



# DEJINY ESTETIKY I

TATRAN BRATISLAVA 1985

Prologue © Eva Botfánková 1985

Translation from Polish © Jozef Marušiak 1985

Translation from Greek and Latin © Peter Kuklica 1985

111 Dejiny 1  
0146135/N  
50 00001 46135 5  
N018385

A 95

Zn: A 35341
P. z.: P5 P12

Mestská knižnica

Bratislava, Klariská 16

## PREDHOVOR K POĽSKÉMU VYDANIU

Devätnáste storočie, ktoré poznalo pomerne málo prameňov zo starovekej estetiky, odvážne spracúvalo jej celé dejiny; v tom čase vzniklo z tejto oblasti najviac a zároveň najzávažnejších kníh (Zimmermann, Vischer, Schasler, Bosanquet, Müller, Walter). Na druhej strane v našom storočí sa nesmierne rozrástol pramenný materiál a pribudlo množstvo monografických prác, ale diela o celkových dejinách estetiky alebo o ich väčších úsekoch sú čoraz zriedkavejšie, ba takmer vymizli. Dejiny celej európskej estetiky boli v 20. storočí spracované vari iba raz (K. Gilbertová a H. Kuhn), aj to v knižke, ktorá bola určená skôr na čítanie ako na štúdium. Iná práca (Baeumlerova) zostala nedokončená. Ďalšie rozsiahle dielo (De Bruynovo) nebolo koncipované ako dejiny celej estetiky (končí sa renesanciou), a keďže je napísané vo flámčine, je málo dostupné. Samotné dejiny antickej estetiky, ku ktorým sa zhrnulo mimoriadne veľa prameňov a urobilo najviac prípravných prác, vôbec neboli v 20. storočí súhrnne spracované, okrem síce vynikajúcej, ale iba skicovitej knižky K. Svobodu; posledná väčšia syntetická práca (Walterova) pochádza z minulého storočia. Lepšieho spracovania sa dostalo stredovekej estetike — vďaka úsiliu jediného človeka (De Bruyna).

Táto práca chce splniť úlohu, ktorej sa bádatelia vyhýbajú — spracovať súhrnné dejiny európskej estetiky. Usiluje sa podať systematický výklad estetických názorov, existujúcich v rozličných obdobiach, výklad ich podstaty, vývoja a vzájomných vzťahov. Usiluje sa splniť túto úlohu, plne si uvedomujúc jej obťažnosť. Zatiaľ sa z plánovaného celku dostáva do tlače iba časť: prvé dva zväzky, zahrnujúce antickú a stredovekú estetiku, ktoré tvoria zhruba polovicu celku, lebo obsahujú to, čo by sa dalo nazvať „starou“ estetiku; to, čo nasleduje po nej, je už estetika „novou“.

Aspoň vo dvoch bodoch chápe táto práca svoju úlohu inak, než to zvyčajne robili staršie práce z dejín estetiky. Po prvé, rozširuje svoju tému: neomezujú sa na všeobecnú estetiku filozofov, ale začleňuje do svojho skúmania i špeciálnejšiu estetiku teoretikov umenia — teóriu poézie, hudby, výtvarného umenia — ako aj estetiku umelcov, a to nielen vtedy, keď ju formulovali slovami, ale aj vtedy — aspoň v najdôležitejších dejinných chvíľach — keď sa čítala v ich dielach.

Po druhé, táto práca chce výklad dejín estetiky spojiť so súborom prameňov, o ktoré sa tieto dejiny opierajú. Doterajšie príručky to nerobili, textové pramene sa okrem malých výnimiek nezostavovali. Spracúvali sa pramene k dejinám antického umenia (Overbeck), ale tu ide o celkom iné texty, niet medzi nimi takého, ktorý by mal význam pre dejiny estetiky. Skôr sa pre ne dajú použiť niektoré z textov, čo medievalisti zozbierali k dejinám stredovekého umenia (Mortet-Deschamps, Gilmore Holt). Materiál k dejinám estetiky, tak antickej, ako aj stredovekej, obsahuje talianska *Grande Antologia Filosofica*, ktorá prináša ich výber výlučne v talianskom preklade. Jediný obsiahly súbor textov k dejinám antickej estetiky má sovietska literatúra a vydal ho V. F. Asmus: v ruskom preklade prináša celé alebo takmer celé diela popredných antických estetikov — Platóna, Aristotela, Horatia, časť jednej Plotinovej *Eneady*; Lukianovu rozpravu, veľa Homérových či Aristofanových veršov, ako aj 33 úryvkov z iných autorov. Čoskoro má vyjsť aj výber estetických textov z antického obdobia v nemčine; podľa láskavej informácie vydavateľa dr. J. Krügera mal

