straně rovná studiu a invenci věrné přírodě, protože z jednotlivých postav a prvků přírody vzniká znovu celek, a na straně druhé je to činnost vyžadující také objevování nových technik (jako například slavného leonardovského "sfumata" - jemného šerosvitu zahalujícího krásu ženských tváří tajemstvím), a nikoli jen pasivní reprodukování forem.

2. Napodobování

Umělecká skutečnost napodobuje přírodu, aniž je jejím věrným zrcadlem, a v jednotlivostech opakuje krásu celku (ex ungue leonem, říká Vasari). Tohoto zušlechťeného napodobování by nebylo možné dosáhnout bez určitých rozhodujících objevů v malířských technikách a architektuře: Brunelleschiho zdokonalení metod perspektivního zobrazování a rozšíření olejomalby u vlámských mistrů.

Používání perspektivy v malířství skutečně implikuje soulad mezi invencí a nápodobou: skutečnost je reprodukována objektivně věrně, avšak úhlem pozorovatelova pohledu je přesnost zobrazené věci ještě "doplněna" subjektivní kontemplanou krásou.

Podle Leona Battisty Albertiho je obraz otevřeným oknem do prostoru, jehož perspektivnost je složena z několika plánů: tento prostor už není uspořádán empiricky, ale je zorganizován jako sled přísně provázaných "pozadí",

naplněných světlem a barvou. V téže době se ve Flandrech rozšiřuje užívání (zřejmě již ve středověku známé) olejomalby, vrcholící v tvorbě Jana Van Eycka. Barvy roztlíkané s olejem propůjčují světlu magičnost, zaplavující postavy téměř nadpřirozenou září, jako je tomu, i když s jiným záměrem, na ferrarských obrazech Cosima Tury.

3. Nadsmyslová krása

V procesu rehabilitace Platónem zavrhaného napodobování přírody - sehrálo rozhodující úlohu novoplatonské hnutí, šířené ve Florencii Marsiliem Ficinem. V rámci mysticizující vize celku uspořádaného do harmonických odstupňovaných sfér si toto hnutí stanoví trojí úkol: šířit - a aktua-lizovat antickou moudrost, vytvořit z jejích mnohotvárných a zdánlivě protichůdných aspektů koherentní a srozumitelný symbolický systém a dokázat soulad tohoto systému s křesťanskou symbolikou. Krása tak nabývá vysoké symbolické hodnoty, oponující pojetí krásy jakožto proporce a harmonie.

Pravou přirozenost krásy tedy představuje krása nadsmyslová, kterou lze vnímat ve smyslové kráse (i když je jí nadřazena), a nikoli krása částí. Božská krása se projevuje nejen v lidských bytostech, ale také v přírodě.

Odtud pramení magický charakter, jehož nabývá přírodní krása u filo-zofů jako Pico a Bruno a rovněž ve ferrarském malířství. Ne náhodou právě u těchto autorů slouží hermetická a fyziognomická alchymie víceméně otevřeně jako klíč k pochopení přírody uvnitř obecnější shody mezi makrokosmem a mikrokosmem.

Odtud vycházejí četné traktáty o lásce, v nichž kráse se připisuje stejná důstojnost a autonomie jako dobrou a moudrosti.

Tyto spisy se šíří v malířských dílnách, které se na základě práce na objednávku mohly postupně osvobodit od tuhého cechovního řádu a s ním spojeného příkazu nenapodobovat přírodu, jehož porušování bylo nyní tolerováno. Na poli literárním se tato nauka rozšířila především díky Bembovi a Castiglioniho a vedla k poměrně svobodnému používání klasické symboliky. Jejím základem je vskutku záměr - příznačný pro Marsilia Ficina - aplikovat na antickou mytologii kánony biblické exegeze a dosáhnout poměrně značného stupně autonomie ve vztahu k antickým autoritám (podle Pica by se měl napodobovat spíše jejich celkový styl než jednotlivé formy). Z toho pramení značná složitost symbolů tehdejší kultury, které se mohou konkretizovat rovněž formou smyslových metafor - jako ve fantastické Hypnerotomachii Poliphili nebo v Tizianových či Giorgionových obrazech Venuše, charakteristických pro benátskou ikonografii.

4. Venuše

Právě na obraz Venuše se soustřeďuje novoplatonská symbolika; kořeny má ve ficiniovské interpretaci mytologie: pomysleme na sesterské Venuše z Dantovy Hostiny, ztělesňující dva stupně lásky, stejně "ctnostné a chvályhodné".

Tizian otevřeně naráží na sesterské Venuše ve své Lásce nebeské a lásce pozemské, aby symbolizoval Venuši nebeskou a lidskou jako dva různé projevy jediného ideálu krásy (mezi něž Pico zařadí ještě druhou Nebeskou Venuši). Botticelli, duchovně blízký Savonarolovi (pro něhož krása není vlastností vznikající z proporcí částí, ale tím jasněji září, čím blíže - je nebeské kráse), klade Venuši Rodičku do středu alegorií Jaro a Zrození - Venuše.

kapitola VIII

Dámy a hrdinové

Zobrazit krásu těla znamená pro malíře vyhovět požadavkům povahy ať už teoretické (co je to krása? podle čeho všeho ji poznáme?), nebo praktické (jaké kánony a společenské zvyklosti, jaký různý vkus nám dovolují nazvat tělo "krásným"?). Jak se mění obraz krásy v průběhu času a jak ve vztahu k muži a ženě? Povšimněme si některých příznačných obrazů a textů.

1. Dámy...

Srovnáváme-li různé Venuše, povšimněme si, že kolem ženského těla, jež se ukazuje nahé, se odvíjí poněkud složitý diskurs. Venuše Baldung Grienova, jejíž bílá pleť vystupuje z temnoty pozadí, zjevně evokuje krásu tělesnou a hmotnou, zobrazenou tím realističtěji, že její tvary se vyznačují nedokonalostí (z hlediska klasických kánonů). I když jí za zády číhá Smrt, tato Venuše je předzvěstí renesanční ženy, která umí beze všech zábran pečovat o vlastní tělo a ukazovat je. Zato Leonardovy ženské tváře jsou neproniknutelné a jejich výraz se vymyká našemu chápání. To je dobře patrné na Portrétu Cecilie Galleraniové zvané též Dáma s hranostajem, záměrně ponechávajícím nejasnou symboliku nepřirozeně dlouhých ženských prstů laskajících zvíře. A zřejmě ne náhodou Leonardo právě v portrétu ženy zvolil volnost proporcí a věrohodnou podobu zvířete. Unikavý, neproniknutelný ráz ženské povahy, který později najde vyjádření v představě "půvabu", odkazuje rovněž k teoretickému problému, příznačnému (ne však výlučně) pro malířství manýristické - k problému podmínek vytváření obrazu uvnitř určitého prostoru.

Renesanční žena používá kosmetiku a mimořádnou pozornost věnuje svým vlasům, které si odbarvuje, čímž nabývají občas mímě ryšavého tónu (zvláště v Benátkách se stává kadeřnictví vytříbeným uměním). Její tělo přímo vyzývá k tomu, aby mu dodávaly lesku zlatnické výrobky, rovněž vytvořené podle kánonů harmonie, proporcí a uhlazenosti.

Renesance je pro ženu obdobím podnikavosti a čínorodosti. Na dvorech diktuje zákony módy, přizpůsobuje se panující okázalosti, nezapomíná však rozvíjet vlastního ducha, aktivně se věnuje výtvarnému umění a dokáže rozmlouvat, filozofovat, polemizovat. Protikladem otevřeně se ukazujícího ženského těla se později stane důvěrný, pronikavý, téměř sobecký výraz tváří, psychologicky těžko uchopitelný a mnohdy záměrně tajemný. Taková je Tizianova Venuše Urbinská (viz kapitola VII) nebo žena na Giorgionově obraze Bouře. Velázquezova Venuše se k nám točí zády, její tvář zahlédneme jen jako odlesk v zrcadle. Se strojeností prostoru a nepostihnutelnou povahou ženské krásy se v následujících stoletích setkáme také u žen Fragonardových, u nichž snový charakter krásy už předjímá krajní volnost moderního malířství: neexistují-li objektivní pravidla, jak zobrazovat krásu, proč tedy nezasadit krásné nahé tělo doprostřed měšťanské snídaně v trávě?

2. ... a hrdinové

Zmíněné problémy však prostupují i mužské tělo a to umožňuje jejich ověření. Renesanční muž staví sebe sama do středu světa a rád se dává zobrazovat ve vší své pyšné síle, nepostrádající jistou tvrdost. Piero della Francesca zachycuje ve tváři Federica da Montefeltro výraz člověka, jenž přesně ví, co chce.

Tvary těla neskrývají sílu ani důsledky rozkoše. Mocný muž, tělnatý a hřmotný, ne-li svalnatý, nosí a vystavuje na odiv znaky vlastní moci. Ludovico il Moro, Alessandro Borgia (jenž prý býval předmětem touhy žen své doby), Lorenzo il Magnifico ani Jindřich VIII. jistě nejsou ztepilí. A zatímco francouzský král František I. na portrétu od Jeana Cloueta skrývá svou z módy vyšlou štíhlost pod širokým hávem, jeho milénka Ferroni?re, portrétovaná Leonardem, obohatila galerii neproniknutelných ženských pohledů, jejichž výraz se marně snažíme pochopit.

Zatímco estetická teorie se potýká s pravidly proporčnosti a souměrnosti těla, mocní mužové oné doby jsou ztělesněným porušením těchto zákonů - i mužská tvář se malíři hodí k tomu, aby se povzněl nad klasické kánony.

Podívejme se na sochu Bartolomea Colleoniho od Verrocchia. Kondotier s impozantním tělem a chladným, sebevědomým výrazem pevně sedí v sedle oře, jako by vzdával hold klasické ikonografii, vyžadující, aby muž ovládal koně, psy či sokoly (nebo také lvy, jak je tomu na četných vyobrazeních sv. Jeronýma), zatímco větší rozmanitost zvířat doprovázejících ženu (od králíka Tizianovy Madony s králíkem po hranostaje, od stehlika po pokojového psa Velázquezových Las Meninas) někdy navozuje představu její povolnosti, jindy zase její neproniknutelné záhadnosti.

Když se však malířství zbaví nemístné úcty ke klasickému duktu a ikonografii, může být člověk nadobro vyhozen ze sedla a nabýt realistického, ne-li přímo lidového vzezření, jako je tomu u Caravaggiova svatého Pavla. Konečně u Brueghela, jiného velkého malíře ubohého, selského těla, jehož- vnější krásu utlumuje drsný materiální život, ztrácí zviřata veškerý symbolický význam a ztělesňují významy lidových přísloví vlámského venkova.

3. Krása praktická...

Na tomto přechodu mají nepochybně podíl historické události spojené s reformací a obecněji změna mravů, k níž dochází na přelomu 16. a 17. století. Stáváme se svědky postupné proměny obrazu ženy. Ta se oblékne a stane se hospodyní, vychovatelkou, správkyní. Od jásavé krásy smyslné se přechází například ke strohé Jane Seymourové, třetí manželce Jindřicha VIII. Tu portréty zachycují se sevřenými rty a tváří obezřetné paní domu, postrádající vášnivých rysů, ostatně stejně jako mnoho žen Dürerových.

Nicméně pro holandské Flandry, vystavené protikladnému napětí- mezi přísnou kalvinistickou morálkou na straně jedné a světskými, predsudků prostými měšťanskými mravy na straně druhé, je příznačné-, že se zde vytvářejí nové lidské typy, v nichž se krása pojí s užitečným a praktickým. Rovněž v lidovém jazyce Schoon vyjadřuje jak krásu (krajiny či hvězdného nebe), tak konkrétní "čistotu" (domu nebo nástroje).

Na Catsových emblémech, zaměřených zcela prakticky a všedně, či v prostředích Steenových obrazů, kde je domácí interiér k nerozeznání od hospodského sálu, je zřejmé, jak určitá kultura orientovaná na "rozpaky z nadbytku" zpodobňuje ženy, jež mohou být smyslné a svůdné, aniž přitom zanedbávají úlohu zdatných hospodyň, zatímco jednoduchá, prostá elegance mužského oděvu připomíná, že je třeba obejít se bez zbytečných cetek, které by mohly být na překážku, kdybychom museli například rychle opravit nečekaně protrženou hráz.

4. ... a krása smyslná

Holandská krása je tedy otevřeně praktická, zatímco krása, kterou na dvoře Krále slunce vyjadřuje Rubens, je otevřeně smyslná. Na Rubensovu ženu (jako třeba na Hél?ne Fourmentovou, jeho mladičkou druhou manželku) nedoléhají světská dramata (Rubens maloval během třicetileté války) ani morální příkazy protireformace; vyjadřuje krásu bez skrytých významů, šťastnou, že existuje a ukazuje se.

Naproti tomu Autoportrét malíře, zachycující jej v pozici příznačně inspi- rované velkými portréty Tizianovými (Mladý Angličan), se se svým vzorem rozchází poklidným výrazem obličeje, který jako by chtěl vyjadřo- vat jen sebe sama a nic jiného, obličeje postrádajícího hlubokou duchov- nost některých postav Rembrandtových či bystrý, pronikavý pohled Tizianův.

Dvorský svět se tak měl rozplynout ve víru galantních tanců, které uvidíme v příštím století. Zánik klasické krásy ve tvarech manýrismu a baroka či v Caravaggiově nebo vlámském realismu už naznačuje jiné výrazové formy krásy: sen, úžas, neklid.

kapitola IX

Od půvabu k nepokojné kráse

1. Hledání subjektivní a různorodé krásy

Za renesance se vysoce zdokonaluje "velká teorie", podle níž krása spočívá v úměrnosti jednotlivých složek. Zároveň se však objevují odstředivé síly směřující ke kráse nepokojné, překvapivé. Jde o dynamický pohyb, který jen za účelem snazšího výkladu může být spojován s učebnicovými kategoriemi jako klasicismus, manýrismus, baroko, rokoko. Spíš je třeba zdůraznit plynulost kulturního procesu, který prodělává umění i společnost a který jen na krátké okamžiky a často jen zdánlivě krystalizuje do určitých jasně vymezených podob. Nastává tedy to, že renesanční "manýra" se mění v manýrismus; že pokrok matematických věd, díky němuž renesance zavedla "velkou teorii", vede k objevu složitějších a znepokojivějších harmonií, než se očekávalo; že život zasvěcený poznání nenachází výraz v klidu duše, nýbrž v její temné, zádumčivé stránce; že s pokrokem poznání přestává být člověk středem světa a je odmrštěn kamsi na okraj všeho stvořeného.

To vše nás nemusí překvapovat. Ze společenského hlediska je renesance, vzhledem k povaze sil, které jí zmítají, neschopná dojít pevnějšího a trvalejšího klidu a rovnováhy: představa ideálního města, jakýchsi nových Athén, je vnitřně nahlodaná faktory, které v Itálii přivodí politickou katastrofu a ekonomické a finanční zhroucení. Postava umělce i společenské složení veřejnosti se v tomto procesu nemění, zůstává v nich však pocit nepokoje, který se odráží ve všech stránkách života, materiálních i duchovních. Totéž se děje na poli filozofickém a uměleckém. Téma půvabu-, jež je těsně spjato s tématem krásy - "krása není nic jiného než půvab, jenž se rodí z úměrnosti, vhodnosti a harmonie

věcí," píše Bembo -, otevírá cestu k subjektivistickým a partikularistickým pojetím krásna.

2. Manýrismus

Tímto vývojem se rozdmýchal i rozporuplný vztah manýristů ke klasicismu: znepokojení umělce, sužovaného na jedné straně nemožností odvrhnout umělecké dědictví předchozí generace a na druhé straně pocitem cizosti vůči renesančnímu světu, ho vede k tomu, že v hloubi nitra objevuje formy, které se teprve nedávno ustálily podle "klasických" kánonů a které nakonec zaniknou jako jemný hřeben vlny, která se roztříští a rozhodí pěnu do všech stran. To je patrné na porušování kánonu u umělce v pravém slova smyslu klasického - u Raffaela; je to vidět na znepokojených tvářích malířů, kteří zachytili vlastní podobizny, jako je Dürer a Parmigianino.

Manýristé jakoby napodobují modely klasické krásy, a tím ruší její pravidla. Klasickou krásu pocítují jako prázdnou, bezduchou: proti ní staví zduchovnění, které chce uniknout prázdnotě, a proto se obrací k fantastičnu: jejich postavy se pohybují v iracionálním prostoru a objevuje se tu i snová dimenze, nebo řečeno dnešními termíny "nadreálná".

Kritika doktrín - přítomná už v renesančním novoplatonismu, především u Michelangela -, které krásno navracely k úměrnosti, se nyní pouští do přesně vykalkulovaných krásných proporcí Leonarda da Vinci nebo Piera della Francesca: manýristé dávají přednost tvarům v pohybu, především esovitě prohnutým (nazývaným "figura serpentinata"), nikoli vepsaným do geometrických kruhů či čtyřúhelníků, nýbrž připomínajícím spíš ohnivé jazyky. A není jisté bez významu, že změněný postoj k matematice má zpětně původ v Dürerově Melancholii.

Propočitatelnost a vyměřitelnost přestávají být kritérii objektivní a slouží jen jako nástroje k čím dál komplikovanějším prostorovým znázorněním (deformacím perspektivy, anamorfickým zobrazením), při nichž je narušen proporční řád. Není náhodou, že manýrismus byl plně pochopen a doceněn teprve v moderním věku: jakmile se krásno zbaví kritérií míry, řádu a proporce, nevyhnutelně se zaměří na subjektivní kritéria, nevyhraněné osobní úsudky.

Názorným příkladem této tendence je Arcimboldo, v Itálii považovaný za druhořadého či okrajového umělce, avšak na habsburském dvoře vysoce ceněný a oslavovaný. Jeho překvapivé kompozice, podobizny, u nichž jsou obličeje složeny z předmětů, rostlin, ovoce a podobně, diváky zaskočí i pobaví. Krása u Arcimbolda je oproštěna od jakékoli zjevné klasičnosti a vyjádřena momentem překvapení, nenadálostí, duchaplností. Arcimboldo dokazuje, že i mrkev může být krásná: zároveň však ztvárňuje krásu, která je krásou nikoli podle nějakého objektivního pravidla, nýbrž jen proto, že je přijata veřejno-stí, dvorským "veřejným míněním". Není rozdílů mezi proporčností a disproporčností, mezi tvarem a beztvarostí, viditelným a neviditelným: zpodobnění beztvareho, neviditelného, nejasného překonává protiklady mezi krásným a ošklivým, pravým a falešným. Zobrazování krásy vychází ze složitosti, základ má spíš v představivosti než v rozumu a samo si stanovuje nová pravidla.

Manýristická krásna vyjadřuje jen lehce zahalenou rozervanou duši: je to vytříbená, kultivovaná a kosmopolitní krásna, stejně jako aristokracie, která ji oceňuje a objednává si její díla (kdežto baroko bude mít lidovější a citovější rysy). Bojuje proti přísným pravidlům renesance, ale odmítá uvolněnou dynamičnost barokních tvarů; působí povrchně, tuto povrchnost však zušlechťuje studiem anatomie a prohloubením vztahu k antice, v němž předstihla obdobné snahy renesance: jde zkrátka o překonání renesance, a zároveň její prohloubení. Dlouho se věřilo, že manýrismus lze omezit jen na krátké období přechodu mezi renesancí a barokem: dnes se naopak uznává, že značná část renesančního věku - od smrti Raffaela v roce 1520, případně ještě dřív - je manýristická. O více než sto let později nechá Madame de la Fayette ožít city oné doby v příběhu kněžny de Cleves.

3. Krize poznání

Z čeho pramení ta úzkost, ten nepokoj, to věčné hledání něčeho nového? Rozhlédneme-li se po tehdejšímu poznání, můžeme najít všeobecně platnou odpověď v "narcistické ráně", kterou humanistickému egu zasadila Koperníková revoluce a následný rozvoj fyzikálních a astronomických věd. Zděšení, které se člověka zmocnilo, když zjistil, že už není středem vesmíru, je provázeno úpadkem humanistických a renesančních utopií o možnostech vybudovat mírumilovný, harmonický svět.

Politické krize, hospodářské revoluce, války "století železa", opakované morové rány: to vše jen potvrzuje zjištění, že vesmír nebyl stvořen na lidský rozměr a že člověk není ani jeho strůjcem, ani jeho pánem. Paradoxně právě nesmírný pokrok poznání vyvolá krizi poznání: hledání stále složitější krásy jde kupříkladu ruku v ruce s Keplerovým objevem, že se nebeské zákony neřídí prostou klasickou harmonií, ale jsou nekonečně složitější.

4. Melancholie

Symbolem doby je nepochybně podivuhodná Dürerova Melancholie I, v níž se melancholický ráz snoubí s geometrií. Celá jedna epocha jako by dělí tuto rytinu od harmonického, pokojného zobrazení geometra Euklida v Athénské škole: renesanční člověk zkoumal vesmír pomocí nástrojů praktických řemesel, kdežto barokní člověk, který se zde již ohlašuje, bádá po knihovnách a v knihách a náčiní melancholicky nechává ležet na zemi (nebo je nečinně drží v ruce).

Melancholie jako osud vzdělaného člověka není sama o sobě novinkou: toto téma je již přítomné, třebaže jiným způsobem, u Marsilia Ficina a Agrippy z Nettesheimu. Nové je však prolnutí ars geometrica s homo melancholicus, kdy geometrie získává duši a melancholie plně intelektuální dimenzi: právě tyto dva momenty vytvářejí melancholickou krásu, která do sebe jako do víru vtahuje předchozí rysy znepokojené duše z renesance a stává se východiskem pro barokní typ člověka.

Přechod od manýrismu k baroku nepředstavuje ani tak změnu školy, jako je spíš výrazem této dramatizace života, úzce spjaté s hledáním nových výrazů krásy: čehosi ohromujícího, překvapivého, zdánlivě disproporčního. Borromini dokázal ohromit a překvapit kostelem Sant'Ivo, netušeně se skrývajícím ve dvoře paláce Sapienza, kde tato stavba rozehrává protiklady mezi konkávními a konvexními strukturami vnitřní kupole, korunované nesmírně smělou a nečekanou spirálovitou lucernou. Nedlouho nato udivil Guarini v Turíně v kapli Svatého roucha kupolí, v níž se díky struktuře přes sebe kladených šestiúhelníků otevírá pohled do dvanáctipé hvězdy.

5. Agudeza, wit, concettismo...

Jedním z charakteristických rysů barokního způsobu myšlení je kombinace exaktní představivosti a překvapivého účinku, která bývá označována nejrůznějšími názvy - agudeza, concettismo, wit, marinismus - a která- nachází nejvyšší výraz u Graciána. Tuto novou formu výmluvnosti podpo-rovaly školské programy vypracované jezuiti bezprostředně po Trident-ském koncilu: Ratio studiorum z roku 1586 (obnovená v roce 1599) počítala na závěr pěti let předuniverzitních studií s dvěma roky rétoriky, díky níž by se žák naučil dokonalé výřečnosti, jejímž cílem neměla být jen praktič-nost, ale i krása vyjádření. Concetti nemají sice vlastní formu, přesto musí mít vytříbenost či ostrovtip, který dokáže překvapit a proniknout k duši posluchače. Ostrovtip vyžaduje čilého, vynalézavého, tvořivého- ducha schopného vidět souvislosti prostým okem nepostřehnutelné, jednoduše- pomocí důmyslu. Tak se vynalézavé, důmyslné kráse otevírají zcela nové- vjemové prostory, kdežto vnímatelná krása se stále více přibližuje formám krásy nevýznamné a beztvaré. Užití ostrovtipu v poezii (gongorismus- ve Španělsku, podle básníka Luise de Góngora, marinismus v Itálii-, podle básníka Giambattisty Marina) nachází výraz ve virtuózní poezii, kde překvapivý, ohromující, působivý styl, jeho kousavá a výstižná vynalézavost zdaleka převyšují obsah. Důležitější než přesný popis ženské krásy je tedy schopnost postihnout množství detailů a poměrů ženského těla, třeba i na základě aspektů, které se mohou jevit jako zcela bezvýznamné, jako například muška nebo kštiny: různorodost forem a detailů, která uchvátí.

6. Tíhnutí k absolutnu

Předivo vztahů a forem, které je třeba vytvářet stále znovu a znovu, přebírá funkci přirozených, závazných a objektivních modelů: barokní století vyjadřuje krásu takřkajíc mimo dobro a zlo. Krásno může být vystiženo skrze ošklivo, pravé skrze falešné, život skrze smrt. Ostatně tématem smrti je barokní mysl posedlá. Je to zřejmé i u tak nebarokního autora, jako je Shakespeare, setkáme se s ním také v následujícím století u podivuhodných umrlčích postav v kapli San Severo v Neapoli.

Proto ale není barokní krása ještě amorální či nemravná, ba právě naopak: hluboká etičnost této krásy netkví v přijímání neúprosných kánonů politické a náboženské moci, vyjádřených barokem, nýbrž v úplnosti umělecké tvorby. Stejně jako na Koperníkových nebo Keplerových hvězdných mapách, na nichž jsou nebeská tělesa propojena stále složitějšími vzájemnými vztahy, se i v každé jednotlivosti barokního světa skládá a zároveň rozkládá celý kosmos. Není tu linie, která by nevedla oko kamsi "mimo", kam je neustále třeba spět, není tu linie, která by nebyla plná napětí: namísto nehybné, neživé krásy klasického vzoru nastoupila krása dramaticky vypjatá.

Srovnáme-li dvě na pohled velmi vzdálená díla, jako je Berniniho Sen svaté Terezy a Watteauovo Vylodění na Cythere, sledujeme v prvním případě rozkládající se linie napětí, směřující od trpící tváře až k nejzazším lemům rozprostřeného roucha, a v druhé diagonální linii, která vychází od andílka v pravém dolním rohu a pokračuje přes paži k šatu a od nohy k hůlce v rukou dámy až k reji puttů. V prvním případě dramatická, trpící krása; v druhém krása melancholická, snová. V obou případech propojování prvků, nerespektující žádnou hierarchii mezi středem a okrajem, dokonalá- provázanost detailů a celku, krása vyjádřená v celé své vznešenosti a bez ohledu na to, zda jde o lem šatu nebo pohled, o skutečnost nebo sen.

kapitola X

Rozum a krása

1. Dialektika krásy

Bývá zvykem hovořit o 18. století jako o století racionálním, důsledném, poněkud chladném a zdrženlivém, ale naše představa toho, jak tehdejší vkus vnímal dobové malířství a hudbu, je zcela zavádějící. Stanley Kubrick ve filmu Barry Lyndon ukázal, jak se pod studenou slupkou osvíceného století zmiřovaly prudké vášně, bouřlivé city, a předvedl muže a ženy jemné i kruté zároveň. Nevidaně tvrdý souboj otce se synem umístil režisér do stodoly postavené v klasickém palladiánském stylu: takhle bychom si zřejmě měli 18. století představovat, století Rousseaua, Kanta a Sada, věk sladkosti žití i gilotiny, Leporella a Dona Juana, přebujelé krásy pozdního baroka a rokoka a neoklasicismu.

Dalo by se říci, že přetrvávání barokní krásy v 18. století odpovídá aristokratické zálibě oddávat se sladkostí života, kdežto strohá neoklasická přísnost vyhovuje kultu rozumu, kázně a vypočítavosti, které jsou typické pro nastupující měšťanstvo. Při pozornějším pohledu však snadno vedle staré dvorské šlechty postřehneme dynamičtější a podnikavou mladší šlechtu s vkusem a zvyky již skutečně měšťanskými, šlechtu modernizující a reformující, která čte Encyklopedii a debatuje v salonech. Ovšem ani při pozornějším pohledu nenalezneme mezi nejrůznějšími vrstvami kupeckých, notářských a advokátských, spisovatelských, novinářských a soudcovských stavů v 18. století ony rysy, které o století později budou charakterizovat společenský typ měšťáka.

Těto složité dialektice stavů a tříd odpovídá neméně složitá dialektika vkusu: proti pestrobarevné kráse rokoka nestojí jeden klasicismus, nýbrž několik verzí klasicismu odpovídajících různým požadavkům, někdy vzájemně protichůdným. Osvícený filozof se domáhá osvobození ducha z mlh tmářství, ale bez zábran podporuje absolutního panovníka a autoritářské vlády; osvícený rozum má svou světlou stránku v Kantově génio-vi, ale i znepokojivou, temnou stránku v krutém divadle markýze de Sade-; zrovna tak je krása neoklasicismu osvěžující reakcí na vkus panující za starých pořádků i hledáním platných, a tedy neúprosných a závazných pra-videl.

2. Rigoróznost a osvobození

Je příznačné, že inovační povaha klasicismu se rodí právě z požadavku po větší rigoróznosti, že z potřeby vyšší míry věrnosti realitě dochází k překonávání realismu. V 17. století, ještě v době baroka, v němž byly tyto tendence obsaženy, zareagovalo divadlo na pravidlo jednoty času, místa a děje a ve jménu většího sepětí s realitou vytvořilo klasickou tragédii: jak může být léta trvající děj zhuštěn do několika málo hodin, jak se mohou do pauzy mezi jednáními směstnat roky, které pravděpodobně mezi dvěma událostmi uběhly?

Právě požadavky rigoróznější pojímaného naturalismu vedou ke zhuštění dramatického času a soustředění děje do několika míst, k rozšíření prostoru pro scénickou iluzi a k zredukování dějů na podstatu, aby se jevištní čas a čas diváka ideálně shodovaly. Namísto krásy spjaté s realitou divadla Plejády nastupuje stylizovaná krása začleněná do reality

násilně přizpůsobené, v níž je člověk postaven do středu dramatu, jež nepotřebuje scénicky přikrášlit. U Racina je velmi zřetelně cítit současnou přítomnost klasicismu i antiklasicismu, překypující, rozbujelá a vznešená krásy a krásy stylizované, kondenzované, tragické v řeckém smyslu slova.

3. Paláce a zahrady

Na první, za falešný pokládaný klasicismus reaguje neoklasicismus důslednějším naturalismem, jak je zřetelně vidět na přísnosti nových architektonických stylů především v Anglii. Anglická architektura 18. století, vyznačující se především střídmostí a vytříbeným vkusem, je dokladem rozhodného odklonu od barokní přebujelosti.

Anglická aristokracie a gentry nemají vůbec v úmyslu stavět na odívání své bohatství; příkaz doby tedy zní, držet se pravidel stanovených klasičskou architekturou, především Palladiem.

Barokní architektura je krásná tím, jak dovede překvapit, ohromit, za-skočit svou přemírou, přebujelostí, svými zakřivenými liniemi. Racionálnímu pohledu 18. století však tato krása připadá nesmyslná a vyumělkovaná a toto odsouzení postihne také barokní zahrady: park ve Versailles je považován za negativní příklad, naproti tomu anglická zahrada nic nově nevytváří, pouze zrcadlí krásu přírody, neokouzluje přebujelostí, nýbrž uklidňuje harmonickou kompozicí scénérie.

4. Klasicismus a neoklasicismus

V neoklasicismu se setkávají dva opačné, ale současně uplatňované požadavky, odpovídající měšťanskému duchu: individualistická rigoróznost a vášeň pro archeologii. Pozornost věnovaná soukromí a domovu, jako výraz individualismu typického pro moderního člověka, se konkrétně projevuje hledáním a dodržováním neúprosně přísných norem: příkladem toho je dům, který osobně navrhl Thomas Jefferson, strůjce americké revoluce a třetí prezident Spojených států.

Neoklasicismus se prosadil jako kánon "skutečné" klasické krásy, jako ideál nových Athén ve dvojím smyslu, jako symbol klasického řeckého města a zároveň ztělesnění bohyně Rozumu, která zavrhlá nedávnou minulost. S tím jde ruku v ruce takzvaný "archeologický neoklasicismus", který odpovídá rostoucímu zájmu 18. století o archeologické vykopávky.

V druhé polovině 18. století jsou archeologické výzkumy nepochybně v módě; promítá se do nich vášeň pro cestování do dalekých zemí, hledání exotické krásy vymykající se evropským kánonům. Ale samotné výzkumy, vykopávky a odkrývání zřícenin na vysvětlení tohoto jevu nestačí: dokládá to nezájem veřejnosti o vykopávky v Herculaneu (1738), objeveném jen o deset let dříve než Pompeje (1748), které teprve znamenaly zrod dychtivého zájmu o vše, co je antické a původní. Mezi oběma archeologickými počiny došlo k hluboké proměně evropského vkusu. Rozhodující roli sehrálo zjištění, že renesanční představa o klasičnosti se ve skutečnosti vztahuje k době úpadku: přišlo se na to, že dosavadní klasičská krása je deformací, způsobenou humanistami, a proto tedy byla zavržena a vypuklo hledání "pravé" antiky.

Právě proto se teorie krásy v druhé polovině 18. století vyznačuje novostí: při hledání původního stylu dochází k rozchodu s tradičními styly, odmítají se konvenční náměty a pózy ve prospěch větší výrazové svobody.

Osvobození od kánonů však nepožadují jen umělci: podle Humea může kritik určovat pravidla vkusu jen tehdy, je-li schopen zbavit se zvyklostí a předsudků, jež zvnějšku předurčují jeho úsudek. Jeho úsudek by se měl zakládat na vnitřních kvalitách, jako je zdravý rozum a nezájatost, ale také metoda, vytříbenost, zkušenost.

Jak vidíme, počítá tento kritik s veřejností, u níž jsou myšlenky předmětem oběhu, rozprav a také - proč ne? - trhu. Činnost kritika zároveň předpokládá naprosté oproštění vkusu od klasických pravidel: tyto myšlenky, které vycházejí mimo jiné z manýrismu, vyústí u D. Humea v estetický subjektivismus, blízký se skepticizmu (termín, kterým Hume sám neváhá označit - v pozitivním smyslu - svou filozofii). Humeova základní teze zní, že krása není věcem vlastní, nýbrž že se utváří v kritikově mysli, neboli v mysli diváka nezávislého na vnějších vlivech. Význam tohoto objevu se rovná objevu subjektivní povahy tělesných počitků (teplo, zima apod.), k němuž v 17. století dospěl v oblasti fyziky Galileo Galilei. Subjektivitě "tělesného vkusu" - má-li jídlo sladkou nebo hořkou chuť, nezávisí na jeho povaze, nýbrž na chuťových orgánech toho, kdo je okusil - odpovídá analogická subjektivita "duchovního vkusu": jelikož neexistuje objektivní kritérium hodnocení, které by bylo věcem dané, může se též předmět jevit mému zraku jako krásný a zraku mého bližního jako ošklivý.

5. Hrdinové, těla a zříceniny

Estetika zřícenin, která se rozvíjí v druhé polovině 18. století, je také výrazem dvojakosti neoklasické krásy. Že mohou být historické zříceniny vnímány jako krásné, je rovněž novinkou, vyplývající z odporu k tradiční architektuře a důsledného hledání nových témat, nacházejících se mimo rámec kanonizovaných stylů.

Z tohoto hlediska je zajímavé srovnat racionální a zároveň melancholický pohled Diderotův či Winckelmannův na antické zříceniny s Davidovým pohledem na probodnuté tělo Maratovo, které by se žádný malíř předcházející generace neodvážil zobrazit v koupelnové vaně. Potřeba respektovat historickou pravdu do nejmenšího detailu však pro Davida neznamena chladně napodobovat přírodu, nýbrž je výsledkem řady protichůdných pocitů: hrdinství zavražděného revolucionáře povyšuje Maratovy bezvládné paže na krédo víry v hodnoty rozumu a revoluce; avšak z těla, které je nyní bez života, číší pocit hlubokého zármutku nad pomíjivostí života a nenávratností toho, co čas a smrt odnesly.

S podobnou dvojnázdou se setkáme také v Diderotových a Winckelmannových rozpravách nad troskami. Krása antických památek nabádá, že nesmíme zapomínat na zub času a na ticho rozprostírající se nad národy, ale také posiluje víru v možnost znovu a naprosto věrně zrekonstruovat původní podobu krásy, o níž se v minulosti soudilo, že je nenávratně ztracena, a proto se nesprávně dávala přednost kráse přírody.

Winckelmannovo úsilí obnovit jasnou a jednoduchou čistotu linií je projevem též hluboké nostalgie, jakou pociťuje Rousseau nad původní čistotou přírodního člověka. Zároveň tu cítíme ale také vzpouru proti prázdné přebujelosti rokokových staveb, které jsou vnímány jako příliš vyumělkované, ne-li přímo proti přírodě.

6. Nové myšlenky, nové náměty

Ve srovnání s renesancí a se 17. stoletím má estetická rozprava probíhající ve století osmnáctém značně novátorské rysy, které jí dodávají na osobitosti a niterné modernosti: ať už jde o vztah mezi intelektuály a veřejností, prosazení dámských salonů nebo úlohu žen a nové náměty v umění.

Intelektuál i umělec podléhají v průběhu 18. století ve stále menší míře ponižující závislosti na mecenáších a dobrodincích a mimo jiné také díky rozšiřujícímu se knižnímu průmyslu začínají získávat určitou ekonomickou nezávislost. D. Defoe přenechal kdysi práva na Robinsona Crusoa za pouhých deset liber šterlinků, kdežto Hume může nyní na svých Dějinách Anglie vydělat více než tři tisíce. I autoři méně známí nacházejí práci jako kompilátoři lidových knih, jejichž prostřednictvím se šíří velká politická a filozofická témata. Ve Francii prodávají tyto knihy cestující obchodníci: kniha se tak dostává až do nejzazších končin země, kde nadto už více než polovina obyvatelstva umí číst. Tyto změny připravují půdu pro revoluci; není náhodou, že krása neoklasicismu bude přijímána jako symbol této události (a také následného napoleonského císařství), kdežto krása rokoková bude ztotožňována s nenáviděným a prohnitým starým pořádkem.

Filozof je i kritikem a současně i komentátorem událostí a jeho publikum, pro které mají knihy jako nositelky myšlenek čím dál větší význam, je mnohem početnější, než býval úzký okruh intelektuálů takzvané republiky písemnictví, u něhož získávají stále větší význam prostředky šíření myšlenek. Nejznámější kritiky doby jsou J. Addison a D. Diderot; první z nich nově hodnotí imaginaci jako schopnost empiricky pojmut krásu uměleckou i krásu přírodní; druhý se svým typickým eklekticismem zase zkoumá krásu jako výsledek vzájemného působení vnímavého člověka a přírody, v rámci množství překvapujících vztahů, které jsou velmi pestré a jejichž vnímáním vzniká soud o krásnu: v obou případech je propagace těchto myšlenek těsně spjata s rozšířením tisku, jehož Addison využívá pro svého Spectatora a Diderot pro Encyklopedii.

Knižní trh vede pochopitelně k novým formám reakce i ke zklamáním. To je případ W. Hogartha: obliba cizích umělců u objednavatelů z řad anglické aristokracie ho vytlačila z trhu, takže si musel vydělávat na živobytí ilustrováním knih. Hogarthovo malířství a jeho estetické teorie vyjadřují typ krásy, který je v otevřeném protikladu s anglickou aristokratickou klasičností. Svou obhajobou spletitosti, vinoucí se a vlnící se linie (která ladí s krásným účesem stejně jako s bystrým duchem) proti linii strnulé odvrhuje Hogarth klasické pouto mezi krásou a úměrností, podobně jako to z jiného úhlu pohledu dělá i jeho krajan E. Burke. Hogarthovy obrazy vyjadřují mravoučnou, narativní krásu, která je součástí literárního příběhu, bez něhož nemůže existovat. Krása spojená s narativním kontextem ztrácí veškeré ideální stránky, a protože nemusí brát ohledy na žádnou dokonalost, může být vyjádřena i zcela novými náměty, jako jsou například výjevy se služebnictvem, což je ostatně téma, jež se objevuje i u dalších tvůrců.

Nikoli náhodou je v Mozartově Donu Juanovi - který zároveň uzavírá klasické období a zahajuje moderní věk - postava libertina, marně hledajícího ideální krásu u tisíců dobývaných žen - ironicky a z odstupu po-zorována sluhou Leporellem, který vše pečlivě zaznamenává s typicky měšťáckým smyslem pro účetnictví.

7. Ženy a vášně

Don Juan, předkládající existenciální prohru svůdce, nabízí naproti tomu novou ženu; totéž lze říci o Zavražděném Maratovi, obraze dokumentujícím historickou událost, kterou uvedla v pohyb ženská ruka: snad tomu ani jinak nemohlo být ve století zaznamenávajícím nástup žen na veřejnou scénu. Pozorujeme to i v malířství, kde barokní dámy nahradily ženy sice méně smyslné, zato volnějších mravů, bez škrticích šněrovaček, s vlasy volně zvlhčenými: na sklonku 18. století je módou neskrývat ňadra, nechat je odhalená nad zvýšeným pasem, který je zároveň nadzvedává. Pařížské dámy pořádají salony a rozhodně ne ve vedlejší úloze se účastní debat, které jsou předobrazem revolučních klubů; ty jsou ovšem pokračováním módy salonních hovorů o povaze lásky, módy započaté již v 17. století. Watteauovo Vylodění na Cythere se příznačně opírá o imaginární zeměpis milostných vášní, který je v rozpravách 17. století - znázorňován na jakési Mapě něžné lásky - Carte du Tendre.

Právě z těchto rozprav se koncem 17. století zrodil jeden z prvních - milostných románů, Kněžna de Clèves od hraběnky de La Fayette. Po něm následuje v 18. století Moll Flandersová (1722) od Daniela Defoea, Pamela (1742) od Samuela Richardsona a Nová Heloisa (1761) od Jeana-Jacquesa Rousseaua. Milostný román 18. století, v němž je krása viděna vnitřním zrakem vášně, má většinou formu deníku - tedy literární formu již plně předromantickou. Ale především si na jeho stránkách razí cestu přesvědčení - a to je ženský příspěvek k moderní filozofii -, že cit není jen rozrušená mysl, nýbrž představuje třetí lidskou schopnost, vedle rozumu a vnímavosti.

Cit, vkus, vášně tedy ztrácejí svou zápornou auru iracionality, rozum si je získává na svou stranu, ale zároveň se stávají hlavními protagonisty v boji proti jeho diktátu. Cit představuje studnici, z níž Rousseau čerpá sílu, aby se vzbouřil proti vyumělkované, úpadkové moderní kráse a pro oko a srdce vydobyl zpět právo na potěšení z původní, nezkažené krásy přírody. Tato romantická vzpoura je provázena melancholickou nostalgií po "dobrém divochovi" a spontánním dítěti, kteří v člověku původně byli, avšak nyní jsou již ztraceni.

8. Svobodná hra krásy

Estetika 18. století, která dala subjektivním a neurčitelným stránkám vkusu zaznít naplno, dosáhla svého vrcholu v Kritice soudnosti Immanuela Kanta. Základem estetické zkušenosti se stalo zalíbení bez jakéhokoli zájmu, k němuž při pozorování krásy dochází. Krásné je to, co se líbí nezainteresovaně, aniž "nám nebo někomu na existenci věci záleží nebo jen mohlo záležet". "Vkus je tedy schopnost posuzovat nějaký předmět nebo způsob představy na základě zalíbení nebo znelíbení bez jakéhokoli zájmu. Předmět takového zalíbení se nazývá krásný."

Je pravda, že považujeme-li nějaký předmět za krásný, domníváme se, že náš úsudek má obecnou platnost a že všichni musí (nebo by měli) náš názor sdílet. Ale vzhledem k tomu, že obecná platnost soudu týkajícího se vkusu nevyžaduje existenci pojmu, jemuž je třeba se přizpůsobit, je všeobecnost krásna subjektivní: je to oprávněný

požadavek toho, kdo vynáší soud, ale rozhodně nemůže získat všeobecně poznávací platnost. Rozumově "cítit", že Watteauův obraz znázorňující galantní výjev, má obdélníkový tvar anebo že každý urozený muž má povinnost být nápomocen ženě v nesnázích, není totéž jako "cítit", že zkoumaný obraz je krásný: v tomto případě se opravdu intelekt i rozum vzdávají své nadvlády, kterou mají na poli poznání a na poli morálním, a pouští se do svobodné hry s obrazotvorností podle pravidel diktovaných právě touto obrazotvorností. Také u Kanta nebo Rousseaua jsme stejně jako v rozpravách o vášních svědky toho, že rozum ustupuje stranou.

Nicméně i toto upřednostňování citu tam, kde rozum nemůže věci ovládat, je podřízeno pravidlům rozumu a nikdo nedokázal lépe než Kant zvládnout ono napětí, které osvícenství v sobě nese. Ovšem i Kant musí připustit pronikání neracionálních prvků do systému. Jedním z nich je oprávněnost "volné krásy" vedle "krásy fundované", nedefinovatelnost ornamentu a abstraktna. Romantismus obrovsky rozšíří prostor volné krásy, když ji nechá splynout s krásou jako takovou.

Kant však musí ve vznešenosti (viz kapitola XI) rozpoznat moc beztvaré a neomezené přírody: smělá, majestátní skaliska, bouřková mračna, sopky, vichřice, oceán a vůbec vše, v čem se projevuje idea nekonečnosti přírody. U Kanta působí ještě nepodložená důvěra v moc přírody, v její cíle (díky nimž se uskutečňuje vývoj lidstva k lepšímu) a v její harmonie.

Tato "estetická teodicea", pro toto století typická, je přítomná i u F. Hut-chesona a A. Shaftesburyho, podle nichž existence zla a ošklivosti v přírodě nepopírá pozitivní řád, který je v zásadě pro tvorstvo dobrý. Ovšem není-li příroda jen krásnou anglickou zahradou, nýbrž ve srovnání s naším nicotným životem něčím nepopsatelně mocnějším, pak je naše pohnutí jen velmi obtížně slučitelné s obecnými zákony harmonie. Však také podle Kanta vzniká z racionálního uznání nezávislosti lidského rozumu na přírodě, díky prokázané schopnosti duše překonat jakoukoli vnímatelnou míru.

9. Krása krutá a temná
Temná stránka rozumu je přímo vepsána do samotných Kantových závěrů: nezávislost rozumu na přírodě a nezbytnost neopodstatněné víry v dobrou přírodu. Lidský rozum má tu moc učinit každý předmět poznání nehmotným, aby ho ve formě pojmu převedl do své vlastní oblasti nebo aby na něm byl nezávislý. Je-li tomu tak, jaká mez může zabránit tomu, převádět nejenom věci, ale dokonce i osoby na manipulovatelné, využitelné, měnitelné předměty? Kdo dokáže zabránit racionálnímu plánování - zla a zlomení srdcí bližních? Právě to předvádějí hrdinové Laclosových Nebezpečných známostí, kde je rafinovaná a vzdělaná krása maskou, pod níž se skrývá temná stránka muže, a především pomstychtivost ženy, rozhodnuté oplácet krutostí a zlem útlak, který příslušnice jejího pohlaví snášely po celá staletí.

Kruté a nelitostné užívání rozumu napovídá, že příroda sama o sobě není ani dobrá, ani krásná. Co tedy brání tomu vidět ji tak jako de Sade, jako krutou nestvůru bažící po mase a krvi? Nedokládají to snad lidské dějiny dostatečně zjevně?

Krutost tedy odpovídá lidské povaze, utrpení je prostředkem k dosažení rozkoše, jediného cíle ve světě osvětleném ostrým světlem rozumu bez hranic, ve světě obývaném jeho tísněmi. Krása těl už nemá žádný duchovní význam, vyjadřuje jen krutou rozkoš trýznitele nebo muka oběti, bez jakéhokoli morálního pozlátka: je to svět, v němž zvítězilo zlo.

kapitola XI

Vznešeno

1. Nové pojetí krásna

V neoklasickém pojetí, ostatně stejně jako i v jiných dobách, je krása vnímána jako vlastnost předmětu, který nám připadá krásný, a k tomu se užívá takových klasických definic, jako je "jednota v rozdílnosti" nebo "úměrnost" a také "harmonie". Například podle Williama Hogartha existuje "linie krásy" a "linie půvabu", jinými slovy krása spočívá ve tvaru předmětu. V osmnáctém století se však začínají prosazovat termíny jako "génies", "vkus", "obrazotvornost" a "cit", které napovídají, jakým způsobem se bude nové pojetí krásna utvářet.

Idea "génia" a "obrazotvornosti" se samozřejmě vztahuje k talentu toho, kdo krásnou věc vytváří, kdežto idea "vkusu" se dotýká schopnosti druhého danou věc ocenit. Tyto výrazy tedy nemají nic společného s povahou objektu, nýbrž váží se k vlastnostem, schopnostem a dispozicím subjektu (a to jak subjektu, který krásno vytváří, tak subjektu, jenž krásno posuzuje). V předchozích staletích sice nechyběly výrazy označující estetické schopnosti subjektu (vzpomeňme na pojmy "důmysl", "wit", "agudeza" a "esprit", o nichž jsme se zmínili v kapitole IX), avšak teprve v osmnáctém století se právo subjektu definovat zkušenost s krásnem plně prosazuje.

Krásné je definováno na základě způsobu, jímž je přijímáno, na základě analýzy vědomí osoby, která soud vkusu vynáší. Diskuse o krásnu se přesouvá od hledání pravidel potřebných pro jeho vytváření nebo poznávání k úvahám o účincích, jež vyvolává (také David Hume se ve svém pojednání Pravidla vkusu snaží uvést v soulad subjektivitu soudu vkusu a vnímaného účinku s určitými objektivními charakteristikami věci hodnocené jako krásná). Krásno chápáno jako něco, co se člověku, jenž ho vnímá, -takové jeví, krásno vázané na smysly, na poznání požitku, je idea, která převládá v různých filozofických kruzích, kde si zároveň razí cestu také idea vznešena.

2. Vznešeno je ozvěnou velkého ducha

První, kdo psal o vznešenu, byl myslitel z doby alexandrijské - Pseudo-Longinos. Tomuto pojmu věnoval svůj slavný traktát, který se značně rozšířil v sedmáctém století díky anglickému překladu Johna Halla a francouzskému od N. Boileaua; avšak teprve v polovině 18. století bude pojem vznešeno důrazně prosazován.

Pseudo-Longinos považuje vznešeno za výraz velkých a ušlechtilých vášní (jaké vyjadřují homérické eposy nebo velké klasické tragédie), vyžadujících jistou citovou účast jak subjektu, který umělecké dílo tvoří, tak subjektu, jenž se z něho těší. V procesu umělecké tvorby staví Longinos do popředí moment nadšení: vznešeno je pro něj cosi, co zevnitř vdechuje život poetické rozpravě a posluchače či čtenáře uvádí do vytržení. Longinos věnuje velkou pozornost rétorickým a stylistickým technikám, pomocí nichž lze žádaného účinku dosáhnout. Vznešenosti lze tedy dosáhnout

prostřednictvím umění. Podle Longina vzniká tudíž vznešeno účinkem umění (a nikoli jako přirozený jev), k jeho dosažení přispívají jistá pravidla a jeho účelem je vyvolat libost. První úvahy v 17. století inspirované Pseudo-Longinem se ještě vztahují k "vznešenému stylu", tedy k rétorickému postupu vhodnému pro hrdinská témata a vyjádřenému vzletným jazykem, díky němuž je možné ušlechtilé vášně prociťt.

3. Vznešenost přírody

Na sklonku 18. století se však myšlenka vznešena spojuje především se zkušeností, která nevychází z umění, nýbrž z přírody, a v rámci toho je dávana přednost beztvaremu, bolestnému a hroznému. Staletí zkušeností ukázala, že existují věci krásné a příjemné, a také věci či jevy hrozné, děsivé a bolestné. Umění bývalo chváleno, že krásným způsobem napodobuje nebo ztvárňuje věci ošklivé, beztvaré a strašlivé, jako jsou monstra nebo ďábel, smrt či bouře. Aristotelés ve své Poetice vysvětluje, že tragédie, podávající obraz strašlivých událostí, musí v duši diváka vyvolat hrůzu a soucit. Důraz je nicméně kladen na proces očištění (katarzi), díky němuž se divák osvobodí od vášní, jež samy o sobě žádný požitek nepřinášejí. V 17. století byli uznáváni malíři, kteří zachycovali ošklivé, nepříjemné bytosti, mrzáky a kulhavé, či mračnou a bouřkovou oblohu, nikdo však netvrdil, že bouře, běsnící moře, cosi beztvaré a výhružného by samo o sobě mohlo být krásné.

Svět estetického požitku v té době tvořily dvě oblasti, oblast krásna a oblast vznešena, které však nebyly zcela oddělené (jako tomu bylo u rozlišování krásna a pravdy, dobra a dobrého, krásna a užítka, a dokonce- krásna a oškliva), neboť pocit vznešenosti má řadu rysů, které se dříve připisovaly krásnu.

18. století je dobou cestovatelů dychtících poznat nové kraje a nové zvyky, nikoli však z touhy dobývat, jako tomu bylo v předchozích staletích, ale pro nové požitky a emoce. Roste oblība exotiky, všeho zajímavého, zvláštního, jiného, překvapivého. V této době se rodí cosi, co bychom mohli nazvat "poezií hor": poutník, jenž se vydal na dobrodružnou cestu přes Alpy, okouzleně hledí na nepřístupná skaliska, nekonečné ledovce, bezedné propasti, rozlohy bez hranic.

Už na konci 17. století shledává Thomas Burnet ve své Telluris theoria sacra v zážitcích z hor cosi, co povznáší duši k Bohu, oživuje vidinu nekonečna a podněcuje velké myšlenky a vášně.

V 18. století A. Shaftesbury ve svých Morálních pojednáních napsal: "Dokonce i drsné skály, jeskyně obrostlé mechem, hrbolaté sloje a nesouměrné vodopády, obestřené divokým půvabem, mi připadají mnohem kouzelnější, neboť představují nefalšovanou přírodu a vyzařuje z nich nádhera, jež zdaleka přesahuje směšné napodobeniny okázalých zahrad."

4. Poetika zřícenin

Od druhé poloviny 18. století se prosadila záliba v gotických stavbách, které v porovnání s neoklasickými rozměry nutně působí neúměrně a nesymetricky; právě tento smysl pro nepravidelnost a beztvarost vede nově k oceňování zřícenin. Renesance byla nadšena ruinami antického Řecka, protože podle nich bylo možné odhadnout, jak ona díla původně vypadala; neoklasicismus se snažil tyto tvary vytvářet znovu (vzpomeňme na Canovu a Winckelmannu). Zřícenina je však nyní obdivována právě pro svou neúplnost, pro stopy, které na ní neúprosný zub času zanechal, pro bujnou vegetaci, mech, jímž obrůstá, pukliny ve zdech.

5. "Gotika" v literatuře

Oblibou gotiky a zřícenin se nevyznačuje jen vizuální oblast, ale také literatura: právě ve druhé polovině století kvete "gotický" román, plný rozpadajících se hradů a klášterů, hrůzostrašných podzemních chodeb, prostředí jako stvořeného pro noční vidiny, temné zločiny a přízraky.

Zároveň se rozvíjí i hřbitovní poezie, smuteční elegie, pohřební erotismus, který bude pokračovat a vrcholu morbidnosti dosáhne v dekadenci koncem 19. století (objevuje se však už v poezii 17. století u T. Tassa, když líčí smrt Klorindy). Zatímco tedy jedni zachycují hrůzooplňné krajiny a výjevy, kladou si druhí otázku, jak to, že hrůza může vyvolávat požitek, když doposud byla představa potěšení a radosti naopak spojována s krásou.

6. Edmund Burke

Dílo, jež více než kterékoli jiné přispělo k rozšíření myšlenky vznešena, bylo Filozofické zkoumání vznešena a krásna od Edmunda Burkea; v první verzi vyšlo roku 1756 a posléze nově roku 1759. "Vše, co může vyvolat představu bolesti nebo nebezpečí, tedy vše, co je nějakým způsobem strašlivé nebo se týká strašlivých předmětů nebo nějak jinak vyvolává hrůzu, je zdrojem vznešena, to znamená, že vzbuzuje to nejsilnější pohnutí, jaké dokáže mysl prociťt."

Burke staví krásno proti vznešenu. Krása je především objektivní vlastností těl, která proto "vzbuzují lásku", a působí na lidského ducha prostřednictvím smyslů. Burke se staví proti myšlence, že krása spočívá v úměrnosti a přiměřenosti (a v tomto smyslu polemizuje s celými staletími estetické kultury); typické pro krásno jsou podle něho rozmanitost, malost, hladkost, plynulé přechody, jemnost, čistota a jasnost barev, ale také - do určité míry - půvab a elegance.

Na těchto vlastnostech krásna je zajímavá především skutečnost, že jsou v protikladu k jeho myšlence vznešena, jež obnáší velikost, drsnost a omšelost, pevnost až masivnost, temnost. Vznešeno je výsledkem rozpoutaných hrůzných vášní, daří se mu v temnotě, vyvolává představu síly a také utrpení; příkladem toho je prázdnota, samota a ticho. Ve vznešenu převládá neukončenost, obtíže, touha po čemsi stále větším.

Pro tento výčet znaků není snadné nalézt jednotící myšlenku, už z toho důvodu, že Burke u jednotlivých kategorií nezapře svůj osobní vkus (ptáci jsou podle něho krásní, ale neúměrní, protože krk mají delší než zbytek těla, kdežto ocas kratičký, a mezi příklady velkoleposti klade vedle sebe pohled na hvězdné nebe a na ohňostroj).

Zajímavý v jeho pojednání je poměrně nesourodý soupis charakteristických rysů, které užívá 18. a 19. století - ne vždy všechny najednou -, chce-li definovat vznešenost. Znovu jsou zde zmiňovány temné, ponuré stavby, především takové, u nichž je přechod mezi vnějším světlem a vnitřní temnotou zvláště výrazný, přednost mívají podmračené oblohy před jasnými, noc před dnem a (v oblasti počítků) dokonce věci hořké a páchnoucí.

V souvislostech, v nichž Burke hovoří o vznešenosti zvuků a připomíná "hřmot mohutných peřejí, divokých bouří, hromobití či výstřely z děl" nebo řev zvířat, se vyskytnou i poměrně drsné příklady; když však mluví o náhlém, velmi

silném zvuku, při němž "je pozornost vybičována a smysly se snaží bránit", a říká, že "jediný zvuk určité síly, byť krátký, je-li pravidelně opakován, vyvolává veliký účinek", těžko si nevybavit Beethovenovu Osudovou.

Burke říká, že není schopen vysvětlit, proč vzniká vznešeno a krásno, klade si však otázku: může být hrůza příčinou potěšení? Jeho odpověď zní: může, pokud bezprostředně neškodí. Zastavme se u tohoto tvrzení. Nese v sobě odstup od toho, co nahání strach, a tedy určitý nezáměr. Bolest a hrůza jsou zdrojem vznešeno, pokud nejsou škodlivé. Je to týž nezáměr, jaký se během staletí objevoval v souvislosti s ideou krásna. Krásné je, co vyvolává požitek, který nevede k potřebě vlastnit nebo nějak užívat věc, jež se líbí. A stejně tak je také hrůza, v níž je obsažena vznešenost, hrůzou z čehosi, co na nás nedosáhne, co nám nemůže ublížit.

Právě v tom tkví hluboká spojitost mezi krásnem a vznešenem.

7. Kantovo vznešeno

Rozdíl a shody mezi krásnem a vznešenem vymezil s největší přesností Immanuel Kant ve své Kritice soudnosti (1790). Podle Kanta jsou pro krásno charakteristické: zalíbení bez jakéhokoli zájmu, účelnost vnímaná bez představy účelu, všeobecnost bez pojmu a pravidelnost bez zákonitosti. Má na mysli, že se můžeme těšit z krásné věci, aniž ji budeme chtít vlastnit; že ji vidíme, jako by byla vytvořena k dokonalosti za nějakým zvláštním účelem, když jediným cílem, o který daná forma usiluje, je vlastní existence; máme z ní požitek, jako kdyby se dokonale řídila nějakým pravidlem, přičemž je pravidlem sama sobě. V tomto smyslu je typickým příkladem něčeho krásného květina a právě v tomto smyslu je jasné, proč je součástí krásy všeobecnost bez pojmu. Není totiž estetickým soudem tvrzení, že všechny květiny jsou krásné, nýbrž že krásná je určitá květina, a k prohlášení, že tato květina je krásná, nás vede nutnost, jež závisí nikoli na soudu vycházejícím z určitých zásad, nýbrž na našem citění. Při této zkušenosti jde tedy o "svobodnou hru" obrazotvornosti a rozumu.

S posuzováním vznešeno se to má jinak. Kant rozlišuje dva druhy vznešenosti - matematickou a dynamickou. Typickým příkladem matematické vznešenosti je pohled na hvězdnou oblohu. Máme při něm dojem, že to, co vidíme, přesahuje naše možnosti vnímání, a představujeme si víc, než vidíme. Jsme k tomu vedeni, protože rozum (schopnost, díky níž dokážeme pochopit ideu Boha, světa či svobody, které náš intelekt nemůže dokázat) nás má k tomu, předpokládat nekonečno, které neumíme pojmenovat nejenom naše smysly, ale naráz ani naše obrazotvornost. Tím tedy odpadá možnost "svobodné hry" obrazotvornosti a rozumu a vzniká znepokojení, negativní požitek, při němž pocítíme velikost vlastní subjektivity, schopné chtít něco, co nemůžeme mít.

Typickým příkladem dynamické vznešenosti je pozorování bouře. Naši mysl nerozrušuje pocit nekonečné rozlohy, nýbrž nekonečné síly. I v tomto případě je naše schopnost vnímání pokořena a opět vzniká pocit nepokoje, kompenzovaný pocitem naší mravní velikosti, proti níž přírodní síly nic nezmůžou.

Tyto myšlenky, jimiž se po celé 19. století zabývají různí autoři různým způsobem, budou živnou půdou pro romantické citění. Podle F. Schillera je vznešený předmět ten, při jehož představě pocítíme naše tělesná přirozenost vlastní meze a naše rozumová přirozenost své nadřazené postavení - a nezávislost na jakékoli hranici (O vznešenu). Podle Hegela je vznešeno pokusem vyjádřit nekonečno, přičemž v říši jevů nelze nalézt předmět odpovídající takové představě (Lekce z estetiky, II, 2).

Jak již bylo řečeno, pojem vznešeno se v 18. století prosazuje zcela originálním a dosud nevidaným způsobem, neboť se týká zkušenosti, kterou zažíváme v přírodě, nikoli v umění. Když se změnil pohled a pojem vznešeno začal být vztahován také na umění (což platí dodnes) -, ocitlo se romantické citění před problémem: jak v umění vyjádřit dojem vznešenosti, který se nás zmocňuje před velkolepými jevy přírody? Umělci se o to pokoušeli nejrůznějšími způsoby, v malířství i v literatuře (dokonce i v hudbě), ztvárňováním bouří, nekonečných rozloh, chladných ledovců či pocitů zoufalství. Některé obrazy, například Friedrichovy, předvádějí lidské bytosti tváří v tvář vznešenu. Lidská postava se k nám točí zády, abychom nehleděli na ni, nýbrž skrze ni, abychom ze stejného místa viděli to, co vidí ona, a ve srovnání s velkolepou přírodní podívanou si společně s ní uvědomili zanedbatelnost vlastní osoby. Malířství se v těchto případech ani tak nesnažilo zachytit přírodu ve chvíli vznešenosti, jako spíš ztvárnit (v součinnosti s námi) naši zkušenost s pocitem vznešenosti.

kapitola XII

Romantická krása

1. Romantická krása

"Romantismus" je pojem, který neoznačuje ani tak určité historické období nebo konkrétní umělecký směr, jako spíše soubor rysů, postojů a nálad, jejichž osobitost spočívá v jejich zvláštní povaze, a především v jejich originálních vzájemných vztazích. Originalitu vskutku nelze jednotlivým aspektům romantické krásy upřít, třebaže k nim poměrně snadno najdeme předstupně a předchůdce: krásu Medúzy, groteskní, nejednoznačnou, melancholickou, nestvůrnou. Originální jsou však především vztahy mezi rozmanitými formami, jež neurčuje rozum, ale cit a rozum, vztahy, které neohodlají vylučovat protiklady a rušit antiteze (konečné - nekonečné, celé - fragmentární, život - smrt, intelekt - srdce). Protiklady jsou naopak souběžně akceptovány, a právě to je v romantismu skutečně nové. Portrét, který si nakreslil ve svém sonetu Foscolo, je dobrým příkladem sebezobrazení romantického člověka: krása a melancholie, srdce a rozum, reflexe a puzení se navzájem prostupují. Musíme si nicméně dát pozor a nepokládat historické období, v němž Foscolo žil - období mezi revolucí a restaurací, mezi neoklasicismem a realismem - , za onu periodu, v níž se výhradně vyjevuje romantická krása. Tato krása, jež se nachází v pobleblé a propadlé tváři a za níž vykukuje, aniž se nějak schovává, Smrt, byla už zřetelně zastoupena u Tassa a bude se vracet ještě na sklonku 19. století, například v D'Annunziově makabrozní četbě Leonardovy Mony Lisy. Romantická krása zkrátka vyjadřuje stav duše, který vychází z Tassa a Shakespeara a objevuje se ještě u Baudelaira a D'Annunzia, kde se vypracovávají formy, jež znovu převezme snová krása surrealistů a makabrozní vkus moderního a postmoderního kýče.

Je zajímavé sledovat postupné utváření romantického vkusu prostřednictvím sémantických proměn termínů romantic,

romanesque, romantisch. V polovině 17. století je romantic synonymem (v negativním smyslu) "roma-neskna" (like the old romances); o století později znamená spíše "chimérický" (romanesque) nebo pitoreskní; k pitoresknímu pak přidává Rousseau významnou subjektivní charakteristiku: je výrazem "čehosi" (je ne sais quoi) vágního a neurčitého.

První němečtí romantici posléze ještě rozšiřují význam neurčitosti a vágnosti, který pokrývá termín romantisch: pro ně zahrnuje všechno vzdálené, kouzelné a neznámé, včetně pochmurného, iracionálního a hřbitovního. Specificky romantická je zejména touha (Sehnsucht) po tom všem: touha, která není vázána historicky, ale která romantizuje každé umění, jež ji vyjadřuje, anebo díky níž je romantické veškeré umění, pokud- nevyjadřuje nic jiného než ji. Krása přestává být formou; krásné je nyní i to, co je beztvaré a chaotické.

2. Krása romantická a krása romaneskní

Když se v polovině 17. století řeklo "jako ve starých románech", myslely se tím romány ze středověkého prostředí. Do protikladu k nim se stavěl nový sentimentální román, jehož tématem byl život každodenní.

Tento nový román, zrozený v pařížských salonech, hluboce ovlivnil romantické pojetí krásy, jež je nyní vnímána skrze vášně a cit: výbornou ilustrací tu může být - i pro autorův další životní osud - juvenilní Napoleonův román Clisson a Eugenie, v němž už je s barokní milostnou trýzní konfrontována nová romantická láska. Na rozdíl od postav paní de La Fayette romantičtí hrdinové - od Werthera po Jacopa Ortise, abychom uvedli alespoň ty nejznámější - už nedokážou odolávat síle vášně. Milostná krása je krásou tragickou: protagonista je vůči ní bezradný a bezbranný.

Pravda je, že - jak ještě uvidíme - pro romantického člověka má i smrt, zbavená makabrozního rámce, nespornou fascinaci a může být krásná. Když se Napoleon stal císařem, musel vydat dekret proti oné romantické sebevraždě, k níž sám odsoudil svého Clissona; můžeme to vnímat jako doklad, jak byly mezi mládeží na počátku 19. století romantické myšlenky rozšířeny.

Po starém sentimentálním románu dědí romantická krása realismus vášně a v jeho rámci experimentuje se vztahem jedince a osudu, jenž je pro romantického hrdinu nanejvýš příznačný. Toto dědictví nicméně nebrání tomu, aby byl příběh ukotven v historii. Pro romantiky je ve skutečnosti historie předmětem nejvyšší úcty, byť nikoli uctívání: klasická doba neobsahuje absolutní kánony, které by nová doba musela napodobit.

Zbaven své ideální složky se sám pojem krásy radikálně proměňuje. Především ona relativita krásy, k níž dospěli už někteří autoři 18. století, může být fundována historicky, a to nástroji historického průzkumu pramenů. Prostá venkovská (ale ne hloupá) krása Lucie Mondellové nesporně odzrcadluje jistý ideál - hodnotovou bezprostřednost předmoderní Itálie, idealizovanou prostřednictvím lombardského venkova 17. století - , ale tento ideál není abstraktní, nýbrž je historicky, a tedy realisticky popsán.

Analogicky vyjadřuje ve Snoubencích, v epizodě hrdinova útěku, krásu alpské krajiny prožitek krásy upřímné a naivní, dosud neporušené hodnotami modernosti a pokroku, o nichž Manzoni realista a racionalista ví, že jsou důsledky národní nezávislosti a liberálního věku, ale jež se Manzoni jansenista zdráhá přijmout.

Kromě toho z konfliktu mezi klasickým kánonem a romantickým vkusem vyvstává vize dějin jako zásobárny rozmanitých překvapivých a neobvyklých obrazů, jež klasicismus zpravidla odsouval do druhého plánu a jež cestovatelská móda znovu připomněla, spolu s kulturem exotiky a orientalismu: nic nevyjadřuje tento rozdíl lépe než srovnání Ingresovy mimořádné technické bravury, vyznačující se perfekcionismem, který se některým jeho současníkům jevil jako nesnesitelný, s přiblížením Delacroixova duktu, jímž se vyjadřuje směřování ke krásě překvapivé, -exotické a divoké.

3. Krása neurčitého "čehosi"

Výraz "je ne sais quoi", jímž se označuje krása nevyjádřitelná slovy, a zejména příslušný cit v duši diváka, není sám o sobě vynálezem Rousseauovým. Tuto větu lze najít už u Montaigne a pak u otce Bouhourse, jenž v Rozhovorech Arista s Eugeniem (1671) kritizoval módu italských básníků dělat tím jejich "non so che" z každé věci záhadu; výrazu užívá také Agnolo Firenzuola v Kráse žen - a především Tasso, jehož zásluhou "non so che" přestalo označovat krásu jako půvab a začalo označovat citové hnutí, jež krása probouzí v divákově duši. Rousseau převezme "non so che" právě v tomto smyslu a zromantizuje tak Tassa.

Rousseau však především tuto výrazovou neurčitost zasadí do kontextu mnohem rozsáhlejšího útoku na umělost, důstojnou a o klasické vzory opřenou krásu, do útoku vedeného mnohem radikálnějšími prostředky, než jakých užívali jeho osvícenští a neoklasicističtí současníci. Pokud moderní člověk není plodem evoluce, ale úpadku původní čistoty, pak bitvu s civilizací je třeba vést novými zbraněmi. Ne těmi z arzenálu rozumu (jenž je produktem těžce degenerace), ale zbraněmi citu, přírody a spontánnosti. Před romantiky, na nichž Rousseau zanechal rozhodující a trvalou stopu, se takto rozevírá horizont, který Kant opatrně zakryl svou kritikou vznešenosti. Příroda, postavená proti umělé stavbě dějin, se jeví jako temná, beztvárá, tajemná: nelze ji zachytit do přesných a jasných forem, neboť diváka zavaluje velkolepými a vznešenými obrazy. Proto se také krása přírody nepopisuje, ale bezprostředně zakouší; intuitivně se jí zmocňujeme tím, že se do ní pohroužíme. A poněvadž noční melancholie je oním citem, který nejlépe vyjadřuje toto pohroužení do přírody a splývání s přírodou, romantikem je také ten, kdo má rád noční procházky a neklidně bloudí ve svitu měsíce.

4. Romantismus a vzpoura

Rousseau dal bezděčně hlas rozšířené nevolnosti, již ve vztahu k přítomné době zakoušejí nejen umělci a intelektuálové, ale celá měšťánská vrstva. To, co spojuje často velmi rozdílné subjekty, které se teprve později sloučí ve společenskou třídu sdílející stejný vkus, stejného ducha a stejnou ideologii, je odmítání aristokratického světa s jeho klasickými pravidly a s jeho - důstojnou krásou jako světa příliš úzkého a chladného. Tento postoj podpořilo i nové zhodnocení individua, zhodnocení, kterému napomáhá rovněž konkurenční boj, jež musí spisovatelé a umělci svádět na volném kulturním trhu, aby si vydobyli přízeň veřejného mínění. Jako tomu bylo už u Rousseaua, lze tuto vzpouru vyjádřit sentimentalismem, vyhledáváním citů a dojetí, valorizací překvapivých efektů.

Nejbezprostřednější výraz najdou tyto tendence v Německu, v hnutí Sturm und Drang, vyjadřujícím odpor vůči

onomu despotickému rozumu, jenž vládne prostřednictvím osvícených panovníků a upírá legitimní prostor intelektuální vrstvě, která se nedávno distancovala - morálně i ideově - od dvorské šlechty.

Proti dobové kráse, zbavené veškerého kouzla, kladou preromantické vizi světa jako čehosi nevysvětlitelného a nepředvídatelného. Tento "literární sansculottismus" (Goethe) čerpá z vnějšího útlaku sílu k ryze niterné vzpouře. Je to ovšem niternost, jež právě proto, že se zřekla pravidel rozumu, je zároveň svobodná i despotická: romantický člověk žije svůj život jako román, podroben moci citů, jímž nedokáže čelit. Odtud pak pramení melancholie romantického protagonisty. Nikoli náhodou datuje Hegel počátek romantismu Shakespearem a odkazuje přitom na Hamleta, jímž uznávaný učitel romantiků předjal prototyp bledého a smutného hrdiny.

5. Pravda, mýtus, ironie

Hegel vědomě usiluje o normalizaci romantické impulzivnosti, když formuluje estetické kategorie, které nadlouho prosadí deformované pojetí celého romantického hnutí: touhu po nekonečnu asociuje s ideou "krásné duše", již označuje iluzorní útěk do dimenze niternosti, odmítající etický poměr ke skutečnému světu. Hegelův soud je silně podcenivý, protože když se vysmívá čistotě krásné duše, nebere na vědomí, jak hluboké inovace vnáší romantický duch do pojmu krásy. Romantikové - zvláště Novalis a Friedrich Schlegel, vůdčí osobnosti časopisu *Athenäum*, a Hölderlin - nehledají statickou a harmonickou krásu, ale krásu dynamickou, stále se rodící, a proto také disharmonickou: natolik disharmonickou, nakolik může (jak je poučili Shakespeare a manýristé) krásno vytrysknout i z ošklivého, tvar z beztvareho a naopak.

Jde zkrátka o to, podrobit znovu diskusi klasické myšlenkové antiteze a promyslet je v rámci dynamického vztahu; jde o to, zmenšit vzdálenost mezi subjektem a objektem - pro utváření této pozice je zkušenost s románem rozhodující -, a připravit tak půdu pro ještě radikálnější diskusi o rozdělení konečného a nekonečného, jedince a celku. Krása se rysuje jako synonymum Pravdy - v rámci nového hlubokého promyšlení této tradiční hendiady.

Pro řecké myšlení (a pro celou následnou tradici, která v tomto ohledu může být definována jako "klasická") krása spadala s pravdou vjedno, protože v jistém smyslu právě pravda produkovala krásu; pro romantiky naopak krása produkuje pravdu. Krása se na pravdě nepodílí, krása pravdu tvoří. Romantikové rozhodně neutíkali před skutečností ve jménu čisté krásy, měli naopak na mysli takovou krásu, z níž vzejde více skutečnosti a více pravdy.

Němečtí romantikové očekávají, že z této krásy vzejde i nová mytologie, která "báje" starověku nahradí diskursem, který by nesl moderní obsahy a zároveň disponoval stejnou komunikační bezprostředností, jakou se vyznačovaly řecké mýty.

Na této myšlence pracovali na vlastní pěst jak Friedrich Schlegel, tak mladý Hölderlin, Schelling a Hegel. Ke třem naposledy jmenovaným se váže dokument pocházející z Hegelovy ruky, jehož autorství je však nejisté (nevíme, zda tu Hegel rozpracoval resumé diskuse mezi Hölderlinem a Schellingem, nebo zda zapsal podle Schellingova podání - ať už s komentáři a korekturami, nebo bez nich - Schellingovi adresovanou Hölderlinovu řeč): radikálnost, s níž je v tomto spise vyjádřena vazba mezi krásou, mytologií a osvobozením, se nicméně ve zralých Hegelových spisech už neobjeví ani náznakem.

Cíl této mytologie rozumu má neslýchaný politický dopad: má v rámci bezprostřední univerzální rozpravy uskutečnit úplné osvobození lidského ducha. V moci této krásy je zrušit zvláštní obsah a otevřít umělecké dílo směrem k Absolutnu; a zároveň překonat konkrétní uměleckou formu ve prospěch absolutního uměleckého díla jakožto výrazu plně romantického umění. S touto specifickou krásou svazují romantikové - a zvláště Schlegel - pojem "ironie". Romantická ironie není (jak budou později tvrdit někteří pomlouvači, mimo jiné i Hegel) subjektivní pohyb, jenž dokáže zbagatelizovat každý objektivní obsah, a to až do té míry, že se rozplyne v libovolnu. Kořenem romantické ironie je naopak Sókratova dialogická metoda: jsme-li s to přistoupit s lehkostí i k vážným a závazným obsahům, ironický postup nám dovoluje předvést bez předběžné a předsudečné selekce, jako současně přítomná, dvě protikladná hlediska nebo dvě protikladná mínění. Ironie je tedy jistá filozofická metoda, není-li to filozofická metoda vůbec. Navíc ironický postoj umožňuje subjektu vzhledem k objektu dvojí pohyb - přiblížení i oddálení. Ironie je jakýsi protilék, který drží na uzdě entuziasmus vázaný na kontakt s objektem a tíhnoucí k utonutí v objektu samém, ale zároveň zabraňuje, abychom se propadli do skepticismu vázaného na udržení distance od objektu. Subjekt takto může, aniž se vzdá vlastní svobody a aniž se stane otrokem objektu, zároveň splynout s objektem i podržet si vlastní subjektivitu. Tomuto prolnutí subjektu s objektem odpovídá i prolnutí subjektivní touhy po romaneskním životě, přestupujícím úzké hranice dané skutečností, s faktickým životním rámcem hrdiny romantického románu, ať už se jmenuje Jacopo Ortis nebo Werther.

6. Neklid, grotesko, melancholie

Rousseauovská vzpoura proti výsledkům civilizace se z uměleckého hlediska jeví jako vzpoura proti klasickým pravidlům a postupům, a hlavně proti vzorovému klasicistovi Raffaelovi. Historie této vzpoury jde od Constabla k Delacroixovi (který dává přednost Rubensovi a benátské škole) a k prerafaelitům. Dvojznačná, moralistní a erotická krása prerafaelitů, libující si v neklidných a makabrozních prvcích, je jedním z důsledků skutečnosti, že krása opustila klasický kánon.

V kráse se nyní mohou stýkat protiklady: ošklivé není opakem, ale jinou tváří krásna.

Friedrich Schlegel chce od krásy, aby byla zajímavá a malebná; fakticky tak nastoluje otázku estetiky ošklivosti. Mohutnost Shakespeareova, srovnána s divadlem Sofoklovým, spočívá právě v tom, že Sofoklés vyjadřuje čistou krásu, zatímco Shakespeare předvádí souběžně krásu i ošklivost, přičemž jejich doplňkem je často grotesko (vzpomeňme na Falstaffa).

Jak se umění přibližuje skutečnosti, dochází i na to, co je odpudivé, výstřední či hrůzné. Zejména Hugo, teoretik groteska jako antiteze vznešeného a v tomto smyslu velké novinky romantického umění, nám poskytl nezapomenutelnou galerii groteskních a odpudivých postav, od hraběte Quasimoda přes znetvořeného Muže, který se

směje až po ženy zpusťosené bídou a krutostí života, který jako by nenáviděl něžnou krásu nevinných bytostí.

Už jsme pozorovali, že tíhnouti k absolutnu a přijetí vlastního osudu mohou učinit hrdinovu smrt nejen tragickou, ale především krásnou: stejná forma, zbavená svobodomyšlného obsahu a obrácená proti světu, vytvoří kýčový rámeček "krásné smrti", již budou oslavovat (většinou jen slovy) různé formy fašismu 20. století.

Krásné jsou také hroby, ať už v noci, nebo za dne. Shelley je přesvědčen, že žádná krása si nezaslouží návštěvu Říma tolik jako hřbitůvek, na němž je pochován jeho přítel Keats. Týž Shelley, cílevědomý propagátor satanických a vampyrických témat, se dává okouzlit obrazem Medúzy - mylně připisovaným Leonardovi - , obrazem, v němž hrůza a krása vytvářejí jeden celek.

Také v těchto případech se romantismus odvolává na starší podněty a vytváří tak určitou tradici: za ideou krásné smrti jsou dojemné smrti hrdinů Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, za satanismem, který více či méně znamená polidštění Satana, je smutný pohled, který připsal knížeti-peklu Marino ve svém Vraždění nevinátka, a především Satan Miltonův, nadšeně přijatý značnou částí romantické literatury, padlý anděl, který si uchoval svou zářivou krásu.

7. Lyrický romantismus

Romantickému zobrazení krásy se nevyhýbá ani opera 19. století. U Verdiho krása často sousedí s oblastmi temnot, satanismu a karikatury: stačí připomenout, jak v Rigolettovi stojí vedle Gildiny mladé krásy znetvořený Rigoletto a temný Sparafucile, postava zrozená z hlubin noci. Tak jako Rigoletto bezprostředně přechází od kruté ironie k ubohé poníženosti, ztělesňuje Gilda tři rozdílné obrazy ženské krásy. V romanci Caro nome, vyjadřující milostné okouzlení, promlouvá andělsky průzračným zpěvem odzbrojující naivita šestnáctileté panny neznalé zla, které ji obklopuje; tragická je proti tomu krása uražené ženy, jejíž ženskost probudilo zneuctění, krása transponovaná v pláč dcery v otcovském náručí a ohlašující tragický epilog. Ještě výmluvnější je v Trubadúrovi vír blouznivých vášní, v nichž se mísí láska, žárlivost a touha po pomstě. Krása zde nachází výraz ve znepokojivém obrazu ohně: je-li Leonorina láska k Manrikovi "nebezpečným plamenem", žárlivost hraběte je "strašlivý žár" - a je to chmurný obraz, neboť hranice pro čarodějnice je zároveň pozadím i osudem krásné cikánky Azuceny. Verdiho mistrovství spočívá v tom, že dokáže udržet vulkanickou a odstředivou sílu těchto obrazů v pevných a dosud tradičních hudebních strukturách. Typicky romantickou vazbu mezi krásou a smrtí zdůrazní v pesimistickém klíči Wagner. U něho (především v Tristanovi a Izoldě) vytváří hudební polyfonie jednotnou osnovu pro podvojný pohyb vábívého erotismu a osudové tragiky. Údělem krásy je dojít naplnění nikoli ve vášni, ale ve smrti z lásky: krása opouští prostor denního světla a vrhá se do náruče mocností noci, neboť jedinou možností spojení nachází ve smrti.

kapitola XIII

Náboženství krásy

1. Estetické náboženství

Charles Dickens popisuje ve Zlých časech (1854) typické anglické průmyslové město: hájemství smutku, jednotvárnosti, pochmurnosti a osklivosti. Jsme na počátku druhé poloviny 19. století. Nadšení a frustrace prvních desetiletí nyní vystřídává období skromných, ale efektivních ideálů (v Anglii je to viktoriánská éra, ve Francii druhé císařství), období, kdy dominují poctivé měšťanské ctnosti a principy rozvíjejícího se kapitalismu. Dělnická třída se uvědomuje: v roce 1848 vychází Manifest Karla Marxe. Konfrontován s náporom průmyslového světa, s rozrůstajícími se metropolemi, zaplavanými nezměrnými anonymními davy, s nástupem nových tříd, mezi jejichž potřebami rozhodně nehráje prim estetický prožitek, s novými stroji, urážlivě stavějícími na odív ryzí funkčnost nových materiálů, umělec cítí, že jeho ideály jsou ohroženy, demokratické myšlenky, které si postupně razí cestu, vnímá jako nepřátelské a rozhoduje se, že bude "jiný".

Tak se rodí skutečné estetické náboženství a pod heslem umění pro umění se prosazuje myšlenka, že krása je základní hodnota, již je třeba uskutečňovat za každou cenu. Mnozí budou dokonce tvrdit, že i vlastní život je třeba žít jako umělecké dílo. A zatímco se umění distancuje od morálky a praktických potřeb, sílí snaha - již znal už romantismus - dobýt pro svět umění i ty nejvíce znepokojivé aspekty života: nemoc, transgrese, smrt, to, co je temné, démonické, hrůzné. Až na to, že teď už umění nechce zobrazovat, aby svědčilo a soudilo. Tím, že zobrazuje všechny tyto aspekty, chce je vykoupit v záři krásy a učinit je přitažlivými i jako vzory pro život. Na scénu vstupuje generace velekněží krásy, dovádějící do krajních důsledků romantickou senzibilitu: vyhrocují každý její moment a vybičovávají ji natolik, že jsou posléze ochotni přijmout paralelu mezi vlastním údělem a sudbou velkých antických civilizací ve fázi úpadku - ať už jde o smrt římské civilizace po barbarských vpádech nebo o tisíciletou agonii byzantské říše.

Tato nostalgie po úpadkových obdobích vynesla kulturní atmosféru, jejíž počátek spadá do druhé poloviny 19. století a která souvisle pokračuje i v prvních desetiletích století dvacátého, jméno dekadence.

2. Dandy

První projevy kultu výjimečnosti přinesl dandysmus. Dandy se rodí v anglické společnosti doby regentství, v prvních desetiletích 19. století, a to s Georgem Brummlem. Brummel není ani umělec, ani filozof, který by meditoval o kráse a umění. Láska ke kráse a výjimečnost se u něho projevují jako costume (styl oblékání) a jako custom (životní praxe). Elegance, jež je koncipována jako prostota (vystupňovaná někdy až k bizarnosti), se u něho pojí se zálibou v paradoxním bonmotu a provokativním gestu. Jako příklad aristokratické znuděnosti a pohrdání běžným citěním se traduje, že když Brummel cválal po kopcích, doprovázen majordomem, a z výšiny spatřil dvě jezera, otázal se: "Které z těch dvou mám raději?" Podobně to vyjádřil později Villiers de l'Isle-Adam: "Žít? To přenechávám svým sluhům." V období restaurace a za monarchie Ludvíka Filipa nicméně proniká dandysmus na široké vlně anglománie do Francie, podrobuje si muže z lepší společnosti, úspěšné básníky a romanopisce a nakonec nalezne své teoretické mluvčí v Charlesi Baudelaireovi a Jules-Amedéovi Barbeym d'Aureville.

Koncem století se dandysmus překvapivě vrací do Anglie, kde ho budou pěstovat - teď už jako nápodobu francouzské módy - Oscar Wilde a malíř Aubrey Beardsley. V Itálii jsou prvky dandysmu přítomné v životním stylu

Gabriela D'Annunzia. Zatímco však někteří umělci 19. století chápou ideál umění pro umění jako výlučný, trpělivý, řemeslně náročný kult díla, jemuž je třeba zasvětit celý život, a uskutečňují tak svou představu krásy ve finálním objektu, dandy (a tedy i umělec, který se za dandyho považuje) chápe tento ideál jak kult vlastního veřejného života: právě tento život je třeba "budovat", formovat jako umělecké dílo, má-li být triumfálním příkladem krásy. Příkazem tu není obětovat život umění, naopak: na sám život jsou přikládána umělecká měřítka. Život jako Umění. Jako jev z oblasti společenských mravů je dandysmus pln rozporů. Neobrací se proti měšťanské společnosti a jejím hodnotám (jako je kult peněz a techniky), protože v podstatě zůstává projevem této společnosti - byť okrajovým, nepochybně nijak revolučním, ba spíše aristokratickým (je přijímán jako excentrický ornament). Někdy se dandysmus prezentuje jako nesouhlas s předsudky a běžným míněním: proto se také u některých dandyů jeví jako charakteristická volba homosexuality, v dané době naprosto nepřijatelná a trestně stíhatelná (proslulý je bolestný proces proti Oscaru Wildeovi).

3. Tělo, smrt a ďábel

U D'Annunzia na sebe bere dandysmus heroické formy (krása smělého činu), jinde, zvláště ve francouzské dekadenci, se projevuje jako tradicionalistický a reakční katolicismus, jako výraz odvratu od moderního světa. V tomto návratu k náboženským zdrojům se však neobnovují mravní hodnoty a filozofické principy, ale podléhá se fascinaci okázalých a starobylých liturgií, porušeným a vzrušujícím váním pozdnělatinského básnictví, nádhře byzantského křesťanství, "zajímavým" působením barbarského zlatnictví raného středověku. Religiozita dekadentů se zajímá jen o rituální aspekty náboženství - tím lépe, jsou-li dvojnásobné - a mystickou tradici přetváří v cosi chorobně smyslného.

Dekadentní religiozita "naruby" vyrazí ještě jedním směrem, směrem satanismu. Zde pak nejde jen o přitažlivost nadpřirozených jevů, o znovobjevování magických a okultních nauk, o kabalismus, který nemá nic společného se skutečnou židovskou tradicí, o nadšenou pozornost ke všemu démonickému v umění i v životě (dobrým příkladem je v tomto ohledu Huysmansův román *Tam dole*), ale i o příklon k opravdovým magickým praktikám, o vyvolávání ďábla nebo o oslavu veškerého rozrušování - smyslu, od sadismu po masochismus, o vyznávání Neřesti, o fascinaci, již působí perverzní, znepokojivé, kruté zjevy, o estetiku Zla.

Ve snaze charakterizovat jednotlivé momenty této estetiky - hledání rozkoše, nekrofilii, zájem o osobnosti, které se vymykají každému morálnímu pravidlu, nemoc, hřích, slast skrze bolest - nazval Mario Praz svou slavnou knihu *Tělo, smrt a ďábel*.

4. Umění pro umění

Sotva lze zahrnout pod pojem dekadence všechny rozmanité aspekty estetické senzibility druhé poloviny 19. století. Nemůžeme například pominout sloučení estetického ideálu a socialismu u Williama Morrisa a nemůžeme přehlédnout, že právě v tomto období, v roce 1897, na vrchole estetizujících nálad, píše Lev Tolstoj pojednání *Co je umění*, v němž znovu stvrzuje hluboké vazby mezi Uměním a Morálkou, Krásou a Pravdou. S Tolstým jsme na opačné straně, než kde se nachází Wilde, který v těch letech odpověděl na otázku, zda považuje jistou knihu za amorální: "Huř než amorální. Je špatně napsaná."

Zatímco se utváří dekadentní senzibilita, malíři jako Courbet a Millet se znovu obracejí k realistické interpretaci přírody a lidské skutečnosti, demokratizují romantickou krajinu a připomínají její všední podobu, sestávající z práce, únavy a pokorných figur rolníků a venkovanů.

Jak si ještě připomeneme, například u impresionistů pozorujeme něco více než vágní sen o kráse: pozorné, téměř vědecké studium světla a barvy, mající umožnit hlubší proniknutí do říše viděného. Je to období, kdy dramatikové jako Ibsen traktují na jevišti velké společenské konflikty svého času - boj o moc, generační spory, osvobození ženy, mravní zodpovědnost, právo na lásku. A nesmíme se domnívat, že estetické náboženství znamená pouze naivní kousky posledních dandyů nebo výstřelky - často spíš slovní než morální - pěstitelů démonična. Stačí si připomenout Flauberta, abychom pochopili, kolik řemeslné poctivosti a kolik asketismu se mohlo skrývat v náboženství umění pro umění. U Flauberta vládne kult slova, to jest "pravého slova", které jediné může strážce propůjčit onu harmonii, jež je z estetického hlediska naprostou nezbytností. Ať drobnohledně a nemilosrdně vykresluje banalitu všedního života a nepravosti doby (jako v *Paní Bovaryové*), ať na svých stránkách evokuje exotický a nádherymilovný svět (jako v *Salambo*), ať je přitahován démonickými vizemi a oslavou Zla jako Krásky (jako v *Pokušení svatého Antonína*), jeho ideálem zůstává neosobní, přesný, přiléhavý jazyk, schopný nadat krásou každý předmět pouhou silou stylu: "A právě proto neexistují ani krásné, ani vulgární náměty, a pokud vycházíme ze stanoviska čistého umění, můžeme téměř stanovit jako axiom, že tu je pouze styl jako absolutní způsob, jak vidět věci." Také Edgar Allan Poe (jenž z Ameriky hluboce ovlivní, zejména Baudelaireovým prostřednictvím, evropskou dekadenci) už v roce 1849 připomněl ve svém eseji *Básnický princip*, že starostí Poezie nesmí být odzrcadlování či šíření Pravdy: "Neexistuje vyšší, důstojnější a vznešenější báseň než ta (báseň o sobě), která je pouze básní a ničím jiným, než básně, která je napsána výlučně za účelem poezie." Jestli se rozum zabývá pravdou a mravní smysl stanovuje, co je povinnost, vkus nás poučuje o kráse; vkus je autonomní kvalita, nadaná vlastními zákony, a jestliže v nás může probudit odpor k hanebnosti, pak jen proto, že (a nakolik) je hanebnost ošklivá a odporuje uměřenosti a kráse.

Pokud bylo v minulosti často obtížné postihnout vztah - dnes samozřejmý - mezi uměním a krásou, právě v této době - kdy nastupuje jakési nerudné přezírání přírody - začínají krása a umění vytvářet nerozlučnou dvojici. Každá krása je umělým výtvozem; a jen co je umělé, může být krásné. "Příroda obvykle dělá chyby," říká Whistler a Wilde dodává: "Čím více studujeme umění, tím méně nás zajímá příroda." Pouhá příroda není s to vyprodukovat krásu: zde musí zasáhnout umění, které tam, kde byl jen náhodný zmatek, vytváří nutný a změně nepodléhající organismus. Pro dekadenci není typické pouze toto hluboké přesvědčení o tvůrčí potenci umění; od tvrzení, že krása může být pouze výsledkem dlouhé a láskyplné řemeslné práce, dospívá dekadence ke zjištění, že zkušenost je tím cennější, čím je umělejší. Od ideje, že umění vytváří druhou přírodu, se přechází k ideji, že uměním je každé znásilnění přírody, ať je

jakkoli bizarní a chorobné.

5. ? rebours

Floressas Des Esseintes je protagonistou ? rebours, románu Joris-Karla Huysmanse z roku 1884. ? rebours znamená "naruby, naopak, proti srsti, proti proudu", a jak tento název, tak kniha sama se nám dnes jeví jako dossier dekadentní senzibility. Des Esseintes prchá před přírodou a před životem, a prakticky se uvězní ve vile, která je zařízena orientálními látkami, tapisériemi liturgické příchuti, čalouny a deštěním, vesměs věcmi, jejichž nádherné materiály předstírají chlad mnišské cely. Pěstuje jen květiny, které třebaže jsou pravé, vypadají jako umělé, oddává se neobvyklým láskám, vzrušuje svou obrazotvornost drogami, dává přednost imaginárním cestám před cestami skutečnými, nachází zalíbení v raně středověkých textech, jejichž latina je pokažená, ale zvučná, skládá symfonie líkérů a vůní, a přenáší tak sluchové vjemy na chuť a čich, zkrátka buduje svůj život výhradně z umělých požitků a ve zcela umělém rámci. Příroda tu už není ani tak znovu vytvářena, jak tomu bývá v uměleckém díle, nýbrž zároveň napodobována i popírána, přetvářena v cosi malátného, halucinovaného, nemocného...

Je-li živá želva příjemná na pohled, želva reprodukováná velkým sochařem je obdařena symbolikou, kterou v sobě skutečná želva nikdy neměla; to ovšem věděli už řeční umělci. Pro dekadenta je tomu trochu jinak. Des Esseintes klade želvu na světlý koberec a dává tak do kontrastu jeho zlatavé barvy s hnědým krunýřem zvířete. Ani s touto kombinací však není ještě spokojen, a proto vykládá želví hřbet různobarevnými drahokamy, zářivou arabeskou, která se blýská jako "vizigótská pavéza, kterou nějaký umělec barbarského vkusu pokryl šupinovým zdobením".

Des Esseintes uskutečnil krásu tím, že znásilnil přírodu. Neboť: "příroda už má svoji éru za sebou; nechutnou jednotvárností svých krajin a svých obloh už nadobro vyčerpala pozornou trpělivost rafinovaných duchů".

Velká témata dekadentní senzibility vesměs krouží kolem ideje krásy, která se rodí z přetvoření přírodních potencií. Angličtí estéti od Swinburna k Paterovi a po nich jejich francouzští epigoni iniciují znovuoobjevení renesance, v níž je spatřován nevyčerpatelný zdroj krutých a něžně chorobných snů: v dvojznačnosti tváří, jaké malovali Leonardo a Botticelli, se hledá neurčitá fyziognomie androgyna, muže-ženy, obraz nepřírozené, ne-přírodní krásy, krásy nedefinovatelné, jejíž první příklady lze nalézt právě v renesančním umění. A když se blouzní o ženě (pokud není nahlížena jako triumfující zlo, inkarnace Satana, nedostupná, protože neschopná lásky a normálního vztahu, žádoucí, protože hříšná, ozdobená stopami rozkladu), je v její ženskosti milována právě přetvořená příroda: je to žena oděná klenoty, jak o ní snil Baudelaire, žena-květina nebo žena-šperk, je to dannunziovská žena, jejíž kouzlo může být zahlédnuto pouze tehdy, je-li vztažena k umělému vzoru, ke své ideální paměti, zachycené na obraze, v knize, v legendě.

Zdá se, že jediný přírodní předmět, který v této estetické sezóně přežívá, a dokonce triumfuje, je květina - od ní se ostatně odvíjí celý jeden styl: styl florální, to jest secesní. Dekadence je květinou posedlá: ale záhy si musíme povšimnout, že to, co ji u květiny přitahuje, je pseudoumělost přírodního cizelérství - schopnost působit stylizovaně, stát se ornamentem, drahokamem, arabeskou - a vratkost a pomíjivost rostlinného světa, v němž je přechod mezi životem a smrtí tak rychlý.

6. Symbolismus

Dekadentní krása je prodchnuta pocitem rozkladu, mráкотnosti, vyčerpání, mdlobné malátnosti: a Langueur - Malátnost - je také název jedné Verlainovy básně, která by mohla být pokládána přímo za manifest celého dekadentního dobrodružství. Básník tu vyslovuje svou spřízněnost se světem úpadkového Říma či poslední fáze byzantské říše, na kterou tíživě dolehly její příliš dlouhé a příliš velké dějiny. Všechno už bylo řečeno, všechny rozkoše byly vyzkoušeny a vychutnány do dna, na obzoru se rýsují hordy barbarů, které nemocná civilizace nedokáže zastavit: a tak nezbyvá než se pohroužit do smyslných radostí rozrušené a rozrušení vždy přístupné imaginace, vytvářet seznamy uměleckých pokladů, laskat unavenými rukama klenoty, nashromážděné minulými generacemi. Byzanc se svými zářivými zlatými kupolemi je místem setkání Krásy, Smrti a Hříchu.

Nejvýznamnější literární a výtvarnou tendenci dekadence je symbolismus. Jeho poetika prosadila zároveň nový pohled na umění i nový pohled na svět. Na počátku symbolismu stojí dílo Charlese Baudelaira. Básník putuje zmechanizovaným průmyslovým a obchodním městem, v němž si už nikdo nepatří a v němž je každý útěk do niternosti terčem posměchu: noviny (na něž už Balzac ukázal jako na nástroj devalvace a falšování idejí a vkusu) převádějí každou individuální zkušenost do obecných klišé; triumfující fotografie krutě znehybňuje skutečnost, mění lidskou tvář ve strnulý pohled do objektivu, zbavuje obraz veškeré aury nepostižitelnosti a likviduje - podle mínění mnoha současníků - samu imaginaci. Jak tedy znovu vytvořit prostor pro intenzivnější, pravdivější, nepostižitelnější a hlubší zkušenost?

Poeův básnický princip navrhoval vidět v kráse skutečnost, jež se nachází vždycky mimo nás a odolává našim pokusům o její znehybnění. Právě na pozadí tohoto platonismu krásy se rýsuje idea skrytého světa, světa tajemných analogií, jež přirozená skutečnost obvykle zahaluje a jež se odhalují pouze zraku básnickovu. Příroda je jako chrám, říká se ve slavném Baudelaireově sonetu Souvztažnosti, chrám, v němž živé pilíře občas promlouvají znatenými slovy; příroda je hvozd symbolů. Barvy a zvuky, obrazy a věci na sebe navzájem odkazují, a dávají nám takto zahlédnout tajemná přibuzenství a souzvuky.

Básník se stává luštitelem tohoto tajemného jazyka všehomíra a onou skrytou pravdou, již vynáší na světlo, je krása. A jestliže se tato možnost zjevení skrývá ve všem, rozumí se samo sebou, že je nutno intenzivně propátrávat právě ty oblasti, jež byly dosud tabu, propasti zla a abnormality, kde se mohou vyjevit ty nejpłodnější a nejdivočejší spřízněnosti a kde budou halucinace nejobjevnější. Baudelaire hovoří v Souvztažnostech o "temné a hluboké jednotě" a odkazuje svému století řadu otázek: uvádí nás tato magická totožnost člověka a světa do univerza, které leží mimo univerzum reálných fenoménů, odkrývá nám jakousi tajnou duši věcí, nebo je činnost básníka toho druhu, že skrze básnické slovo udílí věcem významy, jaké dříve neměly?

Ať už má krása vytrysknout z osnovy běžných skutečností, ať už ji tyto skutečnosti skrývají, nebo odkazují na krásu nacházející se mimo ně, nezbytné je jedno: vytvořit z jazyka dokonalý aluzivní mechanismus. Právě o tom mluví Verlainovo Umění básnické, nejsrozumitelnější z programů symbolistického hnutí: z jazyka proměněného v hudbu, z přesně dávkovaných odstínů vyvstávají souvztažnosti, objasňují se svazky mezi věcmi. Ale bude to především Mallarmé, kdo vypracuje skutečnou metafyziku básnické tvorby.

Ve světě ovládaném Náhodou může jen básnické Slovo v neproměnném řádu verše (jenž je plodem nekonečné trpělivosti, hrdinské a zásadní práce) skutečně absolutno. Mallarmé uvažuje o svrchované Knize (bude- se o ni pokoušet celý život) - Knize jakožto "orfickém výkladu země, jenž je jedinou povinností básníka a literární hrou par excellence".

Nejde o to, ukázat věci ze všech stran, s jasností a přesností klasické poezie; jak říká Mallarmé v Divagacích, "pojmenovat předmět znamená potlačit tři čtvrtiny potěšení z básně, neboť toto potěšení záleží v pozvolném uhadování: o čem sníme, je sugerovat. Dokonalé zacházení s oním tajemstvím, jež zakládá symbol, znamená pozvolna předmět evokovat... Nastolit vztah mezi přesnými obrazy, takže se z nich vymaní třetí jasný aspekt, a ten je nabídnut k rozluštění... Říkám: květina! a zpoza zapomenutí-, kam můj hlas odkládá jistý obrys, se hudebně zvedá cosi odlišného od známých kalichů, sama líbezná idea, to, co je nepřítomné ve všech kyticích..." Tedy technika temnosti, evokace mezi řádky, zámlky, poetika nepřítomného: jen takto může nakonec totální Kniha odkrýt "neměnné krajky krásy". I zde máme co dělat s platonským tíhnutím mimo vezdejší svět, ale zároveň tu promlouvá představa básnictví jako magického aktu, jako zaklínací techniky.

U Arthura Rimbauda tato technika zaklínání zachvacuje sám básníkův život: rozrušování smyslů je pro něho výhradním způsobem, jak vidět. V Rimbaudově případě estetické náboženství nevede k dandyovské výstřednosti (konečkoncům uhlazené a příjemné). Rimbaudovo překračování mezi je bolestivé: estetický ideál něco stojí. Rimbaudovo mládí shoří při hledání absolutního básnického Slova. Když zjistí, že dál už se nedá jít, nehlédá v životě odškodnění za neuskutečnitelný literární sen. Ani ne dvacetiletý se stáhne z kulturní scény, zmizí v Africe a v sedmatřiceti umírá.

7. Estetický mysticismus

V době, kdy psal Baudelaire Souvztažnosti (vyšly v roce 1857 ve sbírce Květy zla), vládl anglické kulturní veřejnosti John Ruskin. Ruskin reagoval - tento motiv se neustále vrací - na tupou nepoetičnost industriálního světa a plédoval za návrat k láskyplné a trpělivé řemeslné práci, již se vyznačovala středověká století a společnost 15. věku. Zde nás však zajímá jiný rys Ruskinovy osobnosti: jeho vroucí mysticismus a široká religiozita, prostupující jeho úvahy o kráse. Láska ke kráse je tu adorací zázraku přírody a všudypřítomné božské stopy; příroda nám odhaluje ve všedních věcech "podobnosti hlubokých skutečností, analogie božství". "Vše je zbožňování", jakkoli "ani nejvyšší dokonalost nemůže existovat, aniž by se do ní přimísilo něco temného". "Platonské" tíhnutí k transcendentální kráse, smysl pro tajemství, připomínka středověkého umění a umění před Raffaelem: tyto body Ruskinových kázání mocně působí na soudobé anglické malíře a básníky, a zvláště na ty, kteří se v roce 1848 spojili v Preraffae-litském bratrství, založeném Dantem Gabrielem Rossettim. V jeho dílech a v dílech Edwarda Burne-Jonese, Williama Holmanna Hunta a Everetta Millaise se témata a techniky předrenesančního malířství - jež fascinovaly na počátku století už německé nazarény v Římě - snaží vyjádřit atmosféru něžného mysticismu, obtěžkaného senzualitou. Rossetti radí: "Maluj jen to, co chce tvé srdce, a maluj co nejpřostěji; ve všech věcech je Bůh, Bůh je Láska." Ale jeho ženy, jeho Beatrice a Venuše, mají smyslná ústa a v jejich očích plane touha. Nepřipomínají ani tak středověké ženy-anděly, jako spíše zvrácené ženské bytosti z veršů A. C. Swinburna, učitele anglické básnické dekadence.

8. Extáze ve věcech

Symbolismus prostupuje jako intenzivní proud - díky více či méně opožděným epigonům - celou evropskou literaturu až do našich dnů. Z jeho kmene vyrůstá ještě jeden způsob, jak rozumět skutečnosti: věci jsou pramenem zjevení. Tato básnická technika byla teoreticky definována v prvních desetiletích 20. století mladým Jamesem Joycem (v prózách Stephen Hero a Dedalus), ale můžeme ji najít v různých podobách i u mnoha dalších velkých soudobých vypravěčů.

Jádro tohoto postoje obsahuje estetika Waltera Patera. V Paterově kritickém díle jsou shrnuta všechna témata dekadentní senzibility: smysl pro přechodné doby (jeho hrdina Marius Epikurejec je estét - dandy - pozdního Říma); malátná něha kulturních podzimů (s rafinovanými barvami, nádhernými a jemnými odstíny, subtilními senzacemi), obdiv pro renesanční svět (proslulé jsou jeho studie o Leonardovi); podřízení veškerých hodnot kráse (na otázku: "Ale proč máme být dobří?" prý jednou odpověděl: "Protože je to velmi krásné").

Na některých stránkách Maria Epikurejce, a zejména v závěru k eseji Renesance (1873) však vypracovává precizní estetiku epifanické vize. Pater sice nezná termín "epifanie" (použije ho teprve Joyce ve smyslu "zjevení"), pracuje však s konceptem, jež toto slovo bude posléze označovat: jsou chvíle, kdy - za zvláštní citové situace (v jisté denní hodině, při nečekané okolnosti, kdy je naše pozornost náhle obrácena k určitému předmětu) - se věci zjevují v novém světle. Neodkazují nás však na krásu ležící mimo ně, neevokují žádnou "souvztažnost": vyjevují se nám prostě s intenzitou, jež nám dosud nebyla známa, předstupují před nás obtěžkané významy, takže začínáme chápat, že teprve nyní o nich nabýváme plně zkušenosti - a že život stojí za to žít pouze kvůli hromadění takovýchto zkušeností. Epifanie je extáze, ale extáze bez Boha: neznamená transcendenci, znamená duši věcí z tohoto světa, je to - jak už bylo řečeno - extáze-materialistická. Štěpán, hrdina Joyceových juvenilních románů, je chvílemi zasahován zdánlivě bezvýznamnými událostmi, hlasem zpívající ženy, vůní shnilého zeli, hodinami na náměstí, jejichž světelné oko září do noci: "Štěpán začal sledovat zprava i zleva náhodná slova, hloupě udiven tím, že tu jsou, jen tak, uprostřed ticha, zbavena svého bezprostředního smyslu, až se mu nakonec každý banální vývěsní štít uložil do mysli jako kouzelné zaříkadlo a jeho duše se scvrkla, a náhle zestárla, úzkostně zavzdychala."

Jinde je joyceovská epifanie dosud spjata s klimatem estetického mysticismu a postava mladé dívky na mořském břehu se básníkovi může zjevit jako mytický pták, jež "viditelný duch Krávy" halí "jako plášť". U jiných autorů,

například u Marcela Prousta, se zjevení dostavuje prostřednictvím hry paměti: na jistý obraz nebo vůni se klade vzpomínka na jiný obraz, jiný vjem, zaregistrovaný v jiné chvíli. Krátkým spojením "bezděčné paměti" tak před námi vyvstává spřízněnost jednotlivých událostí našeho života: tmel vzpomínky je váže k sobě a propůjčuje jim jednotu.

Ale i zde je výsadní zkušenost těchto okamžiků zkušeností, která je hledáním krásy a jako taková obdaňuje život smyslem. Tyto okamžiky zažíváme pouze tehdy, dokážeme-li esteticky vejít do srdce věcí, které nás obklopují.

Tito autoři přirozeně dávají do souvislosti myšlenku epifanie jako vize s myšlenkou epifanie jako tvorby: můžeme-li letmo zakusit epifanické kouzlo, pouze umění nám umožňuje sdělit je také ostatním; a nejen to, pouze umění mu ve většině případů dává vytrysknout z nicoty tím, že naši- zkušenost obdaňuje významem.

Jak to vyjádřil Joyce, pro Štěpána byl "nejvyšší umělec ten, kdo se snažil s velkou přesností vyplést jemnou duši obrazu z drátěné sítě velmi určitých okolností, které ji obklopují, a znovu ji stvořit v uměleckých souvislostech, zvolených co nejpřesněji s ohledem na její novou roli". Ještě jednou tu slyšíme odkaz na Baudelaira, který stojí u zrodu všech těchto tendencí: "Veškeré viditelné univerzum je pouhou líhni obrazů a symbolů, jímž imaginace (a tedy umění) udílí relativní místo a hodnotu: je to jakási pastva, již musí imaginace strávit a transformovat."

9. Imprese

V epifaniích vypracovávají spisovatelé jistou techniku vidění a občas se zdá, že chtějí zastoupit malíře. Technika epifanii je nicméně výlučně literární a ve výtvarných teoriích nemá přesný protějšek.

Není však náhoda, jestliže se Proust na stránkách *Ve stínu* kvetoucích dívek dlouze zabývá popisem obrazů neexistujícího malíře Elstira, v jehož malbě lze postřehnout analogie k dílům impresionistů. Elstir maluje věci tak, jak se nám jeví v prvním okamžiku - v jediném pravdivém, neboť náš intelekt dosud nepřispěchal, aby nám vysvětlil, jak věci jsou, a my dosud nenahrazujeme dojem, který nám vnukly, pojmy, které o nich máme. Elstir redukuje věci na bezprostřední imprese, a ty podrobuje "metamorfóze".

Manet tvrdil, že "jen jedno je pravdivé, udělat náraz, co vidíme", a že "nemalujeme krajinu, mořský břeh, postavu: malujeme dojem, kterým na nás krajina, mořský břeh a postava působí v určité denní hodině". Van Gogh chce ve svých figurách vyjádřit cosi věčného, ale chce k tomu dojít "vibracemi barevných odstínů". Monet nazývá jeden svůj obraz "impresí" (a bezděky tak dává jméno celému hnutí). Cézanne prohlašuje, že chce v jablku, které maluje, obnažit duši předmětu: to, jak je jablkem. Všichni tak dosvědčují svou intelektuální spřízněnost s oním pozdně symbolistickým proudem, který bychom mohli nazvat "epifanickým".

Ani impresionisté nehodlají uskutečňovat transcendentální krásu: chtějí řešit problémy malířské techniky, vynalézat nový prostor a nové možnosti vnímání - tak jako chce Proust objevit nové dimenze času a vědomí a jako si Joyce klade za cíl prozkoumat do hloubky mechanismy psychologické asociace.

Symbolismus nyní otevírá cestu novým technikám kontaktu se skutečností. Hledání krásy opouští nebesa a umělec je vyzván, aby se pohroužil do živoucí hmoty. Poté co vyrazí tímto směrem, bude postupně zapomínat na sám ideál krásy, který ho dosud vedl, a začne umění chápat už nikoli jako registraci a vyvolávání estetické extáze, ale jako nástroj poznávání.

kapitola XIV

Nový předmět

1. Trvalá viktoriánská kráska

Představa krásy se nemění jen s různými historickými epochami. I v téže epoše, a dokonce i v téže zemi mohou současně existovat různé estetické ideály. A tak zatímco se rodil a vyvíjel estetický ideál dekadence, vzkvétala i představa krásy, kterou bychom mohli označit jako "viktoriánskou". Období od bouřlivého roku 1848 až do hospodářské krize na konci století historikové většinou definují jako "věk buržoazie". V tomto období vrcholí schopnost měšťanské třídy prosazovat své hodnoty nejen v oblasti obchodu či koloniální expanze, ale také v každodenním životě. Mravy, estetické i architektonické kánony, obecný vkus, zásady oblékání, veřejného vystupování i zařizování bytů a domů bývají označovány jako měšťanské anebo - vzhledem k vedoucímu postavení anglické buržoazie - viktoriánské.

Vedle vojenské síly (imperialismus) a hospodářské moci (kapitalismus) se měšťanstvo pyšní i svou vlastní krásou, v níž se stýkají rysy praktičnosti, odolnosti a trvalosti, které odlišují strukturu myšlení buržoazie od myšlení šlechty.

Viktoriánský svět (a obecně svět měšťanstva) usiluje o zjednodušení života a zkušeností v čistě praktickém smyslu. Věci jsou správné, nebo nesprávné, krásné, nebo ošklivé, nikdo si nelibuje ve zbytečných dvojsmyslech, komplikacích a nejednoznačnostech.

Měšťan nezná rozpolcenost mezi altruismem a egoismem. Ve vnějším světě je egoista (na burze, na volném trhu, v koloniích), a za zdmi svého domu je dobrým otcem, vychovatelem a filantropem.

Měšťan netrpí morálními dilematy. Doma je moralista a puritán, k mladým ženám z proletářských čtvrtí se chová jako pokrytec a libertín. Toto zjednodušení není z praktického hlediska pocíťováno jako dvojí morálka. Naopak se odráží také v autoprezentaci soukromí měšťanského domu - v předmětech, nábytku i veškerém zařízení a věcech, jejichž posláním je vyjadřovat přepychovou a zároveň trvalou krásu.

Viktoriánská kráska netrpí rozpolceností mezi přepychem a funkčností, mezi vnějším zdáním a podstatou, mezi duchem a hmotou.

Od robustních tepaných rámců až po klavír, na který se učí hrát dcery, není nic ponecháno náhodě. Nenajdeme jediný předmět, povrch ani jedinou dekoraci, jež by nestavěla na odív svou cenu a zároveň ctižádost trvat v čase, neměnná jako představa britského způsobu života, kterou anglické válečné lodi a banky šířily do všech koutů světa.

Viktoriánská estetika je tedy poznamenána zásadní rozdvojeností, vycházející ze začlenění praktické funkce do říše krásy. Ve světě, v němž se každý předmět bez ohledu na své dané funkce stává zbožím a v němž nad každou užitnou

hodnotou (praktickým nebo estetickým užíváním předmětu) převládá hodnota směnná (cena předmětu, fakt, že představuje určitou finanční částku), se také estetický zážitek z krásného předmětu mění v demonstrování jeho obchodní ceny.

Krása nakonec nesplyne s přebytečným, nýbrž s hodnotou. Prostor, který kdysi zabírala vágnost, neurčitost, je nyní vyplněn praktickou funkcí předmětu. Veškerý další vývoj předmětů, kdy se postupně přestane rozlišovat mezi formou a funkcí, bude poznamenán touto původní rozdvojeností.

2. Železo a sklo: nová krása

Dalším dokladem této rozdvojenosti je striktní rozlišování mezi světem vnitřním (domov, morálka, rodina) a vnějším (trh, kolonie, válka). "Místo pro každou věc a každá věc na svém místě," tak zní výrok Samuela Smilese, spisovatele, který v tehdejší době proslul schopností vyjadřovat v jasných a povznášejících spisech měšťanskou morálku svépomoci (self-help).

Toto rozlišování mezi vnitřním a vnějším však ke konci století (1873-1896) zpochybnila dlouhá hospodářská krize, která podryla bezmeznou důvěru v pozvolný a neomezený růst světového trhu řízeného "neviditelnou rukou", a dokonce i v racionalitu a ovladatelnost hospodářských procesů. Ke krizi viktoriánského tvarosloví a ke vzniku nového smyslu pro výtvarné formy na konci devatenáctého a na počátku dvacátého století nicméně přispěly také nové materiály, jimiž se vyjadřovala architektonická krása staveb. Po pravdě řečeno, počátky skutečné revoluce architektonického vkusu, založené na využívání kombinace skla, železa a litiny, jsou staršího data. Vycházejí z pozitivistické utopie Saint-Simonových stoupenců, kteří byli v polovině 19. století přesvědčeni, že lidstvo směřuje k vrcholu svých dějin, jež spatřovali v organickém stadiu. První předzvěsti nového smýšlení byly právě v polovině století veřejné budovy navržené Henrim Labroustem, knihovna Sainte-Geneviève (jejíž stavbou začíná takzvané "novořecké hnutí") a Francouzská národní knihovna.

Labrouste v roce 1828 vzbudil rozruch pečlivě zpracovanou studií - o Paestu, v níž dokazoval, že jeden z antických chrámů sloužil ve skutečnosti jako veřejná budova. Labrouste vyslovil názor, že by stavby neměly vyjadřovat ideál krásy - to vědomě odmítal -, nýbrž společenské potřeby lidu, který bude objekt využívat. V odvážně řešených systémech osvětlení a v litinových sloupech, jimiž je formován vnitřní prostor a architektonická hmota obou velkých pařížských knihoven, je ztělesněn vzor krásy dokonale prostoupené progresivním duchem společenské i praktické účelnosti. Umělecká krása se vepsala do všech stavebních detailů. Všechny, i ty nejmenší součásti stavby až po jednotlivé nýty a hřebíky se stávají artefakty nové tvorby. V Anglii se rovněž prosadilo přesvědčení, že nová krása 19. století musí reflektovat úspěchy vědy, průmyslu a obchodu, které mají nahradit už zastaralé morální a náboženské ideály minulosti. Toto přesvědčení sdílel i Owen Jones, autor projektu Křišťálového paláce, jehož realizací byl pověřen Joseph Paxton.

Krása ztělesněná v budovách ze železa a skla vyvolala v Anglii odpor teoretiků, kteří hlásali návrat ke středověku (Pugin, Carlyle) a v jeho duchu iniciovali takzvanou novogotiku (Ruskin, Morris). Tento historizující romantismus vyvrcholil založením Central School of Arts and Crafts. Je ovšem příznačné, že averze založená na regresivní utopii návratu ke krásě přírody a na odmítání nové krásy poznamenané kulturou strojů nezpochybňovala (tak jako to naopak činil Wilde) obecně sdílený názor, že krása má vyjadřovat společenskou funkci. Diskutovalo se jen o tom, jakou funkci mají průčelí budov vyjadřovat.

Podle Ruskina je cílem architektury tvorba přirozené krásy, kterou dosáhneme tím, že stavbu harmonicky zasadíme do krajiny. Tato rustikální krása, která odmítá nové materiály ve jménu přirozenosti kamene a dřeva, jako jediná dokáže vyjádřit živoucího ducha národa. Je to hmatatelná, hmatem ověřitelná krása, jež se vyjadřuje tělesným kontaktem s fasádou a materiálem stavby a odhaluje přitom dějiny, vášně i povahu svých tvůrců. Ovšem krásný může být dům pouze v případě, že za "dobrou archi-tekturou" stojí šťastní lidé, neodecizení průmyslovou civilizací. Morrisův utopický socialismus oslavuje návrat k organizačním formám středověku - k vesnickým komunám a řemeslnickým cechům - v protikladu k odcizenému způsobu života v moderní metropoli, chladné a umělé krásy železa a sériové průmyslové výroby.

3. Od secese po Art Deco

Central School of Arts and Crafts oslavovala řemeslnou krásu, vyzývala k návratu k rukodělné práci a ostře vystupovala proti jakémukoli prolínání průmyslové civilizace a přírody. Toto hnutí se stalo jedním z významných zdrojů secese, která se na přelomu 19. a 20. století rozšířila pozoruhodnou rychlostí v oblasti užitého umění a designu po celé Evropě. Není bez zajímavosti, že na rozdíl od jiných uměleckých hnutí, která byla definována a označena teprve dodatečně (jako baroko, manýrismus apod.), secesní hnutí se rodilo a definovalo "zdola", spontánně, a v různých zemích proto získalo různé názvy: v Německu Jugendstil, v Rakousku Sezession, v Itálii Liberty (podle názvu řetězce obchodních domů). Nejdůležitější formální znaky secese se vyvinuly z knižních ornamentů. Zásluhou ornamentů, dekorativních typografických rámců a ozdobných iniciál se v knižních z přelomu století snoubí umělá krása dekorace s užitnou funkcí předmětu. Bujení dekorativních prvků na všedních a obyčejných spotřebních předmětech (zboží) bylo projevem neodolatelné potřeby zahalovat formální strukturu věcí do nových měkkých linií. Tato krása brzy ovládla železné okenní mříže, vstupy do pařížského metra, budovy i bytové doplňky. Mohli bychom hovořit o krásě takřka narcisistické: stejně jako Narcis, který - vzplál láskou - ke své vlastní podobě zrcadlící se na vodní hladině a projektoval tak své vnitřní city na vnější objekt, v secesi se promítá vnitřní ideál krásy do vnějších forem předmětů, zmocňuje se jich a zaplavuje je svými lineárními ornamenty. Krása "Jugendstilu" je krásou křivek, která nepohrdá ani smyslovou tělesností. Umělci záhy zjistili, že měkké, asymetrické křivky mohou ovíjet i lidské tělo - a zvláště tělo ženské - a uchvátit ho jakousi smyslnou rozkoší. Ve spojení s lidským tělem není stylizace pouhým dekorativním prvkem: svými rozevlátými šálami se stal secesní oděv nejen vnějším, ale především vnitřním znakem. Rozvlákněné kroky královny tance Isadory Duncanové, zahalené do bledě zelených závojų, jako by ztělesňovaly zneklidňující gotické krásy

preraffaelitů. Je to skutečná ikona tehdejší doby. Secesní žena je smyslná, eroticky emancipovaná, odmítá šněrovačku, ale miluje kosmetiku. Z knižních ilustrací a plakátů se tak secesní pojetí krásy záhy zmocnilo i konkrétních lidských těl. Jen zřídka - se v secesi setkáme s onou melancholickou nostalgií a tušením smrti, charakteristickými pro krásu preraffaelitů a dekadentů, a nenajdeme zde ani předzvěst -dadaistické vzpoury proti nadvládě zboží. Tito umělci hledají styl, který by jim zajistil originalitu a dokázal je ochránit před proklamovaným nedostatkem nezávislosti. Přesto má secesní krása výrazný funkcionalistický rys, projevující se v zájmu o materiály, v neustálém zkoumání účelnosti předmětu, v důrazu na jednoduchost forem, na hony vzdálených historizujících rozmařilosti a přebujelosti, v pozornosti věnované estetické působnosti celých domů i jednotlivých bytů. Tady se sice nesporně odrazily zásady hnutí Arts and Crafts, ovšem v utlumené formě, dané nijak neskrývaným kompromisem s principy průmyslového věku, jehož představitelé brzy objevili v novém umění reprezentativní styl, zcela oproštěný od pomíjivosti a vyznačující se vnitřním řádem. Ve svých počátcích byla secese skutečně výrazem jisté revolty proti buržoaznímu vkusu, diktované spíše úmyslem provokovat měšťáky - *épater les bourgeois* - než opravdovou snahou svrhnout zavedené pořádky. Tato tendence, patrná v Beardsleyových rytinách, ve Wedekindových dramatech či na plakátech Toulouse-Lautreca, se však spolu s překonáním otřepaných klišé viktoriánské krásy brzy vyčerpala.

Po roce 1910 se formální prvky secese dále rozvíjely ve stylu zvaném Art Deco, který zdědil secesní tendence k abstrahování, deformování a formálnímu zjednodušování, směřující k vyhraněnějšímu funkcionalismu 20. let. Art Deco (tento termín ovšem vznikl až v 60. letech) převzal ikonografické motivy secese - stylizované kytice, mladé štíhlé ženské figury - i formální výbavu - geometrická schémata, vlnovky a klikaté čáry - a obohatil je o kubistické, futuristické a konstruktivistické podněty, stále ve znamení forem podřízených funkci. Dynamiku a dekorativní bohatost secesních forem však začala postupně vytlačovat čím dál výraznější stylizace, reagující na požadavky obecného vkusu.

Barevnou, bujnou krásu secese nahradil typ krásy neodpovídající estetickým požadavkům, ale podřízený účelu, umělá syntéza kvality a masové produkce. Charakteristickým rysem této krásy je smíření umění a průmyslu. Alespoň zčásti si tak dokážeme vysvětlit nebývalé rozšíření předmětů Art Deco dokonce i v Itálii 20. a 30. let, kde oficiální kánony fašistické ženské krásy rozhodně odmítaly sportovní a štíhlé typy žen, propagované touto uměleckou módou. Potlačením dekorativnosti přispělo Art Deco ke všeobecnému rozšíření tendence, jež ovládla evropský design první poloviny 20. století. Společným rysem této funkcionalistické krásy je definitivní přijetí kovových a skleněných materiálů a důraz na geometrické tvary a linie a na racionální pojetí (zděděné z pozdní vídeňské secese). Od předmětů každodenní potřeby (čajových konvic nebo šicích strojů) navržených Petrem Behrensem až po výtvořiny mnichovského Werkbundu (založeného v roce 1907), od německého Bauhausu (fungujícího do roku 1933, kdy byl nacisty uzavřen) až po prosvětlené domy ze skla, po nichž volal Paul Scheerbart, nebo po vily Adolfa Loose se rozvíjí představa nové krásy, která navazuje na secesní transpozici technických objevů do oblasti výtvarného umění (secese nepovažovala techniku za hrozbu a nebála se jí využít). Tímto bojem proti dekorativní mánii, jak definoval avantgardy Walter Benjamin, přerůstá problém krásy rovinnou ryze estetickou a stává se záležitostí politickou.

4. Organická krása

Viděli jsme, jakým způsobem přispěla secese (vedle dalších kulturních podnětů, jako byla Nietzsche a Bergsonova filozofie, literární tvorba Jamese Joyce a Virginie Woolfové nebo Freudův objev nevědomí) ke svržení viktoriánského kánonu, který důrazně a jednoznačně odděloval vnitřní od vnějšího. Nejdokonaleji se tato tendence promítla do architektury 20. století, zejména do staveb Franka Lloyda Wrighta. Jeho *preriové domy* ztělesňují ideál "nové demokracie", založený na individualismu a na znovu nalezeném vztahu k přírodě, oproštěném od regresivních utopií. Jsou vtělením ideje takzvané "organické" architektury, jejíž vnitřní prostor se rozrůstá a přesahuje do prostoru vnějšího. Stejným způsobem vrůstá do okolního prostředí i Eiffelova věž na Delaunayových obrazech. Prostá, spolehlivá konstrukce amerických "chatrčí" ze železa a skla je inkarnací - umělé architektonické a zároveň i přírodní krásy, která se vrací k přírodě jako místu a doplňuje je lidským artefaktem. S touto přímočarou krásou kontrastuje neklidná, mnohotvárná, překvapivá krása staveb Antonia Gaudího, v níž jsou lineární struktury nahrazeny nečekanými labyrintovými prostory a strohost železa a skla vystřídala plasty proformované či magmaticky se valící a neustále se měnící stavební masa, zbařená jakékoli viditelné jazykové či výrazové logiky. Také Gaudího fasády, připomínající groteskní koláže, převracejí poměr mezi funkcí a výzdobou a radikálně ruší vztah mezi architektonickým objektem a skutečností. Zdánlivá zbytečnost a nezařaditelnost Gaudího staveb vyjadřuje krajní vzpouru vnitřní krásy proti kolonizaci života chladnou krásou strojů.

5. Spotřební předměty: kritika, komercializace, sériovost

Mezi charakteristické rysy umění 20. století, éry, kdy se život i věci stávají zbožím, patří neustálá pozornost věnovaná předmětům každodenní spotřeby. Proměna všeho ve zboží a postupný zánik užitných hodnot ve světě ovládaném výhradně hodnotami finančními radikálně přetváří podstatu předmětů a věcí, které používáme. Měly by být užitečné, praktické a poměrně levné, vyhovovat obecnému vkusu a vyrábět se ve velkém, tedy sériově. To znamená, že kvalitativní aspekt krásy se v oběhu zboží stále častěji přeměňuje v aspekt kvantitativní. Oblíbenost určitého předmětu je podmíněna jeho funkcí, takže funkčnost i oblíbenost narůstají v přímé úměrnosti k množství předmětů vyrobených podle původního vzoru. Předměty zkrátka ztrácejí svou jedinečnost, onu "auru", v níž kdysi spočívala podstata jejich krásy a hodnoty. Nová krása je snadno a ve velkém napodobitelná, je však také pomíjivá a rychle podléhá zkáze. Musí spotřebitele nutit k rychlé výměně opotřebovaného nebo zevšednělého předmětu, protože jinak by se exponenciální růst výroby, distribuce a spotřeby zboží mohl zastavit. Stále se však pohybujeme v oblasti ideálu krásy - a z tohoto hlediska je příznačné, že některá velká muzea, jako Museum of Modern Art v New Yorku nebo Musée des Arts décoratifs v Paříži, vyhražují prostor také spotřebním předmětům, nábytku či bytovým doplňkům.

Nelítostně ironickou kritikou reaguje na tuto tendenci dadaismus, především jeden z jeho nejbystřejších představitelů Marcel Duchamp se svými *readymadey*. Duchamp vystavil kolo od bicyklu nebo pisoár (pod názvem Fontána) a

paradoxně tak poukázal na to, jak je předmět neoddělitelně svázán se svou funkcí. Jsou-li předměty vzniklé v procesu tovární výroby účelné, a tím i krásné, pak lze vlastně jakýkoli předmět zbavit jeho původní účelovosti a přisoudit mu funkci novou - funkci uměleckého díla. Zatímco u Duchampa se setkáme s kritikou daného stavu věcí a s revoltou proti světu zboží, pop-art se ve svém přístupu ke konzumerismu jakýchkoli nadějí na revizi a alarmování definitivně zřekl.

Pronikavě chladný pohled "pop-artistů", často spojený s neskrývaným cynismem, vychází z vědomí, že umělec přišel o svůj monopol na představy a obrazy, na estetickou tvorbu a krásu. Svět zboží získal nepřemožitelnou moc svými obrazy nasycit vnímání moderního člověka, ať už je jeho postavení ve společnosti jakékoli. Rozdíl mezi umělcem a obyčejným člověkem se definitivně vytratil. Už není prostoru pro obžalobu, úkolem umění je pouze konstatovat, že jakýkoli předmět, vlastně cokoli, ať už jde o lidskou bytost nebo neživou věc - od tváře Marilyn Monroe až po konzervu s fazolemi, od komiksových obrázků až po anonymní dav na autobusové zastávce -, získává nebo ztrácí svou krásu nikoli na základě vlastní podstaty, nýbrž na základě společenských souřadnic, které určují, jak se nám tento předmět jeví. Obyčejný žlutý banán namalovaný Andym Warholem může bez jakéhokoli zřejmého vztahu k označovanému objektu zdobit obal desky avantgardní hudební skupiny Velvet Underground. Od Lichtensteinových komiksů přes Segalovy sochy až po Warholovu uměleckou produkci se setkáváme se sériovou krásou. Předměty jsou ze série vyjmuty nebo uzpůsobeny tak, aby se do ní mohly začlenit. Znamená to tedy, že osudem krásy v epoše technické reprodukovatelnosti umění je právě sériovost? Jak se zdá, ne všichni si to myslí. Giorgio Morandi ve svých zátiších s lahvemi neustále tuto hranici sériovosti překračuje, a to s patosem, který je cynismu pop-artu zcela cizí. Morandi jako v teorému neúnavně hledá okamžik, kdy krása kteréhokoli předmětu splyne s prostorem a takto definovaný prostor zase zpětně určí polohu předmětu i jeho vzhled. Nevadí, že tyto předměty jsou staré, znovu použité lahve, plechovky a krabice. Možná právě to je tajemství krásy, kterou Morandi hledá až do konce svých dnů: okamžik, kdy z šedého nánosu rozprostírajícího se na všem kolem nás náhle a nečekaně vytryskne krása.

kapitola XV

Krása strojů

1. Krásný stroj?

O některých strojích, například o autu nebo o počítači, dnes celkem běžně říkáme, že jsou krásné. Myšlenka, že stroj může být krásný, je poměrně nová a snad by se dalo říci, že s nejasným vědomím této skutečnosti se setkáváme teprve kolem 17. století. Skutečnou estetickou hodnotu strojů jsme však začali vnímat nanejvýš před půldruhým stoletím. Nicméně již od prvních mechanických tkalcovských stavů vzbuzovaly stroje v mnoha básnících hrůzu a odpor.

V podstatě jsou stroje ovšem stejnou umělou "protézou", jež prodlužuje a umocňuje možnosti našeho těla, jako kterýkoli nástroj - od prvního pazourku přes páku, hůl, kladivo, meč, kolo, louč, brýle a dalekohled až po vývrtku nebo lis na citrusové plody.

Určitou protézou je v tomto smyslu i nábytek, jako židle nebo postel, a dokonce i oblečení, protože uměle nahrazuje přirozenou ochranu, kterou zvířatům poskytuje srst nebo peří. S těmito "jednoduchými stroji" jsme se ztotožnili, protože byly nebo jsou v přímém kontaktu s naším tělem, jsou jeho téměř přirozeným prodloužením a zdobíme je a pečujeme o ně stejným způsobem jako o své vlastní tělo. A tak jsme vyrobili zbraně nebo hole se skvostnými rukojetmi, honosná lůžka, zdobené vozy, umně ušité šaty. Jen jediný stroj postrádal přímý vztah k lidskému tělu a nenapodoboval tvar paže, pěsti ani nohou: bylo to kolo. Svým tvarem však připomínalo slunce i měsíc, vyznačovalo se absolutní dokonalostí kruhu a odkazovalo k náboženským významům. Od prvopočátků však člověk vymýšlel také "složitější stroje", mechanismy, s nimiž tělo do přímého styku nevstupovalo: připomeňme větrný mlýn, čerpadlo nebo Archimédův šroub. Mechanismus těchto strojů je skrytý, vnitřní, a uvedeme-li ho do chodu, začne fungovat jakoby sám od sebe. Takové stroje budily hrůzu tím, že násobily sílu a výkonnost lidských orgánů a skryté soukolí, které je pohánělo, mohlo lidské tělo zranit (kdo strčí ruce do mechanismu složitějšího stroje, ublíží si), a navíc děsily dojemem, že fungují, jako by byly živé - velká ramena větrného mlýna, ozubená kolečka hodin nebo dvě oči lokomotivy červeně světélkující ve tmě bezděčně působily jako živé bytosti.

Stroj vypadal skoro jako člověk nebo zvíře, a právě v onom "skoro" spočívala jeho obludnost.

Stroje byly užitečné, a zároveň zneklidňovaly. Lidé měli užitek z toho, co dokázaly vyrobit, ale současně je považovali za výplody ďábla, kterým tudíž scházel dar krásy. Řecká kultura znala všechny jednoduché stroje a skutečnost, že neznámý nebyly ani složitější mechanismy, jako například vodní mlýny, prozrazují poměrně komplikovaná divadelní zařízení sloužící iluzi, že zasáhl deus ex machina. A přesto Řekové o těchto strojích nemluví. O stroje se starali stejně málo jako o otroky. Obě tyto kategorie vykonávaly otrockou fyzickou práci, jež jako taková nebyla hodna toho, aby se nad ní vzdělanec zamýšlel.

2. Středověké stroje

Řekové helénistického období vyprávěli o zázračných samohybných strojích. Poprvé se o nich zmiňuje Heron Alexandrijský ve svém díle *Spiritualia* (z 1. století po Kr.) - popisuje zde "automaty", z nichž patrně některé vynalezl o několik století dříve Ktésibios a jiné zase předjímají vynálezy téměř o dva tisíce let pozdější (například rychle se otáčející kouli naplněnou vodou, z níž po zahřátí začne ze dvou trysek opačným směrem unikat pára). Tyto vynálezy ovšem Heron považuje za pouhé kuriózní hříčky nebo triky, jak vyvolávat v chrámech zázraky, a nikoli za umělecká díla. Tento postoj se až do středověku téměř nezměnil - snad jen s výjimkou Říma, kde se věnovala větší pozornost problémům stavebnictví, jak se můžeme dočíst u Vitruvia. Ještě Hugo od sv. Viktora ve svém *Didascaliconu* připomíná, že slovo "mechanicus" je odvozeno od "moechari" (dopustit se cizoložství) nebo od "moechus", cizoložník.

Řecké umění nám tedy žádná vyobrazení strojů nezanechalo. Na středověkých obrazech se sice můžeme setkat se stavebními stroji a nástroji, ale vždy jen jako s ilustračními detaily provázejícími budování významného díla, například katedrály, která už byla sama o sobě, nezávisle na stavebních prostředcích, považována za symbol krásy. V období od

10. do 13. století prošel způsob zemědělské práce v Evropě zásadními změnami, umožněnými zapřahováním do chomoutu a zavedením větrných mlýnů. Přeprava se zrychlila používáním třmenů, vynález zadního kormidla zlepšil ovladatelnost lodí, nemluvě o dalších vynálezech, jako byly brýle.

Tyto skutečnosti se odrazily i ve výtvarném umění, ovšem jen jako prvky oživující krajinářské výjevy, a nikoli jako samostatné náměty. Osvícení duchové jako Roger Bacon sice snili o strojích, které by mohly změnit lidský život (Epistola de secretis operibus artis et naturae), ovšem Bacona ani nenapadlo, že by tyto stroje mohly být krásné. S vyobrazením strojů se setkáme v dílenských náčrtnících kamenických mistrů. Jedním z nejslavnějších dokumentů tohoto druhu je Livre de portraiture Villarda de Honnecourt, v němž se vyskytují jak nákresy mechanických zařízení pro nepřetržitý pohyb, tak návrh pohyblivého orla jako výzdoby na čtenářský pulpit. Jsou to ovšem nákresy řemeslníka, který vysvětloval, jak stroje stavět, a nikoli díla umělce, který by se pokoušel zachytit jejich krásu.

Středověk se často zmiňuje o mechanických lvech nebo ptácích, o samohybech, které Hárún ar-Rašíd poslal Karlu Velikému nebo které Liutprando da Cremona spatřil u byzantského dvora. Hovoří se o nich jako o věcech ohromujících, avšak fascinaci vyvolával vnější vzhled automatu a realistický dojem, jímž působil, nikoli skrytý mechanismus, který stroj oživuje.

3. Od 15. století do období baroka

První, kdo přisoudil mechanickému zázraku symbolický význam, byl zřejmě Marsilio Ficino v 15. století a můžeme také prohlásit, že Leonardo da Vinci se zabýval strojními mechanismy se stejnou láskou a zalíbením jako lidským tělem nebo představiteli rostlinné říše. Leonardův stroj staví své klouby na odív, jako by to byl nějaký živočich. Leonardo ovšem nebyl první, kdo vnitřní strukturu strojů zdůrazňoval. Téměř o celé století ho předběhl Giovanni Fontana. Navrhl pohyblivou masku ďábla nebo hodiny poháněné vodou, větrem, ohněm či zeminou, přesypající se svou vlastní vahou, zkonstruoval laternu magiku sloužící k promítání a dále kašny, létající draky, hudební nástroje, klíče, paklíče, válečné stroje, lodě, padací dveře a mosty, čerpadla, mlýny i pohyblivé schody.

Fontana byl nepochybně poznamenán oním splynutím techniky a umění, které bylo pro renesanční a barokní "mechaniky" charakteristické. Práce nabývala postupně opět vrchu a vážnosti se těšila i činnost mechanika, již se zabývaly nádherně ilustrované knihy. Stroj se uplatnil dokonce i při vyvolávání divadelních efektů a s jeho pomocí se otevíraly i překvapivé architektonické průhledy například v zahradě Francesca I. Medicejského (1574-1587), oživené zázračnými fontánami, nebo v heidelberském Hortus Palatinus, navrženém Salomonem de Causem.

Hydraulická zařízení sestavená podle popisů Herona Alexandrijského jsou skryta v jeskyních, v zeleni stromů nebo ve věžích a pouze vodní hladiny jsou oživeny zpívajícími vodotrysky a mechanickými figurinami. Kreslíř zachycující tyto zázraky si zřejmě často není jist, zda odhalit mechanické tajemství, jež tyto jevy vytváří, nebo zobrazit pouze výsledný efekt, a někdy se rozhodne pro kompromisní řešení.

V téže době se začíná oceňovat stroj jako takový, obdivuje se jeho důvtipný mechanismus, který se poprvé také obnažuje a má vzbuzovat údiv.

Stroje bývají označovány jako "artifciální" nebo "důmyslné" - nezapomeňme, že v barokním cítění se rafinovanost, ohromující lest a důvtipný vynález stávají kritériem krásy.

Stroj jako by žil gratia sui, tedy hlavně proto, aby stavěl na odív svou podivuhodnou vnitřní strukturu. Předmětem obdivu jsou jeho tvary, bez ohledu na užitek. Stroj má řadu společných rysů jak s výtvořry přírody, tak s uměleckými díly, tradičně považovanými za krásné.

Renesanční a barokní stroj je triumfem ozubeného kola, klikových hřídelí, ojnic, nejroztodivnějších převodů, šroubů a svorníků. Nadšení a okouzlení vzbuzuje ústrojí samo a není důležité, co stroj vyrábí, ale spíše okázalé využití mechanických prostředků, které jeho chod umožňují. Pro tyto dobové mechanismy je příznačný výrazný nepoměr mezi jedno-duchým výsledkem a nesmírně složitým soustrojím, jímž je tohoto výsledku dosaženo. Ve vrcholně barokních fantaziích jezuity Athanasia Kirchera nakonec dochází ke splynutí ohromující krásy efektu a důmyslné krásy umělého mechanismu, který efekt vytváří. Svědčí o tom například katoptrická divadla (založená na magii zrcadel) v Ars magna lucis et umbrae, která do jisté míry předjímají některé techniky filmové projekce.

4. Osmnácté a devatenácté století

Cesta k triumfu stroje jakožto estetického objektu nebyla vždy hladká ani přímočará. Stačí si povšimnout, jak se první Wattův stroj na počátku třetí průmyslové revoluce pokouší svou funkčnost zastřít tím, že se na jeho plášti objevují prvky převzaté z tvarosloví antických chrámů.

A v 19. století, kdy už lidé našli zalíbení v nových kovových strukturách a rodí se "průmyslová" krása, se dokonce i takový technický zázrak jako Eiffelova věž musí o svou vizuální přijatelnost u veřejnosti ucházet oblouky inspirovanými klasickým tvaroslovím, které jsou pouhou ozdobou a nemají žádnou podpůrnou funkci.

Funkční racionalita, která je zároveň i neoklasickým kritériem krásy, je také důvodem, proč byl stroj oslavován na ilustracích Encyklopedie, kde byl vyobrazen až do posledního detailu, bez sebemenšího prostoru pro byt' jen stopu pitoresknosti, dramatičnosti nebo antropomorfismu. Porovnáme-li ilustrace chirurgických nástrojů v Encyklopedii s nástroji, které v 16. století vyobrazil lékař Ambroise Paré, zjistíme, že tvary renesančních nástrojů ještě mají připomínat čelisti, chrup či zobáky dravých ptáků, jako by se i morfologicky účastnily bolestivého a násilného (byť nesmírně prospěšného) aktu, k němuž odkazují. Nástroje z 18. století jsou naopak vyobrazeny tak, jako bychom dnes nakreslili lampu, rezačku na papír nebo jiný produkt průmyslového designu (viz kapitola XIV). S vynálezem parního stroje konečně podlehl estetickému nadšení pro stroj také básníci. Jako doklad stačí uvést "hymnus" Satanovi od Giosue Carducciho, kde se lokomotiva, "krásná" a hrůzostrašná obluda, stává symbolem triumfu rozumu nad tmářstvím minulosti.

5. Dvacáté století

Počátkem 20. století dozrál čas pro futuristickou oslavu rychlosti a Marinetti, který vyzýval k tomu, abychom zabili

měsíční svit jako zbytečné poetické haraburdí, prohlašoval, že závodní auto je krásnější než Niké Samothrácká.

Tak s definitivní platností nastala éra průmyslové estetiky. Stroj už nemusí skrývat svou funkčnost pod pozlátkem klasického vkusu, jak tomu bylo ještě v případě Wattově, nyní již forma následuje funkci a stroj je tím krásnější, čím lépe dokáže stavět na odiv svou výkonnost. I v této nové estetické atmosféře se ovšem střídá ideál designu s ideálem stylingu, kdy jsou stroji propůjčovány tvary, které nejsou odvozeny od jeho funkce, ale mají zlepšit jeho estetickou působivost a okouzlit jeho potenciální uživatele.

Tento boj mezi designem a stylingem mistrně charakterizuje proslulá analýza, kterou provedl Roland Barthes na prvním automobilu značky Citroën DS. Ve francouzštině se totiž tato technicky působící zkratka vyslovuje "déesse", což znamená "bohyně".

Ani tady se však náš příběh nerozvíjí přímočaře. Třebaže se stroj jako takový stal v posledních staletích krásným a okouzlejícím předmětem, nepřestal vyvolávat nové a nové obavy, vycházející nikoli z jeho tajemnosti, nýbrž právě z fascinace jeho odhaleným mechanismem. Jen si vzpomeňme na úvahy o čase a o smrti, které vzbuzoval hodinový strojek u některých barokních básníků. Inspiroval je k úvahám o pochmurných a ostrých ozubených kolech, jež trhají dny a rvou hodiny na cáry, přetékání písku v přesýpacích hodinách je pocíťováno jako neustálé krvácení, při němž se náš život rozpadá na částice prachu.

Přeskočíme-li téměř tři století, ocitneme se u strojů Trestanecké kolonie Franze Kafky, jejichž vnitřní mechanismus je totožný s mučícím nástrojem a jako celek fascinují do té míry, že se dokonce i sám popravčí nakonec pro slávu svého vytvoření obětuje.

Absurdní stroje jako ten Kafkův však mohou nabýt i jiných podob: přemohou svou smrtonosnost a promění se v takzvané "machines célibataires", osvobozené stroje, které jsou krásné, protože postrádají jakoukoli funkci nebo mají funkce zcela absurdní, jsou to jakési nástroje marnotratnosti, výtvořiny zasvěcené plýtvání, stroje naprosto zbytečné.

Výraz "machine célibataire" pochází z díla Marcela Duchampa nazvaného Nevěsta svlékaná svými mládenci (La Mariée mise à nu par ses célibataires), známého rovněž pod názvem Velké sklo. Stačí si pozorněji prohlédnout některé dílčí motivy tohoto "obrazu", abychom zjistili, že se Duchamp přímo inspiroval stroji renesančních mechaniků. "Osvobozené stroje" vynalézal Raymond Roussel ve svých Impressions d'Afrique. Avšak zatímco stroje, které popisoval, ještě vyráběly konkrétní produkty, například- fascinující tkaniny, tak litinové sochy-stroje sestavené Jeanem Tinguelym neprodukuje nic jiného než vlastní nesmyslný pohyb a jejich jedi-ným úkolem je rachotit naprázdno. Jsou to osvobozené stroje v pravém slova smyslu, oproštěné od veškeré funkční užitečnosti. Vyvolávají v nás smích a svádějí ke hře, protože jen v takovémto stavu dokážeme zvládnout hrůzu, kterou by v nás mohly probudit, kdybychom odhalili jejich- skrytý, nesporně zkázonosný účel. Tinguelyho stroje plní vlastně stejné poslání jako umělecká díla, která se krásou pokoušejí zažehnat bolest-, strach a smrt i jiné neznámé, a proto zneklidňující jevy.

kapitola XVI

Od abstraktních forem do hlubin hmoty

1. "Hledat sochy mezi kameny"

Současné umění objevilo hodnotu a plodnost hmoty. To ovšem neznamená, že by umělci v minulosti nevěděli, že pracují s materiálem, který se vyznačuje určitými vlastnostmi, a nechápali, že tento materiál je v tvorbě omezuje a zároveň i podněcuje a že představuje jak překážku, tak i osvobození. Je obecně známo, že Michelangelo byl přesvědčen o tom, že každý blok mramoru v sobě skrývá hotovou sochu a úlohou umělce je pouze odstranit přebytečnou hmotu a odkrýt tvar uložený ve vnitřní struktuře materiálu. Michelangelovi životopisci vyprávějí příběhy o tom, jak umělec "vyslal jednoho ze svých pomocníků, aby mezi kamennými bloky vyhledával sochy". Třebaže umělci byli odnepaměti přesvědčeni o tom, že s hmotou je třeba vést dialog a hledat v ní inspiraci, obecně panovala shoda v tom, že hmota je sama o sobě beztvará a krása se zrodí teprve ve chvíli, kdy se podaří mrtvé hmotě vtisknout myšlenku, dát jí formu. Podle estetiky Benedetta Croceho skutečné umělecké dílo dokonce vzniká teprve v okamžiku tvůrčího nápadu, k němuž dochází výhradně v nitru tvůrčího ducha, a vnější technické provedení, převod poetického vidění ve zvuky, barvy, slova nebo kámen, je pouze podružnou záležitostí, která se nijak nepodílí na dokonalosti a svrchovanosti uměleckého díla.

2. Pojetí hmoty v současném umění

V této souvislosti bylo pojetí hmoty v současné estetice přehodnoceno. Umělecké dílo zrozené v hlubinách ducha bez jakéhokoli vztahu ke konkrétní fyzické skutečnosti je ovšem představa značně mlhavá. Krása, pravda, invence a tvorba nejsou pouze abstraktní pojmy náležející do nadpozemského duchovního světa, ale mají také úzký vztah ke světu věcí, kterých se můžeme dotknout a přivonět k nim a které svým pádem způsobí hluk, věcí, jež jsou přitahovány k zemi silou odpovídající zákonu gravitace a podléhají jak vývojovým proměnám, tak i opotřebení a zkáze.

Zatímco estetické teorie od základu přehodnocují význam práce "na" hmotě, "s" hmotou nebo "ve" hmotě, umělci 20. století hmotě často věnují výhradní pozornost, jež je o to intenzivnější, čím víc je oprošťování od předmětných vzorů vybízí k hledání nových forem ve světě možností. V převážné většině současných uměleckých děl tak není hmota pouze výsledným tvarem, ale prostředkem estetického diskurzu. Takzvané "informelní" malířství je vítězstvím beztvarých barevných skvrn, šmouh, stříkanců a kapek... Umělec dostal možnost zcela se oddat samotnému materiálu, barvě svobodně se řinoucí na plátno, pytlivinu či kovový podklad, a s tímto materiálem může zacházet s veškerou náhodnou bezprostředností (třeba ho i potřhat). Jako by se umělecké dílo často zřikalo jakékoli formy, obrazy a sochy jako by byly výsledkem přírodního růstu nebo prostě jen výsledkem náhody, asi jako obrazce, jež kreslí do písku mořský příboj nebo hloubí do bahna kapky deště. Někdy dávají stoupenci informelu svým dílům názvy, které ještě stupňují dojem syrovosti materiálu, existujícího dávno před jakýmkoli uměleckým záměrem: štěrka, asfalt, dlažba, kamení, plíseň, stopy, půda, předivo, záplava, škvára, rez, odřezky, hobliny... Nesmíme však zapomenout, že umělec nás tímto (jaksi verbálním) poselstvím nevyzývá jen k tomu, abychom se oddali pozorování dlažby nebo rzi, dehtu nebo cáru

pytlouiny pohozených na půdě, ale že z tohoto materiálu vytváří umělecké dílo, a že tedy již samotnou volbou materiálu a rozložením akcentů formuje beztvárhou hmotu a vtiskuje jí svou pečeť. Pochopením těchto rozměrů "informelního" umění neboli umění "bez tvaru" jako bychom se naučili citlivěji vnímat a zkoumat i skutečně náhodné skvrny, přírodní seskupení kamenů, pokrčené kusy látky, proděravělé a prožrané od molů. Tento průzkum hmoty a práce s ní nám umožňují objevovat její skrytou krásu.

3. Nalezený předmět

V tomto duchu je tedy třeba rozumět poetice nalezeného předmětu (neboli ready-made), kterou již počátkem 20. století objevili umělci jako Duchamp. Předmět existuje sám o sobě, ale umělec jedná jako člověk, který při procházce po pláži objeví mušli nebo kámen ohlazený mořem, odnese si je domů a rozloží na stole, jako by šlo o umělecká díla, která nám vyjeví svou netušenou krásu. Z tohoto pohledu padla Duchampova "volba" na sušák na lahve, kolo od bicyklu, krystal bizmutu - geometrické těleso sloužící původně laboratorním měřením - , sklenici deformovanou teplem, krejčovskou pannu, a dokonce pisoár a tyto předměty byly označeny za umělecká díla.

Tento výběr nepochybně počítal se záměrnou provokací, ale zároveň byl také důsledkem přesvědčení, že každý (i ten nejobyčejnější) předmět vykazuje aspekty, kterým jen zřídka věnujeme pozornost. Ve chvíli, kdy je odhalíme, izolujeme, "zaměříme" a předložíme ke kontemplaci, získají tyto předměty estetický význam, jako by se jich dotkla ruka umělce.

4.

Od reprodukování hmoty ke hmotě průmyslové, do hloubky hmoty

V některých případech umělec nenalézá předměty, ale jen reprodukuje určité místo nebo sgrafito na zdi, jak je tomu v případě Dubuffetových dlažeb nebo pláten Cy Twomblyho, jakoby posetých dětskými klikyháky. Tady už je umělecký postup zřetelnější, umělec záměrně a technicky složitě vytváří cosi, co má vypadat zcela náhodně, jako hmota v surovém stavu. Můžeme se setkat nejen s hmotou přírodního původu, ale také s průmyslovým odpadem nebo se spotřebními předměty, které dosloužily a ocitly se v popelnici.

A tak například César vystaví slisovaný kovový šrot, v němž rozpoznáme staré automobilové chladiče, Arman naplní vitrínu hromadou starých brýlí, Rauschenberg připevňuje na svá plátna kusy židlí nebo hodinový ciferník, Lichtenstein co nejvěrněji zvěštuje obrázky ze starých komiksů, Andy Warhol nám předkládá plechovky od Coca-Coly nebo konzervy s polévkou...

V těchto případech umělec polemizuje s umělým světem všudypřítomného průmyslu, předkládá nám své archeologické nálezy vydolované z nepřetržitě se opotřebovávající přítomnosti, ve svém ironickém muzeu konzervuje věci, s nimiž se setkáváme dnes a denně, a ani si neuvědomujeme, že jsou to pro nás fetiše. Zároveň nás však také, bez ohledu na svou polemičnost nebo ironičnost, učí tyto předměty milovat a připomíná nám, že i v průmyslovém světě existují "formy", které v nás mohou vyvolat určitý estetický prožitek. Spotřební předměty, které dosloužily a skončily na smetišti, byly s jistou dávkou zlomyslnosti zbaveny své neužitečnosti a "opotrebovanosti" až ubohostí, a tím se v nich probudila netušená krásu.

A podobně jako jsme se kdysi nechali unášet nádherou krystalů sněho-vých vloček pod mikroskopem, můžeme dnes pomocí složitých počítačových operací objevovat nové a překvapivé útvary v samotných hlubinách hmoty. Rodí se tak nová podoba nalezeného předmětu, který už není libovolně zvoleným řemeslným nebo průmyslovým výrobkem, nýbrž vychází z nitra přírody a odhaluje předivo tvarů lidskému oku neviditelných. Rodí se nová "estetika fraktálů".

kapitola XVII

Krásu médií

1. Krásu provokace, nebo konzumní krásu?

Představme si, že někdy v daleké budoucnosti by si nějaký historik umění nebo třeba obyvatel jiné planety položil tuto otázku: jaký převažoval ve 20. století ideál krásy? Právě tak jsme totiž postupovali i my při této zběžné exkurzi dějinami krásy. Kladli jsme si obdobné otázky v souvislosti s antickým Řeckem, s renesancí, s první a druhou polovinou 19. století. Udělali jsme sice mnohé, abychom odhalili vnitřní rozpory i v těch obdobích, kdy se neoklasický vkus a estetika vznešenosti zdánlivě překrývaly, ale přesto jsme při pohledu "z dálky" měli pocit, že pro každé století jsou charakteristické určité společné rysy nebo nanejvýš jeden zásadní rozpor.

Je možné, že z určitého odstupu se v budoucnosti objeví také něco skutečně charakteristického pro 20. století a pravdu bude mít nakonec Marinetti, který prohlašoval, že elegantní závodní automobil je tisíckrát krásnější než Níké Samothrácká, a na Picassa nebo Mondriana si nikdo ani nevzpomene. My se ovšem z takového odstupu ještě podívat nemůžeme a musíme se spokojit zjištěním, že první polovina 20. století a snad ještě šedesátá léta (pak už to bude obtížnější) byla dějištěm lítého boje mezi krásou provokace a krásou konzumu.

2. Avantgarda neboli krásu provokace

Krásu provokace vyznávala četná avantgardní hnutí a umělecké experimenty od expresionismu, kubismu a futurismu až po surrealismus, od Picassa až po velké mistry informelu a další umělce.

Avantgardní umění se problémem krásy nezabývá. Pochopitelně se předpokládá, že z estetického hlediska budou umělecká díla avantgardy také "krásná" a poskytnou lidem stejné potěšení jako kdysi Giottovy nebo Raffaelovy obrazy, ovšem paradoxně právě na základě provokativního znesvěcení všech dosud platných a dodržovaných estetických kánonů. Umění už si neklade za cíl zobrazovat přirozenou krásu ani nechce být zdrojem poklidné radosti z kontempace a uspokojení harmonickými formami. Naopak nás nutí dívat se na svět jinými očima a vracet se k archaickým znakům nebo se oddat exotickým vzorům, odkazuje ke snům a fantaziím duševně chorých, k představám vyvolaným požitím drogy, přivádí nás ke znovuobjevování surové hmoty, překvapuje bizarním zapojováním spotřebních předmětů do nepravděpodobných kontextů (viz nový předmět, dadaismus apod.) nebo odhaluje podněty pocházející z hlubokého nevědomí.

Pouze jediný proud současného umění se navrácí k myšlence geometrické harmonie, která nám může připomenout

období estetiky úměrnosti, totiž abstraktní umění. Od Mondrianových pravoúhlých forem až po velká monochromní plátna Yvonne Kleina či Piera Manzoniho nebo jemné útvary Marka Rothka se abstrakce vzbouřila proti nadvládě forem vypůjčených z přírody i každodenního života a spolehla se výhradně na čisté formy. Na výstavách nebo v muzeích jsme se však běžně mohli setkat s návštěvníky, kteří se při pohledu na abstraktní obraz ptali, "co vlastně tento obraz představuje", a protestovali obligátním "Cožpak je tohle nějaké umění?" Dokonce i tento návrat "pýthagorovské" estetiky čísel a proporcí se skutečně navzdory obecně převládajícímu vkusu, navzdory obecně rozšířeným představám o kráse.

V současném umění navíc existuje i mnoho směrů, kdy jako by se za umění vydávaly spíš obřady s rituálním nádechem (například happeningy, performance, v jejichž rámci si umělci mohou působit i řezná nebo jiná poranění a jejichž světelná nebo zvuková režie počítá s účastí diváků). Jakkoli primitivní a tělesné však jsou tyto moderní rituály, z nichž jsou předem vyloučeni bohové, nejsou nepodobné prastarým mystickým obřadům, jejichž cílem není kontemplace krásy, nýbrž téměř posvátný prožitek. Mystickou povahu má i davové prožívání hudby na diskotékách nebo rockových koncertech, při nichž se v záři stroboskopických světlometů a za ohlušující vřavy vytváří určitá "pospolitost" (nezřídka provázená požíváním povzbudivých látek), která se při pohledu z vnějšku může zdát dokonce "krásná" (ve smyslu tradičních her nebo zápasů pořádaných v aréně), ale lidé propadlí kolektivnímu šílenství to vnímají jinak. Pro ně je to "krásný zážitek", ale spíš v tom smyslu, jako kdyby řekli, že si krásně zaplavali, krásně se projeli na motorce nebo krásně se pomilovali.

3. Konzumní krása

Náš návštěvník z budoucnosti tedy bezděčně učiní další zvláštní objev. Lidé, kteří navštěvují výstavy avantgardního umění, kupují si "nesrozumitelné" sochy nebo se účastní happeningů, se oblékají a česou podle módních kánonů, nosí džíny nebo značkové oděvy a líčí se podle vzorů krásy šířených časopisy na křídovém papíře, filmem nebo televizí, tedy sdělovacími prostředky. Řídí se ideály krásy určenými světem komerční spotřeby, tj. přesně tím, proti čemu avantgardní umění více než padesát let bojovalo.

Jak si tento rozpor vysvětlit? Nebudeme se o to ani pokoušet: je to rozpor typický pro 20. století.

Nyní by si návštěvník z budoucnosti nepochybně položil otázku, jaký vzor krásy vlastně média propagovala, a nakonec by zjistil, že 20. stoletím prochází dvojí dělicí čára. Ta první odděluje různé modely v rámci jednotlivých desetiletí. Jako příklad můžeme uvést film, který současně nabízí jak idol osudové ženy, ztělesňované Gretou Garbo nebo Ritou Hayworthovou, tak typ "dívký odvedle", zosobněný Claudettou Colbertovou nebo Doris Dayovou. Hrdinu Divokého západu ztělesňuje jak urostlý a mužný John Wayne, tak nevýbojný a poněkud zženštilý Dustin Hoffman. Gary Cooper i Fred Astaire se objevují v téže době a štíhlý Fred tančí s podsaditým Genem Kellym. Móda nabízí honosné dámské šaty, jaké můžeme obdivovat v Robertě, a zároveň androgynické modely navrhované Coco Chanel. Sdělovací prostředky jsou veskrze demokratické, nabízejí ideál krásy ženám nejen aristokraticky křehkým, ale i proletářsky statným. Útlá Delia Scala se může stát příkladem pro všechny, kteří se neztotožňují s korpulentní Anitou Ekbergovou, a pro toho, kdo nebyl obdařen mužnou a rafinovanou krásou Richarda Gera, je tu kouzlo štíhlého Al Pacina nebo sympatická neotesanost Roberta De Nira. A nakonec: pro ty, kdo si nemohou dovolit krásu Maserati, je určena cenově dostupnější krása značky Morris Minor. Druhá linie rozděluje na dvě části celé století. V prvních šedesáti letech se ideály krásy šířené médii inspirovaly především "vysokým" uměním. Hvězdy filmového plátna jako Francesca Bertiniová nebo Rina De Liguoro jsou blízkými příbuznými nvyých krásků Gabriely D'Annunzia a ženské postavy, které se objevují v reklamách dvacátých a třicátých let, připomínají rozvláčenou krásu florální secese nebo Art Deco. Reklamy na nejrůznější výrobky zase nezaprou futuristické, kubistické, a později dokonce ani surrealistické vlivy.

Komiks Little Nemo se inspiroval secesí a urbanistikou z jiných světů v obrázkovém seriálu Flash Gordon nejen připomene utopie modernistických architektů jako Antonio Sant'Elia, ale dokonce předjímá tvary budoucích raket. Komiks Dick Tracy se pozvolna přibližuje avantgardnímu malířství. Koneckonců stačí sledovat proměny, jimiž od třicátých do padesátých let prošel Mickey Mouse a jeho kamarádka Minnie, abychom zjistili, jak se kresba přizpůsobuje změnám estetického citění. Jestliže si ovšem na jedné straně experimentální a provokativní pop-art přivlastňuje obrazy komerčního světa, průmyslu a masmédií, a na straně druhé zase Beatles citlivě přehodnocují tradiční hudební formy, prostor mezi uměním provokace a konzumním uměním se zmenšuje. Ba co víc: mezi uměním pro "vzdělané" a uměním "lidovým" sice dosud existuje kvalitativní rozdíl, ale v postmoderním světě se "vysoké" umění pouští do experimentů přesahujících oblast zobrazování a současně také vybízí k návratu k předmětnosti a k tradici. Ani masové sdělovací prostředky už nenabízejí žádný jednotný vzor, jednotný ideál krásy. V reklamách, které mají životnost třeba jen jediný týden, lze využít všech zkušeností avantgardy a předkládat vzory pocházející z dvacátých, třicátých, čtyřicátých nebo padesátých let, jak je tomu při znovujevňování zapomenutých tvarů automobilů z poloviny století. Masmédia využívají ikonografii 19. století, pohádkový realismus, junonskou kyplost Mae Westové i krásu hubených modelek, černošskou krásu Naomi Campbellové i anglosaskou krásu Kate Mossové, ve filmu Chorus line znovu ožije půvab tradičního stepu a ve snímku Blade Runner spatříme hrůznou futuristickou architekturu, v nejrůznějších televizních inscenacích a reklamách se znovu setkáme jak s osudovými ženami, tak se spontánními dívkami ? la Julia Robertsová nebo Cameron Diazová, s Rambem i svéráznou italskou hereckou osobností Platinette, s na krátko ostříhaným Georgem Clooneym i s "neo-kyborgy" s kovovou tváří a účesy připomínajícími les barevných hrotů nebo s úplně vyholenými hlavami.

Náš badatel z budoucnosti nebude schopen určit, jaký estetický ideál vlastně sdělovací prostředky ve 20. století a ve století následujícím šířily.

Nezbude mu než kapitulovat před záplavou tolerance, dokonalým synkretismem a absolutním, bezbřehým polyteismem krásy.

TEXT MODRÝ:

Neodolatelná Helenina krása

Homér (8.-7. stol. př. Kr.)

Ílias, III, v. 156-165

"Není divu, že Trójští i Achajci holení krásných
chtějí pro takou ženu tak dlouhé snášeti strasti:
úžasně vzezřením svým jest věčným bohyním rovna!
Ale ať taková jest, ať raději odpluje s loďmi,
sice tu dítkám i nám též v budoucnu zůstane k zhoubě!"
Řekli, a Priamos sám zval Helenu hlasitě takto:
"Pojď sem bliž, mé dítě, a tuhle si usedni ke mně,
uvidíš prvního chotě a příbuzné, přátele jeho!
Ničím nejsi mi vinna - jen bohové jsou mi tím vinni,
kteří mi uvedli v zem ten slzavý s Achajci zápas. [...]"
(Přel. Otmar Vaňorný)

Umění a pravda

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Ústava, kniha X, IV, 598b-c, 603a-b

Věru tedy daleko od pravdy jest napodobovací umění, a jak se podobá, proto dovede všechno vyráběti, poněvadž z každé věci zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz. Tak například malíř nám namaluje ševce, tesaře i jiné řemeslníky, i když nerozumí umění žádného z těchto lidí; ale přece, kdyby byl dobrý malíř, a kdyby namaloval tesaře a zdálky ho ukazoval, mohl by klamati děti a nerozumné lidi, že by mysleli, že to jest skutečný tesař. [...] Malířství a napodobovací umění vůbec koná své dílo daleko vzdáleno od pravdy a v družném přátelství se stýká s tím činitelem v nás, který jest daleko vzdálen od rozumu, beze všeho zdravého nebo pravdivého účelu. - Dozajista, odpověděl. - Špatné tedy jest, se špatným se sbližuje a špatné věci rodí napodobovací umění. - Podobá se. - Zdalipak jedině to, které se vztahuje ke zraku, či také napodobování vztahující se ke sluchu, jež jmenujeme básnictvím? - Pravděpodobně i toto.
(Přel. František Novotný)

Klasicismus

Johann Joachim Winckelmann

Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství, 1755

Krásná umění mají stejně jako lidé dobu mládí, a zdá se, že jejich počátek byl stejný jako začátky umělců, kterým se líbí jen přemrštěnost a to, co uvádí v úžas. [...] Je možné, že první řeční malíři nemalovali jinak, než básnil jejich první dobrý autor tragédií. Na počátku všeho lidského konání je unáhlenost a překotnost; ustálenost a důkladnost se dostavuje až naposled. To druhé však potřebuje čas, aby došlo obdivu, a dosahují ho jen velcí mistři; prudké vášně získávají úspěch i jejich žákům. [...] Ušlechtilá prostota a tichá velikost řeckých soch je i pravým znakem řeckých literárních děl nejlepšího období, spisů Sókratovy školy, a tyto vlastnosti představují jedinečnou velikost Raffaelovu, velikost, k níž dospěl napodobováním starých mistrů. Bylo zapotřebí tak krásné duše, jako měl on, v tak krásném těle, aby jako první v novější době vycítil a odhalil pravý charakter antiky, a jeho největším štěstím bylo, že toho dosáhl již ve věku, v němž obyčejné a jen napůl vyhraněné duše nemají cit pro skutečnou velikost.
(Přel. Jiří Stronšík)

Kalon je to, co se líbí

Theognis (6.-5. stol. př. Kr.)

Elegie, I, v. 17-18

Charitky, Múzy, vy Diovy dcery, vy kdysi jste přišly
na Kadmův sňatek a tam krásný jste zapěly zpěv:
Milé je to, co je krásné - je nemilé, krásné co není.
Z úst vašich nesmrtelných takový zazněl zpěv.

(Přel. Rudolf Mertlík)

A co je krásné, je i milé

Euripides (5. stol. př. Kr.)

Bakchantky, III, v. 880-884

Co je to moudrost? A co je od bohů
nejkrásnější dar lidem?
Vítězně svoji ruku
zdvihnout na nepřítele.
A co je krásné, je i milé.
(Přel. Jiří Klier a Helena Kurzová)

Pohled

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Symposion, 211e - 212b

Což teprve, kdyby se někomu dostalo spatřiti samo krásno čisté, ryzí, neporušené příměsky, nenaplněné lidským masem, barvami a mnohou jinou pozemskou malicherností, nýbrž kdyby mohl uvidět samo ono božské, jednotné krásno? Myslíš, že by to byl špatný život pro člověka, který by se tam díval a na to hleděl zrakem k tomu určeným a mohl s tím být? Či nechápeš, že jedině tu, když se bude dívat oním zrakem, kterým je právě krásno viděti, podaří se mu rodit ne pouhé obrazy zdatnosti - vždyť se nebude stýkati s obrazem - nýbrž skutečnou zdatnost, protože se bude stýkati se skutečným; a když zrodí a vychová skutečnou zdatnost, jistě se stane milým bohu, a jestliže to je člověku možno, stane se také on nesmrtelným.

Toto tedy, Faïdre a ostatní přátelé, mluvila Diotima a já jsem tomu uvěřil; a s tou vírou pokouším se přesvědčovati i jiné, že nikdo by tak snadno nezískal lidské přirozenosti lepšího pomocníka k dosažení tohoto statku nad Eróta.

(Přel. František Novotný)

Kalokagathia

Sapfó (7.-6. stol. př. Kr.)

Jedni vojsko jízdné a jiní pěší,
jiní loďstvo na zemi černé mají
za věc nejkrásnější; a jí zas ono,
po čem kdo touží.

Lehce to lze každému učiniti

jasným. Helena, která zhlédla tolik
slavných lidí, zrádného muže kdysi
pocítila přízní,

s kterým vzešel veškeren věhlas Tróje;

na své milé rodiče, na své dítě

ani nevzpomněla; ji k lásce svolnou

na scestí svedl. [...]

Člověk krásný je krásný jen pro oko vzhledem svým;

člověk dobrý se ukáže ihned i krásným...

(Přel. Ferdinand Stiebitz)

Láokoón

Johann Joachim Winckelmann

Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství, 1755

Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl je konečně ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak ve výrazu. Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsní, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše. Tato duše se zrcadlí i v nejzazším utrpení na tváři Láokoóna, a nejen na tváři. Bolest, která se projevuje ve svazech a šlachách celého těla a kterou pozorovatel takřka pociťuje sám jen při pohledu na bolestně stažený podbřišek, aniž vnímá tvář a ostatní partie, tato bolest se přesto neukazuje ani na tváři, ani v celkovém postoji jako zuřivost. Hrdina nevyvráží strašný křik, jak zpívá Vergilius o svém Láokoóntovi. Otevření úst to nedovoluje; je to spíš úzkostný a stísněný sten, jak jej popisuje Sadolet. Bolest těla a velikost duše jsou vyváženy a rozděleny v stejné síle do celé výstavby figury. Láokoón trpí, ale trpí jako Sofoklův Filoktetes: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přáli bychom si, abychom je dovedli snášet jako tento velký muž.

(Přel. Jiří Stomšík)

Memorabilia

Xenofón (5.-4. stol. př. Kr.)

Vzpomínky na Sókrata, kniha III, kapitoly 8, 10

Aristippos se ho pak zeptal, zda zná něco krásného, a Sókratés mu řekl:

"Dokonce mnoho krásného."

"Jsou si všechny ty věci navzájem podobné?"

"Mezi některými není dokonce vůbec žádná podobnost."

"A jak může být krásné, co je krásnému nepodobné?" ptal se dál Aristippos.

"To máš tak: mezi krásným běžcem a krásným zápasníkem není mnoho podobného, stejně tak štít krásný k obraně má tak malou podobnost s oštěpem krásným k prudkému a rychlému hodu."

"Není žádný rozdíl mezi touto odpovědí a onou, kterou jsi mi dal na otázku, zda znáš nějaké dobro."

"A ty si myslíš," řekl Sókratés, "že něco jiného je dobro, něco jiného krásno? Nevíš, že ve vztahu k týmž věcem je všechno krásné současně dobré?"

Především ctnost není ve vztahu k něčemu dobro, a ve vztahu k něčemu jinému krásno; kromě toho je člověk označován jako dobrý a krásný jen s ohledem na určitou, přesně vymezenou oblast.

I lidská těla se jeví krásná a dobrá jen s ohledem na tytéž věci, vůbec všechno ostatní, co lidé používají, považují za krásné a dobré podle toho, k čemu to je užitečné."

"Zdalipak je košík na nošení hnoje krásný?"

"Zajisté," přisvědčil Sókratés, "a zlatý štít je naproti tomu ošklivý, jestliže je košík udělán krásně vzhledem k svému účelu a štít špatně."

"Ty tvrdíš, že tytéž věci jsou krásné i ošklivé?"

"Ano, a dobré jsou i špatné. Často je to, co je dobré proti horečce, špatné proti hladu, často je to, co je krásné pro běh,

ošklivé pro zápas, a naopak to, co je krásné pro zápas, je ošklivé pro běh, zkrátka všechno je dobré a krásné ve vztahu k tomu, k čemu se hodí, a naopak špatné a ošklivé ve vztahu k tomu, k čemu se nehodí." [...]

Sókratés však byl užitečný i umělcům, kteří měli ze svého umění obživu, když se s některým z nich dal do řeči. Tak přišel jednou k malíři Parrhasiovi a v rozhovoru se ho zeptal:

"Je malířství zobrazováním viděného, Parrhasie? Ať jde o tělesa malá, nebo velká, ve stínu, nebo ve světle, tvrdá, nebo měkká, drsná, nebo hladká, nová, nebo stará, vy je napodobujete tím, že je zobrazujete pomocí barev."

"Máš pravdu," souhlasil Parrhasios.

"Protože není snadné najít člověka bez jediné vady, proto máte-li vytvořit krásnou podobu, vybíráte z mnoha lidí, co je na každém nejkrásnější, a tak dospíváte k tomu, že se celé tělo jeví krásné."

"Ano, tak to děláme," potvrdil Parrhasios.

"A jestlipak se vám podaří vystihnout každé duševní hnutí, každý duševní stav, nejvyšší dojetí, okouzlení, přátelství, touhu, líbeznost? Nebo se to nedá napodobit?"

"Jak by bylo možné, Sókrate, napodobit něco, na čem nelze určit proporce, co nemá barvu ani nic jiného z toho, co jsi právě vypočítal, co vůbec není viditelné?"

"To se tedy člověk nemůže dívat na druhého se sympatií nebo s antipatií?"

"Já myslím, že ano," připustil Parrhasios.

"A nedá se to vyjádřit výrazem očí?"

"Přirozeně že dá."

"Myslíš, že lidé, kteří se zajímají o dobro nebo škodu svých přátel, mají stejný výraz v tváři jako ti, kteří se o to nezajímají?"

"Bůh ví že ne," řekl Parrhasios. "Kdo má o to zájem, má spokojený výraz, když se přátelům vede dobře, a zamračený, když se jim vede špatně."

"A je možno vystihnout i tohle?"

"Jak by ne."

"Ale i vznešenost, svobodomyšlnost, malichernost, otrockou povahu, umírněnost, rozumnost, pýchu, vulgárnost, to všechno člověk prozrazuje svou tváří i svým chováním, ať už stojí, nebo se pohybuje."

"To je pravda."

"Dá se tedy i tohle napodobit?"

"Dá."

"A na jaké obrazy se podle tvého soudu lidé raději dívají, na takové, z kterých vyzařuje krása, dobrota a půvab, nebo ošklivost, špatnost a hnus?"

"To je přece velký rozdíl, Sókrate!" zvolal Parrhasios.

Jednoho dne zašel za sochařem Kleitónem a vedl s ním tento rozhovor.

"Milý Kleitóne, dobře vím - vždyť to vidím na vlastní oči - , že běžci, zápasníci, rohovníci a borci v pankratiu, které tvoříš, jsou krásní; co lidi při pohledu na ně nejvíc upoutá, je jejich životnost: jak se ti podaří vlít ji do tvých soch?"

Kleitón hned neodpověděl, protože si rozmýšlel, co říci, a tak se ptal Sókratés dál:

"Nedosahuješ té větší životnosti tím, že pracuješ podle živých modelů?"

"To bude zřejmě tím," odpověděl Kleitón.

"Nedosahuješ té větší podoby se skutečností a té větší věrohodnosti tím, že věrně zobrazuješ různé části těla v různých pózách, při snížení nebo zvednutí, při tlaku nebo tahu, při napětí nebo uvolnění?"

"Zřejmě ano."

"A nevyvolává přesné vystižení toho, co se děje s těly v pohybu, radostné vzrušení u diváků?"

"Přirozeně."

"Je tedy třeba zachytit i hrozbu v očích bojovníků a napodobit výraz v tváři rozradostněného vítěze?"

"To rozhodně."

"Sochař tedy musí vnější formou zobrazit, co se děje v duši."

(Přel. Václav Bahník)

Harmonie a úměrnost

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Tímaios, IV, 30d, 31c

Chtěje jej zajisté učiniti podobným nejkrásnějšímu ze jsoucen chápaných rozumem a ve všem dokonalému, stvořil jej bůh jakožto jednoho živoka viditelného, obsahujícího v sobě všechny živoky, které mu jsou přirozeností sourodé. [...]

Z pout pak jest nejlepší to, které nejlépe sjednocuje sebe a členy poutané; k tomu účelu se nejlépe hodí úměrnost.

(Přel. František Novotný)

Záře

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Faidros, III, 250b-c

A tu, pokud jde o spravedlnost, rozumnost a všechny jiné duším cenné věci, u těch není žádné záře na jejich zdejších napodobeninách, nýbrž k jejich obrazům přistupují jen nemnozí lidé, a to jen stěží, prostřednictvím slabých smyslů, a dívají se na rod toho, co je vypodobněno. Avšak krásu bylo tehdy vidět zářící, když spolu se šťastným průvodem - při němž jsme my následovali Dia, jiní jiného boha - duše uviděly blažené vidění a podívání a byly zasvěcovány zasvěcováním, které sluší nazvat ze všech nejblaženějším; to jsme slavili, sami jsouce celiství a prosti utrpení, která nás

v pozdějším čase čekala, a celistvá, jednoduchá, nechvějná a šťastná byla i ta zjevení, v která jsme byli uváděni a na která jsme se dívali v čisté záři, jsou čisté a nepoznamenáni tím, co s sebou nyní nosíme a co jmenujeme tělem, jsou k němu připoutáni na způsob škeble.

(Přel. František Novotný)

Krásy geometrických forem

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Timaios, IV, 55e-56c

Nechme však toho a rozdělme tvary, které nyní v našem výkladu vznikly, mezi oheň a zemi a vodu a vzduch. Zemi pak dejme tvar krychle; neboť země jest ze všech čtyř živlů nejméně pohyblivá a z hmot nejtvrdější; takové pak musí býti nejspíše to, co má nejstálější plochy. Přirozeně pak jest plocha trojúhelníků na počátku předpokládaných, rovnoramenných, pevnější, než trojúhelníků nerovnoramenných, a z plošných obrazců složených z těch obojích trojúhelníků, rovnostranný čtyřúhelník rovinný nutně stojí - jak co do částí, tak i v celku - stáleji než rovnostranný trojúhelník. Proto přiděluje tento tvar zemi, zachováváme pravděpodobnost; naopak zase vodě dejme nejméně pohyblivý z ostatních tvarů, nejpohyblivější pak ohni a střední vzduchu. [...] Všechna tato tělíska jest si mysliti malá, že jednotlivé částičky každého živlu pro jejich nepatrnost nevidíme, ale když se jich skupí mnoho, vidíme jejich shluky; a co se týče jejich poměrů a množství i pohybů a ostatních vlastností, jest souditi, že bůh, pokud jen přirozená podstata nutnosti dobrovolně a přemluvena to dovolovala, potud je přesně vytvořil a tím uvedl tyto živly v promyšlený soulad.

(Přel. František Novotný)

Apollón

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Zrození tragédie z ducha hudby, 1, 1872

Tak by se mohla na Apollóna promítnout ona Schopenhauerova slova o lidstvu zakletém v závoji Májinu (Svět jako vůle a představa, I): "Tak jako na dujícím moři, jež nekonečně do všech směrů, s řevem vyhání a sklání horstva vod, v člunu svém sedí lodník a důvěřuje slabé lodičce, tak nevzrušen sedí uprostřed světa muk jednotlivý člověk, důvěřuje v principium individuationis, tj. ve způsob, jak individuum poznává věci jakožto jevy."

(Přel. Otokar Fischer)

Viditelné formy

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Zrození tragédie z ducha hudby, 1, 1872

Ba mohlo by se o Apollónovi říci, že v něm došla nejvyššího výrazu neotřesená důvěra v ono principium, jakož i klid onoho jedince, jenž, v ně zaklet, nevzrušen sedí; a Apollón sám by mohl být označen za skvělý božský obraz onoho principu individuaace, z jeho pak posunků i pohledů promlouvala by k nám všechna slast i moudrost "zdání" a všechna jeho krása.

(Přel. Otokar Fischer)

Apollinská krása

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Zrození tragédie z ducha hudby, 3, 1872

Homérskou "naivnost" lze chápat jen jako úplné vítězství apollinské iluze: je to iluze, jaké příroda tak zhusta užívá k dosažení svých účelů. Pravý cíl se zastírá přeludem: po tomto vztahujeme my své ruce, a onoho dosáhne příroda tím, že nás oklame. V Řecích "vůle" chtěla nazírat samu sebe, ve zjasnění génia i uměleckého světa; aby sebe samy oslavily, musily se její výtvoři pocítovat za hodny takové oslavy, musily se vidět ve vyšší oblasti, aniž tento dokonalý a názorný svět působil jako rozkaz nebo výčitka. Tot' sféra krásy, v níž Řekové viděli Olympany, své vlastní zrcadlení. Spolu s tímto zrcadlovým odrazem krásy bojovala hellenská "vůle" proti schopnosti strádání a jeho moudrosti - tedy proti nadání, jež bylo souvztažné talentu uměleckému: a jako pomník dosaženého vítězství stojí před námi Homér, naivní umělec.

(Přel. Otokar Fischer)

Dionýská krása

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Zrození tragédie z ducha hudby, 16, 1872

"Věříme ve věčný život", volá tragédie, kdežto hudba je bezprostřední ideou tohoto věčného života. K naprosto odlišnému cíli vede umění plastikovo: zde Apollón zmáhá utrpení individua zářivou oslavou toho, co na jevu je věčného, zde krása vítězí nad utrpením, které je životu vrozeno, zde bolest jaksi lži se eliminuje z rysů přírody. V dionýském umění a v jeho tragické symbolice promlouvá k nám táž příroda svým pravým hlasem a bez přetvářky: "Buďte jako já! Jako já, která pod neustále se měnícími jevy jsem věčná tvořitelka, jsem ta, jež věčně nutí k životu, jsem ta, jež touto měnlivostí jevů dochází na věky svého uspokojení - jsem pramáti věcí!"

(Přel. Otokar Fischer)

Číslo

Filoláos (5. stol. př. Kr.)

Zlomek B4 ze Stobaia

A zajisté vše, co se poznává, má číslo, neboť bez něho není možno nic ani pomyslit, ani poznat.

(Přel. Karel Svoboda)

Řád

Pýthagorás (6.-5. stol. př. Kr.)

Z knihy O životě slavných filozofů Diogena Laërtia

Ctnost je harmonie, a stejně tak zdraví a veškeré dobro a božství. V důsledku toho též všechny věci jsou stvořeny podle harmonie.

Matematické vztahy

Theón ze Smyrny (2. stol.)

Eudoxos a Archytás soudili, že vztahy, jež vytvářejí souzvuky, jsou vyjádřitelné čísly. Domnívali se, že takové vztahy spočívají v pohybech a že rychlý pohyb je zdrojem vysokého zvuku, neboť neustále a velmi rychle rozráží vzduch, zatímco pomalý pohyb je zdrojem hlubokého zvuku, neboť rozráží vzduch menší rychlostí.

Tóny

Theón ze Smyrny (2. stol.)

Říká se, že Lásos z Hermiony, a stejně tak pýthagorovec Hippasos z Metapontia, využíval rychlost a pomalost pohybu a od nich odvozoval souzvuky. [...] Tyto numerické vztahy přenesl i na nádoby. Vzal dvě nádoby stejné velikosti a tvaru, jednu ponechal zcela prázdnou a druhou naplnil do poloviny tekutinou: když na obě udeřil, získal oktávu. Poté nechal opět jednu nádobu prázdnou a druhou naplnil do čtvrtiny, a když je rozezněl, získal kvartu. Kvintu obdržel, když druhou nádobu naplnil do třetiny. Takže vztah mezi prázdnými objemy byl u oktávy dvě ku jedné, u kvinty tři ku dvěma, u kvarty čtyři ku třem.

Úměrnost

Bonaventura z Bagnoregia (13. stol.)

Putování mysli do Boha, II, 10

Poněvadž tedy všechny věci jsou krásné a určitým způsobem působí zalíbení a poněvadž krása a zalíbení nejsou bez úměrnosti a úměrnost se opírá především o čísla, je zapotřebí, aby ve všech věcech byla čísla. Proto tedy "číslo je původní vzor každé věci v mysli Stvořitele" a v každé věci pak je číslo hlavní stopou přivádějící k Moudrosti. Protože tedy je číslo ze všeho nejpatrnější a zároveň Bohu nejbližší, přímo, jakoby prostřednictvím sedmi stupňů, přivádí do Boha a dovoluje, abychom ho poznávali ve všech hmotných a smyslových věcech, když vnímáme věci vytvořené podle čísel, v číselných úměrnostech nacházíme zalíbení a prostřednictvím číselně úměrných zákonů nezvratně usuzujeme.

(Přel. Ctirad Václav Pospíšil)

Hudební módy

Boëthius (480-526)

O hudbě, I, 1

Nic totiž není lidem tak vlastní jako to, že je sladké melodie uvolňuje, opačné svazují, a nezáleží to u jednotlivých osob na jejich vzdělání nebo věku, avšak je to rozšířeno ve všech kategoriích, a děti, mladí lidé i starci jsou uchváteni hudebními melodiemi pod vlivem jakéhosi spontánního přirozeného citu, takže neexistuje žádný věkový stupeň, který by neměl ze sladké písně potěšení. Z toho lze také poznat to, co ne bez příčiny řekl Platón, že duše světa spočívá na hudební harmonii. Když totiž přijmeme tím, co je v nás spojeno a vhodně uspořádáno, to, co je přiměřené a vhodně spojeno v tónech, a pociťujeme z toho potěšení, poznáme, že i my sami jsme vybaveni touž podobností. Podobnost je totiž přátelská, kdežto nepodobnost nenáviděná a protivná.

(Přel. Václav Bahník)

Matematická koncepce

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Tímaios, IV, 53e-54b, 54d-55c

Třeba pak povědět, jaké vlastnosti by měla čtyři nejkrásnější tělesa, nepodobná si navzájem, ale schopná vznikat i jedna z rozkladu druhých; dojdeme-li totiž k tomu, nalezneme pravdu o vzniku země i ohně i těch látek, které jsou jejich středními úměrnami. V tom zajisté nikomu nepřisvědčíme, že by kde byla krásnější viditelná tělesa nad tato, každé ve svém jednom druhu. O to tedy jest se snažiti, naléztí soulad mezi oněmi čtyřmi druhy těles vynikajících krásou, abychom mohli říci, že jsme jejich podstatu dostatečně pochopili.

Tedy z oněch dvou trojúhelníků rovnoramenný má toliko jednu podobu, ale trojúhelník o jednom rameni delším nesčíslně; proto jest zase z onoho nekonečného množství vybrati nejkrásnější, máme-li začítí náležitým způsobem. Nuže, jestliže někdo dovede vybrati a ukázati krásnější a vhodnější podobu k sestavení těchto živlů, než ukážeme my, má nad námi vrch, ale nikoli jako nepřítel, nýbrž jako přítel; my pokládáme za nejkrásnější ze všech ostatních trojúhelníků jeden - opominuvše ostatní - ten, jehož zdvojením se skládá trojúhelník rovnostranný. [...]

Vybrali jsme tedy dva trojúhelníky, z nichž jest vytvořeno tělo ohně i těla ostatních živlů, rovnoramenný a ten, v němž čtverec delší odvěsny jest třikrát větší než čtverec kratší odvěsny. [...]

Tolik budiž řečeno o jejich vzájemném vznikaní; následuje promluvení o tom, jaký je každý jednotlivý z těch druhů a ze střetnutí kterých čísel vznikl. Začneme od prvního druhu a nejjednodušeji složeného, jehož prvkem jest trojúhelník, mající přeponu dvakrát delší kratší odvěsny; když se dva takové položí přeponou k sobě a to se ztrojnásobí tak, že

přepony a krátké odvěsny směřují k témuž bodu jako ke středu, vznikne z těchto šesti trojúhelníků jeden trojúhelník rovnostranný. Když se pak složí čtyři rovnostranné trojúhelníky tak, aby k sobě přišly vždy tři rovinné úhly, tvoří tyto jeden roh, který v pořadí následuje za nejtupějším z úhlů rovinných; když vzniknou takové čtyři, jest složen první tvar prostorový, jenž rozděluje celou opsanou kouli na rovné a podobné části. Druhý tvar jest z těchto trojúhelníků, složených v osm trojúhelníků rovnostranných, tvořících jeden roh ze čtyř úhlů rovinných; takových tu vzniká šest a takto jest vytvořeno zase druhé těleso. Třetí se skládá ze sloučených dvakrát šedesáti oněch prvků, má dvanáct rohů, z nichž každý jest objímán od pěti rovinných trojúhelníků rovnostranných, a dvacet stěn z rovnostranných trojúhelníků. A jeden z prvků byl se svou úlohou hotov, když byl toto vytvořil, ale trojúhelník rovnoramenný dal vznik podstatě čtvrtého, jsa po čtyřech skládán tak, aby pravé úhly se spojovaly uprostřed, čímž vytvořil jeden rovnostranný čtyřúhelník; složením šesti takových vzniklo osm rohů, z nichž každý se skládá ze tří pravých úhlů rovinných; tvar tělesa takto složeného jest krychle, mající za stěny šest rovinných čtyřúhelníků rovnostranných. Poněvadž byl ještě jeden, pátý, pravidelný mnohostěn, užil ho bůh, propracováváje nákras všehomíra.

(Přel. František Novotný)

Harmonie

Filoláos (5. stol. př. Kr.)

Zlomek B6 ze Stobaia

S přírodou a harmonií (vl. "spojením") se to má takto: podstata věcí, jež je věčná, i příroda sama připouští jen božské poznání, a ne lidské. Tím spíše by nebylo možné, abychom něco poznali z věcí, kdyby nebyla základem podstata věcí, z kterých se skládá svět, a to jak omezujících, tak i neomezených. Ježto pak byly základem počátky sobě nepodobné a nepříbuzné, bylo by bývalo věru nemožné, aby byl z nich vytvořen svět, kdyby k nim nebyla přistoučila harmonie, ať již vznikla jakýmkoli způsobem. Podobné a příbuzné věci věru nikterak nepotřebovaly harmonie, ale nepodobné, nepříbuzné a nestejně spořádané musí být sevřeny takovou harmonií, jakou mají být udržovány ve světě.

(Přel. Karel Svoboda)

Symetrie

Vitruvius (1. stol. př. Kr.)

Deset knih o architektuře, kniha III, I, 1

Kompozice svatyní spočívá na symetrii (poměrovém souladu), jejíž pravidla musí stavitelé s největší bedlivostí dodržovat. Tento soulad se podává z proporcionality, jež se řecky jmenuje analogiá. Proporcionalita je rozměrová rovnováha příslušné části členů v celém stavebním díle a díle jakožto celku ve vztahu k části přijaté za výchozí (modulus), z níž vyplývá idea symetrie. Bez symetrie a bez proporcionality nemůže totiž žádná svatyně dospět k správnému kompozičnímu pojetí, nemá-li dokonalé učlenění údů, jako je tomu u náležitě stavěného člověka.

(Přel. Alois Otoupalík)

Kánon

Plinius Starší (1. stol.)

Kapitoly o přírodě, XXXIV

Polykleitos ze Sikyónu, žák Hageládův, vytvořil Diadúmena, zženštilou postavu mladíka, a proslavil se, neboť byl nadán stovkou talentů; a vytvořil též Doryfora, mužnou postavu chlapce. Je rovněž autorem souboru pravidel, jež umělci nazývají Kánon a v němž hledají pravidla pro umění a zákony, z nichž mají vycházet. Polykleitos je považován za jediného člověka, který do uměleckého díla vtělil umění samo.

Proporce mezi částmi

Galénos (2. stol.)

Placita Hippocratis et Platonis, V, 3

Chrýsippos [...] tvrdí, že krása nespočívá v jednotlivých prvcích, nýbrž v harmonické proporcionalitě částí, v proporcionalitě jednoho prstu vzhledem k druhému, všech prstů vzhledem ke zbytku ruky, zbytku ruky vzhledem k zápěstí, zápěstí vzhledem k předloktí, předloktí vzhledem k celé paži, a konečně všech částí ke všem ostatním, jak je popsáno v Polykleitově Kánonu.

Eurytmie

Platón (5.-4. stol. př. Kr.)

Sofistés, I, 235d-236c

Host: Jedno umění, které vidím v napodobitelství, je umění zobrazovací. Toho se užívá nejvíce tehdy, kdykoli někdo provádí nápodobu podle poměrů vzoru co do délky, šířky a hloubky a kromě toho ještě také dává každé části barvu jí příslušející.

Theait: A což se o tohle nepokoušejí všichni, kdo napodobují?

Host: Nikoli, aspoň ne ti, kteří plasticky vytvářejí nebo malují něco velikého. Neboť kdyby zachovali pravdivou poměrnost krásy, víš, že by se hořejší části jevíly příliš malé a dolní příliš velké, protože se na ony díváme zdaleka a na tyto zblízka. [...] Tu zajisté umělci nechají nyní pravdivost stranou a vytvářejí ve svých obrazech ne skutečné poměry, nýbrž ty, které se zdají krásné. [...] Tedy ten první způsob, protože se při něm obráží podoba, je jistě spravedlivě nazývati obrazem. [...] A část napodobovacího umění k tomu se vztahující jest nazývati, jak jsme řekli dříve, uměním zobrazovacím. [...] A dále: co se pro nepříznivé hledisko podobá krásnému, co by však ani nebylo podobno tomu, čemu se prý podobá, kdyby někdo nabyt schopnosti viděti ty veliké věci náležitě, jak nazveme to? Zdalipak ne přeludem, když se sice zdá podobno, ale vskutku není podobno? [...] A nemohli bychom tu to umění, které vytváří přelud, a ne

obraz, nejspíšeji nazývati uměním přeludovým?

(Přel. František Novotný)

Číslo čtyři

Anonym z Chartreuse (12. stol.)

Tractatus de musica plana

Staří filozofové totiž uvažovali takto: jak se věci mají v přírodě, tak se musejí mít i v umění; a příroda se v mnoha případech dělí na čtyři části [...]. Čtyři jsou světové strany, čtyři hlavní prvky, čtyři základní vlastnosti, čtyři hlavní větry, čtyři tělesné konstitute, čtyři schopnosti ducha a tak dále.

Roční období

Boëthius (480-526)

O aritmetice, I, 2

Všechny věci, jež byly zbudovány prvotní přírodou, se zdají uspořádány podle číselného poměru. Tento poměr byl totiž v mysli Stvořitele ústředním vzorem. Odtud bylo převzato množství čtyř prvků, střídání čtyř ročních období, pohyb hvězd, otáčení nebes.

Kosmická harmonie

Plútarchos (1.-2. stol.)

Úpadek věšteg, XXII

Petrón říká, že existují 183 světy uspořádané do tvaru rovnostranného trojúhelníku, v němž každá ze stran obsahuje 60 světů. Tři zbývající světy jsou umístěny na třech vrcholech, ale dotýkají se těch, jež se nacházejí po stranách, a krouží bez nepravidelností, jako při sborovém tanci. Toto znázornění počtu světů není ani egyptské, ani indické, nýbrž je původu dórského, ze Sicílie, od muže z Hímery, který se jmenoval Petrón. Nečetl jsem jeho spisek a nevím, zda se dochoval až do našich časů, ale Hippys z Rhégia citovaný Fainiem potvrzuje, že toto byl názor a učení Petróna, tedy že existují 183 světy, "jež se dotýkají jeden druhého v jediném bodě", avšak nevysvětluje zcela jasně, co vlastně znamená "dotýkat se v jediném bodě", ani nepřináší jiné přesvědčivé doklady.

Řád a míra

Bonaventura z Bagnoregia (13. stol.)

Komentář k Sentencím, I, 43, 1

Poněvadž Bůh může vytvářet jediné věci uspořádané podle sebe, poněvadž řád předpokládá číslo, číslo předpokládá míru, neboť až na další uspořádané jsou pouze věci vypočítané a vypočítané jsou pouze věci vymezené, je nezbytné, aby Bůh určil věcem množství, váhu a míru.

Kosmos

Vilém z Conches (12. stol.)

Poznámky k Platónovi

Krása světa je vše, co se zjevuje ve svých jednotlivých prvcích, tedy například hvězdy na nebi, ptáci v povětří, ryby ve vodě, lidé na zemi.

Kosmos

Isidor ze Sevilly (560-636)

Etymologiae, XIII

Řekové však dali vesmíru jméno podle slova "ozdoba", kvůli různosti prvků a kráse hvězd; nazývá se totiž řecky kosmos, což znamená "ozdoba", neboť tělesným zrakem nepatříme na nic krásnějšího, než je vesmír.

(Přel. Daniel Korte)

Kontrast protikladů

Johannes Scotus Eriugena (9. stol.)

O rozdělení přírody, V

To, co je samo o sobě v jedné části celku považováno za znetvořené, se v souhrnu stává krásným díky svému správnému uspořádání, a navíc je také příčinou krásy jako takové; moudrost se tak osvětluje ve vztahu k pošetilosti, vědění v porovnání s nevědomostí, která je pouze nedostatkem a odnětím protikladu, život se objasňuje v porovnání se smrtí, světlo v protikladu s tmou, chvályhodné věci v nepřítomnosti chvály. Stručně řečeno, nejen že všechny ctnosti získávají ocenění díky protikladným neřestem, ale bez srovnání s nimi by ani chválu nezasluhovaly ... Jak bez váhání potvrdí pravý rozum, všechny věci, jež jsou v jedné části všehomíra špatné, nečestné, hanebné, ubohé a těmi, kdo nemohou vidět věci vcelku, jsou považovány za zločinné, pak v univerzálním pohledu, například když se díváme na krásný obraz, nejsou ani zločinné, ani hanebné či nečestné, ani ošklivé. Všechno, co je uspořádáno podle nákrešů božské prozřetelnosti, je totiž dobré, krásné a správné. Co je tedy krásnějšího, než když ze srovnání protikladů vyplyne nepopsatelná chvála všehomíra a stvořitele?

Úměrnost

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Theologické summy, I, 5, 4

Tedy krásno záleží v náležitě úměrnosti, protože smysly těší věci náležitě úměrné jako jim podobné, neboť i smysl jest jakýsi rozum, i každá poznávací schopnost.

(Přel. Emilián Soukup)

Záře

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Theologické summy, I, 39, 8

Neboť ke kráse se vyžaduje trojí. A to, nejprve neztenčenost čili dokonalost: neboť která jsou ztenčena, tím samým jsou škaredá. A náležitá úměrnost čili soulad. A opět jasnost: proto se krásným nazývají ta, která mají zářivou barvu. (Přel. Emilián Soukup)

Forma

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Summa proti pohanům, II, 81

Hmota a forma jsou si nutně úměrné a svou povahou si odpovídají; neboť každý čin vystupuje ve své vlastní formě.

Mravní krása

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Theologické summy, II, 145, 2

A podobně duchovní krása pozůstává v tom, že chování člověka čili jeho jednání je dobře úměrné podle duchovní jasnosti rozumu.

(Přel. Emilián Soukup)

Přiměřenost cíli

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Theologické summy, I, 91, 3

Každý však umělec zamýšlí svého díla uvést nejlepší uzpůsobení, nikoli jednoduše, nýbrž ve srovnání s cílem.

(Přel. Emilián Soukup)

Vzájemná spolupráce

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Komentář k božským jménům, IV, 6

Tak jako se četné kameny spojují jeden s druhým a vzniká z nich dům, podobně se všechny části vesmíru ve vzájemné shodě slučují, aby objasnily svou existenci, a ze stejného důvodu se říká, že každá věc, která je ve shodě sama se sebou, je krásná, a že také všechny věci dohromady vytvářejí vzájemné společenství, každá podle svých vlastních schopností.

Proti proporci

Edmund Burke

Filozofické pátrání po původu myšlenky vznešeného a krásného, III, 4, 1756

Co se mne týče, několikrát jsem důkladně prozkoumal mnohé z těchto proporcí, a zjistil jsem, že jsou podobné nebo zcela totožné u osob, které se nejen navzájem liší, ale i tam, kde jeden člověk byl velmi krásný, a jiný vůbec ne. Části, mezi nimiž najdeme takovéto proporce, jsou často navzájem od sebe svou polohou, povahou a funkcí tak vzdálené, že nechápu, jak je vůbec možné je porovnávat a jak z nich může vycházet účinek, vyplývající z proporce. Říká se, že má-li být tělo pěkné, pak krk má mít obvod lýtky nebo dvojnásobek obvodu zápěstí; nekonečný počet pozorování tohoto druhu můžeme číst a slyšet všude. Ale jaký vztah má lýtko ke krku nebo kterákoli z těchto částí k zápěstí? Takovéto proporce můžeme určitě najít u hezkých těl. Avšak nepochybně i u ošklivých, pokud se někdo pokusí je najít. Nejsem si vůbec jist, zda právě u některých těl, která jsou pokládána za nejkrásnější, nejsou tyto proporce nejméně dokonalé. Můžete stanovit libovolnou proporcí pro každou část lidského těla, já se vám zaručím, že malíř se jich bude až fanaticky držet, a přesto, když bude chtít, vytvoří vyložené ošklivou postavu. Tentýž malíř se může od těchto předepsaných proporcí značně odchýlit, a přitom výsledkem bude nádherná postava. A skutečně, u mistrovských děl starověku a moderního sochařství můžeme pozorovat, že některá z nich se proporcemi značně liší od ostatních, a to v částech velmi nápadných a důležitých; a že se zároveň liší od proporcí, které nacházíme u živých lidí mimořádně nápadné a příjemné podoby. A potom, do jaké míry se zastánci proporcionální krásy shodují, pokud jde o správné proporce lidského těla? Někteří tvrdí, že má být sedminásobkem hlavy, podle jiných osminásobkem, zatímco podle dalších dokonce až desetinásobkem hlavy - tak velký rozdíl v čísle vyjadřujícím tak malé vztahy. Jiní používají jiné metody hodnocení proporcí - a všichni se stejným úspěchem. Jsou však tyto proporce skutečně přesně stejné u všech hezkých mužů? A je vůbec možné najít stejné proporce u krásných žen? Nikdo neodpoví na tuto otázku kladně, a přece jsou obě pohlaví nepochybně schopna krásy a ženské nejvíce - a to je přednost, kterou podle mého názoru těžko můžeme připsat větší exaktnosti proporcí u něžného pohlaví.

(S použitím překladu Marie Wiegelové-Molnárové)

Jasnost

Tomáš Akvinský (13. stol.)

Theologické summy, II, 145, 2

Musí se říci, že, jak lze vzít ze slov Divišových, [...], k pojmu krásného čili půvabného sbíhá se i jasnost, i patřičná úměrnost. Právě totiž, že Bůh sluje krásný jakožto "příčina souladu a jasnosti veškerenstva". Pročež krása těla pozůstává v tom, že člověk má údy těla úměrné a jakousi jasnost patřičné barvy.

(Přel. Emilián Soukup)

Kráska barvy je jednoduchá

Plótinos (3. stol.)

Enneady, I, 6

Krása barvy je jednoduchá svým tvarem a temno v látce zvládá přítomností netělesného světla, které je působící forma a vid. A proto je také oheň sám vedle ostatních těles krásný, protože má vzhledem k ostatním živlům postavení vidu. Je nad nimi, nejjemnější ze všech ostatních těles, protože má blízko k netělesnému. On jediný nepřijímá ostatní tělesa, ale ona jeho ano: ohřívá je totiž, ale sám se neochlazuje, má barvu prvotně, kdežto ostatní tělesa přijímají vid barvy z něho. Svítí a září, jako by byl videm. To, co by světlem ohně ochabovalo ve své vládě, není krásné, protože by se již nepodílelo na celém vidu barvy. Harmonie, které jsou v tónech a jsou nezjevné, vytvářejí harmonie zjevné, a tím duši umožňují pochopit to, co je krásné, neboť jí totéž ukázaly v něčem jiném. [...] Tolik o krásných věcech, jež vnímáme smysly a jež jsou obrazy a stíny, které jako by vybíhaly a vcházely do látky, ozdobily ji, a které nás vzruší, když se objeví.

(Přel. Petr Rezek)

Krása ohně

Pseudodionýsios Areopagita (5.-6. stol.)

O božské hierarchii, XV

Zajisté věřím, že oheň vyjadřuje to, co je na nebeských inteligencích nejbožštější; autoři svatých textů totiž často popisují nadsubstanciální látku, která se nikterak nepodobá symbolu ohně, neboť oheň má mnoho vlastností božského charakteru, pokud to lze říci, i když jej můžeme nalézt ve viditelných věcech. Vnímání ohně je totiž obsažen ve všech věcech a skrze všechny prochází, aniž by se s nimi smísil, a je od nich zcela oddělen. Je viditelný, neboť září, ale zároveň je skrytý, a proto zůstává neznámý sám o sobě i pro sebe, dokud se nesetká s hmotou, v níž by se mohl projevit. Není možné jej postihnout ani spatřit, avšak on postihuje všechny věci.

Světelný proud

Pseudodionýsios Areopagita (5.-6. stol.)

O božských jménech, IV

A co lze říci o slunečním svitu jako takovém? Je to přece světlo, vycházející z Dobra, a obraz Dobroty. Proto se také Dobro opěvuje jmény světla kvůli tomu, že se v něm projevuje jako originál v kopii. Vždyť vzhledem k tomu, že Dobrota je pro vše transcendentní božskost, sestupuje od nejvyšších bytostí po nejnižší, ale přitom zůstává nade vším. Takže ani nejvyšší nikdy nedosáhne Jejího nejvyššího postavení, ale ani nejmenší nevystoupí ze sféry, kde Jí může dosáhnout. Takto Dobrota vše, co disponuje silami, posvěcuje a utváří. Oživuje, zachovává a zdokonaluje. Trvá na úrovni jsoucna jako eón, počet a řád, jako hromadnost, příčina a cíl. A analogicky k tomu projevuje božskou dobrotu obraz, toto veliké všeosvěcující a věčně světlé slunce, jako nicotná odezva Dobra. Posvěcuje všechny, kdož jsou schopni stát se jeho účastníky. Má přebytek světla, jež šíří po celém viditelném kosmu do všech stran v záření svých paprsků. A pokud se ho někdo neúčastní, pak to není kvůli slabosti ani omezenosti jím rozšiřovaného světla, ale kvůli neschopnosti daného tvora přijmout světlo těch, kdo se nesnaží být jeho účastníkem. Je nesporné, že paprsky míjejí mnoho takových. Osvěcují ty, kdo jsou vpovzdálí za nimi. A není nic z viditelného, čeho by při nesmírném množství svého záření nedosahovalo.

(Přel. Alan Černohous)

Bůh jako světlo

Johannes Scotus Eriugena (9. stol.)

Komentář k Božské hierarchii, I

A tak se stává, že tato univerzální dílna světa je jako obrovský zdroj světla tvořený mnoha světélky jako součástmi, který slouží k odhalování čistých rodů pochopitelných věcí a k jejich uchopení zrakem mysli, přičemž se v srdci vědoucích věřících snoubí božský půvab s rozumem. Teolog tudíž právem nazývá Boha otcem zdrojů světla, neboť od Něj pocházejí všechny věci, díky nimž a v nichž se On projevuje a ve světle zdroje své moudrosti je sjednocuje a tvoří.

Hvězdné paprsky

Al-Kindí (9. stol.)

O paprscích, II

Každá hvězda totiž rozlévá do všech směrů paprsky, jejichž rozmanitost se jakoby splétá v jeden, proměňuje obsahy všech míst, neboť v každém jednotlivém místě je průběh paprsků odlišný, jelikož je odvozen od celkové harmonie hvězd. Mimo to se tato harmonie neustále proměňuje vlivem nepřetržitého pohybu planet a dalších hvězd, a proto v závislosti na místě také pohybuje světem prvků a všemi jeho obsahy v různých podmínkách, jež se uskutečňují podle požadavků harmonie onoho okamžiku, ačkoli lidským smyslům se zdá, že různé skutečnosti světa přetrvávají. Je tedy jasné, že všechna odlišná místa a časy vytvářejí v tomto světě různé jedince a že vše je řízeno nebeskou harmonií prostřednictvím paprsků, jež se ve světě promítají a nepřetržitě rozdělují, což je u těchto či jiných fenoménů zjevné i smyslům. Různost věcí, jež se objevuje ve světě prvků v kterémkoli okamžiku, má původ především ve dvou příčinách, totiž v různosti hmoty a v odlišném působení hvězdných paprsků. A proto rozdíly mezi látkami jsou tu větší, tu menší a na různých místech a v různých časech vznikají odlišné věci. Z toho důvodu se některé skutečnosti liší rodem, jiné druhem a ještě jiné pouze počtem.

Oděvy

Guillaume de Lorris a Jean de Meung (13. stol.)

Román o Růži, I, v. 1053-1089

To Bohatství šat mělo z nachu, / a věřte mi to beze strachu, / když povím, že co do oděvu, / ženy tak bohatého zjevu / nebývá vidět ani v snách. / Jen zlatem vyšit byl ten nach / a na něm z dějin zobrazeny / knížat a králů slavné scény. / Po zlaté stužce kolem šíje, / jež věru ceny nemění se, / rozsety vzácné skvosty skvělé. / Vězte, že roucho její celé / třpytivě zdobil tu a tam / zářivě lesklý drahokam / a na purpuru kolem těla / pás velké ceny sepnat měla, / na jehož sponce kámen byl / pln tajných tak a mocných sil, / že ten, kdo při sobě ho měl, / ten jedu bát se nemusel: / jej nikdo nemoh otrávit. / (Ten kámen každý touží mít / a boháč za něj chtěl by rád / i všechno zlato Říma dát.) / A kámen na té sponky rubu / ten zase hojil bolest zubů / a jemu moc ta byla dána, / že kdo ho spatřil časně zrána, / na lačno ještě, na ten den / se mohl cítit bezpečen. / Hřebíky pásu zlaté byly, / té váhy asi a té síly, / jakou jsou tady mezi námi / byzantské zlaté mince známy. / Ta paní v bujném vlase svém / nádherný měla diadém, / že vzácnější jsem neznal asi.

(Přel. Otto F. Babler)

Purpura

Chrétien de Troyes (13. stol.)

Erek a Enida, v. 1587-1621

Královna slíbí panně šaty / a odvede ji do komnaty. / Pak káže přinést nenošenou / tuniku pro tu pannu ctěnou / a plášť z purpury zelené, / sličnými křížky zdobené. / Sluha to splní ve mžiku: / přinese plášť i tuni-ku, / jež sobolínou po okraje / rukávů celá podšita je. / Kol zápěstí a výstřihu / zlatý pás - Bůh ví, jestli lžu! - / velikým leskem pohled mámí, / a stejně planou drahokamy, / modré, hnědé či zelené, / do toho zlata vsazené. / Je třeba, bychom nesmlčeli, / že také plášť byl zmíry skvělý. / Jen pásy zatím byly zvlášť, / neboť jak tuniku, tak plášť / doposud nikdo neoblékl. / Plášť byl moc krásný, jak jsem řekl: / kol výstřihu se táhne dvojí / hermélín; spony, k nimž se pojí / pásy, jsou celé ze zlata; / a na nich drahokamy dva - / jacint a rubín -, jejichž záře / předčí i svíci u oltáře. / Co lež, to sobolína bílá, / tak hebká, že ji nespátřila, / co živa, dosud žádná paní. / V purpuru vidíš vyšívání: / křížky všech barev, indigové, / zelené, žluté, karmínové, / světlemodré a také bílé.

(Přel. Jiří Pelán)

Drahé kameny

Anonym (14. stol.)

Estenský lapidář

Říkáme také, že kameny krásí nádoby a nástroje, které se vkládají do oděvů, a těm, kdo je podle potřeby nosí u sebe, pomáhají v mnohých nebezpečnostech a obstarávají jim značnou přízeň. Za tímto účelem je šlechtici a bohatí lidé vyhledávají a nosí, i když jim nepřinášejí vše, v co oni věří. Stává se jim to proto, že je kupují úmyslně, a tak je nosí. A třebaže kameny nemohou sloužit ke všem účelům, pokud přece mají nějakou účinnost, jsou právě pro ni ctěny, získávány a ceněny; někdy ale nemohou způsobit to, v co jejich majitelé věří, a pak osoby, které s nimi mají co dělat, přestože vidí příčiny svého neúspěchu, neodvažují se o nich mluvit pro velkou spoutanost srdce. A toto vše způsobují kameny a slova, která se říkají, svým majitelům.

Barvy

Giovanni Boccaccio (1313-1375)

Filocolo, IV, 74

Toto světlo vzházelo nad ním a on na ně znovu s obdivem hleděl a viděl krásnou ženu půvabného vzhledu, oděnou do téhož světla, jež držela v rukou zlatou nádobu naplněnou převzácnou vodou, a zdálo se, že tou vodou omyla celou jeho tvář a posléze celou postavu, a ihned poté zmizela: když toto bylo učiněno, povšiml si, že jeho zrak se zmnohonásobil a že poznává lépe než dříve věci světské i věci božské, ba i věci hořké, každou dle jejího místa. A jak se tomu všemu obdivoval, ocitl se mezi třemi ženami, které předtím neznal, a zdálo se, že je s nimi jeho Biancifiora, a učinil podivuhodné poznání: z oněch tří viděl jednu, jež byla tolik ruměná v tváři i v oděvu, jako by celá hořela, a druhá byla tolik zelená, že by předčila každý smaragd, a třetí, bělostná, zastínila svou bělostí sněh.

Drahokamy

Giacomo da Lentini (13. stol.)

Diamant, smaragd, safír broušený...

Diamant, smaragd, safír broušený / a ani žádný jiný drahý kámen, / hyacint, rubín, topaz zelený, / karbunkul, v kterém hoří vzácný plamen, / aritropie, která nemoc léčí, / ametyst skvělý ani chryzopras / nemají v sobě krásu, která předčí / půvaby paní, k níž já zvedám hlas. / Žádná ji nepřekoná ve ctnosti, / jak jasná hvězda na nebi mi svítí, / svou přelaskavou ušlechtilostí / je nad růži a všechno jarní kvítí. / Dopřej jí, Kriste, velké vážnosti / a úcty a též veselého žití.

(Přel. Jiří Pelán)

Palác Velkého chána

Marco Polo (13. stol.)

Milion, LXXI

... A uprostřed této zdi je palác Velkého chána, který je uspořádán takto: Je to největší palác, jaký jsem kdy viděl; nemá terasu, ale místo je vyvýšeno nad okolní půdu dobře o deset pídí; střecha je velmi vysoká. Zdi sálů a komnat jsou celé pokryty zlatem a stříbrem a jsou na nich zachyceny příběhy rytířů a dam a také ptáci, zvířata a další pěkné věci; tato výzdoba je provedena tak, že je vidět jen zlato a stříbro. Hlavní sál je tak dlouhý a široký, že tam klidně může stolovat šest tisíc osob, a je tam tolik komnat, že je to až k neuvěření. Vrchní krytina je zvenčí pomalována červeně, fialově, zeleně a ve všech ostatních barvách a je tak dobře nalakována, že září jako křišťál, takže lesk paláce je vidět i z veliké

dálky; tento vrchní nátěr je velmi odolný. Uvnitř stavby, kterou jsem popsal výše, mezi první a druhou vnitřní zdí, se nacházejí krásné louky a stromy a žije tam mnoho druhů divoké zvěře, bílí jeleni, srnci, daňci, zvířata, která dávají pižmo, kožešiny a hermelín, i jiní krásní tvorové. Země uvnitř této zahrady je plná oné zvěře, kromě cesty, kudy lidé vcházejí dovnitř.

Miniatury

Anonym (14. stol.)

O umění iluminace, I

Hodlám zde nyní popsat bez rozepří a přátelsky, jednoduchou formou, některé záležitosti týkající se umění miniatury, vytvářené jak perem, tak štětcem. Ačkoli na toto téma bylo již dříve mnohé napsáno, chci zde objasnit nejrychlejší a nejracionalnější postupy, aby se odborníci utvrdili ve svých možná nejlepších názorech a neoborníci, dychtící po zvládnutí tohoto umění, je mohli snadno a jasně pochopit a používat; proto zde pojednám o barvách a o různém způsobu jejich ředění a stručně vyložím věci vyzkoušené a shledané jako dobré.

Pravím tedy, že podle Plinia jsou tři základní barvy: černá, bílá a červená, všechny ostatní pak leží mezi nimi, jak popisují ve svých knihách všichni fyzikové a jiní učenci. Barev potřebných ke zhotovování miniatur je však osm, to jest černá, bílá, červená, žlutá, bleděmodrá, fialová, růžová a zelená. Některé z nich jsou přirozeného původu, jiné vyrobené uměle. Přirozeného původu je ultramarín a německá modř. Černá barva je jistý druh černé hlíny či přírodního kamene; také červená je druh červené hlíny, lidově někdy nazývané makra; zelená je hlínka stejně jako modrozelená, žlutá je hlínka nebo auripigment nebo ryzí zlato nebo šafrán.

Všechny ostatní barvy se vyrábějí uměle; to je například černá, která se dělá s pomocí dřevěného uhlí z vinné révy nebo jiných stromů či keřů, nebo také s pomocí kouře z voskovic či olejových lampiček anebo ze sépie, nasbíraného na smaltované misku nebo talířek. Červená je třeba cinobr, který se získává ze síry a rtuti, nebo minium, jindy zvané suřík, získávané z olova; bílá se vytahuje z olova, tedy z olověné běloby nebo ze zpopelněných zvířecích kostí. [...] Směs k připevňování zlata na pergamen se připravuje mnoha způsoby, já však vyložím jen některé, skvěle vyzkoušené. Vezmi tedy čtyři díly pálené a plavené křídly, kterou používají malíři k připevňování zlata na plátno, tedy té nejjemnější, jakou si budeš přát, a k ní přidej jeden díl vynikajícího armenia: rozetři vše na porfyrovém kameni na co nejjemnější kousičky a smíchej s čistou vodou; potom to nech na onom kameni usušit, vezmi z toho množství, jaké potřebuješ, a zbytek uschovej; rozetři to s naředěným kličem nebo pergamenovou klovatinou a přidej tolik medu, kolik uznáš, že je potřeba k náležitému změkčení; buď přitom velmi opatrný, abys nepřidal příliš mnoho, nebo zase příliš málo, ale právě podle množství látky, tak, aby když si dáš kousíček do úst, byl jen nepatrně nasládlý. A buď si jist, že pro malou nádobku, jakou používají malíři, stačí, když vezmeš na špičku rukojeti štětce, a kdyby toho bylo méně, pokazilo by to směs. Když je hmota dobře rozetřená, dej ji do smaltované nádoby a ihned navrch opatrně přilij tolik čisté vody, aby směs zcela zakryla, avšak aniž by se obsah znovu promíchal; směs tak bude ihned připravena k použití a po zaschnutí nebude vytvářet puchýřky ani trhliny. A když ji budeš chtít použít, odeber z ní po krátké chvíli vodu, která je nahoře, aniž bys směs zamíchal. A pokaždé, než ji použiješ na určené místo pergamenu, musíš na nějakém podobném pergamenu zkusit, zda je látka dobře rozředěna; když pak uschne, přilož plátek zlata a pozoruj, jestli se dobře vyhlazuje. Pokud je medu nebo ředidla příliš, snaž se vše vylepšit přidáním obyčejné sladké vody, a to bez míchání; rozředění se zlepší, když ji tam chvíli ponecháš; potom se voda slijí, stále bez míchání. A pokud budeš chtít získat větší hustotu, přidej více pojidla, tedy cukrové nebo medové vody, podle potřeby, jak se ti bude zamlouvat. A protože v této věci je praxe prospěšnější než teorie, nebudu dopodrobna vysvětlovat to, co znám, neboť "chytrému napověz".

Krása přírody

Dante Alighieri (1265-1321)

Božská komedie, Očistec, VII, v. 70-78

Z pláně se stezka nad sráz zatačela, / jež dovedla nás na bok prolákliny, / kde obruba víc nežli v půli mřela. / Zlato a stříbro, úběl a nach vinný, / indigo, dřeva svítivá a žhavá, / a v chvíli, kdy se štěpí, smaragd siný / v tom klíně každá květina a tráva / byla by barvou hravě překonala, / jak větší vždy vše menší překonává.

(Přel. Otto F. Babler)

Bělostná laň

Francesco Petrarca (1335-1374)

Zpěvník, CX

Laň bělostná u dvojí řeky v trávě, / s paroží zlatým, plachá, spanilá, / ve stínu lauru se mi zjevila, / když mladé slunce vycházelo právě. / Byla tak sladká ve své cudné slávě, / že já hned za ní spěl, vstav od díla; / tak lakomec, když chtivost posílá / jej za pokladem, neví o únavě. / "Nikdo se netkni," kolem šíje vzhledné / z topasů, z diamantů psáno měla; / "Mne vysvobodit zlíbilo se Králi." / A potom slunce stouplo na poledne, / zrak, ač ne syt, mi zřením zemdlel zcela. / Já do vod spad - a zmizela mi v dáli.

(Přel. Václav Renč)

Lidské tělo

Isidor ze Sevilly (560-636)

Etymologiae, XI, 25

Některé věci v našem těle jsou stvořeny k tomu, aby byly užitečné, jako například útroby, jiné nejen pro užitek, ale i pro krásu, například rysy obličeje nebo chodidla a ruce, tedy údy, jež jsou velmi užitečné a mají velmi nenápadný vzhled. A jiné jsou stvořeny pouze pro okrasu, jako bradavky u mužů nebo pupek u obou pohlaví. A ještě další jsou stvořeny

kvůli rozlišení, u mužů genitálie, rašící vous či široká hrud', a u žen jemné dásně, malá hrud' a široký kříž a boky, aby mohly nosit plod.

Východní safír

Dante Alighieri (1265-1321)

Božská komedie, Očistec, I, v. 13-24

Safíru východního opar milý / a modř, jež vzduchem čistým pronikala / až po kraj kruhu prvního v té chvíli, / mé oči těšit znova začínala, / když opustil jsem mrtvý vzduch té sluje, / jež srdce mé i zrak můj skličovala. / Planeta, jež nám Lásku povzbuzuje, / úsměvem zjasňovala východ, / halic svou září Ryby, s nimiž nebem pluje. / Vpravo se obrátiv, já čtvero stálíc / u točny druhé zhléd, jimž kromě lidí / prvotních dosud nikdo nezřel na líc.

(Přel. Otto F. Babler)

Zářivé vidiny

Dante Alighieri (1265-1321)

Božská komedie, Ráj, XIV, v. 67-78

A ejhle, vůkol v září stejně živé / lesk vznikl nad leskem, jenž tam už býval, / jak obzor svítá v barvě konejšivé. / A jako by se první soumrak stníval, / kdy skráně nebes věnčí zjevy snové, / že jist si nejsem v tom, nač jsem se díval, / mně zazdalo se, bytosti že nové / tam vidím a že zřím je kolo věsti / a věnčiti dva kruhy obvodové. / Jiskření Ducha svatého, ó štěstí, / jak náhle vzešla záře jeho pravá / mým očím, jež ji nedovedly snést!

(Přel. Otto F. Babler)

Přesladce zářivé světlo

Hildegarda z Bingen (1098-1179)

Liber Scivias, II, vidění 2

Spatřila jsem přesladce zářivé světlo a v něm podobu člověka safírové barvy, která vše zažehovala třpytivým, velmi příjemným ohněm, a toto zářivé světlo se šířilo celým oním třpytivým ohněm a tento třpytivý oheň se šířil oním zářícím světlem a toto přesladce zářivé světlo a ten třpytivý oheň se šířily skrze celou onu podobu člověka a vytvářely tak jeden zdroj světla jednotné ctnosti a síly. A zaslechla jsem ono živoucí světlo, které mi říkalo: "Toto je smysl Božích tajemství: že s rozvahou vidíš a chápeš, jaká je plnost bez zrození, jež nic nepostrádá, která s přemocnou ctností vytyčila silným všechny cesty. Kdyby totiž Pán byl zbaven své ctnosti, k čemu bychom ho pak potřebovali? Přirozeně k ničemu, a proto je v jeho dokonalém díle vidět, jakým je umělcem. Proto vidíš přesladce zářivé světlo, jež je bez zrození a jež nemůže nic postrádat; ono označuje Otce, v něm skrze podobu člověka safírové barvy bez jediné skvrny nedokonalosti, závisti či nízkosti ohlašuje Syn, že byl stvořen Otcem podle božství před vznikem času, ale že se poté vtělil do času podle lidství. Podoba člověka, která celá žhne třpytivým, velmi příjemným ohněm, ohněm zbaveným doteku s jakoukoli vyprahlou a temnou smrtelností, ukazuje Ducha svatého, z něž byl podle tělesnosti počat jediný Syn Boží, na krátký čas zrozený z Panny, který přináší světu světlo pravé lásky.

Jestliže se ale toto zářivé světlo šíří skrze veškerý onen třpytivý oheň a ten třpytivý oheň skrze ono zářící světlo a to zářivé světlo s třpytivým ohněm skrze celou podobu člověka a vytváří tak jediný zdroj světla v jediné ctnosti a síle, je to proto, že Otec, který je nejvyšší spravedlnost, není bez Syna a Ducha svatého a Duch svatý zažehuje srdce věřících, ale ne bez Otce, a Syn je plnost ctnosti, ale ne bez Otce a Ducha svatého, a jsou ve vznešenosti božství neoddělitelní.

[...]

Jako jeden plamen v jediném ohni má tři ctnosti, tak jediný Bůh má tři podoby. Jak je to možné? Plamen je tvořen oslnivou jasností, přirozenou silou a ohnivým žářem, ale oslnivá jasnost jej ovládá, aby zářil, přirozená síla, aby vládl, a ohnivý žár, aby hořel. Pročež za oslnivou jasnost považuj Otce, který s otcovskou láskou šíří svou jasnost na své věrné, a za přirozenou silou oslnivého plamene spatřuj Syna, v němž onen plamen projevuje svoji ctnost, Syna, který vstoupil do těla skrze pannu, v níž Božskost ohlásila své zázraky; a v ohnivém žáru poznej Ducha svatého, který příjemně rozpaluje mysl věřících. Avšak tam, kde není ani oslnivá jasnost, ani přirozená síla, ani ohnivý žár, tam není vidět ani plamen; a stejně tak tam, kde není cten ani Otec, ani Syn, ani Duch svatý, není důstojného uctívání. Tak jako se v jednom plameni rozeznávají tyto tři síly, tak v jednotě božskosti musíme spatřovat tři osoby. Tak jako se tři síly vyjadřují ve Slově či Prikázání, tak je možno v jednotě božství spatřovat trojici.

Barva jako příčina krásy

Hugo od sv. Viktora (12. stol.)

Eruditio didascalica, XII

Pokud jde o barvu věcí, není nutné o ní dlouze diskutovat, neboť pouhý pohled dokazuje, kolik krásy se spojuje s přírodou, když je ozdobena tolika rozmanitými barvami. Je něco krásnějšího než světlo, které přestože samo o sobě barvu nemá, dává vyniknout barvám všech věcí tím, že je ozařuje? Je něco příjemnějšího na pohled, než nebe, je-li jasné a leskne se jako safír a příjemnou úměrností své záře přitahuje pohled a těší zrak? Slunce se třpytí jako zlato, měsíc je bledý jako ambra, některé hvězdy září jako plameny, jiné se chvějí růžovým světlem, a další vydávají čas od času záblesk, jednou růžový, jednou zelený, jednou bílý.

Zelená barva

Hugo od sv. Viktora (12. stol.)

Eruditio didascalica, XII

Zelená barva překonává každou jinou barvu svou krásou, tím, jak uchvacuje mysl těch, kdo na ni hledí; když se s novým jarem mladé výhonky otvírají novému životu, směřují přitom svými zašpičatělými listy vzhůru, téměř jako by

zaháněly smrt do hlubiny podle obrazu budoucího vzkříšení, a zvedají se všechny společně směrem k slunci. Co ještě říci o Božích dílech, když tak mnoho obdivujeme i jejich nepravé napodobeniny, plody lidského umu, které klamou zrak?

Zrcadla

Jean de Meung (13. stol.)

Román o Růži, v. 18153-18176

"V zrcadlech," k tomu připojila, / "je ještě jiná velká síla: / Například předmět nijak malý / se při pohledu zblízka vzdálí. / Největší hora vprostřed pláně / od Francie až do Cerdaně, / ba všechny věci nezměrné / budou tak malé, titěrné, / že dříve se, jak dlouho chceš, / sotva je vůbec zahlédneš. / Jiná zrcadla ukážou / poměry věcí, tak jak jsou, / a kdo se dívá s pozorností, / ten přesvědčí se o tom dosti. / A jiná sžehnou ohněm vše, / co do nich letmo pohlédne; / stačí je dobře zaměřit / a v jediný bod soustředit / paprsky, které spanilá / tvář slunce do nich vysílá. / Jiná zas různě násobí / rozličných věcí podoby, / či předvádí je proměněné, / protáhlé nebo převrácené.

(Přel. Jiří Pelán)

Kosmologie světla

Robert Grosseteste (13. stol.)

Komentář k Božským jménům, VII

Nuže, krása je harmonie a shoda krásy samé s krásou samou a všech jejích jednotlivých částí s ní samou a mezi sebou navzájem a s harmonií celku, a celku samého se všemi věcmi. Tudíž Bůh, vrcholně prostý, je vrcholnou harmonií a shodou, bez možnosti jakékoli disonance či odlišnosti, nejen v harmonii se všemi věcmi, ale též jako zdroj samotné harmonie bytí pro všechny věci. A tak zlo, které se neshoduje s dobrem, není ničím. V důsledku toho Bůh je sám o sobě krása i krásno.

Shoda se sebou

Robert Grosseteste (13. stol.)

Komentář k Hexaameronu

Jan Damašský říká: "Když odstraníš světlo, všechny věci zůstanou ztraceny v temnotách, neboť nemohou projevit svou krásu." Světlo je tedy "krása a řád každého viditelného stvoření". A jak říká svatý Basil, "příroda je stvořena takovým způsobem, že pro mysl smrtelníků, kteří jí užívají, nemůže být nic příjemnějšího. První Boží slovo stvořilo povahu světla a rozptýlilo temnoty a zahnało smutek a učinilo ihned každý druh veselým a šťastným." Světlo je krásné samo o sobě, neboť "jeho povaha je prostá a obsahuje všechny věci dohromady". Proto je v nejvyšší možné míře samo v sobě jednotné a proporcionální velmi harmonickým způsobem za účelem jednoty; harmonie proporci je potom krásou. A tudíž i bez harmonické úměrnosti tělesných tvarů je světlo krásné a velmi příjemné na pohled. Zlatavá krása světla je tedy krásná díky zářícímu třpytu a hvězdy se zdají krásné na pohled, ačkoli nevidíme žádnou krásu pocházející z kompozice částí nebo úměrnosti postavy, nýbrž jen krásu, jež pochází z třpytu světla.

Metafyzika světla

Bonaventura z Bagnoregia (13. stol.)

Kázání, VI

Kolik jasu se objeví, až světlo věčného slunce ozáří velebené duše... Tak výjimečná radost nemůže být skryta, když propukne v jásot či plesání a bude zpívat pro každého, kdo vejde do království nebeského.

Základní forma

Bonaventura z Bagnoregia (13. stol.)

Komentář k sentencím, II, 12, 1; II, 13, 2

Světlo je společnou přirozeností, jež se nachází v každém těle, ať božském či pozemském. [...] Světlo je základní formou těl, která ovládají bytí tím skutečněji a důstojněji, čím větší podíl na světle mají.

Dantovské světlo

Dante Alighieri (1265-1321)

Božská komedie, Ráj, XXX, v. 97-120

Ó jase boží, jenž jsi mi v té době / království triumfy zřít popřál skvělé, / mně moc dej říci, jak jsem zřel je v tobě. / Světlo je nahoře, jež stvořitele / zřetelným činí tvor, který zírá / a jen v tom vidění mír najde cele; / a tvarem oblým tak se rozprostírá / do šířky, že by obvod jeho pásu / i pro slunce byl příliš volná míra. / Zjev jeho všechen utvořen je z jasu, / jenž odrážen, kde první hybné vládne, / jež z něho čerpá život, moc i krásu. / Jak chlum se zhlíží v pat svých vodě chladné, / jak chtěl by vidět, co ho vyzdobilo, / když tráva kryje ho a kvítí ladné, / tak nad tím světlem kolem spatřit bylo / na víc než na tisíce stupních úže / vše, co z nás vzhůru tam se navrátilo.

(Přel. Otto F. Babler)

Sókratés jako Silén

Platón (5.-6. stol. př. Kr.)

Symposion, 215-222

Nuže tedy pravím, že je zcela podoben těm Silénům vystaveným v sochařských dílnách, které umělci vytvářejí se syringami nebo s píšťalami; když se rozevrou, ukáže se, že uvnitř v sobě chovají sošky bohů. A dále pravím, že se podobá Satyru Marajovi. Že jsi zevnějškem těmto podoben, Sókrate, jistě bys ani sám nepopřel. (...)

Sami vidíte, že Sókratés, jsa roztoužen láskou po krásných mladých lidech, stále se kolem nich točí a je ve vytržení - a

hned zase všechno je mu neznámo a o ničem neví. Že není toto jeho chování silénské? Jistě. Neboť to je u něho jen vnějším obalem, jako u dutého Siléna; ale když se otevře, přátelé, jaké bohatství rozumnosti naleznete v jeho nitru! Neboť zrak jest z našich tělesných smyslů nejbystřejší, ale moudrost jím nevidíme - byly by to hrozné lásky, které by vzbuzovala, kdyby dávala nějaký takový jasný svůj obraz, vcházející do zraku, a podobně ostatní věci hodné milování; takto jediná krása dostala tento úděl, že je nejpatrnější a nejmilostnější. Tu pak kdo není nově zasvěcen nebo kdo je zkažen, nespěje rychle odsud tam ke kráse samé, když se dívá na zdejší věc podle ní pojmenovanou, a proto při tom pohledu nepocítuje úcty, nýbrž poddáv se rozkoši po způsobu čtvernožce, chce se pářit a plodit děti a, přátele se s bujností, nebojí se ani nestyď honit se za rozkoši i proti přirozenosti. Ale kdo byl nedávno zasvěcen, kdo mnoho užil tehdejší podívané, kdykoli uvidí božský obličej, dobře vypočítávající krásu, nebo nějaký takový útvar těla, nejprve se zachvěje a obejde ho cosi z tehdejších hrůz, potom dívaje se na tento zjev uctívá je jako boha, a kdyby se nebál zdání přílišné šílenosti, obětoval by svému miláčku jako soše a bohu.

(Přel. František Novotný)

Nedostatek

Vilém z Avergne (1180-1249)

Tractatus de bono et malo

Nazvali bychom ohavným někoho, kdo by měl tři oči, i toho, kdo by měl jen jedno. Jednoho proto, že má něco navíc, a druhého proto, že nemá to, co je obvyklé.

Krása d'ábla

Bonaventura di Bagnoregio (13. stol.)

Commento alle Sentenze, I, 31, 2

Krása obrazu nebo malby se nevztahuje ke své předloze tak, že je tato úctyhodná sama o sobě, jako třeba když je uctíván obraz blahoslaveného Mikuláše, ale tak, že krása je i v obrazu a nejen v tom, co je předlohou obrazu. Takže můžeme v obraze nalézt dva druhy krásy, i když v předloze obrazu je očividně jen jeden.

Poněvadž je jasné, že o obraze říkáme, že je krásný, je-li dobře namalován a také pokud správně zobrazuje toho, koho je obrazem.

A že je to další důvod krásy, vysvítá z toho, že jeden druh krásy nemůže být bez druhého; z téhož důvodu, proč se řekne o obrazu d'ábla, že je krásný, když správně zobrazuje d'áblu pokřivenost, je i obraz pokřivený.

Zobrazení ošklivosti

Immanuel Kant

Kritika soudnosti, I, 2, 48, 1790

Přírodní krása je krásná věc, umělecká krása je krásná představa o nějaké věci.

Abych posoudil přírodní krásu jako takovou, nepotřebuji předtím mít pojem o tom, jakou věcí má předmět být; tj. nemusím znát materiální účelnost (účel), nýbrž pouhá forma bez znalosti účelu se líbí v posouzení sama o sobě. Je-li však předmět dán jako produkt umění a jako takový má být prohlášen za krásný, pak musí, protože umění vždy předpokládá nějaký účel v příčině (a její kauzalitě), být nejprve položen na základ pojmu o tom, čím ta věc má být; a jelikož souhlas rozmanitosti, která je ve věci, s jejím vnitřním určením jakožto účelem, je dokonalost té věci, bude muset být při posuzování umělecké krásy přihlédnuto zároveň k dokonalosti věci, na což se při posuzování přírodní krásy (jako takové) vůbec neptáme. - Při posuzování především živých předmětů přírody, např. člověka nebo koně, je obvykle brána v potaz také objektivní účelnost, když chceme soudit o jejich kráse, ale pak také již nejde o čistě estetický soud, tj. pouhý soud vkusu. Příroda již není pozorována tak, jak se jeví jako umění, nýbrž pokud je skutečně (třebaže nadlidské) umění; a teologický soud slouží estetickému jako základ a podmínka, na něž musí brát tento soud ohled. V takovém případě také nemyslíme, řekne-li se např.: "To je krásná žena," vskutku nic jiného než: příroda představuje v její podobě účely ženské postavy jako krásné; neboť se musíme ještě kromě na pouhou formu dívat na nějaký pojem, aby byl předmět takovým způsobem myšlen logicky podmíněným estetickým soudem.

Krásné umění ukazuje právě svou rozmanitost v tom, že věci, které by byly v přírodě ošklivé nebo nelibé, popisuje krásně. Fúrie, nemoci, škody způsobené válkou apod. mohou (jakožto škodlivosti) být velice krásně popsány, ba dokonce znázorněny na obraze; jen jeden druh ošklivosti nemůže být znázorněn v souladu s přírodou, aniž by nezničil veškeré estetické zalíbení, tedy uměleckou krásu; totiž ta, která vzbuzuje odpor. Protože je předmět představován v tomto zvláštním, na samé obrazotvornosti spočívajícím počítku, jako by se vnucoval pro požitky, proti čemuž se vši mocí bráníme, není už umělá představa předmětu odlišena od přírody tohoto předmětu ani v našem počítku, a proto nemůže být ona představa považována za krásnou.

(Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel)

Zobrazení bolesti

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Estetika, III, 1, C, 1798-1800

Vlastní obrat v tomto životě božím je odvržení jeho jednotlivé existence jako tohoto člověka, děj umučení, utrpení na kříži, popraviště ducha, trýzeň smrti. Pokud zde nyní spočívá v obsahu samém, že vnější, tělesný zjev, bezprostřední jsoucno individua ukazuje se v bolesti své negativitě jako záporně, aby duch dospěl obětováním smyslové stránky a subjektivní jednotlivosti k své pravdě a do svého nebe, je tato oblast uměleckého znázornění nejvíce vzdálena od klasického plastického ideálu. Na jedné straně jsou totiž pozemské tělo a křehkost lidské přirozenosti vůbec povzneseny a uctěny tím, že Bůh sám to je, co se v nich zjevuje, z druhé strany je to právě to lidské a tělesné, co je

kladeno jako záporné a co se zjevuje ve své bolestnosti, zatímco v klasickém ideálu neztrácí nerušenou harmonii s tím, co je duchovní a substancíální.

(Přel. Jan Patočka)

Estetické peklo

Karl Rosenkranz

Estetika ošklivosti, 1852

Velcí znalcové lidského srdce důkladně prozkoumali hrozné propasti Zla, popsali děsivé zjevy, jež se z oné noci vynořovaly a přicházely jim vstříc. Velcí básníci jako Dante vylíčili tyto zjevy ještě plastičtěji. Malíři jako Orcagna, Michelangelo, Rubens či Cornelius nám je zobrazili, aby jimi mocně zapůsobili na naše city, a hudebníci Spohrova ražení zpřístupnili našemu sluchu ukrutné tóny zatracení, v nichž zlovolník vykřičí, ba vyřve nelad vlastního ducha. Peklo není jen etické nebo náboženské - je to rovněž peklo estetické. Noříme se do Zla a hříchu, ale také do ošklivosti. Hrůza beztvářého a zrudného, sprostoty a krutosti nás obklopuje v nesčetných zjevech pygmejů a obrovských nestvůr, jejich očima na nás pohlíží škodolibost, skřipající zuby. Právě do tohoto pekla krásy hodláme sestoupit. To však není možné, nepronikneme-li zároveň do pekla Zla, pekla skutečného, poněvadž ta nejošklivější ošklivost nesídlí v tom, co nás odpuzuje přirozeně: v močálech, pokroucených stromech, mlocích a ropuchách či mořských netvorech, upínajících na nás pohled vypoulených očí, obřích tlustokožcích, opicích či krysách. Najdeme ji v sobectví, projevu šilenství v proradných, nicotných gestech, ve vráskách vášně, nevraživých pohledech a zločinech. [...] Snadno pochopíme, že ošklivost jakožto pojem relativní lze pochopit toliko ve vztahu k jinému pojmu - pojmu krásy. Ošklivost existuje pouze v míře, v níž existuje i krásy, její pozitivní předpoklad. Bez krásy by nebylo ošklivosti, protože ošklivost je reálná jen jako její negace. Krásy je božskou prvotní ideou, zatímco ošklivost jakožto její negace vyznačuje pouze druhotnou existenci. To není míněno tak, že krásy, protože je krásou, by zároveň mohla být ošklivá, nýbrž tak, že okolnosti určující nezbytnost krásy se mění ve vlastní protiklad. Těsné spojení krásy s ošklivostí jakožto sebezničením krásy rovněž umožňuje, aby i ošklivost popřela sebe samu. A tak protože existuje pouze tehdy, popírá-li krásu, řeší pak svůj odpor ke krásy návratem k jednotě s ní. V tomto procesu se krásy projevuje jako síla, která opětovně nabývá vlády nad ošklivostí a drtí její vzpouru. Z tohoto smíření se rodí nesmírný poklid, jenž nás přiměje k úsměvu, ba k smíchu: ošklivost se po tomto obnovení počátečního stavu zbavuje hybridní, sobecké povahy, přiznává vlastní bezmoc a stává se komickou. Komično v sobě vždy zahrnuje negativní moment vzhledem k čistému, jednoduchému ideálu - tuto negaci komično mění v pouhé zdání, nicotu. Pozitivní ideál lze v komičnu rozpoznat, protože jeho negativní projev se v něm vytrácí - a lze jej rozpoznat právě v míře, ve které k tomu dochází. [...]

Samozřejmě nikoliv v tom smyslu, že v některých zcela konkrétních případech by ošklivost mohla mít původ v pochybnosti. To není možné, protože nezbytnost krásy je určena sebou samou, zatímco ošklivost je relativní a svou míru nenachází v sobě samé, ale pouze v krásy. Běžný život dovoluje každému řídit se vlastním vkusem a za krásné považovat to, co někdo jiný shledává ošklivým, a naopak. Chceme-li však tento esteticko-empirický soud se vším tím náhodným, co v sobě zahrnuje, pozvednout nad onu nejistotu a nejasnost, které jej charakterizují, je třeba podrobit jej kritice, tj. osvětlení nejvyšších principů. Oblast konvenční krásy, módy, zahrnuje množství jevů, jež měřeny pojmem krásy lze označit pouze za ošklivé, dočasně jsou však považovány za krásné. Nikoliv proto, že jsou krásné samy o sobě a sebou, ale jen proto, že duch určité doby nachází v jejich tvarech náležitý výraz své zvláštní povahy a přivykne jim. V módě bývá tento duch doby více než kdekoli jinde v souladu se svým rázem: dokonce i ošklivost může sloužit jako vhodný vyjadřovací prostředek. Módy minulosti, zejména té nedávné, zpravidla považujeme za ošklivé či komické. To proto, že ke změnám vnímavosti může docházet pouze na základě protikladů. Občané republikánského Říma, kteří si podrobili svět, si holili vousy. Ty ještě nenosili ani César a Augustus, hustý vous přišel do módy teprve v romantickém období Hadriánově, kdy se říše začala stále více hroutit pod úder barbarů, jako by se Římané cítili slabí, a proto se chtěli ujistit o vlastní mužnosti a smělosti.

Faunové

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

Na počátku světa se zrodili z antických pastýřů faunové a zalidnili zemi, na níž byl později vystavěn Řím. O nich zpívali a psali básníci. Dnes se faunové rodí z červů, vznikajících mezi kůrou a dřevem stromů; potom lezou až na zem, narostou jim křídla a nakonec je zase ztratí.

Tehdy se změní v divoké lidi: a to jsou ti lidé, o nichž básníci složili tolik básní. [...]

Faunové jsou tedy obyvateli lesů a takto se nazývají, poněvadž mají schopnost předpovídat budoucnost. Mají od hlavy až k pupku lidskou podobu, i když jim dva rohy zahnuté až ke kořeni nosu zakrývají hlavu a končetiny mají jako kozy.

Básník Lúkiános napsal podle řeckých tradic ve svých verších, že faunové byli spolu s nesčetnými dalšími divokými bytostmi přitahováni zvukem Orfeovy lyry.

Hermafrodit

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

K těmto neuvěřitelným věcem se počítá i oboupohlavní rasa, která má pravý prs mužský, aby nebránil v práci, a levý prs ženský ke kojení nemluvnat. Podle některých svědectví se mezi sebou navzájem páří a tak se rozmnožují.

Bezústci

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

Existují také lidé stýkající se s Řeky, kteří oproti všem ostatním nemají ústa, a nemohli by tedy nic jíst: podle svědků se udržují naživu vzduchem, jež vdechují nozdrami.

Psohlavci

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

V Indii pak žijí psohlavci s psi hlavou, kteří nemohou říci jediné slovo, aniž by se přerušovali štěkotem a směšovali štěkání s řečí. A když jedí syrové maso, nepodobají se lidem, ale zvířatům.

Pygmejové

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

Dále se mluví o rase plachých lidí trávicích život v jeskyních a horských děrách. Jsou vysocí pár loktů a svědkové tvrdí, že musí vždycky při žních vést nelítostnou bitvu s jeřáby, aby uchránili sklizeň. V řečtině se jim říká pygmejové, protože to v té řeči znamená "loket".

Jednonožci

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

Také se mluví o jedné lidské rase, kterou Řekové nazvali jednonožci ve chvíli, kdy je viděli, jak se chrání před palčivými slunečními paprsky tak, že odpočívají ve stínu vlastní nohy. Jsou velice rychlí a mají jen jednu nohu a jedno chodidlo; kolena mají v kloubech ztuhlá, takže se vůbec nedají ohýbat.

Jednorožci

Anonym (8. stol.)

Liber monstorum

Království Bosman má vlastní jazyk. Lidé žijí způsobem velmi zvířecím. Uznávají, že jsou poddáni velkému chánovi, avšak neplatí mu žádné poplatky. Někdy mu však posílají k pobavení divoká zvířata.

Jsou tam neobyčejně velcí jednorožci, skoro se vyrovnají slonům. Jednorožec má srst jako buvol, nohu má podobnou sloní, hlavu má jako kanec a stále ji má skloněnou k zemi. Rád se zdržuje v bahně a je to velmi ošklivé zvíře. Uprostřed čela má jediný silný černý roh, jazyk má drsný, plný velkých silných ostnů, a když ho užije, způsobí lidem i zvířatům velmi vážná zranění.

(Přel. Václav Bahník)

Univerzální symbolika

Hugo od sv. Viktora (12. století)

De Scripturis et Script. Sac., V

Avšak slovo prý znamená dvě různé věci, něco jiného v doslovném smyslu a něco jiného ve smyslu alegorickém. Historicky vzato je lev zvíře, jako alegorie označuje Krista, a proto slovo "lev" znamená Krista. Já se však ptám, proč lev znamená Krista. Možná mi podáš obvyklé vysvětlení, že tento význam je dán podobností: lev spí s otevřenými očima (nebo něco podobného), a proto lev znamená Krista, jenž také spí s otevřenými očima. Potom však vezmi zpět své vysvětlení nebo jeho zdůvodnění. Buďto totiž úvaha, která tě dovedla k prohlášení, že slovo "lev" znamená Krista, je mylná, nebo je mylné tvé vysvětlení - že lev je Kristus, protože spí s otevřenými očima. Protože s otevřenými očima nespí příslušné slovo, nýbrž zvíře slovem označované. A tak, jak jistě chápeš, řekneme-li, že lev znamená Krista, nejde o jméno lva, nýbrž o dotyčné zvíře. Nechvástej se tedy, že rozumíš Písmu, když neznáš literu. A neznat literu znamená nevědět, co znamená a co je jí znamenáno. [...]

Jsou-li tedy věci označované literou znaky určenými k duchovnímu porozumění, jak mohou být takovými znaky pro tebe, jemuž dosud nebyly ukázány samy věci? Vyvaruj se skoků, nechceš-li spadnout do propasti. Přímou postupuje ten, kdo postupuje po pořádku [...]

Tímto chceme varovat čtenáře, aby neodmítal tyto první pojmy. A aby neopovrhoval ani poznáním oněch věcí, jak nám je Písmo svaté předkládá skrze první literní významy, protože právě ty nakreslil Duch svatý jako obrazy určené k mystickému porozumění pro ty, kdo dokáží věci neviditelné vnímat pouze smysly těla a prostřednictvím věcí viditelných. Skrze předložené podobnosti tak jasně ukázal ony věci, v nichž je třeba hledat duchovní smysl. Neboť kdybychom od litery, jak mnozí tvrdí, měli ihned přecházet k duchovnímu porozumění, znamenalo by to, že Duch svatý zbytečně vkládal do Božího slova figury a podobenství, jejichž pomocí je duše přiváděna k věcem duchovním. Neboť apoštol vpravdě dosvědčuje: Nejprve tedy není tělo duchovní, nýbrž přirozené, pak teprve duchovní (1??K 15, 46). A kdyby sama moudrost Boží nebyla poznána tělesně, zrak chabého ducha by jaktěživ nemohl být veden k porozumění duchovnímu.

Morální význam

Anonym (12. století)

Cambridgeský bestiář

Krokodýl pochází z řeky Nilu a jeho jméno je odvozeno od nažloutlé barvy (croceus). Je to čtvernožec a obojživelník. Dosahuje zpravidla délky dvaceti loktů, vyzbrojen je řadou drápů a ostrými zuby a jeho kůže je tak tvrdá, že odrazí kámen, který na ni mrštíme třeba i silou, aniž se poškrábe. Ve dne se choulí na souši, v noci pak ve vodě. Samec a samice střídavě sedí na vejcích, uložených v písku. Některé ryby, mající krunýř z tvrdých šupin připomínajících zuby pily, ho dokáží zabít tak, že mu protrhnou tenkou kůži na břicho. Jako jediný živoch může pohybovat horní částí těla, a přitom nehybně spočívat na všech čtyřech. Krokodýlvy výkaly používají staré vrásčité nevěstky jako mast - nanášejí si je na obličej, a ten dočasně opět nabude krásy, dokud pot masku nesmyje. Je zároveň obrazem pokrytce, chlípnicka či

lakomce, jenž ač zcela prostoupen cizopasnou rostlinou pýchy, pošpiněn smilstvem a pokažen chorobou skrblictví, přesto na lidi působí dojmem přísnosti a čestné osoby dbalé zákona. Tím, jak se choulí na souši nebo jak se skrývá pod vodní hladinou, připomíná chování pokrytce, který ač žije v naprosté chlíplosti, s oblibou předstírá počestný život světcův. Pokrytec si je vědom vlastní škodolibosti, avšak kající se bije v prsa, třebaže zvyk mu nadále velí neustále páchat zlo. Navíc zvláštnost spočívající v tom, že krokodýl pohybuje horní částí tlamy, připomíná přílišný důraz pokrytců, s nímž se před lidmi ohánějí množstvím citátů z posvátných textů, třebaže v sobě nemají ani špetku toho, co sami hlásají.

Mravoučné bestiáře

Anonym (2.-5. stol.)

Fysiologus

Žalm praví: "Můj roh jsi však vyvýšil jako roh jednorožce." (Žalm 92, 11). Fysiologus říká o jednorožci, že má tuto přirozenost: je to drobné zvíře, podobné kozlíku, ale velmi divoké. Lovec se k němu nemůže přiblížit pro jeho neobyčejnou sílu. Uprostřed hlavy má jen jeden roh. A jak se tedy loví? Předvedou před něj neposkvrněnou pannu a zvíře jí skočí do klína a ona ho nakojí a odvede jej do královského paláce. Jednorožec je obrazem Spasitele: "Vzbudil nám mocného spasitele z rodu Davida, svého služebníka" (Lk 1, 69), a stal se nám rohem spásy. Neměli nad ním moc andělé ani mocnosti, ale zvolil si za příbytek lůno pravé a neposkvrněné panny Marie a "Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi"

(Jan 1, 14).

Chrátová monstra

Sv. Bernard (12. století)

Apologia ad Guillelmum

Ostatně co pohledává v klášterech, na očích bratřím věnujícím se četbě, ona směšná zrudlost ohyzdných tvarů a ohyzdností obdařených tvary? Co tu pohledávají hnusné opice? Líti lvi? Obludní kentauri? Pololidé? Skvrnití tygři? Vojáci v bitvě? Lovci dující v trubky? Spatříme tu hlavu s více těly, nebo naopak tělo s několika hlavami. Tu objevíme čtvernožce s hadím ocasem, tam zase rybu s hlavou čtvernožce. Tu zvíře podobné koni, avšak se zadkem kozla, tam rohaté zvíře se zadkem koně. Jedním slovem, všude nacházíme tak četné bizarní tvary, že se nám mnohem spíš chce zaměřit pozornost na ona zobrazení než na rukopisy a celý den strávit raději postupným obdivováním jednotlivých vyobrazení než rozjímáním nad Božím zákonem. Ó Pane, nehanbíme-li se při pohledu na tyto nejmocnosti, proč nám není líto aspoň nákladů na ně vynaložených?

Vzkříšená zrudlost

Alexandr Haleský (13. stol.)

Summa halesiana, I

Zlo jako takové je pokřivené... Avšak když se ze zla zrodí dobro, je zlo považováno za dobré, poněvadž přispělo k dobru, a tak se o něm řekne, že je krásné v rámci řádu. Takže není absolutně krásné, ale krásné v rámci řádu, a proto by bylo lépe říkat: "Řád je krásný."

Jak jsi krásná

Šalomoun (10. stol. př. Kr.)

Píseň písní

Jak jsi krásná, přítelkyně moje, jak jsi krásná, oči tvé jsou holubice pod závojem, vlasy tvé jsou jako stáda koz, které se hrnou z hory Gileádu.

Zuby tvé jsou jako stádo ovcí před stříháním, jež z brodiště vystupují, a každá z nich vrhne po dvou, žádná z nich neplodná nezůstane.

Jako karminová šňůrka jsou tvé rty, ústa tvá půvabu plná. Jak rozpuklé granátové jablko jsou tvoje skráně pod závojem.

Tvé hrdlo je jak Davidova věž z vrstev kamene zbudovaná, tisíc na ní zavěšeno štítů, samých pavéz bohatýrů.

Dva prsy tvé jsou jak dva koloušci, dvojčátka gazelí, která se v lilích pasou.

Než zavane den a stíny dají se v běh, vydám se k myrhové hoře, k pahorku kadidlovému.

Celá jsi krásná, přítelkyně moje, poskvrny na tobě není.

Se mnou z Libanónu, nevěsto má, se mnou z Libanónu půjdeš. Rozhlédneš se z vrcholu Amánu, z vrcholu Seníru a Chermónu, ze lvích doupat, z hor leopardů.

Učarovala jsi mi, sestro má, nevěsto, učarovala jsi mi jediným pohledem svých očí, jediným článkem svého náhrdelníku.

Oč krásnější je tvé laskání, sestro má, nevěsto, oč lepší je tvé laskání než víno. Vůně tvých olejů nad všechny balzámy.

Ze rtů ti kane strdí, má nevěsto, pod tvým jazykem je med a mléko, a vůně tvých šatů je jak vůně Libanónu.

Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen.

Vydáváš vůni jako sad s jablky granátovými, s výtečným ovocem, hennou i nardem,

s nardem a šafránem, puškvorcem, skořicí, se vším kadidlovým stromovým, myrhou a aloe, se všemi balzámy nejlepšími.

Jsi pramen zahradní, studna vody živé, bystřina z Libanónu

Jak krásné jsou tvé nohy v opánkách, knížecí dcero! Křivky tvých boků jsou jako náhrdelníky, dílo umělcových rukou. (4, 1-15)

Tvůj pupek je pěkně vykroužená mísa, kéž nechybí v ní vonné víno! Tvé břicho je stoh pšeničný, obrostlý lilími.

Dva prsy tvé jsou jak dva koloušci, dvojčátka gazelí.

Tvé hrdlo je jak věž ze slonoviny, tvé oči - rybníky v Chešbónu u brány Batrabímské. Tvůj nos je jak libanónská věž,

zkoumavě hledící k Damašku.

Tvá hlava se tyčí jako Karmel, vrkoče tvé hlavy jsou jak purpur. Král je těmi kadeřemi spoután.

Jak krásná, jak líbezná jsi, láske, při hrách milostných!

Postavou se podobáš palmě a svými prsy hroznům datlí.

Řekl jsem: "Vystoupím na palmu, abych se zmocnil plodů." Tvé prsy ať jsou hrozny réвовými, dech tvého chřipí ať jablky voní,

patro tvých úst ať je jako nejlepší víno. Jedině pro mého milého stéká, plyne i ve spánku ze rtů. (7, 2-10)

(Přel. Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon)

Středověká smyslnost

Anonym (12.-13. stol.)

Carmina Burana

Ale není mrazu, jenž by zchladil lásku, která je pramenem nejvnitřnějšího tepla a dokáže oživit to, co ospalá zima ochromila. Hořce trpím a zmirám pro zranění, z něhož se raduji. Ach! Kdyby mne alespoň chtěla uzdravit polibkem ta, jež s potěšením probodává mi srdce svými sladkými šípky!

Veselá a milá ve smíchu přitahuje k sobě pohledy všech. Její jemná, smyslná, avšak nevinná ústa mne přivádějí v něžné vytržení, když na mé rty z jejích polibků po kapkách kane medová sladkost; v těch chvílích se cítím skoro jak bůh!

Musím zadržet dech před jejím klidným sněhobílým čelem, zářivým světlem jejích očí, vrkočem vlasů se zlatavými odlesky a rukama čistšími než lilie. (...)

Dívka svolila, abych ji spatřil, hovořil s ní, laskal ji a konečně i políbil; scházel však ještě poslední a nejsladší stupeň lásky. Nedosáhnou-li jej, to, co mi již dovolila, vlije jen další olej do plamene mé touhy.

Bližím se k cíli, ale moje dívka mne svým tenkým plácem rozpaluje ještě více, zatímco váhá, má-li otevřít hráz svého panenství. Pláče a já pijí její přesladké slzy; tak se stále více opájím, stále více spalován vášní.

Polibky vlhké od slz mají ještě sladší chuť a vybízejí mne k ještě důvěrnějšímu laskání. Jsem přemožen vášní a plamen touhy ve mně je stále palčivější, Coronis zatím projevuje svá muka v plačtivých vzlycích a nedává se utiřit mými prosbami. Vrším prosbu na prosbu a polibek na polibek; ona pláče a pláče, hádá se a vyčítá, hledí na mne tu nepřátelsky, tu zas téměř prosebně. Tu proti mně bojuje a tu zas mne prosí, a zatímco jí snažně domlouvám a hladím ji, staví se k mým žádostem ještě hluší.

Dodám si odvahy a použiji sílu. Ona mne škrábe nehty, rve mi vlasy, odstrkuje mne vši silou, krčí se a tiskne k sobě kolena, aby neotevřela branku studu. Zápasím stále více, dokud nedosáhnou vítězství. Pevně ji obejmu, sevru její údy, uchopím ji za zápěstí a vášnivě ji líbám; a tak se království Venuše otevře. Věc se líbila oběma. Moje milovaná už mne neodstrkuje, ale upokojila se a dává mi polibky sladké jako med.

Krásný Masetto

Giovanni Boccaccio (1313-1375)

Dekameron

Abatyše si těchto věcí nevšimla, ale tu se stalo, když jednoho parného dne chodila sama po zahradě, že zastihla Masetta (jenž musel následkem nočních jízd odpočívát i po nepatrné denní práci), jak leží ve stínu mandlovníku a spí; a protože mu vítr zdvihl vpředu šat, ležel všecek odkrytý.

Abatyše vidouc, že je zde sama, prozkoumala tu věc, a tu ji posedly tytéž choutky, které přišly předtím i na její řeholničky; probudila tedy Masetta, odvedla si ho do své cely a zde si ho podržela několik dní k náramnému žalu jeptišek truchlících, že jim zahradník nepřichází obdělávat zahradu. A znovu a znovu okoušela oně slasti, za kterou před tím ostatní kárávala.

Posléze ho ze své cely poslala zase do jizby, ale velmi často po něm zatoužila a chtěla od něho větší díl, než jaký jí příslušel, takže Masetto už nemohl všechny tak uspokojit a usoudil, že jeho němota by mu mohla způsobit převeliké škody, kdyby v ní nadále setrval. Proto jedné noci, když byl zase u abatyše, spustil svou vyřídilku a pravil:

"Pani, slychal jsem, že jeden kohout stačí na deset slepic, ale že deset mužů špatně či s velkou námahou uspokojí jednu ženu. A já jich mám obsluhovat devět, což už za nic na světě nestačím. Tím, co jsem až dosud dělal, jsem už v takovém stavu, že nemohu dokázat ani málo, ani mnoho, proto buď mě necháte spánembohem odejít, anebo to budete dělat s mírou."

Když pani uslyšela mluvit toho, jež měla za něměho, byla celá zkoprnělá a pravila:

"Co má tohle znamenat? Já myslela, že jsi němý."

"Pani," řekl Masetto, "byl jsem němý, ale nikoliv od narození, nýbrž následkem nemoci, která mě připravila o řeč, a teprve dnes v noci jsem poprvé seznal, že se mi vrátila, za což velebím Pánaboha, jak mohu nejvíce."

Pani mu to uvěřila, otázala se ho, co chtěl říci tím, že jich musí obsluhovat devatero, a Masetto jí pověděl, co se přihodilo. Když to abatyše uslyšela, seznala, že všechny její řeholnice jsou chytřejší než ona, ale protože byla rozvázná, nenechala Masetta odejít a rozhodla se, že najde se svými řeholnicemi způsob, jak tyhle věci zařídit, aby Masetto neuvedl klášter do hanby.

A protože právě zemřel jejich šafář, vyjevily si všechny, co jedna druhé tropila za zády, a s Masettovým souhlasem rozhodly, že okolním lidem namluví, že díky jejich modlitbám a zásluhou svatého, jemuž byl klášter zasvěcen, byla Masettovi vrácena řeč. Ustanovily ho pak šafářem a rozdělily mu práci tak, aby ji mohl vydržet. Masetto tu pak zplodil mnoho řeholniček, ale celá věc se udržela v takové tajnosti, že se nikdo o ní nedověděl dříve, než po smrti abatyše, kdy Masetto byl už starý, a jsa bohat, zatoužil po tom, aby se mohl vrátit domů.

Když se v klášteře jeho přání dověděli, ochotně mu vyhověli, a tak se Masetto vrátil tam, odkud kdysi odešel, se sekerou na rameni. Byl starý, bohatý, obdařený mnoha dětmi, ale nemusel je živit a pečovat o ně jen proto, že uměl dobře využít své mladosti, a říkával pak, že takto odplácí Bůh těm, kdo mu nasazují parohy.

(Přel. Radovan Krátký)

Krásná žena

Giovanni Boccaccio (1313-1375)

Básně

Z bělostných perel, jaké Východ chová,
pod jasně rudým živým rubínem
andělský úsměv rodí se vždy znova,
tak půvabný, že v blesku jediném

Venuši spolu s Jovem dává zářit;
a rudou růží s bílou lilií
střídavě klade po líbezné tváři
a každou barvou stejně zdobí ji;

vlas kadeřavý zdobí čelo jasné,
jež samotného boha Lásky hostí
a nebrání se jeho pocelům;

a části ostatní jsou stejně krásné,
navzájem v náležité souměrnosti,
na té, jež podobá se andělům.

(Přel. Jiří Pelán)

Vytoužená a nedostupná

Jaufré Rudel (12. stol.)

Kdo nápěv nezpívá, pět neumí
Kdo nápěv nezpívá, pět neumí,
ni skládat vers, kdo slova nehledá,
neví též, jaký rým se k rýmu má,
když jeho smyslu málo rozumí.
Však můj zpěv takové má vkročení,
čím víc vám zní, tím v ceně vystoupá, a, a.
Nikdo ať se mi tedy nediví,
že miluji to, co mě nečeká,
mé srdce radost v lásce nehledá,
kromě její, kterou už nespátí,
jiná milost nevede k zasmání,
co asi dobrého mám z toho já, a, a.
Úder radosti mě hned zabíjí,
mor lásky mi tu maso rozžírá,
tělu tím síly jistě nepřidá.
Nikdy jsem neměl tak zlé zranění,
pro ránu neznal tolik zemdlení,
jelikož věc to není příhodná, a, a.
Až dosud v tolik sladkém zasnění
můj rozum nikdy se mi nekoupal,
taková vlna smutku nepřišla,
by netoužilo tam mé tělo být,
a všechno pak po ranním vzbuzení
pocit můj přesladký pryč vyprchá, a, a.
S ní nikdy jsem netonul v rozkoši,
ona víc ode mě ji nezíská,
milence ať už ve mně nehledá,
mně potom těžko zas se zaslíbí,
když neřekla mi pravdu ani lži,
a nevím, jestli to kdy udělá, a, a.
Dobrý jsem složil vers a bez chyby
a všechno je v něm přesně, jak být má,
a tedy ten, kdo ode mě jej zná,
ať neláme jej ani nedělí,
neboť tak jej budou mít v Caersi
pan Bertrans a hrabě a Tolosa, a, a.
Dobrý jsem složil vers a učiní
mu nápěv, s nímž jej člověk zazpívá, a, a.

(Přel. Josef Prokop a Jiří Holub)
Básník vazal
Bernart de Ventadorn (12. stol.)
Je div, že lépe zpívat znám?
Je div, že lépe zpívat znám
než pěvci velké pověsti?
Víc láskou dám se unést
a její vůle více dbám.
Cít, srdce jsem jí zasvětil,
ctí, myslí jsem v ni pohřížen.
Tak jařmu lásky podřízen,
kam jinam bych se obrátil?
Je mrtev, kdo by necítil
v srdci chuť sladké svěžesti;
je marný život beze cti,
jenž má jen v strasti bližních cíl.
Kéž shlédne Bůh k mým modlitbám
a žít mi nedá ani den,
když bych byl láskou opuštěn
a místo ní měl v srdci klam.
Z žen nejkrásnější uctívám,
na víru svou a beze lsti.
Je s újmou tolik vroucnosti!
Mám v očích pláč a v srdci lkám -
jáť láskou, co mám za podíl?
Žalář, kam jí jsem uvržen,
otvírá klíčem milost jen,
tu nezřel jsem však do těch chvil.
Ta láska jítří krev mých žil
i srdce sladkou svěžestí,
co den mřu stokrát bolestí,
bych blahem stokrát znovu žil.
Nad statky je mi žal můj sám,
vždyť tak je kráse podoben!
A v štěstí bude proměněn
ten žal, jež blahem nazývám.
Ach bože, kéž vždy rozpoznám
od přátel ty, kdo obelstí!
Roh na čele proč nevěští
včas lichotného zvěda nám?
Poklad bych za to položil,
vše zlato, být jím obdařen,
bych paní své dal tušit jen,
že miluji ji ze všech sil.
Ji spatřiv, zrak můj prozradil,
i zjev můj, tvář má bledostí
(neboť jsem chvěl se slabostí
jak list a s mdlobou zápolil),
že rozum sotva dětský mám;
tak jsem byl láskou přemožen.
Kéž s mužem, jenž tak zubožen,
má slitování ta, k níž štkám!
Ctná paní, za víc než žádám
než v poddanství se uvéstí.
Vám sloužit měl bych za štěstí
a po mzdě se vás nezeptám.
Jen zbožně bych se ponížil,
tak dobrým pánem podroben;
což medvědu je podoběn,
či lvu, aby mi ublížil?
Ozdobě žen v dáli zpěv ten
buď přednesen. Kéž vyslyšen
je v přízni, ač se opozdil.
(Přel. Ota Nechutová)

Trubadúr

Anonym (13. stol.)

Raimbaut de Vaqueiras

Slyšeli jste, kdo byl Raimbaut de Vaqueiras a jak a díky komu povýšil. Ale nyní vám chci vyprávět, jak když ho dobrý markýz montferratský učinil rytířem, zamiloval se do paní Beatrice, jeho sestry a sestry paní Alazais ze Saluzza.

Velmi ji miloval a toužil po ní, ale dával dobrý pozor, aby ani ona, ani nikdo jiný o tom nevěděl. Vyzdvihoval velice její zásluhy a její hodnotu a obstaral ji mnoho přátel a přítelkyň z blízka i daleka. A ona mu poskytovala přijetí, na jaké mohl být hrdý. A zmíral touhou a nesmělostí tak, že si netroufal žádat po ní její lásku ani ji projevit lásku svoji.

Ale jednoho dne před ní předstoupil jako muž soužený láskou a řekl jí, že miluje jednu vznešenou a mladou a ctnostnou paní, že jí smí přebývat nablízku, ale netroufá si mluvit s ní o své lásce ani ji projevit, ani ji po ní žádat, takovou nesmělost že pociťuje pro její velké bohatství a čest, kterou jí všichni vzdávají. A prosil ji pro jméno Boží a pro slitování, aby mu poradila, zda má otevřít své srdce a projevit svoji touhu a žádat ji o lásku, nebo zda má zemřít mlčky, v obavách a s láskou.

Když ta vznešená paní Beatrice slyšela, co jí Raimbaut říká, a dozvěděla se o jeho lásce - už si velmi dobře všimla, že umírá malátností a touhou po ní - jal ji soucit a láska a řekla: "Raimbaute, je správné, aby každý věrný přítel, co miluje vznešenou paní, zachoval jí úctu a obával se vyznat lásku, již k ní cítí. Avšak dříve než zemře, radila bych mu, aby vyznal svoji lásku a požádal ji, aby jej přijala za služebníka a přítele. A ujist'uji vás, že je-li paní moudrá a zdvořilá, nebude mu to mít za zlé ani se nebude cítit pokořena, ale naopak, ještě více jej ocení a bude si jej více vážit. A radím vám, abyste otevřel srdce ženě, kterou milujete, a dal najevo, jak po ní toužíte, a požádal ji, aby vás přijala za služebníka a rytíře, jelikož jste tak úctyhodný rytíř, že není na světě ženy, která by nebyla spokojená, že vás má u sebe jako rytíře a služebníka. A viděla jsem, jak paní Alazais, kněžna ze Saluzza, přijala dvoření Peira Vidala a kněžna z Burlatz Arnauta z Maroill a paní Maria dvoření Gaucelma Faidita a paní z Marseille dvoření Folqueta z Marseille. Proto vám radím a dovoluji vám, abyste ji, posílen mým slovem a mým ujištěním, prosil a žádal o lásku."

Když Raimbaut uslyšel radu, již mu dávala, a ujištění a dovolení, které mu poskytovala, řekl jí, že je ona tou ženou, již miluje a kvůli níž žádal o radu. A paní Beatrice mu řekla, že je vítán, a ať usiluje o vznešené jednání a mluvu a o čest a ona že je připravena přijmout jej jako rytíře a služebníka, aby o to tedy začal usilovat. A Raimbaut se snažil jednat a mluvit se ctí a šířit pověst paní Beatrice ze všech sil. A tehdy složil píseň, kterou najdete napsanou níže: (Láska) mne nyní žádá následovat její zvyky a obyčeje.

Trýzeň a výčitka

Guido Cavalcanti (asi 1250-1300)

Netušil jsem a nepomyslel ani

Netušil jsem a nepomyslel ani,

že na mne čeká tolik trápení,

že z duše trysknou nářky prameny

a dají očím spatřit obraz smrti.

Klid nepoznal jsem od okamžení,

kdy na své cestě potkal jsem se s Paní

a Láska řekla: "Nic tě nezachrání,

neboť v ní sídlí síla, jež tě zdrtí."

Mé srdce umdlelo v tom nepokoji,

zdatnost se podlomila,

když zřela Paní připravenou k boji.

Jak z očí vzlétly šípy překruté,

tu Láska obrátila

životní duchy všechny na útěk.

Mluví o té Paní zbytečné je:

má všechny krásy, všechny do jedné,

a když náš rozum na ni pohlédne,

pozemská mysl, jak se bránit, neví.

Tváří v tvář šlechetnosti bezedné,

cítím, jak se má duše v srdci chvěje

a ochabuje, plná beznaděje,

před mocnou silou, která se v ní jeví.

Jas jejích očí je jak ostrá dýka,

takže ten, kdo se dívá,

praví: "Nevidíš toho nešťastníka?

Míň živ než mrtev se tu potácí.

Buď k němu milostivá."

Však Paní stále svůj sluch odvrací.

Když toužím vypovědět bez váhání

přátelské duši, jak je líbezná,
tu přepadne mne slabost bezmezná,
že mluvit dále nemohu si troufat.
Láska, jež její krásy dobře zná,
tak leká mne, že pohlédnu-li na ni,
mé srdce mdlobám nadarmo se brání.
A s povzdechem mi říká: "Nesmíš doufat,
neb střela, kterou kdysi vypustila
z té usměvavé líce,
protkla tvé srdce a mé rozdělila.
Vzpomeň, co jsem ti řekla v první den:
Kdo spatřil ji, ten více
nebude zdrav, jsa smrti zaslíben."

Kancono, víš, že jsem tě opsal s píli
z knih Lásky, když jsem spatřil Paní, jež
mne krutě mučí: nyní za ní spěš
a pokorně ji přiměj, ať tě slyší.
A ještě prosím: přiveď před ni též
životní duchy, kteří v oné chvíli,
přemoženi, mé srdce opustili,
zahynuli či bloudí v temných skrýších,
druh bez druhu, ve velkém osamění,
a strachu je v nich mnoho.
Veď před ni onen houfec rozptýlený
a odevzdej ho její milosti,
řkouc: "Ti jsou obraz toho,
jenž umírá a hyne v úzkosti."
(Přel. Jiří Pelán)

Jaufré Rudel

Anonym (13. stol.)

Jaufres Rudels de Blaia

Jaufres Rudels de Blaia byl velmi ušlechtilý muž, princ z Blaia. Zamiloval se do hraběnky z Tripolisu, aniž ji kdy viděl, jen pro to, jak dobře o ní mluvili poutníci vracející se z Antiochie. Složil o ní mnoho písní s dobrými melodiemi a se špatnými slovy. A jelikož ji chtěl vidět, přijal kříž a vyplul na moře. Na lodi však onemocněl a byl odvezen do Tripolisu, pokládán za mrtvého. Oznámili to hraběnce, ona přišla k jeho lůžku a objala ho. Pochopil, že je to ona. Ihned se mu vrátil sluch a dech a začal chválit Boha za to, že ho zachoval při životě až do chvíle, kdy ji mohl spatřit. A tak zemřel v jejím náručí. Ona jej dala pochovat s velkou slávou v domě Templu a potom, téhož dne, vstoupila do kláštera z bolesti, již cítila nad jeho smrtí.

(Přel. Josef Prokop a Jiří Holub)

Vzdálená princezna

Jaufré Rudel (12. stol.)

Písně

Když máj prodlouží světlo dním,
zpěv ptáků sladce zní mi z dále,
a sám-li v odloučení dlím,
pak vzpomínám na lásku z dále.
A touha tak mě skličuje,
že zpěv i hlohy nejsou mně
potěchou víc než zimy chlad.

Nemožno, že se potěším
kdy jinou láskou než tou z dále,
jemnější, lepší, jak sám vím,
nenajdu nikde, blíž či v dále.
Tak její cena ryzí je,
že u pohanů chtěl bych se
jen kvůli ní otrokem zvát.

Veselý, smutný opustím
svou zem, bych spatřil lásku z dále,
však nevím, kdy ji uvidím,
má země leží příliš v dále.
Ach, příliš mnoho cest tu je!

A věštba má mě zrazuje...
Však co chce Bůh, nechť má se stát!

Požitek potom okusím,
až požádám o lásku z dále;
svolí-li, pak se usadím
v blízkosti její, byť jsem z dále.
Pak mluvit budem příjemně,
až, milý z dále, důvěrně
vychutnám řeči jemný spád.

Ten pravým bude Pánem mým,
jenž dá mi spatřit lásku z dále;
však pro dobro, jež obdržím,
mám dvojí zlo, když je tak v dále...
Ach, kéž mě kroky poutnické
dovedou k ní, by holi mé
svým zrakem mohla požehnat!

Bože, jenž stvořils vše, co zřím,
a podržels mou lásku z dále,
posil mě, ať jsem srdnatým,
ať brzy spatřím lásku z dále,
v místě, jež bude příhodné,
že siň i sad se budou mně
palácem skvělým provždy zdát.

Má pravdu ten, kdo dychtivým
a lačným zve mě lásky z dále,
vždyť jinou rozkoš necítím
než kterou dá mi láska z dále.
Však, co mám rád, je vzdálené,
když kmotr můj tak zaklel mě,
že lásku nemá kdo mi dát!

Však, co mám rád, je vzdálené!
Bud' proklet ten, jenž zaklel mě,
že nemá mě kdo milovat!
(Přel. Josef Prokop a Jiří Holub)

Láska z dalekých krajů
Jaufré Rudel (12. stol.)
Když se potok v jarním tání
Když se potok v jarním tání
zprůzrační až na pramen,
když keř šípku kvete v poli
a když slavík začne lkát,
sladký trylek klokotání
tříbit, zkoušet, než ho zvolí -
kdy mám zpívat, ne-li nyní?

Lásko v dálce, nemám stání,
kvůli vám jsem nemocen,
jak mě bolest uvnitř drolí.
Vy jste lék a já bych zchřad,
kdybych nikdy neměl s vámi
něžné zlámat trávě stvoly,
nikdy nebýt s přítelkyní.

Shořím na troud, zůstanu-li
bez léku jak posavad!
Měl snad křesťan hezčí paní,
natož Žid či Saracén?
Bůh to ani nedovolí.

Už jen s láskou hledět na ni
ze života zázrak činí.

Ne, mé srdce nepovolí
v lásce k té, již mám tak rád.
Co když jiný myslí na ni
a když budu podveden?
Třeba bolest drásá rány,
slast je zhojí, ať si bolí.
A jen bloud svou lásku viní!

Svěřím píseň Filholovi,
aby ji šel zazpívat
jazykem, jenž všem je známý,
panu Hugovi le Brun.
V Poitou se rozhlaholí,
v Berry, v Guyenne, po Bretani,
kdekdo bude šťasten při ní.
(Přel. Vladimír Mikeš)
Heinrich Heine
Geoffroy Rud?l a Melisanda z Tripoli
V zámku v Blay je vidět čaloun,
který zdobí sálu stěny,
hraběnky prý z Tripoli
umnou rukou zhotovený.

Ta svou celou duši vtkala
v dílo své a okouzila
slzou lásky výtvor, v němžto
tuto scénu zobrazila:

Jak Rud?la na břehu
našla poloumrlého
a jak vidiny své pravzor
poznala hned v rysech jeho.

Po prvé a naposledy
rovněž Rud?l uzřel tady
v skutečnosti dámu, jižto
často v snách ho jaly vnady.

V něžném lásky obemknutí
hraběnka se k němu shýbá,
siná ústa, jež tak krásně
pěla chválu její, líbá.

Bohužel však polibek
první poslední byl spolu:
vypili tak krajní slasti
čís i nejhlubšího bolu.

V zámku Blay teď každé noci
šum a chvění ozývá se:
postavy to čaloun vždy
znovu oživují zase.

Trubadúr a dáma údy
protahují rozespalé,
stěnu opouštějí, spolu
sem a tamo bloudí v sále.

Laškování, něžný šepot
sladkobolu tajemného,
pohrobní galanterie

v stylu zpěvu rytířského:

"Geoffroy! Mé srdce mrtvé
hlasem tvým se rozechřívá,
v uhlí dávno, dávno zhaslém
znovu doutná jiskra živá."

"Melisando! Štěstí, květe!
Já ti do očí se noře
ožívám zas - neb jest mrtev
jen můj zemský žal a hoře."

"Geoffroy! My jsme se ve snu
milovali kdys, teď zcela
ve smrti se milujeme -
bůh Amour ty divy dělá!"

"Melisando! Co pak sen je?
A co smrt? Nic víc než slova.
Jenom v lásce přec je pravda,
a já miluji tě znova."

"Geoffroy! Jak milo je tu,
když vše v záři luny bledne;
nikdy nezatoužila bych
chodit v svitu slunce ve dne."

"Melisando, bloudku drahý,
svitem, sluncem ty jsi pouze;
kde jdeš ty, tam kvete vesna,
tam vše raší v lásky touze."

Takto laškující spolu
bloudí duchové ti bledí,
dokud bílé luny světlo
okna obloukem sem hledí.

Posléze však něžný přízrak,
plašící jak svitne zoře,
odchvěje se plaše nazpět
v stěnu, v čaloun svůj se noře.

(Přel. Václav Kůst)

Giosue Carducci

Jaufré Rudel, 1888

Hle, s Libanu ve svěžím jitru
mlh růžových opar se chvěje:
břeh mizí v dál ostrova Kypru,
loď křižácká k pevnině spěje.
Žár horečný Rudela šíří,
princ na zádi stojí, pán z Blaie,
a těkavým zrakem výš zírání,
kde tripolský prapor vstříc vlaje.

Vkraj asijský nad siným mořem
zní známého zpěvu hlas žalný:
"Ach, láska má vzdálená, hořem
jen pro vás tak srdce mé lká!"
A šedého racka let dálný
tu provází milostné lkání,
nad bělostnou plachtou se sklání,
v žal zastřeno slunce se zdá.

Lod' v zamlklý přístav už vplouvá,
z ní vystoupí Bertrand, druh věrný.

Je zamyšlen, smutek hrud' vzdouvá,
štít jeho mu halí flor černý;
ten blajský štít po boku pne se.
"Melisenda hraběnka, kde je?"
hlas truchlivý k nebi se nese,
když ke hradu nad městem spěje.

"Já přicházím s poselstvím touhy,
já přicházím s poselstvím smrti:
já přicházím, posel jen pouhý,
od blajského pána Rudela.
Krás nezřených kouzlo ho drtí,
vás miloval, opěval v dáli:
on přichází, umírá. Pálí,
žhne pro vás jen obraznost smělá!"

Tu dlouze svým pohledem smavým
v tvář rytíři dáma se dívá:
pak zvedne se, závojem tmavým
zrak hvězdný svůj v hedvábí skrývá.
"Můj rytíři, jdeme!" dí jemně,
"kde Giaufredo umírá, rci mi.
Když věrnost se obrací ke mně,
je rozkaz mé lásce to přímý."

Princ spočíval pod stanem skvělým,
kde ke břehům moře dech vane,
a ve zvucích písně rtem vřelým
tuh pozvedal nejvyšší všech:
"Ty ráčil jsi stvořiti, Pane,
kdys lásku tu vzdálenou pro mne,
dej, sladké ať ručce té skromně
ach, svěřím já poslední dech!" [...]

Princ těžce se na loži zvedl,
jež koberce převzácné kryly,
v líc spanilou s povzdechem vzhlédl,
ježž provázel žalostný sten,
"Zda toto jest onen hled milý,
ježž láska mi slíbila kdysi?
Jsou toto ty čarovné rysy,
ježž kouzlil mi těkavý sen?" [...]

"Co, hraběnko, naše je žití?
Jen prchavé snu jsou to stíny.
Hle, pohádka v konec se řítí
a bez smrti láska je pouze.
Nuž, v náručí vašem v svět jiný
ať smrtí svou přejdu, v ráj pravý!
Melisendo, kéž ret váš žhavý
mne před smrtí políbí dlouze!"

Tu k bledému milenci paní
se chýlí, jej k ňadrům svým vine.
A třikrát k rtům zsinálým sklání
se s polibkem lásky své vroucí,
jas nebes se v paprscích line,
jež ve vlnách moře se smějí,
vlas rozpuštěn zlatistý její
svit vrhá v tvář pěvcovu mroucí.
(Přel. Dagmar Háková)

Žena anděl
Lapo Gianni (13. století)

Andělská bytosti
Andělská bytosti, jež sestoupilas
z nebeských výšin lidem na pomoc,
veškerou svoji moc
bůh Lásky vložil ve tvé pousmání.

Životní duch vystoupil z tvého srdce
a skrz tvé oči poranil mne zle,
když hleděl jsem do sladké tváře tvoji;
pak mými zraky vešel tolik prudce,
že srdce, duše, zlekané a mdlé,
složily zbraně v nerovném tom boji;
cítíce, jak se do útoku strojí
a ránu za ranou hned udílí,
že to smrt, myslily,
které se nikdo živý neubrání.

Když duše okřála, byť ne jak dříve,
na srdce křikla: "Nemáš namále,
že neslyším tě na tvém místě tlouci?"
Tu odvětilo srdce, málo živé,
opuštěné a zcela zoufalé,
zajímavé a zmíry nemohoucí:
"Ó duše, stůj mi nyní ku pomoci,
za hradby mysli rač mě dovést zpět!"
I vydaly se hned
tam, odkud vyhnala je moc té paní.

Mé tváře zbledly, náhlým strachem jaté,
a byl-li jsem jak mrtvý, jaký div,
když v srdci zela přehluboká rána.
A opakoval jsem si tisíckrát:
"Ach Lásko, nevěřil jsem jaktěživ,
že v tobě najdu tak krutého pána.
Ba, velká křivda je to, neslýchaná,
již nyní trpí věrný služebník!
A je to špatný dík,
jestliže musím hynout bez ustání!"
(Přel. Jiří Pelán)

Edmond Rostand
Vzdálená princezna, 1895
Ať tmavá je či plavá,
každému se to stává,
že zmámen poklekává
před ženou;
nikomu nezazlívám
hold tmavým, plavým hřívám,
já princeznu však vzývám
vzdálenou!

Je to dost malicherné,
upsat se lásce věrné
a hledět v zraky černé,
zelené;
a je to velmi snadné
zmocnit se ručky vnadné...
Mně princezna však vládne
vzdálená!

Žít citem, jenž je schován,
milovat nemilován,
být touhou rozpalován
líbeznou;

nýt láskou rozdychtěnou,
marnou, leč tím víc cennou,
a volat za vzdálenou
princeznu!
Já vysnil si svou vesnu!
Jen před tím dojat klesnu,
co v představách a ve snu
naleznou...

Obrazy sladké snovám,
jež zřít je nemožno vám...
Vzdálenou v srdci chovám
princeznu!

(Přel. Jiří Pelán)

Beatrice

Dante Alighieri (1265-1321)

Nový život, II

Devětkrát už po mém narození vrátilo se nebe světla svým krouživým pohybem téměř na totéž místo, když se mým očím po prvé zjevila světlá paní mé mysli, které mnozí říkali Beatrice, nevědouce, co tím dějí. Ona pak byla v tomto životě již tak dlouho, že za její dobu hvězdné nebe postoupilo na východ o dvanáctinu jednoho stupně, takže se mi zjevila skoro na počátku devátého roku a já ji spatřil skoro na konci svého devátého. Zjevila se přioděna barvou -nejšlechetnější, pokornou a počestnou, barvou krve, přepásána a přioděna na způsob, jaký se slušel jejímu velmi ranému věku. V tom okamžení, po pravdě to dím, duch života, jenž přebývá v nejtajnější komoře srdce, roztřásl se tak velmi, až z toho posla hrůza i v nejdrobnějších žilečkách; a třesa se pravil tato slova: "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi." V témž okamžení duch citící, jenž přebývá ve vysoké komoře-, do níž všichni duchové smysloví donášejí své postřehy, začal se podívat velmi, a promlouvaje obzvláště k duchům zraku, děl tato slova: "Apparuit iam beatitudo- vestra." V témž okamžení duch přirozený, kterýž přebývá v části, kde se připravuje naše potrava, rozplakal se a plačky děl tato slova: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!" Od té chvíle, pravím, Láska opanovala mou duši, která se s ní zasnoubila tak rychle, a začala silou, kterouž jí dávala má obraznost, nabývat nade mnou takové jistoty a takové vlády, že jsem musel bez výjimky plnit všechna její přání.

(Přel. Pavel Eisner)

Tak ctná je

Dante Alighieri (1265-1321)

Nový život, XXVI

Tak ctná je a tak přelíbezné plání
ta paní má, že pozdrav svůj mi přeje,
kdekterý jazyk němou se chvěje
a zrak se neodváží patřit na ni.
A jde, a slova chvály v patách za ní,
a libá pokora co šat jí kreje
a je jak tvor k nám z nebeského reje
sem na zem příšlý, zvoucí k díkůvzdání.
Tak líbezná je všem, spěj k ní, kdo spěj,
až z očí sladkost jakous v srdce line,
již pochopí jen ti, kdo svědkem byli:
a řek bych, se rtů jejich, promluví-li,
vanutí jakés přemilostné plyne
a přikazuje duši: Povzdychej!

(Přel. Pavel Eisner)

Zduchovnělá krása

Dante Alighieri (1265-1321)

Ráj, XXIII, 1-34

Jak pták, jenž v ratolestech usedává
na hnízdě mláďátek svých v nočním čase,
kdy všechny věci halí rouška tmavá,
se těší, kdy je spatří už a zase
krmiti bude zobáčky ty lačné,
při čemž vždy milou námaha mu zdá se,
a čas tak předbíhá o chvíle značné
a s vroucím citem čeká slunce vzplání,
netrpěliv, kdy svítati už začne,
tak vzpřímena a pozorna má paní
tvář obrácenou měla k oné straně,

kde slunce zdá se váhat v pospíchání,
takže, když stát jsem zřel ji usebraně,
byl jsem jak ten, jenž jinou věc chce sice,
však naději se svěří odevzdaně.
Míjely rychlé chvíle, zkracující
čas mezi čekáním a okamžiky,
kdy zřel jsem nebe jasněť víc a více.
A Beatrice řekla: "Ejhle šiky
triumfu Kristova a plody zralé,
jež v kružích těchto sfér své mají vzniky!"
Tvář její plát se zdála neskonale
a oči zářily tak sladkou mocí,
že bez vyličení jít musím dále!
Jak Trivia za úplňkových nocí
vprostřed nymf věčných úsměvem svým mámi,
až nebe zkrásní všude po svých bocích,
tak zřel jsem nad tisíci svítilnami
slunce, jímž každá z nich se zažihala,
jak naším bleskne nám svět nad hlavami,
a jeho živým světlem pronikala
svítící podstata v tak jasném plání,
že víčka se mi před ním zavírala.
"Ó Beatrice, vůdkyně a paní!..."

(Přel. O. F. Babler)

Preraffaelité

Dante Gabriel Rossetti

Sybilla Palmifera, kolem 1860

Pod klenbou Života, kde střeží její chrám
láska a smrt, tajemství s hrůzou, já zřel
Krásu, jejíž pohled, ač bázeň vzbudit chtěl,
vdechl jsem tak snadno, jak byl by to dech sám.
Její zrak najde tě všude na cestách tvých
a z výšin, hlubin skrz nebe, moře, ženu
jeden přikáže zákon údělnému
vazalu palmy jejího vítězství.

Toto je Pani Krása, k její chvále
zvedá se s chvěním tvá ruka i hlas; znáš
dávno ten vlavý vlas a zvlněný šat
za ní chce denně tvé srdce putovat
i nohy - dychtivě, nevratně utíkáš
zpít láskou - sta dnů, stovky cest a dále.

(Přel. Tomáš Míka)

Moc malíře

Leonardo da Vinci

Pojednání o malířství, VI, 1498

Malíř je pánem všech věcí, jež mohou připadnout na mysl člověku, takže přeje-li si vidět krásy, které by jej uchvátily, může je stvořit, a chce-li vidět nestvůrné věci, které by naháněly strach nebo byly podivné a směšné nebo vyvolávaly skutečný soucit, on je jejich pánem a stvořitelem.

A chce-li stvořit pustiny, stinná a chladná místa v horkých dnech, zpodobní je, a stejně i teplá místa v chladných dnech. Pokud chce údolí, učiní totéž; chce-li z vysokých vrcholů hor ukázat širokou krajinu a potom chce vidět mořský obzor, je toho pánem. A stejně tak, chce-li z hlubokých údolí vidět vysoké hory anebo z vysokých hor hluboká údolí a břehy moře. A vskutku to, co je ve vesmíru jako podstata, co je přítomno nebo v představě, má on nejprve v mysli, pak v rukou, a ty jsou tak vynikající, že v témž čase zplodí v jediném pohledu stejnou harmonii, jako tvoří věci.

Invenca a nápodoba

Leon Battista Alberti

O malbě, 1435

Skutečně bych si přál, aby ti, kteří se chtějí učit malování, to dělali tak. (...) Napřed se budou učit kreslit obrysy ploch, jako by to byla abeceda malířská. Pak se budou učit spojování obrysů. Potom tvary všech údů zřetelně a pro sebe odděleně a naučí se z paměti všechny možné rozdílnosti, které mezi údy se mohou vyskytovat. Protože jsou tyto rozdílnosti mnohé a velmi výrazné. Budou tu nějací, kteří mají nos hrbatý, jiní, kteří jej mají ploský, pokřivený, široký, mají ohnuté opičí nozdry, jiní vystrkují ústa kupředu, jako by jim vyčuhovala, jiní rty převíslé, jiné šlechtí tenké rty a konečně každý úd má cosi pro sebe, což když se na něm bude vyskytovat trochu více nebo méně, bude převelmí obměňovat takovýto úd. Pak vidíme kromě toho, kterak u robátek se nám zdají údečky baculaté, jakoby

vysoustruhované a hladíoučké; a když vyrostou, po létech se nám zdají strohé a hranatější. Všecky tyto věci tedy snaživý malíř si vykouká z přírody a přezkouší bedlivě, jak to se kterou z nich je, a po celý svůj život bude myslí i očima v tomto oboru bádát. Tak bude pozorovat klín těch, kteří sedí, i bude pozorovat jejich dolní končetiny, jak ohýbajíce se, zvolna jaksi klesají. Bude pozorovat obličej a postoj těch, kteří stojí zpříma. Nebude pak žádné části (těla), jejíž úkol a jejíž poměry by neznal, a bude se snažit nejen o podobnost všech částí, nýbrž hlavně o krásu těchto věcí. Demetrius, malíř starověký, byl dychtiv vystihnouti spíše podobnost věcí nežli vypátrat krásu, a proto nedosáhl nejvyšší chvály. Proto se mají volit nejkrásnější části těla, proto dlužno tedy věnovat každé studium a každý důmysl na rozeznání, pochopení a vyjádření krásna; kteráž věc sama o sobě zajisté nad jiné je obtížnější, protože na jediné věci samé se nevyskytují všechny krásy, jsouce vzácné a rozptýlené; přesto se má vynaložit každá snaha, aby byly zbádány a osvojeny. Poněvadž ten, kdo si osvojí věci těžké a složité a vyzná se v nich, bude pak moci svobodně zacházet s věcmi menší důležitosti a snadnými. A není konečně na světě věci tak obtížné, aby nebylo možno ji zmociti studiem a vytrvalostí.

(Přel. F. Topinka)

Nadsmyslová krása

Plótinos (3. stol.)

Enneady, V, 8

A opravdu, ve srovnání s velikostí je to krása ve vyšším smyslu, když u někoho spatříš rozvážnost a obdivuješ ji, když nepozoruješ jeho obličej, ten může být ošklivý, když odhlédneš od vnějšího vzhledu a sleduješ jen jeho vnitřní krásu.

Pokud tě toto nepřiměje, abys někoho takového považoval za krásného, nemůžeš se ani ty sám po nahlédnutí do svého nitra těšit ze sebe jako z krásného. V takovém stavu bys marně hledal krásu, hledal bys ji totiž pomocí ošklivého a nečistého; proto se výklady o těchto věcech neobracejí ke každému; pokud jsi však sám sebe spatřil jako krásného, vzpomeň si na to.

(Přel. Petr Rezek)

Nádhera nejvyššího dobra

Marsilio Ficino

Theologia platonica, XIV, 1, 1482

[...] Nádhera nejvyššího dobra často vyzařuje z jednotlivých věcí, a tam, kde září nejdokonaleji, okouzluje toho, kdo na ni hledí, podněcuje toho, kdo ji pozoruje, uchvacuje a zaujímá toho, kdo se k ní přiblíží, a nutí ho uctívat především tuto nádheru jako božstvo a usilovat jen o to, aby se vzdal vlastní původní přirozenosti a sám se stal onou nádherou.

Důkazem toho je, že mu nestačí hledět na milovanou bytost a dotýkat se ji, ale že mnohdy zvolá: "Tento člověk má v sobě cosi, co mě spaluje, aniž chápu, po čem toužím." Z toho je zjevné, že duši rozněcuje božský jas planoucí v krásném člověku jako v zrcadle, a že bezděky chycena jako na udici, je pozvednuta, až se stává Bohem. Avšak Bůh by byl, smím-li to tak říci, tuze nespravedlivý tyran, kdyby nám velel vykonat, co dokázat nikdy nemůžeme. On nám však nakazuje, abychom ho hledali, když svými jiskrami rozněcuje člověkovu touhu po Něm.

Otisk božského obrazu

Francesco Colonna

Hypnerotomachia Poliphili, XII, 1499

Nejvyšší Jove, v té nadmíru ušlechtilé bytosti se zračí otisk tvého božského obrazu; a kdyby Zeuxis mohl pozorovat jenom ji, zvolil by si ji bez váhání, tu nejchvályhodnější ze všech agrigentských dívek a z celého širého světa, jako jedinečný vzor absolutní dokonalosti. A ta krásná, nebeská nymfa ke mně vesele a s radostnou hbitostí přistoupila, a já jsem uchvácen užasl, neboť jsem konečně mohl hledět zblízka na ony vzácné krásy, jež jsem dosud mohl obdivovat jen zdáli. Když tento milostný vzhled a její líbezná přítomnost vstoupily skrze oči do mého nitra a uchovávací paměť procitla a probudila též srdce, představujíc a ukazujíc mu tu, jež z něho učinila dílnu strastí, toulec, přeplněný jejími ostrými šípky, a domov a schránu jejího sladkého obrazu, tu ji srdce poznalo: byla to ta, která bez ustání stravovala mé mladé roky, očarované první, vroucí a mocnou láskou. Neboť jsem cítil to srdce, jako by odešlo ze svého místa, jako dutý buben, tlukoucí bez přestávky v mé zmučené hrudi. A třebaže se mi zlatovlasá a nade vše milovaná Polia zjevila ve svém nejspánilejším a nežádoucnějším vzezření, se svými plavými kadeřemi, s bělostnými čelem, na němž si pohrávaly úponky kadeřavých vlasů, v podobě, pro niž můj život nikdy, ani na chvíličku nemohl uniknout spalujícím plamenům či se v nich proměnit, přesto nezvyklý, nádherný oděv nymfy a neobyčejnost toho místa způsobily, že jsem stanul ohromen, zaražen a v rozpacích. Kterážto dívka nesla v bělostné levici, opřené o sněhobílou hrud, zažehnutou a planoucí pochodeň, poněkud výše nad svou zlatou hlavou, třímajíc její tenčí spodní část v sevřené pěstí, a podávala mi při tom laskavě svou druhou, volnou ruku, bělejší než ruka Pelopova, na niž se rýsovala jemná cefalická a bazilární žilka jako čáry santalové barvy na nejčistším papyru. Jemnou pravici cudně uchopila mou levici - ó její zářivé široké čelo, usměvavá ústa vonící skořicí, dolíčky na tvářích! - a zdobnou řečí roztomile pravila: "Ó Polyfile, přístup ke mně a nemeškej!"

(Přel. Jiří Pelán)

Milostná a posvátná krása

Baldesar Castiglione

Dvořan, IV, 59, 1513-1518

Je to tedy velká chvála pro svět, stejně jako pro všechno ostatní, řekneme-li o něm, že je krásný; na pochvalu říkáme krásná obloha, krásná země, krásné moře, krásné řeky, krásný kraj, krásné lesy, stromy zahrady; krásná města, krásné kostely, domy, vojska. Zkrátka líbezná, posvátná krása je vrcholnou ozdobou všech věcí, lze říci, že dobro a krásno je do jisté míry totéž, zejména pokud jde o lidské tělo; zdrojem jeho krásy je podle mého názoru nejpravděpodobněji krása

duše, jež jako součást pravé božské krásy ozařuje a zkrášluje všechno, čeho se dotkne, zvláště není-li tělo, v němž přebývá, z tak hrubé hmoty, aby mu nedokázala vtisknout svou pečeť; proto je krása vsutku znamením vítězné duše, která božskou ctností ovládla hmotnou přirozenost a svou září přemohla temnoty těla. Nelze proto tvrdit, že krása probouzí v ženách ješitnost a krutost, třebaže tak soudí pan Morello, nelze rovněž přičítat krásným ženám vinu za nepřátelství, smrt a pohromy, ty pramení z nezřízených choutek mužů. Nepopírám, že na světě je možno nalézt též nestoudné krasavice, ale k nestoudnosti je nesvádí krása, ta je naopak od ní zrazuje a nabádá k bezúhonným mravům vlivem souladu vládnoucího mezi krásou a dobrem; někdy ovšem špatná výchova, ustavičné naléhání milenců, dary, chudoba, naděje, klamně předstírání, strach a tisíc jiných příčin může svest na scestí i krásné a dobré ženy; právě tak se mohou z těchto a podobných příčin dát cestou zločinu i krásní muži.

(Přel. Adolf Felix)

Nadlidská krása

Miguel de Cervantes y Saavedra

Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha, kniha I,

Kapitola XIII, 1605-1615

Tu don Quijote zhluboka vzdychl a pravit: "Nemohu říci, zda sladká moje nepřítelkyně schválí či ne, aby celý svět věděl, že se ji kořím. Jen to vím, čímž odpovídám na váš zdvořilý dotaz, že se jmenuje Dulcinea, pochází ze vsi Toboso v Manchi a je nanejvýš princeznou, už proto, že královnou a paní mou; její krása je nadlidská, neboť v ní stávají se skutkem všechny nemožné a báječné znaky krásy, jež básníci propůjčují svým dámám: vlasy její jsou zlaté, její čelo je polem Elysejským, její obočí duhami, oči slunci, líce růžemi, rty korály, zuby perlami, hrdlo alabastrem, ňadra mramorem, ruce perletí, její bělost sněhem a částí, jež počestnost ukryla zraku lidskému, jsou takové, jak se domýšlím, že jen uctívá láska může je ocenit, však nikoliv přirovnání."

(Přel. Václav Černý)

Převzácná spanilost

Pietro Bembo

Verše, V, 1522

Vlas jantarový, zlato na skrání,
jež vánek čechrá nad úbělem sněžným,
zrak jasnější než slunce, milý, něžný,
jenž z černé noci dělá svítání,

smích, který tiší bolest, vrací klid,
v rubínech perly, odkud vycházejí
líbezná slova, která duši hřejí,
ruka, jež umí srdce uloupit,
zpěv, kterým zvučí božská harmonie,
na křehkém dřívku ňadra vábívá,
dar spanilosti, který převzácný je,

nejvyšší krása s nedostižnou ctností
- to živí plamen můj; neb přebývá
ve vás půvab, jež země zřídka hostí.

(Přel. Jiří Pelán)

Půvab

Agnolo Firenzuola (16. století)

O půvabech žen

Jak jsme se tedy již zmínili dříve, častokrát spatříme tvář, jejíž jednotlivé části neodpovídají obecným míram krásy, přesto však z ní vyzařuje oslnivý půvab, o němž zde hovoříme (jako Modestina, která byť nevelká a ne tak souměrná, jak jsme ukázali výše, má ve své tvářičce nesmírný půvab, takže se líbí všem); jinde naopak uvidíme ženu s rysy souměrnými, kterou každý po zásluze může shledat krásnou, nicméně nebude mít jisté kouzlo, jako je sestra paní Ancilie; jsme tedy nuceni věřit, že ona oslnivost se rodí z tajemných proporcí a z míry, kterou v našich knihách nenajdeme, již neznáme, ba dokonce si ji ani představit neumíme, že je to něco - jako se říká u věcí, které neumíme vyjádřit -, nevím co. Je pravda, že jedna je paprskem lásky i další kvintesencí, zatímco druhé mohou být učené, jemné a důvtipné, přece však nebudou působit pravdivě.

Říká se tomu líbeznost, neboť činí libou, tedy drahou tu, v níž se onen paprsek zaskví, z níž vyzařují ony tajemné proporce; stejně jako prokázaná milost, pokud se nám dostalo dobrodiní, činí milým a drahým toho, kdo ji prokázal. A právě o tom zde nyní chci a hodlám pojednat; a chcete-li o tom vědět více, pohleďte do očí onomu jasnému světlu, jež svými nádhernými zraky ozáří každý vzácný talent, který oslnivost půvabu stále hledá.

Správná ženská krása

Baldesar Castiglione

Dvořan, I, 78-79, 1513-1518

Neuvědomujete si, oč přitažlivější je žena, která když už se líčí, líčí se jen docela nepatrně a skromně, takže to málokdo pozná, nežli ta, co si zmaluje obličej, až to vypadá, jako by na něm nosila masku, neodvažuje se zasmát, aby si nátěr nezničila, nikdy nevyhlíží přirozeně, leda když se ráno obléká, kdežto celý zbytek dne je jako nehybná dřevěná socha a

ukazuje se jen ve světle pochodní anebo, jak to dělají opatrní soukeníci, když předvádějí zákazníkům zboží, jen tam, kde je šero. A že se ze všech nejvíce líbí žena (pravda, ne ošklivá), na které každý jasně vidí, že nemá na sobě žádné šminky, není ani příliš bílá, ani příliš červená, ale má přirozenou barvu, jen občas se ze studu nebo z rozpaků nevinně zardí, že si vlasy nezdobí ani nápadně nepřičesává, že se pohybuje volně a přirozeně a nedává najevo tu přepečlivou snahu být krásná? To je pravá a ryzí čistota, lahodící oku všech lidských bytostí žijících v ustavičné obavě, že je umění oklamat. U ženy se velmi líbí bělostné zuby: nejsou toliko na očích jako lice, většinu času je skrývá, a lze si proto domýšlet, že nevěnuje jejich kráse tolik péče, jako zušlechťování tváře; ale kdyby se bez příčiny smála, jen aby je ukázala, bylo by to nepřirozené, a i kdyby je měla jako z alabastru, vypadala by uboze jako onen Egnatius, o němž píše Catullus. Totéž platí o rukou: jsou-li jemné a pěkně utvářené a ukazuje-li je dáma nezakryté ve vhodné chvíli, kdy je k něčemu potřebuje, a ne jen proto, aby se jimi pochlubila, působí rozkošně, i když jsou v rukavičkách; právě proto, že se je nesnaží ukazovat při každé příležitosti, každý uvěří, že má ruce krásné od přírody, a ne uměle a s velkou námahou pěstěné. Všimli jste si, jak někdy dáma na ulici cestou do kostela nebo jinam, při hře nebo při podobné příležitosti zcela bezděčně poodhrne okraj šatu a ukáže kotník a často i malíčko víc? Nepřipadá vám neobyčejně půvabná ta zjemnělost a čistě ženský krasocit, když zhlédnete střívičky se sametovými mašličkami a sněhobílé punčochy? To se mi nesmírně líbí a patrně také vám všem, protože je jasné, že elegance v místě tak skrytém a zřídka vystaveném pohledu je u té ženy nechtěná a samozřejmá, a nikoliv nucená, a že si nečiní nárok na pochvalu. (Přel. Adolf Felix)

Přezírání

Baldesar Castiglione

Dvořan, I, 59-60, 1513-1518

Já sám jsem často přemýšlel, odkud se vlastně půvab bere; nemluvě o těch, kterým ho propůjčily hvězdy, vidím zde velmi obecné pravidlo, jež v tomto ohledu platí víc než kterékoli jiné pro všechny lidské projevy, pro všechno, co děláme a říkáme: že je totiž nutno se vyvarovat co nejúzkostlivěji a jako strmému a zrádnému úskalí jakékoli vyumělkovanosti, a abych užil poněkud nezvyklého obratu, vkládat do všeho určité přezírání, jež maskuje umění: tvářit se, jako by nám to, co děláme, nepůsobilo námahu, jako bychom na to téměř ani nemysleli.

(Přel. Adolf Felix)

Rozervaná duše

Marie Magdeleine Pioche de La Fayetteová

Kněžna de Clèves, I-IV, 1678

Nikdy se ve Francii neprojevila galantnost a nádhera v takovém lesku jako za posledních let vlády Jindřicha II. Tento panovník byl dvorný, urostlý a hlavně zamilovaný. Ač jeho vášnivá láska k Dianě de Poitiers, vévodkyni de Valentinois, vznikla před více než dvaceti lety, nebyla proto méně prudká a on ji dával jasně najevo.

Protože byl podivuhodně úspěšný ve fyzických výkonech, činil si z nich jedno z nejhlavnějších zaměstnání. Byly to každodenní partie lovu, míčové hry, balety, prstenní kolby nebo podobné zábavy. Barvy a písmena paní de Valentinois se objevovaly všude. Ona ovšem se oblékala do úborů, které by tak byla mohla nosit slečna de la Marck, její vnučka, která byla tehdy na dvádání.

Její přítomnost ospravedlňovala přítomnost královnina. Tato panovnice byla krásná, i když měla již vlastní mládí za sebou. Milovala velkolepost, nádheru a radovánky. Král se s ní oženil, když byl ještě vévodou Orleánským a když měl ještě staršího bratra dauphina, jenž zemřel v Tournonu, prince, kterého jeho zrození a velké schopnosti předurčovaly k tomu, aby důstojně zaujal místo svého otce krále Františka I. [...]

Druhý den po svém příchodu si šla vybrat klenoty k Italovi, jenž s nimi obchodoval po celém světě. Tento muž přišel s královnou z Florencie a tak se obchodem obohatil, že se jeho dům zdál spíš domovem velmože než obchodníka. Právě v ten okamžik tam přišel kníže de Clèves. Byl tak překvapen její krásou, že nemohl skrýt svůj údiv. Slečna de Chartres se nemohla ubránit uzardění, vidouc, jaký úžas v něm vzbudila. Přece se však vzpamatovala a věnovala chování knížetě jen takovou pozornost, jakou jí dovoľovala slušnost k muži jeho druhu. Pan de Clèves na ni pohlížel s obdivem a nemohl vypátrat, kdo je ta krásná žena, kterou předtím nikdy neviděl. Poznal z jejího vzezření a z celého jejího doprovodu, že je jistě velmi vznešená. Její mládí v něm vzbuzovalo domněnku, že je svobodná. Ale protože s ní neviděl její matku a Ital, který ji vůbec neznal, ji oslovoval "paní", nevěděl, co si má myslet. Pohlížel na ni stále s větším úžasem. Všiml si, že ji jeho pohledy uvádějí do rozpaků na rozdíl od mladých žen, které vždycky hledí s potěšením na účinky své krásy. Dokonce se mu zdálo, že se stal příčinou toho, že chtěla nedočkavě opustit obchod. A opravdu odešla dosti náhle. Když ji pan de Clèves ztrácel z očí, utěšoval se nadějí, že se dozví, kdo to je. S překvapením zjistil, že ji nikdo nezná. Byl tak zaujat její krásou a skromností jejího vystupování, že k ní okamžitě pocítil vášnivou lásku a neobyčejnou úctu. Večer šel k Její Výsosti králově sestře. [...]

Šlechtic, který se k tomuto úkolu dobře hodil, ho vykonal s veškerou přesností, jakou si jen možno představit. Sledoval pana de Nemours až do vsi vzdálené půl míle od Coulommiersu, kde se kníže zastavil. Snadno uhadl, že je to proto, aby v ní vyčkal noci. Nepovažoval za vhodné, aby tam na něho čekal. Prošel vsí a zašel do lesa na místo, kudy podle jeho názoru pan de Nemours bude muset jet. Nemýlil se vůbec ve svých předpokladech. Jakmile se setmělo, uslyšel kroky. A i když bylo špatně vidět, snadno poznal pana de Nemours. Viděl ho, jak obchází zahradu, jako by naslouchal, neuslyší-li nikoho, a jako by si vybíral místo, kudy by se tam nejsnáze dostal. Plot byl velmi vysoký a za ním ještě jeden, aby tam nikdo nemohl vniknout. Takže bylo dost nesnadné dostat se dovnitř. Pan de Nemours to však přece jen dokázal. Jakmile byl v zahradě, bez obtíží objevil, kde je paní de Clèves. Uviděl v kabinetu mnoho světél. Všechna okna byla otevřena. Plížil se podél plotu, aby se k nim dostal, vzrušen a rozčilen, jak si lze snadno představit. Postavil se za skleněné dveře, aby viděl, co dělá paní de Clèves. Spatřil, že je sama. Uviděl ji tak úžasně krásnou, že stěží opanoval

vzrušení, které v něm pohled na ni vyvolal. Bylo horko a neměla na hlavě a na krku nic než nedbale uvázané vlasy. Ležela na pohovce a před sebou měla stůl s několika košíčky plnými stuh. Několik si jich vybrala. Pan de Nemours pozoroval, že mají tytéž barvy, které měl on na turnaji. Spatřil, že z nich dělá uzly na hůlce ze vzácného indického dřeva, kterou po nějakou dobu nosil a pak ji dal své sestře. Od ní ji paní de Clèves dostala a neprozradila, že ji zná, protože ji nosil pan de Nemours. Když dokončila své dílo s půvabem a líbezností, kterou po tváři rozlévaly city jejího srdce, vzala svíci a přistoupila k velkému stolu proti obrazu znázorňujícímu obléhání Met, na němž byl portrét pana de Nemours. Usedla a zahleděla se na portrét s pozorností a touhou, které může vzbudit jen vášnivá láska.

Nelze vyjádřit, co v té chvíli pocítil pan de Nemours. Vidět uprostřed noci na jednom z nejkrásnějších míst na světě ženu, pozorovat ji, aniž to ona ví, a vidět ji zcela zabranou do něčeho, co má vztah k němu a k lásce, kterou před ním skrývá, nic příjemnějšího nezakusil ani si nedokázal představit žádný milenec.

Kníže nebyl schopen slova. Stál bez hnutí, zíral na paní de Clèves a nemyslel ani na to, jak mu jsou ty chvíle vzácné. Když se trochu vzpamatoval, pomyslel si, že musí vyčkat a říci jí, aby vyšla do zahrady. Chtěl tak učinit pro větší bezpečnost, protože tím bude víc vzdálena od svých komorných. Ale když viděl, že stále zůstává v kabinetu, rozhodl se vstoupit. Jaký však zmatek, když to měl provést! Jakou obavu, že se jí znelíbí. Jaký strach, že se její tak mírná tvář změní v přísnou a hněvivou! [...]

Paní de Clèves otočila hlavu. Buď na knížete stále myslela, nebo stála na místě, kam dopadalo dost světla, a proto jej mohla poznat. Bez váhání, a aniž se obrátila tam, kde stál on, vešla do místnosti, kde byly její komorné. Vstoupila tam rozčilená, a aby svůj zmatek zakryla, musela říci, že je jí nevolno. A řekla to také proto, aby zaměstnala všechny své lidi a poskytla panu de Nemours čas se vzdálit. Když pak o tom uvažovala, pomyslela si, že se zmýlila a že se jen ve své obraznosti domnívala, jako by byla spatřila pana de Nemours. Věděla, že je v Chambordu. Nepovažovala za pravděpodobné, že by podnikl tak odvážnou věc. Několikrát měla chuť vrátit se do pokoje a podívat se do zahrady, zdali tam někdo je. Snad si přála, stejně jako se toho bála, najít tam pana de Nemours. Konečně však rozum a obezřetnost zvítězily nad všemi ostatními city a usoudila, že bude lepší zůstat v pochybnostech, než se odvážít zjednat si v celé věci jasno. Dlouho se rozhodovala, má-li odejít z místa, kde jí je kníže možná tak blízko. Už skoro svítalo, když se vrátila do zámku. [...]

Nikdy nikdo nemiloval tak něžně a prudce jako kníže. Odešel pod vrby rostoucí podél potůčku za domem, a tam se schoval. Vzdálil se, co nejvíce mohl, aby ho nikdo neviděl ani neslyšel. Oddal se milostnému vzrušení a jeho srdce se sevřelo tak, že uronil několik slz. Ale nebyly to jen slzy bolesti. Byly smíseny se slastí a okouzlením, které přináší jen láska.

(Přel. Karel Šafář)

Ostrovtip

Baltasar Gracián

Ostrovtip a umění důmyslu, I, 2, 1642-1648

Podstata ostrovtipu patří mezi ty, které jsou známy spíš úhrnně než jednotlivě, které lze vnímat, ale nikoli definovat; a jakýkoli popis takto neuchopitelné látky platí; čím je krása pro oči a harmonie pro uši, tím je pro rozum concetto.

Důmysl

Emanuele Tesauro

Aristotelický dalekohled, 1654-1670

Přirozený důvtip je úžasnou silou rozumu, obsahující dva přirozené talenty: bystrost a všestrannost. Bystrost proniká do nejvzdálenějších a nejpodrobnějších okolností každého subjektu, jako je podstata, hmota, forma, náhoda, vlastnost, příčiny, účinky, cíle, náklonnost, podobnost, opak, stejnost, vyšší, nižší, znaky, vlastní jména a nedorozumění: kteréžto věci se nacházejí v jakémkoli subjektu schoulené a skryté, jak později vyložíme.

Bystrost

Emanuele Tesauro

Aristotelický dalekohled, 1654-1670

Božský plod důvtipu, známý spíš svým vzezřením než svým rodem, byl v každém věku a všemi lidmi natolik obdivován, že právě od těch, kteří ho nepoznali, o něm čteme a slyšíme jako o neuvěřitelném zázraku a je přijímán s ovacemi a potleskem. Je to ostrovtip, praměti každého důmyslného concepta; nejjasnější světlo řečnického umění a básnické výmluvnosti; živoucí duch mrtvých stránek; nejlahodnější koření prostého hovoru; nejvyšší úsilí rozumu; stopa božskosti v lidské duši.

Oheň v hrudi

Giambattista Marino

Adonis, VIII, 1623

Jeho zrak přitom padl na satyru,
jenž na lehátku, chlípnu touhou zpít,
překrásnou nymfu ve svých pažích svírá
a květ vši slasti chce jí uloupit.
Pel z živé slonoviny boku stírá
a laská jeho sněhobílý třpyt;
a druhou rukou, ještě odvážnější,
pátrá tam, kde je sladkost nejskrytější.

Nařiká dívka, dál však zůstává
v náruči smělce, jenž je touhou zmámen;
v očích jí jiskří zlost, leč únava
ty jiskry hasí, tiší záchvěv ramen;
uhýbá před polibky, svéhlavá,
však odpírajíc, rozpaluje plamen;
a tak se chytře brání, nebrání
a vzdornou dlaní vrací laskání.

Ty lstivé údy jsou jak klubko zmíjí.
Chce vyvléci se? Jen to předstírá.
A zatímco se kroutí, vrtí, svíjí,
svazuje, tiskne, poutá satyra.
Tak hřebík prkno k prknu pevně sbíjí,
čep v čepu k sobě desky přivírá.
Nevím, zda Flora, Thais nebo Fryné
kdy znaly ještě necudnosti jiné.

V Adonisově hrudi oheň plane:
obscénní výjev rozněcuje žár.
Kde kouzelník a tyran Amor stane,
odolá jenom, kdo je sláb a stár.
Z návnady oné sladké podívané
hned touha čerpá sílu, směr a tvar,
a vyzvána k přirozenému běhu,
hrozí, že záhy vylije se z břehů.

Tu Venuše, jež ráda násobí
milostný žár a pouta utahuje,
vtipnými slovy, lstnými způsoby
miláčka ponouká a povzbuzuje:
"Jen pijte do dna z velké nádoby
rozkoše, která všechny uzdravuje!
Vzdechy a nářky spleťte do věnce,
jenž korunuje šťastné milence!"
(Přel. Jiří Pelán)

Muška

Giambatista Marino, Lyra, 1608

Ta muška, krásná muška,
jež klade zlatý šlár
na láskyplnou tvář,
to Amorův je hájek.
Bláhové srdce, jdi
utrhnout růži nebo lilii!
Tam se ten tyran skrývá, klade sítě,
tam každou duši do nich lapí hbitě.
(Přel. Jiří Pelán)

Kštice

Federigo Della Valle (17. století)

Ó plavá kštice

Ó plavá kštice, ó ty čelo jasné,
ó černé oči, v kterých hvězdy září,
nachu a sněhu přelíbezných tváří,
ó rysy, jež jste přeskromné a krásné,
ó rubínová ústa, na nichž hraje
smích a jež těší mnohým milým slovem,
ó mléčné dlaně, údy mramorové,
postavo, jakou mají panny z ráje,
vzezření ctnostné, ušlechtilé tuze,
rozvážný mrave, ač ne nesmělý,
ó ztepilá a téměř božská chůze,
ó nový duchu mezi anděly,
ó sladké jméno, božstvo, před nímž klekám,

co říci? Mlčím, zbožňuji a čekám.
(Přel. Jiří Pelán)

Ňadra
Giambattista Pucci (17. století)
Na jasnou hrud', na svoje Ňadra bílá
Na jasnou hrud', na svoje Ňadra bílá
vložíla paní dlaň své pravice;
a živý žár, jímž planou zornice,
na ruku, Ňadra náhle soustředila.
A třpytivá a sněžná jiskření
očí a Ňader pojednou se střetla
a stvořila směs úbělu a světla -
jak mlhovinu hvězdná kroužení.
Spanilá bělost Ňader, vítězící
nad mlékem, pospíchala spojit se
s jasnými světly jejích zřítelnicí.
Náhle tu jas a pak zas bělost plála,
takže ta jasná, bílá směsice
se chvíli zrakem, chvíli Ňadry zdála.
(Přel. Jiří Pelán)

Krása mimo dobro a zlo
William Shakespeare
Romeo a Julie, III, 2, 1594-1597
Julie: Ó hadí srdce v kvítí ukryté!
Kdy jaký drak žil v doupěti tak sličném?
Líbezný vrahu! Dáble andělský!
Krkavčí holoubku! Zvlčilé jehně!
Z podstaty hnusné božská podobo!
Opaku všeho, čím se právem jevíš!
Prokletý světče! Úctyhodný lotře!
Cos v pekle chtěla, zrůdná přírodo,
když ducha ďábelského přioděla
kvetoucím rájem smrtelného těla?
Kdy obsahem tak mrzký hanopis
měl vazbu vzácnou tak? Že může faleš
tak skvostné sídlo mít!
(Přel. E. A. Saudek)

Krásno uvedené v činnost
Jean-Jacques Rousseau
Nová Heloisa, 1761

Provdy jsem věřil, že dobro není nic jiného než krásno uvedené v činnost, že jedno těsně souvisí s druhým, že obojí má společný zdroj v dobře uspořádané přirozenosti. Z této domněnky vyplývá, že krasochuť se zdokonaluje týmiž prostředky jako moudrost, že duše roznicená pŕvaby ctnosti musí týmž poměrem být přístupná všem ostatním způsobům krásy. Člověk nabývá pouze cvikem schopnosti náležitě vidět i cítit, anebo lépe řečeno: vybíravý zrak je vlastně choulostivý a jemný cit. Takto malíř přichází v nadšení při pohledu na krásnou krajinu nebo před skvostnou malbou, předměty, jichž obyčejný divák si ani nepovšimne. Kolik věcí postihujeme pouze svým citem, nejsouce schopni udati důvod toho! Kolik věcí, které nedovedu podrobněji označit, tak často se vrací, o nichž rozhoduje pouze krasochuť! Ta je jakýmsi způsobem drobnohledem úsudku; krasochuť i nepatrné věci činí přístupnými úsudku, její výkony počínají, kde výkony rozumu přestávají. Čeho je tedy třeba k jejímu pěstování? Cviku v nazírání jako v cítění, úsudku o krásnu názvem jako o dobru citem. Ba tvrdím dokonce, že ani všecka srdce nejsou způsobilá býti pohnutými při prvním spatření Julie.
(Přel. A. Tvrdek)

Světlá stránka rozumu

Immanuel Kant

O pocitu krásna a vznešena, II, 1764

U člověka sangvinické povahy převládá pocit krásna. Jeho radost je rozesmátá a plná života. Není-li veselý, je mrzutý a málokdy dojde spokojeného poklidu. Pestrost je krásná a on miluje změnu. Hledá radost v sobě a kolem sebe, umí rozveselit ostatní a je dobrým společníkem. Silně pociťuje morální spřízněnost. Těší se z radosti druhých a soucítí s jejich utrpením. Jeho mravní cítění je krásné, je však bez zásad a neustále přímo závislé na bezprostředním dojmu, který v něm předměty vyvolají. Je přítelem všech lidí nebo - což vyjde nastejno - není vlastně přítelem nikoho, třebaže je dobrosrdečný a přívětivý. Nepřetvařuje se. Dnes se k vám bude chovat přátelsky a mile, zítra, onemocníte-li nebo stihne-li vás neštěstí, bude pociťovat upřímnou a nepředstíranou soustrast, bude však hledět držet se stranou, dokud se okolnosti nezmění. Nikdy nesmí být soudcem. Zákony jsou pro něho zpravidla příliš přísné a před slzami jhne. Je to

špatný světec, nikdy ne doopravdy dobrý ani doopravdy zlý. Často hýří a páchá nepravostí, ale spíš z ochoty než z vrozeného sklonu. [...]

U člověka, jehož řadíme k cholerickým povahám, převládá pocit onoho vznešena, které bychom nazvali honosností. Je to jen pozlátko vznešenosti, silná výrazná barva, která zastírá niterný obsah, možná špatný a nízký, věci nebo osoby, ale která svým zdáním klame a dojíká.

...a jeho temná stránka

François de Sade

Justina, I, 1791

"Co je mi po tom, hlavně že se ukojím," a uštědřil mi pět nebo šest ran, které jsem našťěstí zachytila rukama. A tak mi ruce svázal za záda a mně nezbylo než prosit o milost výrazy tváře a slzami. Mluvit mi bylo přísně zakázáno. Snažím se ho obměkčit... marně. Na ňadra, která nebyla ničím chráněna, mi dopadl tucet ran. To švihání je strašlivé a hned se mi po něm objevují krvavé šrámy. Bolesti mi vyhrkly slzy do očí, stékají po stopách bití, které mi způsobil ten zběsilý netvor, a činí má ňadra, jak on tvrdí, tisíckrát přitažlivějšími... Líbá je, hryže a chvílemi se vrací k mým ústům, k očím zalitým pláčem a vlně je olizuje. Ted' zaujala i Armanda svou polohu, také jí svázal ruce. Má něžně zaoblená alabastrová ňadra. Kliment se tváří, že je líbá, ale ve skutečnosti kouše... Pak použije metlu a zanedlouho je pod pohledem toho katana to krásné, tak bělostné a poddajné maso samá podlitina a škrábanec. "Počkat," řekne zuřivý mnich, "chci mrskat ten nejkrásnější zadek a ta nejkrásnější prsa zároveň."

Pravidla vkusu

David Hume

Morální, politické a literární eseje, XXIII, kolem 1745

Zkušenost je k rozpoznání krásy natolik užitečná, že než se pustíme do posuzování nějakého významného díla, je vždy záhodno nejednou je bedlivě prohlédnout a pozorně a uvážlivě prozkoumat z různých hledisek. Při prvním zkoumání každého díla bývá mysl vzrušena a v jakémsi chvatu, což právě vnímání krásy zamlžuje. Nerozpozná se vztah mezi jednotlivými částmi, pravé rysy stylu se rozlišují jen málo, dokonalost i vady jako by splývaly a představivost je vnímá nerozlišené. Nemluvě o tom, že existuje krása, která je nápadná a povrchní, takže se líbí okamžitě, avšak posléze, ukáže-li se, že neodpovídá skutečnému projevu rozumu ani vášně, brzy omrzí a my ji s opovržením odmítneme nebo budeme přinejmenším považovat za zcela podřadnou. Nelze vytrvale rozjímat nad určitým typem krásy, aniž bychom přitom často neporovnávali druh a míru její výjimečnosti a neoceňovali její úměrnost. Člověk, který neměl příležitost porovnávat rozdílné druhy krásy, není v žádném případě povolán k tomu vyslovovat soud o předmětu, jež má před sebou. Pouze porovnáváním stanovujeme přívlastky pro ocenění či odmítnutí a učíme se je přidělovat uměřeně.

Subjektivismus

David Hume

Morální, politické a literární eseje, XXIII, kolem 1745

Krása není vlastností věcí přímo: existuje pouze v mysli, která ji pozoruje, a každá mysl vnímá krásu jinak. Někdo dokonce spatřuje ošklivost tam, kde jiný cítí krásu. A každý by se měl spokojit se svým pocitem a nechť usměrňovat pocity ostatních. Hledat skutečnou krásu nebo skutečnou ošklivost je neplodná snaha, asi jako chtít stanovit, co je skutečně sladké a co hořké. Je pravdivé přísloví, jež uznává marnost dohadů kolem vkusu. Je zcela přirozené a dokonce nezbytné vztáhnout tuto zásadu i na duchovní vkus, nejenom na tělesné počitky. A tak zdravý rozum, který bývá velmi často vzdálen filozofii, především filozofii skeptické, se s ní alespoň v jednom případě shodne a vysloví týž verdikt.

Krása antických památek

Johann Joachim Winckelmann

Myšlenky o napodobování řeckých děl v sochařství a malířství, 1755

Je známo, že velký Bernini byl jedním z těch, kdož chtěli Řekům upřít přednost jak krásnějšího přirozeného vzrůstu, tak ideální krásy jejich postav. Byl navíc toho názoru, že příroda může ve všech svých částech poskytnout žádoucí krásu; umění podle něho spočívá v tom, že tuto krásu najdeme. Chlubil se, že se zbavil jednoho předsudku, když nejprve rozpoznal půvab Medicejské Venuše, ale pak jej po usilovném studiu nacházel při různých příležitostech v přírodě. Venuše ho tedy naučila objevovat v přírodě krásy, které předtím, jak se domníval, mohl najít pouze v soše a které by bez ní nebyl hledal v přírodě. Nevyplývá z toho, že krása řeckých soch se dá snáze objevit než krása v přírodě, a že je tedy dojemnější, ne tolik rozptýlená, více spojená v jednotu nežli krása přírodní? Studium přírody musí tedy být přinejmenším delší a namáhavější cestou k poznání dokonalého krásna, nežli je studium antických mistrů, a Bernini pak mladým umělcům, jimž vždy kladl na srdce hlavně největší krásu v přírodě, neukázal nejkratší cestu.

Napodobování krásy přírodní je buď zaměřeno na jednotlivý předmět, nebo shromažďuje pozorování z různých jednotlivých předmětů a spojí je v jednotu. První postup vede k vytvoření věrné kopie, portrétu; je to cesta k holandským formám a figurám. Druhý postup vede k obecnému krásnu a k jeho ideálním obrazům a toto je cesta, již se vydali Řekové. Mezi nimi a námi je však rozdíl: Řekové docílili těchto obrazů, i kdyby ty nebyly převzaty z krásnějších těl, díky každodenní příležitosti pozorovat krásno přírody, která se nám neukazuje každý den a jen zřídka tak, jak by si přál umělec.

(Přel. Jiří Stromšík)

Čistota linií

Johann Joachim Winckelmann

Nevydané antické památky, 1767

Proto řečtí tvůrci, když chtěli v zobrazeních toho či onoho boha, jak je nazývali, dosáhnout vrcholu lidské krásy, snažili

se vnést do tváří a činů těchto bohů mírnost, v níž by nebyla ani špetka hněvu či rozrušení, jež podle filozofie nejsou vlastní ani přírodě, ani stavu těchto bohů. Z postav vytvořených s takovou rozvážností vyzařovaly dokonale vyvážené pocity, a jen díky tomu se v tváři Genia ve Ville Borghese může zračit krása, o níž lze říci, že je pravzorem. Jelikož však činy nemůže provázet naprostá lhostejnost, tak se i umění, které se nemohlo vyhnout tomu, zobrazovat bohy s lidskými city a náklonnostmi, muselo spokojit s takovým stupněm krásy, jaký jednající bůh mohl předvést. Nicméně ať je tu výrazu sebevíc, je tak vyvážený, že krása převažuje a je jako klavicembalo v orchestru, které řídí všechny ostatní nástroje, jež ho zdánlivě přehlušují. To je zřetelně vidět na tváři vatikánského Apollóna, v níž se má zračit opovržení drakem Pythónem, kterého zabily jeho šípy, a zároveň pohrdání tímto vítězstvím. Moudrý sochař, jenž chtěl ztvárnit nejkrásnějšího z bohů, naznačil opovržení tam, kde podle básníků sídlí, totiž v nose, a udělal mu rozevřená chřípí; a pohrdání ve spodním rtu vytaženém vzhůru, čímž se pozvedla i brada. Nemohou však tyto dva pocity krásu pokazit? Ne, protože pohled Apollónův je jasný a čelo je mírnost sama.

Radosti imaginace

Joseph Addison

List, 1726

Existuje ještě jiný druh krásy, nacházíme ji v uměleckých a přírodních výtvorech a nepůsobí na představivost žárem a silou krásy, již vidíme u našeho vlastního druhu, ale která v nás může vyvolávat skrytou radost a vábit nás k místům nebo předmětům, kde ji nacházíme. Spočívá v živých a pestrých barvách, v symetrii a úměrnosti jednotlivých částí, v řádu a v rozmístění těl, neboli ve spojení a splynutí všech těchto prvků ve správném poměru. Mezi těmito rozličnými druhy krásy patří barvy k těm, které nejvíce lahodí oku. Nikde v přírodě nenalezneme slavnostnější a půvabnější výjev než ten, který se ukáže na obloze při východu či západu slunce a který tvoří barevné skvrny na rozptýlených oblacích.

Množství překvapujících vztahů

Denis Diderot

Pojednání o kráse, 1772

Ať je tomu se všemi těmito příčinami různosti v našich posudcích jakkoliv, není to důvod k domněnce, že skutečná krása, ta, která záleží ve vnímání vztahů, je přelud; použití této zásady se může měnit do nekonečna a její případné změny mohou vést k učeným pojednáním a literárním válkám; ale přesto není zásada méně stálá. Nejsou snad na světě dva lidé, kteří spatřují v témž předmětu přesně tytéž vztahy a kteří jej posoudí jako krásný téhož stupně; ale kdyby se vyskytl jediný člověk, který by nebyl dotčen vztahy žádného druhu, byl by to dokonalý hlupák, a kdyby byl necitelný jen k některým jejich druhům, tento zjev by v něm odhalil nedostatek životní konstituce a my bychom vždy zůstali vzdáleni skepticismu díky obecnému stavu zbytku lidského druhu.

Krása není vždy dílem inteligentní příčiny: pohyb často nastolí, ať už ve věci pozorované osamoceně, nebo mezi několika věcmi srovnávanými navzájem, zázračné množství překvapujících vztahů. Přírodovědecké kabinetů poskytl toho velký počet příkladů. Vztahy jsou tedy výsledky nahodilých sestav, aspoň ve vztahu k nám. Příroda napodobuje výtvoř umění při stu příležitostech jakoby si hrajíc; a mohli bychom se ptát: zda filozof, který byl vržen bouří na břeh neznámého ostrova, měl právo vykřiknout při pohledu na několik geometrických obrazců: Odvahu, přátelé moji; hle, lidské stopy; kolik však vztahů by bylo třeba pozorovat v jedné věci, abychom získali úplnou jistotu, že je dílem umělce; v jakém případě by jediný nedostatek souměrnosti dokázal více než celý daný souhrn vztahů; jak se mají k sobě čas působení náhodné příčiny a vztahy pozorované ve vyvolaných následcích; a zda s výjimkou děl Všemohoucího existují případy, kde počet vztahů nikdy nemůže být vyvážen počtem vrhů.

(Přel. Henriette Taillet-Sedláčková)

Účes

William Hogarth

Analýza krásy, V, 1753

Vlasy však jsou dalším, dosti výmluvným příkladem, neboť je jim určeno být především ozdobou, což se jim většinou daří díky tvaru, jehož přirozeně nabývají nebo který jim umění dodá. Milejší jsou kadeře rozpuštěné. A četné vlnky a kudrny jdoucí proti sobě a přirozeně se proplétající uchvátí oko, aby je s potěšením sledovalo, zvláště pak pohupuje-li jimi něžný vánek.

Básníci to vědí a vědí to i malíři, kteří půvabné prstýnky vlnící se ve větru ztvárnili. Předvedme si, nakolik je, stejně jako u každé jiné zásady, radno vyvarovat se přehnané spletnosti: tytéž vlasy, avšak rozčuchané a neuspořádané, působí nelibě, neboť oko je na pochybách a neví, jak sledovat takovou změť neupravených a zacuchaných linií. Nicméně dnešní móda dam nosit část vlasů spletených v týle, na způsob dvou svíjejících se hádků, u hlavy hustších a postupně se tenčících, přirozeně se přizpůsobujících linií ostatních vlasů a sepnutých nahoře, je nesmírně pitoreskní. Splétat takovým způsobem větší či menší část vlasů do copánků je důmyslný způsob, jak nepřekročit míru, aby se zachovala krása.

Dokonalost není příčinou krásy

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 9, 1756

Jinou rozšířenou představou, velmi blízkou té předcházející, je, že základní příčinou krásy je dokonalost. Tento názor se chápe tak, že dokonalost zdaleka přesahuje smyslové objekty. Ve smyslových objektech však dokonalost sama o sobě vůbec není příčinou krásy, takže kvalita krásy tam, kde je přítomná v nejvyšším stupni, tedy u ženského pohlaví, nese téměř vždy s sebou ideu slabosti a nedokonalosti. Ženy si jsou toho velmi dobře vědomé; z toho důvodu se cvičí v šeptání a nejisté chůzi, aby předstíraly slabost, ba dokonce chorobu. K tomu všemu je vede příroda. Krása v zármutku na nás působí nejvíc. Rumělec má o něco menší sílu a obecně skromnost, která je mlčenlivým přiznáním nedokonalosti,

se už sama o sobě považuje za roztomilou vlastnost a nepochybně zvyšuje přitažlivost každé takové vlastnosti.
(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Vše jedno - on každou vnadí

Lorenzo Da Ponte

Don Juan, I, 5, 1787

Doňo, hľad'te! Tento zábavný seznam

jistě každinkou vám zjeví krásku,

jižto přísahal pán věčnou lásku.

Pozor mějte - chci vám rád vše říci.

Šest set čtyřicet, hle, zde v Itálii,

dvě stě třicet zas v německém kraji,

z Francie sto, kopu v tureckém kraji,

však zde v Hispánii jich měl na tisíc...

Možná i víc!

Jsou tu venkovanky čilé,

tu zas panské roztomilé,

dále vznešené jsou dámy -

a tu seznámil se s vámi!...

Ó, zde máme všecky druhy,

všecky tvary, každý stav!

Modrookým rád se koří

pro cit jemný i ručku hladkou;

k černookým vášní hoří,

k snědým cítí touhu sladkou.

U kyprých vždy věrnost stálá,

útlé zdobí nožka malá;

u velkých vše majestátní,

maličká je delikátní.

Staré panny - divná to sláva! -

v seznamu zde pro posměch dává;

nejsladší však je mu vnadou -

má-li nezkušenou, mladou.

Ať je vzácná nebo selka,

ať je drobná nebo velká -

vše jedno; on každou vnadí.

Věneček vše vynahradí -

a květ záhy je ten tam!

(Přel. V. J. Novotný)

Mapa něžné lásky

Madeleine de Scudéry

Clélie, římský příběh, 1654

Jelikož však tu nebylo cesty, po níž by se neklopýtalo nebo by se nedalo vydat nesprávným směrem, jak vidno počítala Clélie s tím, že ti, co jsou v "Novém přátelství" a vzdalují se poněkud nalevo nebo napravo, zabloudí. Pokud totiž projdou "Velkým duchem", zavede je cesta do "Nedbalosti", a budou-li pokračovat v chybném směru, dostanou se do "Nerovnosti", odtud do "Vlažnosti", "Lehkovážnosti", "Zapomnění", a místo aby dospěli do "Něhy nad Úctou", skončí u "Jezera netečnosti", které se na mapě nachází právě v tomto místě. Se svými pokojnými vodami vyhlíží přesně tak, jak praví jeho jméno.

Vyjde-li se z "Nového přátelství" a zamíří se trochu vlevo k "Vtíravosti", projde se přes "Proradnost" a "Pýchu" do "Pomluv", odtud pak do "Zlomyslnosti", a místo abychom se ocitli v "Něze nad Náklonností", skončíme v "Moři nevraživosti", kde každá loď ztroskotá. Je to nepokojné moře, jehož vody vzdouvané vzněty oné vášně znamenají konec, který čeká toho, kdo se odchýlí nalevo od "Nového přátelství". Zde Clélie ukazuje na mapě, že je zapotřebí nespočetných dobrých vlastností, aby vznikl závazek něžného přátelství. Ti, kteří jsou obdařeni špatnými vlastnostmi, se nemohou od ní nadít ničeho jiného než nenávisti nebo přinejmenším lhostejnosti. Krom toho chtěla tato ctná dívka svou mapou říci, že nikdy nemilovala a nebude chovat v srdci nic než něhu. Řeka "Náklonnost" ústí totiž do moře, které nazývá "Nebezpečným", protože na ženu, jež překročí hranici přátelství, tu číhá veliké nebezpečí. Proto za toto moře umístila "Zemi neznámou", neboť netušíme, co se tam nachází, a domníváme se, že "Hérakleovy sloupy" nikdo nepřekonal.

Marnost

Daniel Defoe

Moll Flandersová, 1722

Dostalo se mi tedy, jak jsem již říkala, tak pečlivé výchovy, jako bych bývala stejně urozeného původu jako ony. V leccems pak jsem slečny přes jejich urozený původ předčila; obdařilať mě příroda půvaby, které si za všechen svůj majetek nemohly koupit. především jsem byla hezčí než kterákoliv z nich, měla jsem lepší postavu a konečně jsem lépe

zpívala, měla jsem lahodnější hlas. Uvěříte mi, doufám, že tohle všechno nepíši z vlastní ješitnosti, ale že opakuji jen to, co říkali všichni přátelé rodiny.

Nechci ovšem tvrdit, že bych zcela postrádala ješitnosti, vlastnosti společné všem příslušnicím mého pohlaví. Byla jsem si toho dobře vědoma, že mě všichni mají za velmi hezkou, nebo snad dokonce za krasavici, a měla jsem o sobě stejně dobré mínění, jaké o mně mohl mít kdo jiný. Zejména mi lichotilo, když jsem o tom slyšela ostatní hovořit, což se občas stávalo a velmi mě uspokojovalo. [...]

Ale to, nač jsem ve své ješitnosti byla příliš pyšná, má krása, se mi mělo stát zkázou. Má paní měla dva syny, byli to neobyčejně nadaní mladí mužové skvělého chování. Mým neštěstím bylo, že jsem se oběma zalíbila, přičemž se ke mně každý z nich zachoval úplně jinak. [...]

Od té chvíle se se mnou děly podivné věci, připadalo mi, že to ani nejsem já, když mi takový vznešený pán říká, že mě miluje a že jsem tak roztomilá stvoření. To byly věci, s kterými jsem se nedovedla vypořádat; má ješitnost dosáhla vrcholu. Měla jsem pravdu, plnou hlavu pýchy, ale nevědouc nic o zkaženosti světa, vůbec jsem si nedělala starosti o svou ctnost. Kdyby byl mladý pán hned napoprvé žádal ode mne vše, byl by toho klidně dosáhl; ale nepoznal svou výhodu a to bylo prozatím mé štěstí.

(Přel. Gerta Pospíšilová)

Zalíbení bez jakéhokoli zájmu

Immanuel Kant

Kritika soudnosti, I, 1, II, 1790

Toto vysvětlení krásna může být vyvozeno z předcházejícího vysvětlení krásna jakožto předmětu zalíbení bez jakéhokoli zájmu. Neboť tu věc, o níž jsme si vědomi, že zalíbení v ní je u nás bez jakéhokoli zájmu, nemůžeme posuzovat jinak než tak, že musí obsahovat základ zalíbení platný pro každého. Protože se zalíbení nezakládá na nějaké náklonnosti subjektu (ani na nějakém jiném úmyslném zájmu), nýbrž ježto ten, kdo soudí, se vzhledem k zalíbení, které předmětu věnuje, cítí zcela svobodný, nemůže nalézt žádné soukromé podmínky jako důvody zalíbení, které by byly charakteristické jen pro jeho subjekt.

(Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel)

Volná krása

Giacomo Leopardi

Rozpomínání - Zpěvy, 1824

Vágní hvězdy Medvědice, už jsem nevěřil,
že se ještě vrátím do zahrady otce,
plné záře, kde zvykl jsem si pod vámi
přemítat a mluvit s vámi z oken
tohoto sídla, kde jsem trávil dětství,
a kde jsem poznal, kterak končí radost.
Kolik obrazů a bájí vyvolával tehdy,
nesen úvahami, váš jímavý vzhled,
doprovázený vašim svitem! tehdy,
mlčenlivý, usazen ve vlhké trávě,
jsem pozoroval často celé večery
oblohu a naslouchal kvákání
neviditelné žáby, doléhající z polí,
když světluška bloudila nad živým plotem
a nad záhony, a když šelestily ve větru
vonné aleje a cypřiše, tam
v podlesí; zatímco pod otcovskou střešou
zněly, střídající se, poklidné hlasy
sloužících. Jak nesmírný, a plný
sladkých snů, mi připadal zde pohled
na vzdálené hory a na azurové moře,
které, častokrát, představoval jsem si
jednoho dne překročit, rozjímaje nad záhadami
světa a nad skrytým štěstím, klamaje sám sebe!
A často, ještě neznaje svůj osud,
přál jsem si vyměnit tento pustý
a bolestný život za smrt.

(Přel. Karel Zlín)

Touha po kráse

Francis Hutcheson

Zkoumání krásy a ctnosti, I, 15, 1725

Zdá se zcela zřejmé, že některé předměty okamžitě vzbudí požitek z krásy, že jsou naše smysly způsobilé ho vnímat a že je jiný než radost plynoucí z naděje na užitek. Cožpak nevidáme často, že jsou výhody a prospěch zanedbávány jen proto, aby bylo dosaženo krásy, bez jakékoli jiné vyhlídky na užitek z krásné formy, leda na náznak příjemných idejí krásy? To nám dokazuje, že sice můžeme krásné předměty vyhledávat z egoistických důvodů, abychom se mohli z

krásky těšit, jako v architektuře, zahradnictví a u mnoha jiných věcí, přesto však musí existovat jistý smysl pro krásu, který předchází i vyhlídce na onen užitek, a bez tohoto smyslu by ony předměty nebyly tak výhodné, ani by v nás nezbuzovaly potěchu, pro kterou se stávají výhodnými. Náš smysl pro krásu předmětů, díky němuž jsou chápány jako pro nás dobré, je zcela jiný než naše touha po nich, jsou-li takto ustanoveny. Naše touha po krásě může být vyvážena odměnami nebo výhrůžkami, ale nikoli náš smysl pro ni, stejně jako strach ze smrti nebo láska k životu nás může přivést k tomu, že sáhneme, a rádi, po hořkém lektvaru anebo že opomineme jídla, která by lahodila naší chuti, a přesto žádná vyhlídka na prospěch nebo strach z újmy neučiní tento krok příjemným pro smysly nebo jídla nelahodnými, pokud takovými už nebyla dříve. A přesně tak se tomu má se smyslem pro krásu a harmonii. Že vyhledávání takových předmětů bývá zhusta zanedbáváno vzhledem k naději na užitek, k nechuti vykonat námahu nebo z jiného egoistického důvodu, nedokazuje, že postrádáme smysl pro krásu, nýbrž jen to, že naše touha po ní může mít protiváhu v silnější touze. Podobně fakt, že zlato svým významem předčí stříbro, není ještě důkazem, že je stříbro bez významu.

Racionální plánování zla

Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos

Nebezpečné známosti, 1782

Vy musíte zabránit, aby paní de Volanges nevydělala to citové vztekání, které náš mladík vložil do svého dopisu.

Ochraňte nás před klášterem a vynasnažte se, aby nenaléhala na vrácení dopisů maličké. Především je Danceny rozhodně nevydá, nechce je vydat a já s ním souhlasím. V tomto bodě jsou láska a rozum zajedno. Přečetl jsem si ty dopisy, prokousal jsem se tou nudou. Mohou nám být užitečné. Dovolte, abych to objasnil.

Přes veškerou naši obezřetnost může dojít k výbuchu, a ten by zhatil svatbu, není-liž pravda, a naše plány Gercourt by ztroskotaly. Protože já osobně se však ještě navíc musím pomstít matce, vyhrazuji si pro takový případ, že zneuctím její dceru. Kdo ví, mohlo by dojít i k procesu. Kdyby se pak z této korespondence vhodně vybíralo a zveřejnila se jen jedna její část, vypadalo by to, jako že maličká Volangesová učinila všechny první kroky a vrhla se do celé věci po hlavě. Některé dopisy by mohly kompromitovat i matku, přinejmenším by ji očernily z neodpuštělné lehkovážnosti. (Přel. Dagmar Steinová)

Rozum bez hranic

Mary Wollstonecraft Shelleyová

Frankenstein, 1818

Pomyšlení na první úspěchy mě pohánělo vpřed jako prudký vítr. Život a smrt mi připadaly jako toužebné hranice, kterými musím nejprve proniknout, abych pak náš temný svět ozářil proudem světla. Nový tvor by mi žehnal jako svému stvořiteli a mnoho šťastných a vynikajících bytostí by vděčilo za svou existenci mně. Žádný otec by se nemohl dovolávat vděčnosti vlastního dítěte více než já. Takové i podobné úvahy mě dovedly k názoru, že dokážu-li vdechovat život neživé hmotě, mohl bych také za nějakou dobu (tehdy jsem totiž zjistil, že v dané chvíli je to nemožné) obnovit život tam, kde smrt již zřejmě odsoudila tělo ke zkáze.

Takové myšlenky posilovaly mé odhodlání a já s neutuchající horlivostí pokračoval ve vytčeném úkolu. Nadměrná práce mě vysilovala, zhubl jsem a tváře mi pobledly. Občas, když jsem se domníval, že už jsem na prahu úspěchu, setkal jsem se s nezdarem, ale přesto mě neopouštěla naděje, že příští den nebo příští hodina budou úspěšné. Všechnu naději jsem skládal v tajemství, jež jsem znal jen já sám. Měsíc svítil na mou noční práci a já jsem s neutuchající a bezdecho dychtivostí pronikal do nejtemnějších skrýší přírody. Dokáže někdo pochopit hrůzu mého tajemného počínání, když jsem se lopotil ve vlhku znesvěcených hrobů nebo trýznil živé zvíře, abych oživil neživou hmotu? Vzpomenu-li si nyní na onu dobu, celý se roztřesu a před očima se mi zatmí, ale tehdy mě hnal vpřed neodolatelný a téměř šílený pud.

Tehdy se mi zdálo, že všechny mé smysly a celé mé citění je upnuto jen na tento jediný úkol. Dnes ovšem vím, že to bylo jen přechodné omámení, a uvědomuji si to hlouběji zejména od té doby, kdy zdroj tohoto nepřírozeného popudu přestal účinkovat. Sbíral jsem v márnících kosti a rouhačskými prsty jsem porušoval ohromující tajemství lidské kostry. Dílnu pro svou nečistou práci jsem si zařídil v osamělé komoře, či spíše v jakési cele na půdě domu, oddělené od všech ostatních bytů pavlací a schodištěm. Při své piplové práci jsem musel také velmi namáhat zrak. Značnou část materiálu jsem bral z pitevny a jatek a často jsem se od svého hnusného konání odvracel s odporem. Jenže hnán neustále vzrůstající žádostivostí jsem nakonec přece jen dospěl téměř ke konci svého snažení.

(Přel. Tomáš Korbař)

Subjektivita soudu vkusu

David Hume

Morální, politické a literární eseje, XXIII, kolem 1745

Zcela zjevným důvodem, proč mnozí nemají správný cit pro krásu, je nedostatek vytříbené obrazotvornosti, nezbytné k tomu, abychom dokázali vnímat i ty nejjemnější emoce. Všichni se domnívají, že je jim taková vytříbenost vlastní, každý o ní mluví a chtěl by podle ní řídit veškerý vkus či cit.

Objektivní charakteristiky

David Hume

Morální, politické a literární eseje, XXIII, kolem 1745

Třebaže je zřejmé, že krásné a ošklivé ještě víc než sladké a hořké není vlastností předmětů, nýbrž plně spadá do vnitřního nebo vnějšího citění, je třeba připustit, že existují jisté vlastnosti v předmětech, které svou povahou dokáží vyvolávat zvláštní pocity. Ovšem tyto vlastnosti se mohou projevit jen v malé míře nebo mohou být vzájemně smíšené, proto dochází často k tomu, že ke vkusu takovéto drobnosti neproniknou nebo že nedokáže rozlišit všechny

zvláštní příchutě v tom zmatku, jak jsou mu předkládány. Jsou-li naše orgány tak jemné, že jim nic nemůže uniknout, a zároveň tak přesné, že vnímají každou přísadu ve směsi, pak hovoříme o vytříbeném vkusu, a to ve smyslu doslovném i obrazném.

Zde jsou tedy užitečná obecná pravidla krásy, neboť jsou odvozena z uznávaných vzorů a z pozorování toho, co se líbí, nebo nelíbí, pokud je toto prezentováno jednotlivě a dostatečně výrazně; a pokud nejsou tytéž vlastnosti, v obměněném složení a méně výrazně, vnímány orgány libě nebo nelibě, pak ona osoba nemůže být považována za vytříbenou.

Vznešeno

Pseudo-Longinos (1. století)

O vznešenu, I

[...] Neboť vznešeno nepřemlouvá, nepřesvědčuje, nýbrž uchvacuje, a takovýto obdiv uvádějící ve vytržení je vždy mocnější než vše, co přemlouvá nebo se chce zalíbit.

(S přihlédnutím k překl. Václava Sládka)

Citová účast

Pseudo-Longinos (1. století)

O vznešenu, VII

[...] Tváří v tvář tomu, co je doopravdy vznešené, se náš duch jakýmsi vrozeným pudem pozdvihuje, vzpíná se k hrdému letu a naplňuje se radostí a pýchou, jako by sám zplodil to, co vyslechl. Kdykoli tedy u vzdělaného a v písemnictví zběhlého muže opakovaná četba či poslech nějakého místa nepřivedou jeho ducha do vznešeného rozpoložení a nezanechají v jeho mysli více než pouhá slova, ba naopak jeho význam při bedlivém uvažování neustále slábne, pak asi nemá před sebou plod pravé vznešenosti, neboť nepřecházel jedinou četbu či jediný poslech. Skutečně velké je totiž to, co dává podnět k mnohým úvahám, čemu je těžké a dokonce nemožné se vzpírat, co v paměti zanechává silnou a nesmazatelnou vzpomínku. Zkrátka považuj za krásné a pravé ty příklady vznešena, jež se líbí vždy a všem.

(S přihlédnutím k překl. Václava Sládka)

Vznešeno jako účinek umění

Pseudo-Longinos (1. století)

O vznešenu, VIII

Existuje takřka pět zdrojů vznešené mluvy, pět druhů, u nichž jako společný základ předpokládáme schopnost vyjádření, bez níž nelze vytvořit vůbec nic. Prvním a nejdůležitějším je velký myšlenkový rozlet, jak jsme již stanovili i v poznámkách o Xenofóntovi. Na místě druhém je mohutný a nadšený cit. Tyto dvě složky vznešena jsou většinou vrozené, kdežto ostatní čerpají z umělé průpravy. Jsou to: vhodné tvoření figur, které jsou dvojí - myšlenkové a slovní, dále ušlechtilost výrazu, k níž opět náleží volba slov, užívání metafor a vybroušený styl. Pátou příčinou velikosti, jež vhodně uzavírá všechny předchozí, je důstojná a vznešená skladba slovní a větná.

(S přihlédnutím k překl. Václava Sládka)

Hrůza a soucit

Aristotelés (4. století př. Kr.)

Poetika, XIV

Ke vzbuzení strachu a soucitu lze sice využít scénického provedení, ale zdrojem těchto pocitů může být i přímo skladba událostí, což je lepší a svědčí o větším básníkovi. Děj je totiž třeba sestavit tak, aby i ten, kdo ho nevidí a dovídá se jen sluchem, jak se události odehrávají, pocíťoval nad těmi příběhy hrůzu a soucit; takové pocity asi bude mít ten, kdo naslouchá báji o Oidipovi. Dosahovat toho až předvedením na jevišti je méně umělecké a vyžaduje to vnějších prostředků. Ti však, kteří nevyužívají scénického provedení ke vzbuzování strachu, nýbrž k vyvolávání úžasu, nemají již s tragédií nic společného: od tragédie přece nelze požadovat všechny druhy požitku, nýbrž jen ten, který k ní patří. A protože požitek plynoucí ze soucitu a strachu tu má připravit zobrazením nějakého jednání básník, je zřejmé, že ony pocity musí mít svůj zdroj v samém ději.

(Přel. Milan Mráz)

Katarze

Aristotelés (4. století př. Kr.)

Poetika, VI

Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrácené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očistění takových pocitů.

(Přel. Milan Mráz)

Překvapivé

Edgar Allan Poe

Dobrodružství Arthura Gordona Pyma, 1838

Nad námi se vznáší ponurá tma - ale z mléčných hlubin oceánu stoupá světelná záře a oblévá boky naší lodi. Jsme bezmála zaváti bílou popelavou sprškou, jež se snáší na nás i na kanoi, ale ve vodě se rozpouští. Hřeben vodopádu se nadobro ztrácí v dálce a šeru. Ale my se do těch mlžin ženeme neblahou rychlostí. Občas v nich zahlédnu široké, zející, ale hned zase mizící průrvy, a z těch jícňů, v jejichž nitru se chaoticky kmitají nejasné obrazy, se valí mocné, ale neslyšitelné větry a rozrývají v letu planoucí oceán.

(Přel. Josef Schwarz)

Rozlohy bez hranic

Ugo Foscolo

Poslední dopisy Jacopa Ortise, 13. května, 1789

Kdybych byl malíř! Kolik bohatého materiálu pro můj štětec! Umělec, ponořený do blahého nazírání krásna, uspává nebo aspoň zmírňuje všechny ostatní vášně. - Ale i kdybych byl malířem? Poznal jsem u mnoha malířů a básníků krásnou a někdy i ryzi přírodu, ale nejvyšší, nesmírnou a nenapodobitelnou přírodu jsem nikdy nespátl namalovanou. Homér, Shakespeare a Dante, tři mistři nadlidského ducha, uchvátili mou představivost a zapálili mi srdce: horoucími slzami jsem zkráplěl jejich verše; obdivoval jsem jejich božské stíny, jako bych je viděl sedět na vznešených vrcholcích, které se vypínají nad vesmír a ovládají věčnost. A originály, jež vidím před sebou, mi naplňují duši, a přesto bych se neodvážil, Lorenzo, neodvážil bych se, i kdyby se do mě převtělil Michelangelo, načrtnout jejich první obrysy. Ach, Bože! Hledíš-li na jarní večer, obdivuješ se snad svému výtvoru? Tys do mě vlil, abys mě utěšil, nevyčerpatelný pramen rozkoše, a já na něj často hleděl lhostejně. - Na vrcholu hory, pozlacené poklidnými paprsky zapadajícího slunce, se vidím obklopen řetězem kopců, na nichž se vlní obilí a kývají ratolesti vinné révy, v bohatých věncích se pnoucí od olivy k olivě a od jilmu k jilmu. Vzdálené stráně a hřebeny hor stále narůstají, jako by jedny ležely na druhých. Svahy hor podé mnou rozdírají neúrodné strže, pomalu stoupají tmavnoucí stíny večera; temné a hrozné dno se podobá jícnu propasti. Na jižním svahu se vypíná les, jenž se zdvíhá nad údolí a stíní je: v jeho stínu se pasou ovce a nad srázem pobíhají kozy, které utekly ze stáda. Ptáci zpívají teskně, jako by oplakávali umírající den, jalovice bučí a větru jako by se líbilo šeptat ve větvích. Na severu se hory rozestupují a pohledu se otevírá nekonečná rovina: na dalekých polích lze rozpoznat domů se vracějící voly; matky a ženy připravují večeři pro unavenou rodinu; ze vzdálených, stále ještě se bělajících vil a domků, roztroušených po krajině, se kouří. Pastýři dojí stáda a stařenka, která předla ve dveřích ovčince, vstala od práce a jde pohladit a podrbat býčka a jehňata, která bečí vedle svých matek. Pohled zabloudí ještě dál a končí za dlouhou řadou polí a stromů na obzoru, kde se všechno zmenšuje a mísí. Několik paprsků zapadajícího slunce zazáří ještě jako poslední sbohem přírodě, mraky zružoví, pak zblednou, až nakonec potemní: rovina se vytratí, na tváři země se rozprostřou stíny a já, skoro jakoby uprostřed oceánu, vidím už pouze nebe.

(Přel. Josef Hajný)

Zážitek z hor

Thomas Burnet

Telluris theoria sacra, IX, 1681

Podle mého názoru jsou na pohled v přírodě nejpříjemnější ty největší věci a po rozlehlé nebeské báni a nekonečných prostorách plných hvězd není nic, co bych pozoroval s větším potěšením než moře a hory. Je v nich cosi vznešeného a velkolepého, co přivádí ducha k velkým myšlenkám a vášním. Za takových okolností se mysl přirozeně pozvedá k Bohu a k Jeho velikosti a vše, v čem je třeba jen náznak nebo zdání nekonečna, vše, co přesahuje chápání, naplňuje mysl a svou velikostí ji přemáhá, takže je uvržena do jakéhosi příjemného úžasu a obdivu.

Zříceniny

Percy Bysshe Shelley

Adonis, XLIX, 1821

Spěj do Říma, jenž pospolu jest Ráj,
hrob, město rumů, divá pustina,
jak hory rozseté - ten projdi kraj -
kde rumy tlí, kde keř a rostlina
tříšť nahých kostí, květem opíná.
Až v hřbitov dovede tě místa duch,
kde mrtvých tichá leží rodina,
jak úsměv dětský, květů jas, kde v kruh
si sednul do trávy a vůní plní vzduch [...]

(Přel. Jaroslav Vrchlický)

Hřbitovní poezie

Percy Bysshe Shelley

Hymnus na duševní krásu, V, 1815-1816

Já v dětství volal duchy častokrát
v komnatách ztichlých, slujích, trosek tmách -
hvězdnými lesy krad se po špičkách,
dychtě se mrtvých na sta tajů ptát.
Já zhoubných jmen byl pln jak každý, kdo je mlád -
vstříc zela mi jen prázdnota -
až o losu když života
jsem jednou snil, kdy vánky v lásky hrách
vše laskají, co chystá se
k rozpuku, písním, ke kráse -
tvůj stín mne náhle obetkal.
Vzkřik jsem a ruce v nadšení jsem vzpjal!

(Přel. Oldřich Beneš)

Pohřební erotismus

Percy Bysshe Shelley

Z pozůstalosti, 1820

Jako když vyvrávorá z pokoje,
bledou tvář skrytou v gázu závoje,
umírající, jejíž kroky řídí
blouznivá, chorá mysl stranou lidí,
tak stoupal měsíc z mraků na východě -
beztvará bílá hrouda...

(Přel. Jiří Pelán)

Smrt Klorindy

Torquato Tasso

Osvobozený Jeruzalém, XII, 1593

Krásná líc je tak sinalá a bledá,
jak fialky by kladl na lilie.
Oči upírá k nebi, to k ní shlédá
a soucitně zář slunce na ni lije.
Chladnoucí ruku k rytíři teď zvedá
namísto slov, zástavou míru jí je.
Tak odchází, zjasněná, spokojená
- zdá se, že snad jen spí - líbezná žena.

Tankréd jen zřel, že duše vyšla z těla,
napínat sílu nemohl už víc,
sebevláda poustoupila zcela
bolesti, již se bouřlivě hnál vstříc,
která mu v úzké srdce uzavřela
život a smrti naplnila líc,
že chřadne živ, podoben zesnulým
mlčením, barvou, krví, gestem, vším.

(Přel. Josef Hiršal)

Hrůza

Friedrich Schiller

O tragickém umění, 1792

Je přirozeným jevem naší povahy, že nás neodolatelně přitahuje vše, co je smutné, strašné, dokonce děsivé. Výjevy plné bolesti a hrůzy nás odpuzují a stejně silně přitahují. Všichni se s velkou dychtivostí seběhnou kolem člověka, který ličí vraždu. Lačně hltáme tu nejdobrodružnější báchorku o přízracích a naše zvědavost je o to větší, čím víc nám vstávají vlasy hrůzou na hlavě. Toto duševní hnutí se projevuje ještě výrazněji u objektů pozorovaných ve skutečnosti. Sledovat ze břehu bouři, při níž ztroskotá loď, by stejnou měrou potěšilo naši fantazii, jako by to rozrušilo city našeho srdce. Těžko uvěřit Lucretiovi, že tento přirozený požitek pochází z konfrontace našeho bezpečí s prodělaným nebezpečím. Jak početný bývá dav doprovázející zločince na popraviště! Tento jev nelze vysvětlit ani radostí z uspokojené lásky ke spravedlnosti, ani nízkým potěšením z ukojené žízně po pomstě. Přihlížející možná ve svých srdcích nešťastníkovi odpustili, někdo se třeba z naprosto upřímného soucitu zasazuje o jeho záchranu. Přesto je divák, tu silněji, tu slaběji, zmítán podivnou touhou napnout zrak a sluch, aby jeho utrpení zachytil. Člověk vzdělaný a jemnocitný může tvořit výjimku, ne snad že by u něho tento pud neexistoval, ale je přemožen bolestiplnou silou soucitu nebo držen na uzdě zákony slušnosti. Neotesaný přírodní člověk, jehož žádný lidumilný jemnocit nebrzdí, se tomuto mocnému popudu oddá beze studu. Musí mít tedy základ v přirozené dispozici lidské duše a jistě má vysvětlení v nějakém obecném psychologickém zákonu.

Smysly

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, I, 10, 1756

Proto objektem této smíšené vášně, kterou nazýváme láska, je krása opačného pohlaví. Lidé jsou obecně přitahováni k jinému pohlaví právě proto, že je to jiné pohlaví - na základě všeobecného zákona přírody. Avšak jednotlivou osobou jsou přitahováni díky její osobní kráse. Krásu nazývám společenskou kvalitou, neboť kdykoli nám pohled na muže, ženu, ba i na zvíře poskytne radost a požitek (a takových je mnoho), vyvolají v nás pocity něhy a náklonnosti; přejeme si je mít ve své blízkosti a ochotně s nimi navazujeme vztahy, pokud zrovna nemáme důvody jednat opačně.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Malost

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 13, 1756

V živočišném světě, s výjimkou našeho druhu, inklinujeme k něžnostem právě vůči malým objektům - malým ptáčkům a jiným drobným zvířátkům. Málokdy se mluví o krásné velké věci; kdežto o velké ošklivé věci se mluví zcela běžně. Mezi obdivem a láskou je podstatný rozdíl. Vznešeno, které je příčinou obdivu, tkví jen ve velkých a hrůzostrašných předmětech. Láska se týká malých, příjemných objektů. Podlehneme tomu, co obdivujeme, ale milujeme to, co podlehneme nám; v jednom případě jednáme z donucení, v druhém se poddáváme s potěšením. Zkrátka ideje vznešena a krásna stojí na tak rozdílných základech, že je těžké, ne-li nemožné spojit je v jednom a též předmětu, aniž bychom podstatně omezili působení jednoho či druhého na vášně. Z kvalitativního hlediska to znamená, že hezké předměty jsou poměrně malé.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Hladkost

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 14, 1756

Další vlastností, kterou můžeme trvale pozorovat na krásných objektech, je hladkost. Hladkost je kvalita, která je pro krásu tak podstatná, že si ani nedovedu vzpomenout na něco krásného, co by nebylo hladké. Na stromech a květech jsou krásné hladké listy, v zahradách hladce se svažující úbočí, v přírodě hladký tok potoka; hladké peří ptáků nebo hladká srst krásných zvířat; hladká tvář půvabné ženy; hladký a vyleštěný povrch různých druhů zdobného nábytku. Velká, dokonce podstatná část účinku krásy plyne z této kvality. Vždyť vezmeme-li jakýkoliv krásný objekt a zvrátníme-li a zdrsníme-li jeho povrch, třebaže bude dobře utvářený z jiných hledisek, nebude se nám již líbit. Přitom ztratí-li nějaký objekt pouze konstitutivní momenty krásy, ať v jakékoli míře, ale zachová-li si kvalitu hladkosti, bude se stále ještě líbit víc než jiné objekty, které tuto kvalitu nemají. Případá mi to natolik očividné, že se trochu divím, proč nikdo z těch, kteří se tímto problémem zabývali, se při výpočtu kvalit vytvářejících krásu vůbec nezminili o kvalitě hladkosti. Vždyť jakákoliv drsnost, jakékoliv ostré výčnělky či ostrý úhel se rozhodně ideji krásy přičí.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Plynulé přechody

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 15, 1756

Při tomto popisu si představuji tělo holuba, které velmi dobře odpovídá většině podmínek krásy: je hladké a hebké, jeho jednotlivé části (smím-li použít tohoto výrazu) navzájem splývají; nikde není žádný překvapující výčnělek, a přece se celek neustále proměňuje. Pozorujeme ty partie krásné ženy, které jsou snad nejkrásnější - tedy kolem šíje a řader: hladkost, měkkost, lehoučké, nepatrné oblíny; měnící se povrch, který není nikdy, ani na nejmenším místě stejný, šalebný labyrint, po němž nepokojný zrak klouže, aniž ví, kde se má zastavit a kam je veden. Není to snad příklad ustavičné proměny povrchu, třebaže v určitém bodě sotva postřehnutelné, která tvoří jeden z velkolepých základů krásy?

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Jasnost barvy

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 17, 1756

Za prvé, barvy krásných těles nesmějí být temné a ponuré, nýbrž čisté a jasné. Za druhé, nesmějí být příliš výrazné. Ke kráse se lépe hodí různé jemné tóny: světle zelená, jemně modrá, bělavá, narůžovělá a fialová. Za třetí, objekt, jehož barvy jsou ostré, musí mít vždy aspoň několik různých barev, tedy ne jen jednu ostrou; musí mít tolik barev (jako u pestrých květů), aby se pronikavost a lesk každé z nich aspoň do určité míry ztlumil. U hezké barvy tváře nejde jen o určitou rozmanitost odstínů, ale i o to, že ani bílá, ani červená nesmějí být příliš křiklavé a lesklé. Krom toho se musí postupně navzájem prolínat takovým způsobem, že nelze určit jejich přesné hranice. Příjemné působení měnících se barev na krku a chvostu páva a kolem hlavy kačera spočívá na stejném principu.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Půvab

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, III, 22, 1756

Půvab je idea, která se od ideje krásy příliš neliší; obě mají téměř stejné složky. Půvab se vztahuje k postoji a pohybu. Půvabný postoj a pohyb nesmí budit dojem těžkopádnosti; ohnutí těla nemá být příliš velké a části mají být uspořádány tak, aby si navzájem neprekážely a nepůsobily, jako by byly rozděleny ostrými a nečekanými úhly. V této lehkosti, uhlazenosti, lahodnosti postoje a pohybu spočívá veškeré kouzlo půvabu a to, co se nazývá jeho je ne sais quoi; jak bude zřejmé každému pozorovateli hledícímu na Medicejskou Venuši, Antinoa nebo jakoukoli sochu považovanou za velmi půvabnou.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Samota a ticho

Ugo Foscolo

Večeru, 1803

Snad osudného míru obraz milý
jsi, večere, a proto mně tak drahý,

když letních mráček tlum jde s tebou čilý
a s nimi mnohý, jasný vánek vlahý.
Co zatím s vzduchu bouřného se chýlí
tmy neklidné a dlouhé na svět, záhy
vždy přicházíš, tvůj žádoucí let pílí
po tajných stezkách cit mě lít v hrud' blahý.

Tu s tebou tčkám po stopách své dumy,
jež v nekonečno tratí se, co pádí
čas zatím zlý a s ním prchají tlumy

všech starostí, v nichž rdousí on mé mládí.
V tvůj mír co patřím, pomalu se tlumí,
až usne bouřný duch, jenž ve mně řádí.
(Přel. Jaroslav Vrchlický)

Ještě větší

Caspar David Friedrich

Úvahy o sbírce maleb umělců většinou živých nebo zesnulých nedávno, 1830

Tento obraz je velký, přesto bychom ho nejradši měli ještě větší, neboť svrchovanost, s níž je námět pojat, vyžaduje rozlehlý prostor. Je tudíž vždy pochvalou pro nějaký obraz, když si přejeme, aby byl větší, než ve skutečnosti je.

Odstup od toho, co nahání strach

Edmund Burke

Filozofické zkoumání vznešena a krásna, IV, 7, 1756

Jako je běžná práce, představující druh trýzně, cvičením méně jemných částí, tak i určitý druh hrůzy je cvičením jemnějších částí systému, a pokud by určitý druh trýzně byl takové povahy, že by působil na zrak a sluch, tedy na ty nejjemnější orgány, výsledek by se velmi blížil působení, jež má psychickou příčinu. Ve všech případech, kdy jsou trýzeň a hrůza natolik zmírněny, že bezprostředně neškodí, kdy se trýzeň nestupňuje tak, aby byla nesnesitelná, kdy hrůza není spojena se zánikem nějaké osoby, jsou tyto vzruchy - vzhledem k tomu, že zbavují určité části našeho těla, ať jemné, nebo hrubé, nebezpečných a mučivých poruch - schopné vyvolat potěšení; nikoli slast, ale jakýsi příjemný pocit strachu, klid s příchutí hrůzy. Hrůza patřící k sebezáchově je jednou z našich nejsilnějších vášní. Jejím objektem je vznešeno. Nejvyšší stupeň hrůzy nazývám zděšením; nižšími stupni jsou bázeň, úcta a respekt a už sama etymologie těchto slov ukazuje, z čeho jsou odvozena a jak se liší od pozitivní slasti.
(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Márie Wiegelové-Molnárové)

Bouře

Immanuel Kant

Kritika soudnosti, I, 2, 28, 1790

Odvážně převíslé, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená blýskáním a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod. činí z naší schopnosti klást odpor ve srovnání s jejich silou bezvýznamnou maličkost. Ale pohled na ně se stává o to přitažlivějším, čím je strašlivější, jen když se nacházíme v bezpečí; a nazýváme tyto předměty rádi vznešenými, protože duševní sílu povznášejí nad obvyklý průměr a odkrývají v nás schopnost odolávat zcela jiného druhu, která nám dává odvahu k tomu, abychom se mohli měřit se zdánlivou všemocností přírody.

(Přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel)

Přírodní síly

Samuel Taylor Coleridge

Píseň o starém námořníku, 1798

A pak se náhle víchr zdvih,
a byl to krutý král:
jen ze všech sil nás křídlem bil
a pořád k jihu šval.

Přid' do vln, stěžně v pokleku,
jak štvaneč v divém útěku,
když sok už je mu v doteku,
tak, těžce předkloněn,
se koráb hnál, a víchr řval,
a pořád k jihu jen.

A pak se snesly mlha a sníh -
a mráz, jak nevím kdy:
a na sever šly hory ker,
úděsné smaragdy.

Var vichřice, vír vánice
nás ženou bílou tmou;
a nikde tvor, jen ledy hor
a hory ledu jdou.
(Přel. Václav Renč)

Krásno a vznešeno

Friedrich Schiller

O vznešenu, 1801

Příroda nám dala jako průvodce životem dva génie. Jeden, družný a milý, nám veselou hrou krátí namáhavou cestu, díky němu jsou nám pouta nevyhnutelnosti lehčí a vede nás s radostí a žerty až k místům nebezpečí, kde konáme jako čistý duch a musíme se vzdát všeho tělesného: až na práh poznání pravdy a výkonu povinnosti. Na takových místech nás opouští, neboť jeho sférou je pouze smyslový svět, nad který ho jeho pozemská křídla nemohou vynést. Potom se nás však ujme druhý génie, vážný a mlčenlivý, a na svých mohutných bedrech nás přenesení přes závratnou hloubku. V prvním z těchto géniů poznáváme cit pro krásno, v druhém cit pro vznešeno. Už krásno je sice výrazem svobody, ale nikoli takové, která by nás povznesla nad moc přírody a zprostila nás veškerého tělesného vlivu, nýbrž jen takové, již užíváme jako lidé v rámci přírody. V kráse se cítíme svobodní, protože smyslové pudy tvoří harmonii se zákonem rozumu; u vznešena se cítíme svobodní, neboť smyslové pudy nemají žádný vliv na zákonodárství rozumu, protože zde duch jedná tak, jako by nepodléhal žádným jiným zákonům než svým vlastním.

Cit vznešena je smíšený cit. Skládá se ze žalu, který se ve svém nejvyšším stupni jeví jako úzkost, a z radosti, která se může vystupňovat až k nadšení, třebaže to není právě rozkoš, jemné duše jí dávají zdaleka přednost před veškerými rozkošemi. Toto spojení dvou protikladných pocitů v jediný cit nezvratně dokazuje naši morální samostatnost. Jelikož je absolutně nemožné, aby tentýž předmět byl v poměru k nám ve dvou protikladných vztazích, vyplývá z toho, že my sami se nacházíme v poměru k předmětu ve dvou rozdílných vztazích, že tedy v nás musí být sjednoceny dvě protikladné přírody, které při představě předmětu jsou zaujaté zcela protikladným způsobem. Cit vznešena nás tedy přesvědčuje, že stav našeho ducha se neřídí bezpodmínečně stavem smyslů, že zákony přírody nejsou nevyhnutelně i našimi zákony a že v sobě máme samostatný princip, který je nezávislý na všech smyslových dojmech.

Vznešený předmět je dvojího druhu. Buď ho podrobujeme své schopnosti chápat a podléháme při pokusu utvořit si jeho obraz nebo pojem; nebo porovnáváme předmět se svou životní silou a objevujeme ho jako moc, proti níž se naše vlastní moc rozplyvá v nic.

(S přihlédnutím ke slovenskému překladu Bohumila Schaefera)

Naše zkušenost s pocitem vznešenosti

Achim von Arnim a Clemens Brentano

Pocity při pohledu na Friedrichovu mořskou krajinu, kolem 1811

Je velkolepé pozorovat v neskonale osamělosti z mořského břehu nedozírnou vodní pustinu pod ponurým nebem a k tomuto pocitu se připojuje fakt, že jsme na takové místo přišli, že se odtud musíme vrátit, že bychom si přáli moře překročit, že to není možné, že si uvědomujeme nepřítomnost veškerého života, ale přitom slyšíme jeho hlas v hřmotu vlnobití, v závanu vzduchu, v plynutí oblak, v osamělém ptačím zpěvu; k tomu náleží touha, vycházející ze srdce, kterou příroda takřkajíc maří. Avšak při pohledu na obraz to možné není a vše, co jsem chtěl najít přímo v obraze, jsem objevil především ve vztahu mezi sebou a obrazem, neboť touha, kterou ve mně obraz vzbudil, byla jím samým zmařena: a tak jsem se stal kapucínským mnichem a obraz dunou; moře, které můj pohled nostalgicky hledal, bylo naprosto nepřítomné. Ovšem abych ten úžasný pocit zažil, poprával jsem sluchu velmi rozdílným poznámkám, které vyslovovali návštěvníci kolem mne, a já je zde zaznamenávám, protože patří k obrazu, jenž je zcela nepochybně ozdobou, před níž se nutně odehrává nějaká akce, neboť nám nedopřává oddechu.

Zářivost krásy

William Shakespeare

Romeo a Julie, II, 2, 1594-1597

Romeo: Však tiše! Co to svítá nade mnou?

V tom okně východ je a Julie slunce.

Vstaň, slunce spanilé, a doraz lunu,

jež beztoho už bledne závistí,

žes mnohem krásnější, ač její služka.

Když je tak závistivá, nesluž jí!

Šat jejích řeholnic je chorá šed',

již nikdo nenosí, krom bláznů. Svlec jí!

Je to má paní. Je to moje láska.

Kéž by se dověděla, že jí je!

Hovoří, třeba nemluví. Co na tom?

Očima mluví. Odpovím těm očím.

Jsem domýšlivý, nehovoří se mnou.

Dvě nejkrásnější hvězdy na nebesích

prosí ty oči, aby dnešní noci

zářily na obloze místo nich.
Což kdyby byly tam a hvězdy tady?
Třpyt její tváře by je zahanbil
jak lampu bílý den. A její oči
by rozzářily nebe tak, že ptáci
by zapěli, jako když den se vrací.
Hle, jak své líčko rukou podpírá!
Kéž bych byl rukavicí na té ruce
a dotýkal se toho líčka!
(Přel. Erik A. Saudek)

Krása a melancholie

Ugo Foscolo

Sonet VII, 1802

Mám čelo plné brázd, zrak hlubý, upjatý, / šij svislou, zhublou líc, však pohled volný, smělý, / krk pěkný, silnou hrud',
vlas plavý, bohatý / ret plný, nachový a zuby mé se bělí / Vše údy v souladu. Dbám prosté na šaty, / krok, myšlénka i
čin i hlas je rychlý, bdělý; / jsem střizliv, věrný vždy, hned k hněvu rozžatý, / sok světu celému a sokem svět mi celý.
A jako jazykem jsem často rukou statný, / dny celé zamyšlen ve smutku kloním hlavu, / jsem hbitý, neklidný a hned se
vznítit nechám.
Jsem ctnostmi bohatý a neřestmi jsem špatný, / dám pravdu rozumu, však za srdcem vždy spěchám: / Smrt v světě
jedině můž klid mi dát a slávu.
(Přel. Jaroslav Vrchlický)

Zázračný nápoj a čarodějný lék

Charles Baudelaire

Malé básně v próze, 1869

Je velice ohyzdná. A přece je rozkošná!
Čas a Láska ji poznamenaly svými drápy a krutě ji poučily, co mládí a svěžesti odnáší každá minuta a každý polibek.
Je vskutku ohyzdná; je to mravenec, pavouk, chcete-li, ba i kostlivec; ale je to také zázračný nápoj a čarodějný lék;
zkrátka, ona je rozkošná.
Čas nemohl zlomit jiskrnou harmonii její chůze ani nezničitelnou eleganci její struktury. Láska neporušila příjemnost
jejího dětského dechu; a Čas nevyrvál ničeho z jejího hojného vlasu, odkud dýše v divých parfémeh všechna
čertovská životnost francouzského jihu: Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, města požehnaná sluncem,
láskou dýšící a roztomilá!
Čas a Láska do ní marně zatínaly svoje zuby; v ničem nezmenšily neurčitý, ale věčný půvab její chlapecké hrudi.
Sešlá snad, ale ne unavená, a vždy heroická, připomíná ty čistokrevné oře, jež oko opravdového amatéra rozezná, třeba
byli zapřaženi k nájemnému kočáru nebo k těžkému vozu.
A pak, ona je tak sladká a tak horoucí! Miluje, jako milujeme na podzim; řekl bys, že známky blížící se zimy zažihají v
jejím srdci nový oheň, a v otrocké oddanosti její něhy není nikdy nic unavujícího.
(Přel. Hanuš Jelínek)

Gorgona

Gabriele D'Annunzio

Isaotta Guttadauro, 1885

Tvář jí náhle zaplavila / zbožňovaná temná bledost... / Na tváři jí utkvěl úsměv, / zářivý a přitom krutý, / jaký kreslil
Leonardo, / okouzlený, uhranutý. / Onen úsměv rozpačitě, / kradmo vcházel do zápasu / s něhou protažených očí, / a
tak tvořil divnou krásu / ženských hlav, jež božský Vinci / tolik miloval. A ústa / byla bolestivým květem...
(Přel. Jiří Pelán)

Smrt a Krása

Victor Hugo

Ave, Dea, 1888

Dvě věci hluboké a téměř sestry rodné
jsou Smrt a Krása. Věz, že v jejich hájemství
je stejná modř i stín, jsou stejně zlé i plodné
a obě sdílejí společná tajemství.
(Přel. Jiří Pelán)

Relativnost krásy

Pierre-François-Ambroise Choderlos de Laclos

Ženy a jejich výchova, XI

Ostatně chceme-li se přesvědčit, že krása působí pouze proto, že přivolává myšlenku na rozkoš, a že ji pro nás
představuje soubor rysů, které jsme zvyklí vidat nejčastěji, stačí, když změníme zemi. Odvezte například Francouze do
Guineje: nejprve mu vzhled černošek bude odporný, protože jejich rysy, pro něho nezvyklé, v něm nebudou vyvolávat
žádnou rozkošnou vzpomínku, ale jen co si na ně zvykne, odpor pomine, a třebaže bude mezi nimi nadále vyhledávat

ty, které mají nejbližší ke kánonům evropské krásy, začne pozvolna nacházet zalíbení ve svěžesti, ztepllosti a síle, jež jsou všude chápány jako znaky krásy; a jak se bude přizpůsobovat, bude nakonec dávat přednost těm estetickým charakteristikám, které vidí dnes a denně, před těmi, na něž má už jen matnou vzpomínku, a tak se mu bude zdát krásný splácnutý nos, tlusté rty atd. Takto vznikají rozmanité výklady krásy a zdánlivé rozpory v lidském vkusu.

Staří a krása

Friedrich Schlegel

Lyceum, fragment 91, 1795

Řekové a Římané nejsou v oblasti poezie ani Židé, ani křesťané, ani Angličané. Nejsou ani národem umělců, jež si Bůh náhodně vyvolil, ani jim nebyla zjevena víra v krásu, jež jediná vede k blaženosti, ani nemají na básnění monopol.

Bezbranný

Ugo Foscolo

Poslední dopisy Jacopa Ortise, 12. května, 1798

Neodvážil jsem se, ne, neodvážil jsem se. - Mohl jsem ji obejmout a přitisknout sem, na srdce. Viděl jsem ji, když spala - spánek jí sevřel velké černé oči, ale růže její tváře ožily na jakoby orosených lících víc než kdy jindy. Její krásné tělo leželo volně na pohovce. Jednu paži měla pod hlavou, druhá jí měkce visela dolů. Viděl jsem ji častokrát procházet se a tančit. Slyšel jsem až v duši její hlas a tóny harfy a plný strachu jsem ji zbožňoval, jako bych ji viděl scházet z ráje - ale tak krásnou jako dnes jsem ji ještě nikdy neviděl, nikdy! Šaty dávaly tušit obrysy její andělské postavy a moje duše k nim nábožně a zasněně vzhlížela - co Ti mám ještě říci? - veškerá vášně a extáze lásky mě pálily a unášely s sebou. Dotýkal jsem se jako posvátných relikvií jejích šatů, kadeří a kytičky fialek, kterou měla na prsou - pod svou rukou, jež se tím posvětila, jsem cítil, jak jí bije srdce. Vdechoval jsem dech jejích pootevřených rtů, sál jsem rozkoš těch božských rtů - jen jediný její polibek a byl bych velebil slzy, které tak dlouho pro ni roním - ale v tu chvíli jsem uslyšel, jak si ve spánku povzdychla: ustoupil jsem, skoro jako by mě odstrčila božská ruka.

(Přel. Josef Hajný)

Lucia Mondellová

Alessandro Manzoni

Snoubenci, II, 1827

Lucie právě vycházela vyšňořená jako kytky z rukou matčiných. Přítelkyně se draly o nevěstu a nutily ji, aby se jim ukázala ze všech stran. Ale ona se jim bránila s trochu drsnou skromností venkovanky, zakrývala si tvář loktem, skláněla ji na prsa, stahovala své dlouhé černé obočí, jako by se zlobila, ale na rtech jí hrál úsměv. Černý mladistvý vlas, rozdělený nad čelem úzkou bílou pěšinkou, byl spleten v copy a stočen vzadu v několik kruhů, do nichž byly vetknuty dlouhé stříbrné jehlice, rozbíhající se dokola jako paprsky svatozáře, jak to ještě dnes nosí venkovanky v milánském kraji. Na krku jí visel náhrdelník z granátů a z drobných zlatých zrníček: byla oblečena v květovaný brokátový živůtek s krátkými rukávy, staženými lesklými stuhami, a v krátkou hedvábnou hustě skládanou sukni; na nohou měla červené punčochy a hedvábné vyšíváné střevíčky. Kromě tohoto obvyklého svatebního úboru zdobila Lucii jako vždycky její cudná krása, oživená a zvýšená pohnutím, jež se jí odráželo na tváři; byla v něm radost, tlumená lehkým zmatkem a onou sladkou bázní, jež semtam přelétne po lících nevěsty a dodává jí zvláštního výrazu, aniž přitom porušuje její krásu. Betyнка vběhla do chumlu žen, přistoupila k Lucii, dala jí obratně na srozuměnou, že jí chce něco říci, a pak jí zašeptala do ucha svůj vzkaz.

(Přel. Václav Čep)

Roznítit silnou vášně

Napoléon Bonaparte

Clisson a Eugenie, kolem 1800

Clisson, od přírody skeptik, se nyní stával melancholickým. Místo úvah nastoupilo snění. Neměl co dělat, čeho se bát, več doufat. Tento stav klidu, tak nový pro jeho povahu, by ho nepozorovaně úplně ochromil. Od úsvitu bloudil po lukách a dojímal se svými obvyklými myšlenkami. Často chodil k termám v All?s, vzdáleným jednu míli od jeho příbytku. Trávil tam celá dopoledne pozorováním lidí a potulkou po lese, případně četbou nějakého dobrého spisovatele. Jednoho dne, kdy tam bylo nečekaně mnoho lidí, potkal dvě půvabné osůbky, které se zjevně na procházce výborně bavily. Vracely se samy, s lehkostí a veselostí svých šestnácti let. Amélie měla krásnou postavu, krásné oči, krásné vlasy, krásnou pleť a bylo jí sedmáct. Eugenie, o rok mladší, byla o něco méně hezká. Když se na vás dívala Amélie, jako by říkala: miluješ mne, ale nejsi sám, je tu ještě mnoho dalších; a tak věz, že aby ses mi zalíbil, musíš mi hodně lichotit; mám ráda komplimenty a líbí se mi obřadný tón. Eugenie se nikdy na muže nedívala přímo. Něžně se usmívala a ukazovala přitom nejkrásnější zuby, jaké si lze představit. Když jí někdo podal ruku, tu svou podávala bojácně a hned ji odtahovala. Skoro to vypadalo jako vyzývavost, když nabízela pohledům tu nejkrásnější ruku na světě, na níž úběl pleti kontrastoval s modří žilek. Amélie byla jako skladba francouzského hudebníka, které všichni naslouchají s potěšením, protože snadno vnímají pořadí akordů a oceňují její harmonii. Eugenie byla jako zpěv slavíka nebo skladba od Paisiella, která se líbí jen citlivým duším, jako melodie, která unáší a uchvacuje duše schopné hlubokého procítění, ale která se většinou zdá průměrná. Amélie vyžadovala lásku a podmaňovala si větší část mladíků. Ale Eugenie se mohla líbit jen vroucnému muži, který nemiluje pro potěšení a z galantnosti, ale s vášní hlubokého citu. První dobývala lásku svou krásou. Eugenie měla zažehnout v srdci jediného muže silnou vášně, hodnou... hrdinů.

Klasický kánon

Johann Wolfgang Goethe

Italská cesta, 1828

(Caserta, 16. března 1787)

Rytíř Hamilton... našel vrchol vši lásky k přírodě a k umění v krásné dívce. Má ji u sebe, je to Angličanka asi dvacetiletá. Je velmi krásná a urostlá. Dal jí ušít řecké roucho, které jí výborně sluší. Když si rozpustí vlasy, vezme několik šálů a mění postoje, pohyby, mimiku atd., máte posléze opravdu dojem, že sníte. Díváte se na dokonalost v pohybu a překvapující změny, jaké by mnoho tisíc umělců rádo dokázalo [...]. Starý rytíř v ní nalézá všechny antické sochy, všechny krásné profily sicilských mincí, ba samotného Apollóna Belvederského.

(Přel. Věra Macháčková-Riegerová)

Melancholie

Immanuel Kant

Poznámky k pocitu krásna a vznešena, II,
1764

Osoba, jejíž citění tihne k melancholii, se takto nedefinuje proto, že zbavena radostí života, propadá se do temné melancholie, ale proto, že pokud se její vjemy rozšíří za jistou mez, anebo se vydají chybným směrem, dospívají k onomu smutku duše snadněji než k jiným duševním stavům. V melancholikovi je převládajícím pocitem vznešeno. Dokonce krásna, pro niž je neméně citlivý, ho nejen okouzlují, ale vnuká mu obdiv a dojíká ho. Prožitek slasti je u něho rozváznější, ne však méně intenzivní; každé dojetí způsobené vznešeností je pro něho nicméně přitažlivější než jakékoli jiné okouzlení vábení krásna.

Neklidné bloudění

Percy Bysshe Shelley

Hymnus na duševní krásu, 1815-1816

Ó duchu krásy, kterým prozářen

je každý lidský tvar - jenž myšlenkám

připínáš křídla - kam jsi prchl, kam?

Proč mizíš, aby v pustém prázdnu jen

zněl šerým údolím žití náš pláč, náš sten?

Proč nelze duze rozklenout

se navždycky nad horský proud,

proč, sotva dáno, vše se ztrácí nám,

proč strach a sen a smrt a zrod

nám často halí do temnot

náš den - proč v srdci místa dost

pro lásku, naděj, zášť i zoufalost?

(Přel. Oldřich Beneš)

Tajemná noc

Novalis

Hymny noci, I, 1797

Máš i Ty

lidské srdce,

temná noci?

Co skrýváš

pod svým pláštěm,

že nespátřeno naléhá

mocně na moji duši?

Jen zdánlivě hrozná jsi -

převzácný balzám

krápe z tvé ruky,

z otepi máku.

Ve sladkém opojení

rozvíráš těžká křídla mysli.

A dáváš nám radosti

temné a nevýslovné,

tajemné, jako jsi sama,

radosti, které

jsou předtuchou ráje.

Jak chudé a dětinské

připadá mi světlo

s pestrostí věcí,

jak útěšné, požehnané

loučení s dnem.

(Přel. Ivan Slavík)

Moc citů

Ugo Foscolo

Paolu Costovi, 1796

Nyní, když se na chvilku rozptýlily temnoty, které zahalují všechny mé chmurné myšlenky, když tep mého srdce dochází krátkého klidu a fantazie už nekreslí všechny předměty v temných barvách smrti, myslím na přátelství a kochám se pohroužen do elegantní melancholie, šeptaje patetické verše Ossianovy a Jeremiášovy a přemítaje o obrazech Canovových, Raffaelových a Dantových; a prochvíván nejlíbeznějšími záchvěvy, věrně hledím ve své mysl do tváře té nejkrásnější z žen. Žehnám ruce Přírody, zbožňuji ten obraz Vznešenosti a Krásy a jsem blažený, zcela oddán bouřlivým citům a neklidné rozkoši.

Krásná duše

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Fenomenologie ducha, 1821

Vědomí žije v úzkosti, že potřísní činem a vlastním zdebytím slávu svého nitra; a ve snaze zachovat čistotu svého srdce, prchá před dotykem se skutečností a setrvává v zarputilé neschopnosti zřít se vlastního já, vytříbeného do krajní abstrakce, a přidělit si bytnost, to jest změnit vlastní myšlení v bytí a oddat se absolutní jinakosti. Onen prázdný objekt, jež si vytváří, je tudíž pln uvědoměním prázdnoty; jeho činností je toužení, které se objektivací bez bytnosti obrací vníveč a při návratu k sobě se nalézá pouze jako nejsoucí; v těchto jasně čistých hnutích pak tato nešťastná duše - jak ji nazýváme - hoří, stravujíc se sama v sobě, a rozplývá se jako lichá pára v povětří.

Krása a pravda

John Keats

Óda na řeckou urnu, V, 1820

Atický tvare! Zjeve krásný! s davy
svých mužů mramorných a dívek sníš,
pln snětí lesních, ušlapané trávy;
mlčící formo! Mysl omráčíš
jak věčnost! Chladná pastorálo! Čas
až zpustoší náš rod, stát budeš dále,
zřít vůkol jiný žal, až náš se ztratí,
ty, lidí přítelka, jimž věstíš stále:
Krása je pravda, pravda krásou zas,
toť vše, co víte, vše, co třeba znáti.

(Přel. František Bíbl)

Nová mytologie

Friedrich Schlegel,

Rozhovor o poezii, II, 1800

Prosím vás pouze, abyste neposkytovali prostor nevěře v možnost nové mytologie. Jinak pochybnosti všeho druhu a ve všech směrech naopak vítám, neboť mé zkoumání bude tím svobodnější a bohatší. A nyní dopřejte pozorného sluchu mým domněnkám! Za dané situace vám nic více než domněnky nemohu poskytnout. Ale doufám, že vy sami je proměňte v pravdy. Jsou totiž, budete-li je ochotni za takové přijmout, v jistém smyslu návrhy experimentů. Má-li nová mytologie vzniknout vlastní silou pouze z nejniternejších hlubin ducha, pak nalézáme velmi významné vodítko a podivuhodné potvrzení pro to, co hledáme, ve velkém fenoménu naší doby, v idealismu! Zrodil se právě tak, z ničeho, a nyní je i v duchovním světě zbudován pevný bod, odkud se může lidská energie progresivně rozvíjet do všech stran, s jistotou, že neztratí sebe sama ani cestu nazpět. Tato velká revoluce zasáhne všechny vědy a všechna umění. Už teď můžete pozorovat, jak působí na fyziku, kde se idealismus vlastně projevil ještě dříve, než se jí dotkla kouzelná hůlka filozofie.

Estetický akt

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Rozhovor o poezii, 1821

Jsem si jist, že nejvyšší akt rozumu, onen, v němž rozum chápe celost idejí, je akt estetický a že pravda a dobro jsou důvěrně sloučeny pouze v kráse... Vyložím nyní myšlenku, která, jak se domnívám, dosud u žádného člověka nedospěla k uvědomění - je nutno mít novou mytologii, ta se však musí dát do služeb idejí, musí se stát mytologií rozumu. Mytologie se musí stát filozofickou, aby tak lid učinila rozumným, a filozofie se musí stát mytologickou, aby tak učinila filozofy citlivými. Nenadáme-li ideje estetickou, to jest mytologickou formou, nebudou pro lid zajímavé... A tak se nakonec ti, kdo jsou osvětleni, a ti, kdo osvětleni nejsou, sjednotí. Bude konec pohrdavým pohledům, konec bázní, již lid pocítuje před svými učenci a kněžími. Žádná schopnost už nebude potlačována: konečně zavládne všeobecná svoboda a rovnost duchů! Bude to mezní, nejvyšší dílo člověka.

Jacopo Ortis

Ugo Foscolo

Poslední dopisy Jacopa Ortise, 25. března, 1798

Miloval jsem Tě tehdy, miloval a miluji Tě stále láskou, kterou mohu vnímat jen sám. Smrt, anděli můj, je malou cenou pro toho, kdo mohl slyšet, že ho miluješ, a cítit, jak mu duši prostupuje rozkoš Tvého polibku, a plakat s Tebou - stojím už jednou nohou v hrobě, a přesto se i v tuto chvíli vracíš před tyto umírající oči, které se upírají k Tobě, svaté, zářící celou svou krásou. A zakrátko! Vše je připraveno! Noc příliš pokročila - sbohem - zakrátko budeme rozděleni nicotou nebo nepochopitelnou věčností. V nicotě? Ano - ano - ano, a protože budu bez Tebe, prosím Boha, nepřipravil-li pro

nás místo, kde bych se mohl s Tebou spojit navždy, prosím ho z hloubi duše, a v tuto strašnou hodinu smrti, aby mě opustil až v nicotě. Umírám však neposkvřněn, při smyslech, naplněn Tebou a jist si Tvým pláčem! Odpusť mi, Tereso, jestliže kdy... - Ach, utěš se a žij pro štěstí našich ubohých rodičů; Tvá smrt by přinesla prokletí mému popelu. A kdyby snad přesto Tě někdo chtěl obviňovat za můj nešťastný osud, zahanbi ho touto slavnostní přísahou, již pronáším, vrhaje se do moci smrti: Teresa je nevinná. - Ted' přijmi mou duši.
(Přel. Josef Hajný)

Werther

Johann Wolfgang Goethe

Utrpení mladého Werthera, III, 20. prosince, 1774

Soused viděl záblesk a slyšel ránu; když se však nic nehýbalo, nedbal toho.

Zrána o šesté vstoupí sluha se světlem a vidí svého pána na zemi a pistoli a krev. Volá ho, zalomcuje jím: žádná odpověď; už jen chroptí. Běží pro lékaře a k Albertovi. Lotta slyší zařinčení zvonku, mráz ji celou roztřese. Vzbudí muže, vstanou; sluha vzlykaje a koktaje ze sebe vypraví zprávu. Lotta se v mdlobách zhroutí před Albertem.

Když doktor přišel k nešťastníkovi, viděl, že mu na zemi už není pomoci. Tep ještě bil, ale údy byly vesměs ochrnuty.

Nad pravým okem se střelil do čela; mozek vyhřezl. Pustili mu ještě pro všechno žilou: krev tekla a dosud dýchal.

Z krve na opěradle usoudili, že to provedl, sedě u psacího stolu. Pak se svezl dolů a křečovitě sebou smýkal kolem židle. Ležel směrem k oknu, naprosto bezvládně na znaku, dokonale oděn, obut, v modrém fraku se žlutou vestou.

Dům, sousedství, ba celé město bylo vzhůru. Albert vstoupil. Uložili Werthera na postel, ovázali mu čelo. Jeho tvář už byla mrtvolná. Údem nepohnul. Plíce ještě strašlivě chroptěly, hned slabě, hned silněji: čekali konec.

Vína byla upita jediná sklenka. Na pultu ležela rozevřena Emilie Galottiová.

O Albertově hrůze, o Lottině bidě raději pomlčím.

Lottin otec přicválal, jakmile uslyšel, co se stalo. Zulíbal umírajícího; hořce plakal. Jeho nejstarší synové přišli brzy po něm pěšky. Klesli před postelí s výrazem nesmírného hoře, líbali ho na ruce a na ústa. A nejstarší, kterého vždy měl nejvíce rád, přísál se mu ke rtům, až skončil, a chlapce násilím odtrhl. Umřel v pravé poledne. Přítomnost správce a jeho opatření zabránily shluku. V noci, k jedenácté, dal ho pohřbit na místě, které si vyvolil. Otec a synové šli za mrtvým. Albert k tomu neměl sil. Báli se o Lottin život. Řemeslníci ho nesli. Za rakví nebylo kněze.

(Přel. Erik A. Saudek)

Zlidštění Satana

Torquato Tasso

Osvobozený Jeruzalém, IV, verše 56-64, 1575

Hrůzný majestát v svém divokém vzhledu

zvyšuje děs, čímž zpupnějším se stane.

Rudnou oči a pohled plný jedu
jak zlověstná kometa kalně plane.

Po hrudi spadá, zahaluje bradu
zježený vous, štětiny nečesané
a jako vír se tlama otevírá,
ztrásněná sedlou krví, černá díra.

Jak sirná, žhoucí pára z Mongibella
valí se k výši puch a dunění,
sotva se černá ústa otevřela -
takový smrad a jisker rojení.

(Přel. Josef Hiršal)

Kníže pekel

Giambattista Marino

Vražední neviňátek, 1632

Z očí, kde sídlí smrt a tesknice,
plápolá kalná, karmínová záře.

Úkosem hledí křivé zornice,
dvě komety, z tmy rozběsněné tváře
a z chřípí, rtů a vlčí sanice

stoupá puch v černém dýmu, rudé páře;
hněvivě, pyšně v mocných poryvech
hřmí jeho řev a blýská jeho dech.

(Přel. Jiří Pelán)

Satan

John Milton

Ztracený ráj, I, 1667

On mezi jinými

povahou i vzrůstem zpupně vznešený,
stál co věže; způsob jeho neztratil

ještě původní své jasnosti; i byl
napohled ne menší nežli archanděl
strastný; zbyť jen slávy jeho zatmín jest:
jak kdy slunce novovzešlé prohlédá
skrz mhu pohorní, z svých zuté paprsků;
neb kdy, skryté od měsíce zatměním
pošmourným, mrak hrozný na půl národův
rozsejpá a leká krále změnami.

Tak, jsa zatmín, skvěl se nad ně archanděl;
čelo však mu hlubokými zoral hrom
jizvami a svadlé líce osedl trud;
jednak pod obočím jeho bezstrašná
tkvěla odvaha a pýcha zoumyslná,
pomsty žádoucí.

(Přel. Josef Jungmann)

Meduza Leonarda da Vinci

Percy Bysshe Shelley

Posmrtné básně, 1819

Leží na horském hřbetu nehostinném,
zrak k půlnočnímu nebi upřený;
krajina pod ní do dálky se vine;
krásná a hrůzná v božském souznění.

Na její rty a víčka padá stínem
nezvyklý půvab, v jehož plameni
se, sinále a žhoucí, vespod chvějí
v bolestných útrapách smrt s beznadějí.

Tebe však jen to krásné přitahuje,
a ne to hrůzné, k tomu kameni,
kde z rysů mrtvé tváře vystupuje
děj, jenž ji v sebe samu promění,
až hrůza zmizí pro tvou myšlenku; je
to ten záblesk krásy, vržený
do temnot, v nichž se protiklady bijí,
co dává zaznít lidské harmonii.

(Přel. Jiří Pelán)

Poezie primitivního

Eugène Delacroix

Variace na krásu, 1857

Soudíme celý zbytek světa podle svého titěrného obzoru: neopouštíme své malicherné návyky a naše nadšení jsou často stejně nesmyslná jako naše rozhořčení. Se stejnou namyšleností posuzujeme i umělecká díla a díla přírody. Londýňan nebo Pařížan má možná dále k řádnému smyslu pro krásu než nevzdělanec, který obývá kraje, kam ještě civilizace nedorazila. Krásu vidíme jen skrze obraznost básníků a malířů; divoch se s ní ale setkává na každém kroku svého bludného života.

Uznávám, že ten člověk nebude mít moc času na to, aby se oddával poetickým dojmům, neboť jak dobře víme, jeho hlavní starostí je, aby neumřel hladu. Musí neustále bojovat s nepřátelskou přírodou, aby uhájil svůj ubohý život. Ale přesto: pohled na ohromující výjevy a síla určité primitivní poezie mohou v srdcích probudit pocit obdivu.

Azucena

Salvatore Cammarano

Trubadúr, II, 1858

Azucena (zpívá a cikáni ji obklopí).

Oheň už praská! Nezkrotný dav

přibíhá k ohni s veselou tváří:

výkřiky radosti kolkolem zní...

V průvodu drábů přichází žena!

Podivně září v hrozivých tvářích

pochmurný plamen, jenž vyšlehl výš!

Oheň už praská! Bosa jde žena,

černé má roucho, žalostně sténá!

Smrt pro ni žádá divoký křik,

ozvěna volá: je odsouzena!

Podivně září v hrozivých tvářích

pochmurný plamen, jenž vyšlehl výš!

(Přel. Jiří Pelán)

Průmyslové město

Charles Dickens

Zlé časy, 1854

Coketown... byl triumfem faktu... Bylo to město z červených cihel či lépe z cihel, které by byly červené, kdyby to kouř a popel připustily; za daných okolností to však bylo město nepřírozně červené a černé jako pomalovaný obličej divocha. Bylo to město strojů a vysokých komínů, z nichž neustále vystupovaly nekonečné kotouče kouře, které se nikdy neodvinuly... Bylo tam několik širokých ulic, navzájem si podobných, a mnoho malých ulic, navzájem si ještě podobnějších, kde bydleli lidé rovněž si navzájem podobní, kteří vycházeli a vraceli se touž dobou za zvuku týchž kroků po dláždění a vykonávali tutéž práci; každý den byl pro ně týž jako včerejšek a zítřek a každý rok přesným protějškem loňského a příštího roku.

(Přel. Dagmar Steinová)

Odlišnost

Charles Baudelaire

Moderní idea pokroku, přenesená na výtvarné umění, 1868

Krásno je vždycky bizarní. Nechci tvrdit, že by bylo záměrně, chladně bizarní, protože v takovém případě by to bylo monstrum mimo dráhu života. Tvrdím jen, že vždy obsahuje trochu bizarnosti, která mu dodává zvláštního odstínu.

Nemoc

Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly

Léa, 1832

"Ale ano, ano, má Leo, jsi krásná, jsi to nejkrásnější stvoření na světě, za nic bych tě nedal. Ty tvé znavené oči, tu tvou bledost, tvé nemocné tělo bych nevyměnil za krásu všech nebeských andělů!" [...] Umírající, jejíchž šatů se dotýkal, ho spalovala, jako by to byla ta nejvášnivější žena. Neexistovala bajadéra na březích Gangy, odaliska v istanbulských lázních či nahá bakchantka, jejíž objetí by ho tak rozpálilo do morku kostí, jako to dokázal dotyk, pouhý dotyk oné křehké a horečné ruky, jejíž pot cítil prosakovat rukavičkou.

Smrt

Renée Vivien

Milované ženě, 1903

A dlouhé lilie, ty květy kostela,
jak svíce pohaslé zmiraly ve tvých rukou,
z tvých prstů stoupaly vůně, jež krutou mukou
plnily ovzduší, v němž píseň dozněla.
A já jsem ucítil, jak se z tvých šatů lije
lásky a agonie.

(Přel. Jiří Pelán)

Dekadence

Paul Verlaine

Ochablost, 1883

Jsem Druhé císařství na sklonku dekadence;
před sebou bílý dav barbarů naprostých,
tu a tam složím pár zbytečných akrostich
v slohu, jež z povrchu mdlé slunce zlatí tence.

Ó nechtít, nebýt s to tam zemřít po troše!

Ach, vše je vypito. Jsi k smíchu, paňáco, syt?

Není co pít, co říct, není co na stůl nosit.

(Přel. Petr Kopta)

Zamilován do tří forem

Gabriele D'Annunzio

Rozkoš, 1889

Zamilován do tří rozdílně elegantních forem, to jest do ženy, koupadla a chrta, mědirytec vymyslel kompozici překrásných linií. Žena stojí nahá v koupadle, opírajíc se jednou rukou o výčnělek chiméry a druhou o výstupek Bellerofonta, a v předklonu stříká vodu na psa, který, skrčen do oblouku na pokrčených předních nohách a vztyčených zadních, podobný kočce chystající se ke skoku, k ní zvedá chytře hlavu, dlouhou a subtilní jako hlava štiky.

Dokonalý dandy

Charles Baudelaire

Malíř moderního života, 1869

Krásá, jak si ji člověk představuje, vtiskuje ráz celému jeho zevnějšku, nabírá nebo napíná jeho šat, zaobluje nebo napřimuje jeho gesto, ba prostupuje časem kradmo i rysy jeho obličeje. Člověk se nakonec podobá tomu, co by chtěl být... Bohatý, zahálčivý člověk, který, byť blazeovaný, nemá jinou starost než hnát se za štěstím, zkrátka ten, kdo nemá jiné zaměstnání než péči o svou eleganci, bude mít vždy, ve všech dobách odlišnou a zcela zvláštní fyziognomii.

Dandysmus je vágní instituce, bizarní jako souboj [...] Tito tvorové nemají na práci nic než pěstovat ve své osobě představu krásy, ukájet své vášně, cítit a myslet [...] Pro dandyho není láska zvláštním cílem [...] Dandy neprahne po penězích jako po něčem podstatném. Neomezený úvěr by mu stačil, přenechává tuto sprostou vášně nízkým smrtelníkům. Ba dandysmus není, jak si zřejmě mnoho ne dost uvážlivých lidí myslí, ani nemírná záliba v oblékání a hmotné eleganci. Tyto věci jsou pro dokonalého dandyho pouhým symbolem aristokratické nadřazenosti jeho ducha. Proto také v jeho očích, milujících především vybranost, záleží dokonalost oblečení v absolutní prostotě, jež je skutečně nejlepším prostředkem, jak vyniknout [...] Je to především potřeba vytvořit si ve vnějších mezích konvencí originalitu, jistý kult sebe samého, který možná přejíže pachtění po štěstí hledaném v jiných, například v ženě, který možná přejíže i to, čemu říkáme iluze. Je to potěšení vzbuzovat úžas a hrdé uspokojení, že sám nikdy nežasnu. (Přel. Jan Vladislav)

Krása jako dobový styl

Oscar Wilde

Obraz Doriana Graye, 1891

Ano, ten hoch předčasně dožrál. Sklízí svou úrodu, ačkoli je teprve jaro. Je v něm tep a vášně mládí, ale už si začíná uvědomovat své možnosti. Je rozkošné ho pozorovat! S tou krásnou tváří a krásnou duší je něčím, nad čím lze žasnout. Vůbec nezáleží na tom, jak to všechno skončí, či jak je psáno, aby to skončilo. Je to jako jedna z těch ladných figur v maškarádě nebo v divadelní hře, jejichž radosti nám připadají odlehle, ale jejichž zármutky vzrušují náš smysl pro krásu a jejichž rány jsou jako rudé růže.

(Přel. J. Z. Novák)

Záliba v hrůzném

Charles Baudelaire

Útěšné maximy o lásce, 1860-1868

U některých zvědavějších a blazeovanějších duchů pramení potěšení z ošklivosti z ještě tajemnějšího citu: z žízni po neznámém a ze záliby v hrůzném. Právě tento cit, jehož více či méně vyvinutý zárodek v sobě chová každý, žene jistě básníky do pitevních amfiteátrů klinik a ženy na veřejné popravy.

Rozrušování smyslů

Arthur Rimbaud

Dopis P. Demenymu, 1871

Básník se stává vidoucím dlouhým, nesmírným a systematickým rozrušováním smyslů. Všechny způsoby lásky, utrpení, šílenství; hledá sebe sama, vyčerpává v sobě všechny jedy a uchovává z nich čiré kvintesence. Nevýslovná muka, při nichž má zapotřebí veškeré víry, veškeré nadlidské síly, a jimiž se z něho stává člověk ze všech nejvíce nemocný, velký zločinec, velký proklatec - a svrchovaný vědouce! - neboť dochází k neznámu!... Co na tom, že nakonec, šílený, přestane svým viděním rozumět: viděl je!

Estetika zla

Oscar Wilde

Obraz Doriana Graye, 1891

V jistých chvílích pokládal zlo pouze za prostředek, jak uskutečnit svou představu krásy.

Rekviem za přírodou

Joris-Karl Huysmans

Naruby, 1884

Příroda má svoji éru za sebou. Nechutnou jednotvárností svých krajin a svých obloh už nadobro vyčerpala pozornou trpělivost rafinovaných duchů.

(Přel. Jiří Pechar)

Nezájem o přírodu

Oscar Wilde

Úpadek lhaní, 1889

Čím více studujeme umění, tím méně se staráme o přírodu. Co nám umění skutečně odhaluje, je nedostatek plánu v přírodě, její podivná drsnost, její neobyčejná jednotvárnost, stav její absolutní nedokončenosti.

(Přel. Jaroslav Novák)

Verš je vším

Gabriele D'Annunzio

Isotto, kolem 1890

Božské je Slovo, básníku:

do čisté Krásy kladou nebesa

veškerou naši radost: Verš je vším.

(Přel. Jiří Pelán)

Dvojznačnost Leonardova

Algernon Charles Swinburne

Esej o Leonardovi, 1864

Z Leonarda vybíráme jen nemnoho příkladů: jsou vesměs plné onoho nedefinovatelného půvabu a vážné tajemnosti, jimiž se vyznačuje jeho nejsubtilnější a nejodvážnější malba. Podivné krásné ženské tváře, vyjadřující nejasné pochyby a lehké pohrdání, dotýkané stíny temné sudby; myšlenky a oči mužů, na pohled zároveň úzkostné i unavené, bledé a žhoucí trpělivostí a vášní, okouzlené a rozpačité.

Dvojznačnost Botticelliho

Jean Lorrain

Řím, 1895-1904

Rty Botticelliho, smyslný rudý skvost,
tuhé jako ovoce, až se z nich tají dech,
bolestné, výsměšné v záhadných záhybech,
co mlčí? Čistotu, anebo ošklivost?

(Přel. Jiří Pelán)

Androgyn

Joris-Karl Huysmans

Někteří, 1889

Celý světcův zjev vyzývá ke snění. Všechno působí na naši obraznost: ty dívčí tvary, nesměle se rýsující boky, panenská šíje, pleť bílá jako morek černého bezu, ústa s vyzývavými rty, ztepilá postava, oblina pancíře, nadouvající se nad jeho hrudí a chránící sestupnou linii trupu, prádlo, které lze zahlédnout v podpaží mezi nárameníkem a límcem brnění, dokonce ta modrá dívčí stuha pod bradou. Zdá se, že tento androgyn přijal všechna tato Sodomova převrácená přirodopodobně za svá a jeho svůdná krása, kdysi bolestná, se nyní vyjevuje jako očištěná a proměněná božím nářkem.

Nepřirozená krása

Théophile Gautier

Smalty a kameje, 1852

Kdo je to? Mladý muž, či žena?

Je to bůh, nebo bohyně?

Láska tu váhá, znejistěna,

říct, zdali ano, zdali ne [...].

Obě dvě pohlaví jsou skryta

v té divné kráse prokleté.

Řeknete, muži: "Afrodita!"

"Kupido!" ženy, řeknete.

Chiméro žhoucí, božské dítě,

v němž kypí slast i umění,

netvore krásný, miluji tě,

půvabe dvakrát zmnožený!

(Přel. Jiří Pelán)

Umělecké pohlaví par excellence

Joseph Péladan

Amfiteátr mrtvých věd, 1892-1911

Leonardo objevil Polykleitův kánon, který se nazývá androgyn [...] Androgyn je umělecké pohlaví par excellence, mísí oba principy, ženský a mužský, a dává je do rovnováhy [...] V Moně Lise se mísí intelektuální autorita geniálního muže s rozkošnictvím ušlechtilé ženy, a jde tu o morální androgynismus. V případě Svatého Jana je promísení toho druhu, že pohlaví se stává hádankou.

Oděna do šperků

Charles Baudelaire

Splín a ideál, 1862-1866

Má drahá, nahá jsouc a znalá citů mých,

jen zvučné klenoty si ponechala k lauru;

z té zbroje bohaté vzhled vítězí dých,

jaký za šťastných dnů má otrokyně Maurů.

Když srší při tanci posměšnou hudbu svou,
svět tento sálavý, svět kamene a kovu,
nutí mě milovat s extází zběsilou
věci, kde míchá se zvuk se světlem vždy znovu.

(Přel. Vladimír Holan)

Žena květina

Émile Zola

Hřích abbého Moureta, 1875

Dole řady proskurníků jako by zahrazovaly vchod mříží rudých, žlutých, fialových a bílých květů, jejichž lodyhy se ztápely v obrovitých, bronzově zelených kopřivách, poklidně vypocujících svůj spalující jed. A nad nimi se v podivuhodném rozmachu šplhaly skok za skokem jasmíny s hvězdami líbezných květů, glycínie s lístky jako jemná krajka, husté břečťany vykrojené jakoby z nalakovaného plechu, ohebný kozi list posetý bledě korálovými nitkami, milostný plamének vzpinající své paže a vyšňořený bílými chocholy. A mezi nimi se proplétaly ještě jiné, křehčí rostliny, svazovaly je ještě víc, protkávaly je vonným útkem [...] Byla to nesmírná kštice zeleně, protkaná deštěm květů, kštice, jejíž kadeře se rozlévaly do všech stran, rozbíhaly se v bláznivé změti a vyvolávaly představu obrovité dívky, která leží v dálce v slastné mdlobě a zvrací hlavu nazad v křeči vášně, v tryskání nádherných vlasů rozestřených jako rozlitý parfém.

(Přel. Jiří Pechar)

Žena šperk

Joris-Karl Huysmans

Naruby, 1884

Z lazurových kosočtverců vznikaly arabesky táhnoucí se podél kupolí, kde po perleťovém vykládání přebíhaly duhové pablesky a zažíhaly se jednotlivé barvy spektra [...] Je skoro nahá; v žáru tance se závoje uvolnily, brokáty se svezly z těla; je oděna už jen zlatem šperků a jasně svítícími minerály; tělo jí svírá ohrdlí a lehký krunýř, a jakýsi podivuhodný šperk vysílá jako skvostná spona blesky do žlábků mezi jejími nadry; o něco níže, ve výši kyčlí, ji ovíjí pás a skrývá hořejšek jejích stehů, mezi nimiž se houpá obrovský přívěsek, v němž splývá vodopád karbunkulů a smaragdů; na obnaženém těle konečně, mezi ohrdlím a pásem, se vzdouvá břicho a v něm se hloubí pupeční důlek, jehož jamka vypadá jako rytina onyxového pečetidla, zbarveného mléčnými tóny, růžovými odstíny nehtové oblíny. V palčivých paprscích, které prýští z hlavy Zvěstovatelovy, se všechny fazety šperků vznítí; drahokamy ožívují a vykreslují tělo ženy žhoucimi rysy; probodávají krk, nohy a paže ohnivými body, rudými jako uhlíky, fialovými jako plynové plameny, modrými jako plápolání zapáleného lihu, bílými jako hvězdné paprsky.

(Přel. Jiří Pechar)

Posedlost květinou

Oscar Wilde

Obraz Doriana Graye, 1891

Ateliér byl plný syté vůně růží, a když se mezi stromy v zahradě pohnul lehounký letní vánek, zavanul otevřenými dvěma těžkými pach šeriku nebo jemnější parfém růžově kvetoucího hlohu. Z kouta na divanu z perských houní, na kterém ležel a kouřil nespočetné cigarety, jak měl ve zvyku, viděl lord Henry Wotton právě na medově sladké a medově zbarvené květy čilimníku, jehož chvějící se větve zřejmě stěží unesly to břímě krásy tak podobné plamenům.

(Přel. J. Z. Novák)

Křehkost a rozklad

Paul Valéry

Narcis, 1889-1890

Lilie žalostné! Ó sestry! Krásou mdlím...

(Přel. Jan Kameník)

Klenoty

Oscar Wilde

Obraz Doriana Graye, 1891

Často strávil celý den tím, že ve zvláštních kazetách rovnal a přerovnával rozmanité kameny, které nasbíral, tak třeba olivově zelený chrysoberyl, který ve světle lampy zrudne, cymofan se stříbrnou, drátku podobnou žilkou, pistáciově zbarvený chrysolit, topasy růžové jako růže a žluté jako víno, žhavě šarlatové karbunkuly s mihotavými čtyřpaprskovými hvězdami, plamenně červené hessonity, oranžové a fialové spinely a ametysty se střídavými vrstvami rubínovými a safírovými. Miloval rudé zlato slunečního kamene a perleťovou běl kamene měsíčního a lomenou duhu mléčného opálu.

(Přel. J. Z. Novák)

Hvozd symbolů

Charles Baudelaire

Květy zla, 1857

Je chrámem příroda s živými pilíři,
jež slovy zmatenými někdy zahovoří;
v symbolů černé hvozdy se tu člověk noří,
jež na něj důvěrně svůj pohled zamíří.

Jak táhlé ozvěny, jež zdaleka se mísí
v jednotě hluboké, dálné a temnotné,
rozsáhlé jako noc a jako světlo dne,
tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si.

Jsou vůně některé svěží jak dětská těla,

jak louky zelené, sladké jak oboe,
bohaté, vítězné či porušené zcela,

v nichž nekonečných věcí rozpětí se skrývá,
jak ambra, kadidlo, mošus a benzoé,
ze kterých extáze smyslů a ducha zpívá.

(Přel. Karel Čapek)

Zjevení

Charles Baudelaire

Rakety, kolem 1851

Za jistých, téměř nadpřirozených duševních stavů se v podívané, kterou máme před očima, a to i té nejběžnější, vyjeví celá hloubka života. Stane se jeho symbolem.

Umění básnické

Paul Verlaine

Umění básnické, 1874

Především, ať verš hudbou žije,
dej přednost verši lichému,
bez tíhy, nestrojenému,
ať rozptýlnější, vzdušnější je! [...]

My chceme básnit odstínem,
nikoli barvou. V odstínu je,
co lesní rohy zasubuje
jen flétnám a snu zas jen sen [...].

Víc ještě hudby veršům tvým,
ať verš je tím, co vznáší se tu
po lidské duši na odletu
k nebesům, k láskám šťastnějším.
Tím buď verš, co se rozptýlilo
tvým žitím jako ranní van,
v němž voní máta, dymíán.
A literátům nech, co zbylo!
(Přel. František Hrubín)

Sugerovat

Stéphane Mallarmé

Anketa o literárním vývoji, 1897

Parnasisté vezmou věc v úplnosti a ukážou ji; tím však přicházejí o tajemství; a připravují mysl o slastnou radost, kterou dává pocit, že tvoříme. Pojmenovat předmět znamená potlačit tři čtvrtiny potěšení z básně, neboť toto potěšení záleží v pozvolném uhadování: o čem sníme, je sugerovat. Pouze dokonalé užití tajemství vytváří symbol: evokovat pozvolna předmět, abychom ukázali duševní naladění, anebo naopak, zvolit předmět a duševní naladění z něho vymanit řadou dešifrací.

Krása na klíně

Arthur Rimbaud

Sezóna v pekle, 1873

Jednou večer jsem si posadil Krásu na klín. -A zdála se mi hořká. A hanil jsem ji.

Ozbrojil jsem se proti spravedlnosti.

Utekl jsem. Ó čarodějnice, bído, nenávisti, to vám jsem svěřil svůj poklad!

Dosáhl jsem toho, že se ve mně zhroutila veškerá lidská naděje.

Jako šelma jsem skočil bezhlavě po každé radosti, abych ji zardousil.

Přivolal jsem popravčí, abych rozhryzal pažbu jejich pušek, než zahynu. Přivolal jsem pohromy, abych se udávil pískem a krví. Záhuba mi byla bohem. Natáhl jsem se do bláta, osušil se na vzduchu zločinu a pěkně jsem si zahrával se šílenstvím.

Jaro mi přineslo příšerný smích idiota.

(Přel. Aleš Pohorský)

Věřit na všechna kouzla

Arthur Rimbaud

Sezóna v pekle, 1873

Už dlouho jsem se chlubil, že vlastním všechny možné krajiny, a byla mi k smíchu všechna slavná jména malířů a moderních básníků.

Líbily se mi pitomé malby, římso nad dveřmi, kulisy, plachty komediantů, vývěsní štíty, lidové barvotisky; literatura

vyšlá z módy, církevní latina, erotické knihy bez pravopisu, románek našich babiček, báchorky, knížečky z dětství, staré opery, přihlouplé popěvky, naivní rytmy.

Sníl jsem o křížových výpravách, výzkumných cestách, o kterých nemáme zprávy, o republikách bez historie, o potlačených náboženských válkách, o revolucích mravů, stěhování národů a posunech světadílů: věřil jsem na všechna kouzla.

(Přel. Aleš Pohorský)

Epifanická vize

Walter Pater

Esej o renesanci, 1873

V každém okamžiku se vyjevuje na nějaké ruce nebo tváři dokonalost formy; nějaký odstín na kopcích nebo na moři je krásnější než všechno kolem; nějaké vášnivé hnutí, nějaký pohled nebo duševní vzrušení je pro nás neodolatelně skutečné a přitažlivé - v té jediné chvíli. Cílem není plod zkušenosti, ale zkušenost sama... Náš život je úspěšný, pokud stále hoříme tímto vysokým, zářivým plamenem... Zatímco se nám vše bortí pod nohama, můžeme se nadále pokoušet zachytit nějaký nádherný cit, nějaké další poznání, které při vyjasněnějším obzoru na okamžik osvobodí našeho ducha, nebo nějaké smyslové vzrušení - nezvyklé barvy, nezvyklé nuance, zajímavé vůně -, nebo dílo umělce, nebo tvář přátelské osoby.

Dívka pták

James Joyce

Dedalus, 1917

Uprostřed proudu před ním stála dívka: osamělá a nepohnutá, dívala se k moři. Vypadala jako stvoření, jež kouzlo proměnilo v bizarního a krásného mořského ptáka. Její dlouhé nahé a tenké nohy byly křehké jako nohy volavky, zcela nedotčené, až na smaragdovou stopu řas, jež zůstala na těle jako znamení. Plnější stehna, v odstínu slonoviny, byla nahá až téměř k bokům, kde svítilo měkce bílé pápří okraje kalhotek. Tmavošedé spodničky měla odvážně vykasané až do pasu a vzadu jí visely jako ocas holubice. Měla prsa jako ptáček, měkká a něžná, něžná a měkká jako hrud' holubice s tmavým peřím. Ale její dlouhé plavé vlasy byly dětské: a dětská byla i její tvář, zasažená zázrakem smrtelné krásy. Byla osamělá a nepohnutá a dívala se k moři; a když si všimla Štěpánovy přítomnosti a jeho zbožňujících pohledů, podívala se na něho, klidně snášejíc jeho pozornost a nedávajíc najevo ani stud, ani koketnost... Bože! vykřikla Štěpánova duše v návalu pozemské radosti... Zjevil se před ním divoký pták, anděl mládí a smrtelné krásy, herold pravých dvorů života, aby před ním v okamžiku extáze otevřel všechny cesty bloudění a slávy. Kupředu! Kupředu!

Měšťanský dům

Eric Hobsbawm

The Age of Capital, 1848-1875, 1975

Domov byl kvintesencí měšťanského světa, protože jen doma a nikde jinde mohli lidé zapomenout na problémy a rozpory společnosti nebo je uměle potlačit. Pouze tam si buržoazní a především maloburžoazní rodina mohla zachovat iluzi harmonického a hierarchického štěstí, obklopena artefakty, které toto štěstí stavěly na odiv a zároveň ho umožňovaly, a věst snový život, jehož vrcholným výrazem byl domácí rituál systematicky rozvíjený za tímto účelem, totiž oslavy Vánoc. Štědrovečerní večeře (oslavovaná Dickensem), vánoční stromek (který vynalezli v Německu, ale který pod záštitou krále v Anglii záhy zdomácněl), vánoční koledy - známé především díky německé Tiché noci - symbolizovaly chlad okolního světa, teplo rodinného krbu a kontrast mezi oběma prostředními zároveň.

Měšťanský interiér poloviny století vyvolává bezprostřední dojem přeplněnosti a maskování: velké množství předmětů je většinou skryto draperiemi, polštáři, látkami či tapetami a všechny tyto předměty, ať už jsou jakékoli druhu, jsou důkladně opracovány. Nenajdeme jediný obraz bez pozlaceného, tepaného, vykládaného, nebo dokonce sametem potaženého rámu, jedinou židli bez čalounění, jedinou látku bez štrápců, jediný dřevěný předmět neopracovaný soustruhem, jediný povrch, který by nezdobil přehoz nebo nějaká třetka. To byl nepochybně znak bohatství a společenského postavení. [...] Předměty vyjadřovaly svou cenu a v době, kdy se většina předmětů určených pro domácnost vyráběla ručně, bylo zpracování spolu s drahým materiálem hlavním ukazatelem ceny. Cena určovala i pohodlí, nejen vychutnávání, ale i dobře viditelné. Předměty byly víc než jen věcmi denní potřeby nebo symboly společenského postavení a úspěchu. Měly hodnotu samy o sobě, vyjadřovaly osobnost, program a zároveň i realitu měšťanského života, a dokonce se podílely na přeměně člověka.

Novořecký styl

A. E. Richardson

Architectural Review, 1911

[...] Pravý novořecký styl shrnuje dlouhou cestu projektování, odráží neúnavnou mysl architekta, který nashromáždí nesčetné nápady ke svému návrhu, roztaví je v tyglíku vlastní představivosti a vytříbí je tak, že ražený kov oslnivě zazáří. K tomuto účelu poslouží jakýkoli materiál. Jen a pouze těmito prostředky lze dosáhnout originálního projektu.

Jugendstil

Dolf Sternberger

Panorama des Jugendstils, V, Über Jugendstil, 1976

Jugendstil tedy není ani pojem označující určitou epochu, ale přesto označuje epochální jev. Ze zeměpisného hlediska zasáhl víceméně celý Západ: Anglii, Belgie, Holandsko, Francii, Německo, Rakousko, Švýcarsko, Skandinávii i Spojené státy, jednotlivé motivy a formy se projevily také ve Španělsku, v Itálii, a dokonce i v Rusku. Ve všech těchto zemích se v téže době rozvíjela i úplně jiná hnutí, často mnohem výraznější, Jugendstil byl však znamením něčeho nového a novost, inovace a obnova byly znamením Jugendstilu (od té doby se novost začala považovat za charakteristický znak

či dokonce nezbytnou náležitost každého uměleckého díla, které si činí nárok na uznání a proslulost, chce mít úspěch na trhu a zapsat se do dějin). Tuto vlastnost bezprostředně a zřetelně vyjadřuje druhý název, který se prosadil téměř všude na Západě s výjimkou Německa: Art Nouveau. Pochopitelně musíme rozlišovat nejen mezi školami, skupinami a osobnostmi, ale také mezi jednotlivými středisky - například Londýnem, Glasgowem, Bruslem, Paříží, Nancy, Mnichovem, Darmstadtem a Vídní, kde se ovšem ujalo jiné označení, totiž "secese". [...]

Stejně tak nechci ostře oddělovat "symbolismus" a "Jugendstil", takové rozdělení by bylo umělé a násilné. Raději hledám rozdíly mezi díly a jednotlivými osobnostmi. Je to jeden souvislý, vzájemně provázaný svět forem, který má své světlé i stinné stránky. S motivy mládí, jara, světla a zdraví korespondují motivy mámení, snu, posedlosti, pohádkové temnoty a perverze; jeden a týž princip organického ornamentu vyjadřuje polidštění přírody a zároveň odlidštění člověka. Pokud tyto rozpory od sebe oddělíme a přiřadíme je různým směrům nebo vývojovým fázím, ztratíme z dohledu hlubokou a plodnou dvojznačnost, která nás na Jugendstilu okouzluje a zneklidňuje, dvojznačnost, jež je pro něj tak příznačná. Jaký protiklad představuje v architektuře "racionalita" Van der Velda a blouznění Antonia Gaudího v Barceloně, cudnost Mackintoshe v Glasgowě a rozmařilost Hectora Guimarda v Paříži! Jaký kontrast tvoří v literární tvorbě elegantní zkaženost Oscara Wilda a idealistický patos páru, příznačný pro Němce Richarda Dehmela, věštecké vizionářství Maurice Maeterlincka a jízlivá bujarost Franka Wedekinda! Jaké světy stojí v malířství mezi lascivní okázalostí Gustava Klimta a hlubokou beznadějí vyvěrající z obrazů Edvarda Muncha! (A to zde nehodláme hovořit o rozdílech v úrovni, formátu či energii!). A přesto je něco spojuje, přesto se díla těchto malířů, básníků, architektů a návrhářů v určitých fyziognomických rysech navzájem podobají, a právě tuto pečeť označujeme názvem Jugendstil.

Fašistická krása

Tiskové oddělení Úřadu předsedy vlády

Návrhy a fotografie ženské módy, 1931

Fašistická žena musí být tělesně zdravá, aby se mohla stát matkou zdravých dětí podle "pravidel", která Vůdce stanovil v pamětihodném proslovu k lékařům. Je proto nezbytně nutné odstranit kresby nepřírozeně vyhublých a maskulinizovaných ženských postav, představujících typ neplodné ženy úpadkové západní kultury.

Kolo

William Blake

Vala aneb čtyři Zoy, 1795-1804

[...] řemesla míru proměnili na řemesla smrti.
Zřekli se přesýpacích hodin, jejichž prostý um
jim připomínal oráčův um, rovněž vodní kolo,
jež zvedá vodu do nádrží, strhli, spálili,
protože jeho um byl jako umy pastýřské.
Vynašli za ně přesložitě kolo bez kola,
aby tím znátli cestu mládeži a ve dne v noci
spoutali práci, pilováním nebo leštěním
mosazi nebo železa ty věčné zástupy,
držené v nevědomosti. A ty pak promarňují
dny moudrosti v zlé dřině pro ubohý žvanec
chleba

a považují zlomek za celek a za poznání [...].

(Přel. Jiří Valja)

Mají roboti pravdu?

Eugenio Montale

Příležitosti, 1939

Sbohem, mávání, kašel, hvizdy, hlasy
ve tmě, okýnka dole. Je čas. Asi
mají pravdu roboti. Jak se hemží
v chodbičkách, zazdění. [...]

I ty propůjčíš skleslé litanii
svého rychlíku rytmy karioky,
ty věrné rytmy, jež tak strašně bijí?

(Přel. Vladimír Mikeš)

Kouzelný tůň

Liutprando da Cremona (10. století)

Zpráva o poselství do Konstantinopole

Před trůnem stál pozlacený bronzový strom a jeho větve byly plné rovněž bronzových ptáků nejrůznějších druhů, kteří podle svého druhu vydávali různé zvuky. Císařský trůn byl vyroben tak, že se zprvu zdál nízký, potom o trochu vyšší a znenadání dosahoval nesmírné výšky. Mimoto byl obrovský: nevím, zda byl ze dřeva či z bronzu. Střežili ho dva pozlacení lvi, ocasem tloukli o zem, řvali s otevřenou tlamou a pohybovali přitom jazykem. Do paláce, až před samotného císaře mě na ramenou přinesli dva eunuši. Při mém příchodu lvi zařvali a ptáci zazpívali každý svou písničku, ale nepocíťoval jsem strach ani úžas, neboť jsem už o tom všem byl zpraven lidmi, kteří to znali. Třikrát jsem císaři projevil úctu a poklonil jsem se. Potom jsem zdvihl hlavu a náhle jsem spatřil, jak člověk, jehož jsem předtím viděl na trůně kousek nad zemí, sedí u samého stropu sálu, oděn do jiných šatů. Nechápal jsem, jak se to stalo: snad ho nahoru vytáhli rumpálem, jaký se používá u lisu.

Zázrak

Marsilio Ficino

Theologia platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482

Figuríny zvířat, jež byly systémem pák připevněny k středové kouli, se různě pohybovaly ve spojení s ní. Jedny prchaly doleva, druhé doprava, nahoru nebo dolů; některé se napřimovaly a přikřčovaly, jiné obklíčovaly nepřátele a další na ně útočily a byl slyšet hlas trubek a rohů, zpěv ptáků a jiné podobné jevy, hojně vytvářené pouhým pohybem koule [...]. A tak se od Boha, jenž je nekonečně prostým středem, [...] vše odvíjí jako hra čar a on nepatrným pohybem rozechvívá vše, co je mu podřízeno.

Mechanik

Giovan Leone Sempronio (17. století)

Mechanické hodiny, přesýpací hodiny a sluneční hodiny

Ten, který žití zrazuje a loupí, / jak král se veze na stu kolečkách; / ten, který lidi proměňuje v prach, / nás prachem měří, lakotný a skoupý. / Ten, který halí stínem naše léta, / se v paprscích sám mění v pouhý stín; / viz, smrtelný, jak obrací se v dým / veškerá radost, všechny krásy světa. / Oněmi koly chce tě splést a zmást; / tím prachem chce tě přivést k oslepnutí; / v tom stínu hodlá nastražit ti past. / Oněmi koly myšlenky tvé zdrtí; / tím prachem poznačí ti každou slast; / a ze stínu pak přivolá stín smrti.

(Přel. Jiří Pelán)

Dábelský vlak

Giosue Carducci

Satanovi, 1863

Krásný a hrozný,
netvor vždy svěží
přes moře běží,
po zemi běží,

jiskřící, kouřící
jak sopka krutá,
hory překračuje,
roviny hltá,

přelétá hlubiny,
skryje se, mešká
v neznámých jeskyních,
na tajných stezkách

a zas se zjeví,
od břehu k břehu
jako smršť vydává
křik v bdělém střehu,

jako smršť hrne dech,
seč síla stačí:
toť on sám, národy,
sám Satan kráčí, [...].

(Přel. Zdeněk Frýbort a Josef Hiršal)

Krása rychlosti

Filippo Tommaso Marinetti

Znásobený člověk a vláda automobilu, 1909

Při velké stávce francouzských železničářů vyšlo najevo, že se organizátorům sabotáže nepodařilo přimět ani jediného strojvůdce k tomu, aby sabotoval svou lokomotivu.

To mi připadá zcela přirozené. Copak by někdo z těch lidí mohl poranit nebo zabít svou velkou věrnou a oddanou přítelkyni s vroucím a otevřeným srdcem, svůj překrásný ocelový stroj, který už se tolikrát chvil rozkoší, když ho strojvůdce něžně promazával?

To není jen metafora, je to téměř realita, kterou si za pár let snadno ověříme.

Určitě už jste se setkali s názorem, který často zastávají majitelé aut a vedoucí autodílen. "Motory", říkají, "jsou opravdu tajemné. [...] Mají své vrtochy a chovají se nevyzpytatelně, jako by měly vlastní osobnost, vlastní duši a vůli. Musíte je hýčkat, jednat s nimi s úctou, nikdy je nesmíte týrat ani příliš unavovat.

Když se k nim budete hezky chovat, tyto stroje z litiny a oceli, tyto motory sestrojené podle přesných výpočtů vás odmění nejen svým nejvyšším výkonem, nýbrž výkonem dvojnásobným či trojnásobným, mnohem vyšším a lepším, než jaký vypočítal jejich konstruktér, jejich otec!

Nuže, já příkládám těmto prorockým větám nesmírný význam, neboť jsou předzvěstí brzkého objevení zákonů o skutečné citlivosti strojů!

Proto je třeba připravit se na nevyhnutelné ztotožnění člověka s motorem, k němuž zanedlouho dojde, usnadnit a zdokonalit neustálou vzájemnou výměnu intuice, rytmu, instinktu a železné kázně, výměnu, o níž většina lidí nemá

nejmenší potuchy a předvídají ji jen ti nejjasnozřivější duchové.

Posvátné koleje

Filippo Tommaso Marinetti

Nové mravní náboženství rychlosti, 1916

Pokud modlit se znamená komunikovat s božstvem, jízda vysokou rychlostí je modlitba. Posvátnost kola a kolejí. Je třeba pokleknout na kolejích a modlit se k božské rychlosti.

Je třeba pokleknout před rotující rychlostí setrvačnickového kompasu, před 20?000 otáčkami za minutu, nejvyšší mechanickou rychlostí, kterou člověk dosáhl. Je třeba uloupit hvězdám tajemství jejich závratné, nepochopitelné rychlosti.

Zapojme se tedy do velkých nebeských bitev; čelme hvězdám-koulím vystřeleným neviditelnými děly; soupeřme s hvězdou 1830 Groombridge, která urazí 241??km za sekundu, s Arturem, který uletí 413??km za sekundu. Neviditelní matematictí dělostřelci.

Války, kde hvězdy, jež jsou náboji i dělostřelci zároveň, soupeří v rychlosti, aby unikly větší hvězdě nebo zasáhly hvězdu menší.

Našími světci jsou nesčetná tělíska pronikající do naší atmosféry průměrnou rychlostí 42?000 metrů za sekundu.

Našími světlicemi je světlo a elektromagnetické vlny 3??×??10 metrů za sekundu.

Opojení z rychlé jízdy autem není nic jiného než radost ze splynutí s jediným božstvem. Sportovci jsou prvními katechumeny tohoto náboženství. Blíží se zničení domů a měst, aby mohla vzniknout prostorná shromaždiště pro automobily a letadla. [...]

Paže Elektrikáře

Luciano Folgore

Elektřina, 1912

Nástroje síly, náčiní k práci,
tou vůlí ovládané,
těžké vleky,
jež dychtivě hltáte
prostor, čas i rychlost,
nebo paže Elektrikáře,
rozepjaté všude kolem,
uchvacujete život, měníte ho,
hnětete ho,
rychlými součástkami,
mocnými soukolími,
pyšné děti Elektrikáře,
jež melete prach ze sna i z hmoty,
slyším vaše hvízdavé noty,
jak se linou ze všech továren,
ze všech staveb,
a v ulicích nabitých zvuky
splývají s hymnou sanitek
a božsky
opěvují
tu vůli,
jež každý zázrak vykoná
svobodná elektřina.

Hodiny

Giovan Leone Sempronio (17. století)

Hodinový ciferník

Čas: zrádný had, jenž v kruhu zavíjí se,
zabíjí krásu, jména otravuje!

Jen proto, že tvůj den ti rozděluje,
ho chováš na řadrech, na zlaté míse.

Hlupáku slepý, není pro tě spásy!

Ty tóny, které slyšíš, jsou tak zrádné!

Vraždí tě každá hodina, jež padne:
zrývá tvou tvář a stříbří tvoje vlasy.

Těší tě pěkný vzhled a líce svěží,

a nevidíš, jak uchvatitel dravý
už koná: brzy poznáš se jen stěží!

Bronzovým zubem, zloděj nenechavý,
se zakusuje, a když s lupem běží,
železný jazyk slova nevypraví.
(Přel. Jiří Pelán)

Dokonalý stroj
Raymond Roussel
Impressions d'Afrique, 1910

[...] Bedu, hrdina té chvíle, stlačil pružinu na bedně a tím uvedl do pohybu dokonalý stroj, plod své vynalézavosti a vytrvalosti.

[...]

Panel opatřený člunky a poháněný neviditelnými převodovými řemeny, jejichž svrchní část se ztrácela v hlubinách bedny, vodorovně vklouzl do osy proudu. Navzdory tomuto přemístění zůstaly nespočetné nitě upevněné na okraji řetězu dokonale pevné díky systému zpětného natažení, jimž byly všechny člunky vybaveny; uvolněné vřeteno každého člunku nesoucí potáč se otáčelo proti směru odvíjení, poháněné pružinou, která kladla odvíjení hedvábi jen nepatrný odpor. Některé nitě se mechanicky zkracovaly, jiné se prodlužovaly a sít si zachovávala svou původní čistotu, nepovolovala se ani se nezamotávala. Panel byl podepřen silnou svislou tyčí, která se prudce zatočila a vodorovně se vsunula do nitra bedny; tam se nepochybně nacházela dlouhá drážka, kterou jsme z břehu nemohli vidět a která umožňovala neslyšné klouzání, započaté před chvílí. Brzy se panel zastavil a začal se pohybovat směrem nahoru. Svislá část tyče se mírně prodloužila a odhalila systém posuvných dílů, podobných jako u dalekohledu; tento nenápadný vzestupný pohyb, který po chvíli ustal, byl vyvolán pouhým uvolněním silné spirálovité pružiny, řízené komplexem lan a vnitřních kladek. [...]

Náhle se jeden člunek vymrštný pružinou panelu bleskurychle přesunul mezi hedvábné tkaniny uspořádané v různých úrovních, přelétl je po celé šířce a zmizel v dílci upevněném na přesně stanoveném a vypočítaném místě. Jedna útková neboli příčná nit se vymanila z křehkého mechanismu, napnula se ve středu řetězu a vytvořila počátek útku. Bidlo ovládané zespoda pohyblivou tyčí, klouzající v drážce bedny, zasáhlo útek svými nesčetnými zuby a ihned se vrátilo do svislé polohy. Nitě na brdech se znovu pohnuly a zcela změnily rozložení hedvábných tkanin, které se rychlým promícháním výrazně posunuly nahoru nebo dolů.

Člunek vymrštný pružinou levého dílce se švihem přenesl zpátky přes řetěz a vrátil se do svého pouzdra; vtom bidlo prudce zasáhlo druhou útkovou nit, odvíjenou potáčem člunku.

Zatímco se brda kuriózně pohybovala sem a tam, panel podle jednotného plánu souběžně provedl oba způsoby přesunu a nastavil se do šikmé pozice; druhé pouzdro se přesně nasměrovalo, využilo prostoje a vymrštilo člunek, který jako střela přelétl do rohu, kde byly uloženy všechny hedvábné tkaniny, a vnikl do trvale nehybného dílce.

Po nárazu bidla do další útkové nitě se roztočil divoký kolotoč brd, která připravovala zpáteční cestu pro člunek vystřelený nazpět do svého pouzdra.

Mučicí nástroj
Franz Kafka
V kárném táboře, 1919

"Ano, brány," řekl důstojník, "je to výstižný název. Jehly jsou uspořádány jako u bran, také se to celé pohybuje jako brány, i když jen na jednom místě a mnohem důmyslněji. Ostatně hned vám to bude jasné. Sem na postel položíme odsouzeného. - Chci totiž aparát nejdříve popsat a teprve potom dám provést proceduru. Budete ji pak moci lépe sledovat. K tomu jedno ozubené kolo v kresličce je značně opotřebované; za chodu silně skřípe; není pak slovo rozumět; náhradní součástky se tu bohužel těžko shánějí. - Zde je tedy postel, jak jsem řekl. Je celá pokrytá vrstvou vaty; ještě se dovíte proč. Na tuto vatou položíme na břicho odsouzenec, přirozeně nahého; zde jsou řemínky pro ruce, zde pro nohy, zde pro krk, aby ho bylo možno připoutat. Zde v hlavách postele, kde, jak jsem řekl, leží muž nejdříve obličejem dolů, je tento malý plstěný špalík, který lze snadno posunovat tak, aby muži vnikl přímo do úst. Je zde k tomu, aby nedovolil muži křičet a překousnout si jazyk. Muž samozřejmě musí ústy uchopit plst, neboť jinak by mu krční řemen zlomil vaz." [...]

Byla to velká stavba. Postel a kreslič byly stejně velké a vypadaly jako dvě tmavé truhly. Kreslič byl umístěn asi dva metry nad postelí; jejich rohy spojovaly čtyři mosazné tyče, které v slunci skoro zářily. Mezi truhlami se na ocelovém lanu vznášely brány. [...]

"Tak odsouzenec tedy leží," řekl cestovatel, opřel se na židli a zkřížil nohy.

"Ano," řekl důstojník, trochu si posunul čepici do týla a rukou přejel po rozpáleném obličej, "teď poslouchajte! Jak postel, tak kreslič mají vlastní elektrickou baterii; postel ji potřebuje pro sebe, kreslič pro brány. Jakmile je muž připoután, uvede se postel do pohybu. Chvěje se nepatrným, velmi rychlým škubáním ze strany na stranu a zároveň nahoru a dolů. Podobné aparáty jste možná viděli v nemocnicích; jenže u naší postele jsou všechny pohyby přesně vypočteny; musí být totiž nanejvýš dokonale sladěny s pohyby bran. Na těchto branách ale záleží vlastní vykonání rozsudku. [...]

Jakmile muž leží na posteli a postel se rozechvěje, spustí se brány na tělo. Samy se nastaví tak, aby se hroty jen taktak dotýkaly těla; jakmile jsou správně nastaveny, ihned se toto ocelové lano napne jak tyč. A teď se to spustí.

Nezasvěcenec navenek nepostřehne rozdíl v trestech. Zdá se, že brány pracují pořád stejně. Vibrující hroty se zabodnou do těla, které je navíc rozechvíváno postelí. Abychom každému umožnili ověřit si provedení rozsudku, byly brány zhotoveny ze skla. Způsobilo to určité technické potíže s upevněním jehel, ale po mnoha pokusech se to

podáři. Nezalekli jsme se totiž žádné námahy. A teď se může každý skrze sklo podívat, jak se nápis na tělo provádí. Pojdte, prosím, blíž a prohlédněte si jehly."

Cestovatel pomalu vstal, přistoupil k branám a naklonil se nad nimi. "Vidíte dvojí druh jehel uspořádaných několikerým způsobem," řekl důstojník. "Vedle dlouhé je vždy krátká. Dlouhá totiž píše a krátká vystřikuje vodu, která splachuje krev, takže písmo je stále zřetelné. Voda s krví je pak odváděna sem do těchto malých žlábků a nakonec odtéká do tohoto hlavního žlábků, jehož odtoková roura vede do jámy."

(Přel. Vladimír Kafka - dědicové)

"Déesse"

Roland Barthes

Nový Citroën, Mythologie, 1957

Domnívám se, že automobil je dnes poměrně přesným ekvivalentem velkých gotických katedrál: chce říci velkým dobovým výtvořem, který s nadšením navrhovali neznámí umělci a jehož obraz, ne-li jeho užívání je určeno všemu lidu, který si v něm přivlastňuje dokonale magický předmět.

Nový Citroën očividně spadl z nebe v tom smyslu, že zprvu působí jako superlativní předmět. Nesmíme zapomenout, že předmět je nejlepším poslem nadpřirozena: v předmětu snadno najdeme dokonalost a zároveň původní absenci, uzavřenost i jas, proměnu života ve hmotu (hmota je mnohem magičtější než život), zkrátka ticho náležející do kategorie zázračného. "Déesse" má všechny rysy (alespoň veřejnost mu je začíná jednomyslně přisuzovat) jednoho z oněch předmětů pocházejících z jiného světa, které živily posedlost novotami v 18. století a v naší science-fiction: "Déesse" je především nový Nautilus.

Forma a materiál

Michelangelo Buonarroti (16. století), Verše, 151

Ne, žádný mistr nikdy nevymyslí
tvar, jež by neměl mramor už sám v sobě;
jedině k němu dojde v každé době
dlaň, jež se v práci řídí jasnou myslí.

(Přel. Jan Vladislav)

Hmota

Luigi Pareyson

Estetika, 1954

Umělec s láskou studuje svou hmotu, zkoumá ji do hloubky, pozoruje její chování a reakce; dotazuje se jí, aby ji mohl ovládnout, interpretuje ji, aby ji mohl zkrátit, poslouchá ji, aby si ji mohl podrobit; zpytuje ji, aby odhalila skryté možnosti vyhovující jeho záměrům; proniká do ní, aby mu sama umožnila vyzkoušet nové, neznámé možnosti; sleduje ji, protože její přirozený vývoj by mohl odpovídat potřebám vytvářeného díla; pátrá po způsobech, jak nás s ní učila zacházet dlouhá tradice, aby dal vzklíčit způsobům nevidaným a originálním nebo aby je rozvinul v nové; a pokud má pocit, že tradice ulpívající na hmotě ničí její tvárnost a zatěžuje ji, ztěžkopádňuje ji a zmatňuje, snaží se v ní probudit panenskou svěžest, tím plodnější, čím méně je prozkoumaná; a pokud je hmota nová, umělec se nezalekne smělosti podnětů, které jako by z ní samovolně vycházely, a nebude se vzpírat odvážným pokusům, nebude se však ani vyhýbat neúprosné povinnosti do hmoty proniknout, aby lépe poznal její možnosti [...].

Nelze říci, že lidskost a duševní svět umělce se odráží ve hmotě a stává se celkem tvořeným zvuky, barvami či slovy, protože umění nezobrazuje ani neutváří lidský život. Umění pouze zobrazuje a formuje hmotu, ovšem hmota je formována neopakovatelným tvůrčím způsobem, vlastním duchovním světem umělce, který vytváří styl.

Hmota v surovém stavu

André Pieyre de Mandiargues

Dubuffet ou le point extrême, 1959

Pro zjednodušení můžeme říci, že na zemi se mu líbí především to, že je obecnější a rozšířenější než cokoli jiného na světě. Tato sprostota často lidi odrazovala natolik, že zemi věnovali nanejvýš roztržitý pohled. V žádném případě mu totiž nejde o ideální pojetí země nebo o její citovou interpretaci, které často inspirují učence nebo hlupáky, ani o její vztah k lidstvu. [...] Zajímá ho ona obecná hmota, kterou máme přímo pod nohama a která se nám občas lepí na podrážky, jakási vodorovná zeď, plocha, jež nás nese a je natolik banální, že uniká našemu zraku, pokud jí nevěnujeme zvláštní pozornost. Hmota, o níž bychom mohli prohlásit, že neexistuje nic konkrétnějšího, protože bez vynálezů architektury bychom po ní nikdy nepřestali šlapat.