by mať podobný rozsah ako sovietska antológia. Pre stredovekú estetiku jej najväčší znalec E. De Bruyne plánoval súbor textových prameňov, ale ako píše v predhovore k svojmu dielu, od tohto plánu upustil. Súbor prameňov zaradený do tejto práce sa po prvé vyznačuje tým, že ich uvádza nielen v preklade, ale aj v originálnom znení. (Slovenské vydanie z technických príčin originály neuvádza — pozn. red.) Po druhé tým, že rozširuje rozsah textov a zaraďuje aj menej známych autorov, ktorí však majú svoje miesto v dejinách estetického myslenia. Vplyvom tohto rozšírenia sa už texty zhrnuté v *Dejinách estetiky* nerátajú na desiatky, ale na stovky. A napokon po tretie, náš výber nepublikuje traktáty patriace do dejín estetiky vcelku, ale uvádza z nich iba fragmenty, ktoré najpregnantnejšie formulujú estetické myšlienky.

Autorovým cieľom bolo podať čo najkompletnejší súbor textov, ktorý by však zároveň neobsahoval nič zbytočné: totiž v staroveku, a ešte väčšmi v stredoveku, niektoré estetické myšlienky, najmä tie, ktoré sa pokladali za najdôležitejšie a naozaj takými aj boli, opakovali sa často u mnohých spisovateľov — a preto uvádzanie všetkých textov, aj závažného obsahu, bolo by monotónne a neúčelné. Vzhľadom na to bolo autorovou úlohou nielen nájsť staré texty z dejín estetiky, ale zostaviť z nich výber — a to nielen výber samých myšlienok (ktoré sú naozaj dôležité), ale aj spisovateľov (ktorí tieto myšlienky po prvý raz alebo najvýstižnejšie formulovali). Nebola to ľahká úloha — a autor bude rád, ak týmto činom pripraví pôdu pre neskoršie dokonalejšie výbery a pre hlbšie spracovanie dejín estetiky.

Spomedzi textov, ktoré boli zaradené do výberu, pomerne málo existuje v poľskom preklade; väčšinu z nich bolo treba preložiť.

Autor pri zostavovaní svojej knihy menej myslel na to, aby poskytol lektúru ľuďom, ktorí sa zaujímajú o estetiku, ale skôr na to, aby im dal čo najviac poznatkov o starej estetike, medzi ktorými nájdú problémy, čo sú im blízke, aj užitočné riešenia. Pretože týchto poznatkov je dosť veľa, usiloval sa ich zoradiť tak, aby sa dali ľahko používať a aby sa dali nájsť tie, ktoré sú potrebné. Výklad preto rozdelil na malé odseky a tie opatril osobitnými titulkami. Záhlavia dal aj pramenným textom. Okrem menného registra ku každému zväzku pripojil index termínov. A keď kniha buď — ak bude — dokončená, dostane aj index problémov (podobný, ako je v *Dejinách filozofie*), ktorý každému, kto sa zaujíma o otázky krásy a umenia, ešte väčšmi uľahčí nájsť to, čo sa o nich myslelo v minulosti.

Autor by nebol zvládol svoju úlohu bez pomoci manželky a kolegov. Osobitne je vďačný za priateľskú spoluprácu profesorovi Wl. Madydovi; bez jeho pomoci by nebolo možné spracovať staroveké texty, on filologicky prekontroloval grécke a latinské pramene a ich preklady sú zväčša spoločnou prácou profesora Madydu a autora. Pri jednotlivých problémoch autor využíval aj rady ďalších kolegov, najmä profesora Kumanieckého, profesora S. Srebrného, docentky L. Winniczukovej a pomoc Ústavov klasickej filológie Jagelonskej a Varšavskej univerzity. Pri spracúvaní prekladov stredovekých textov, zaradených do 2. zväzku, bola mimoriadne cenná pomoc doktora W. Seňku. Pri komplikovanejších problémoch sa autor mohol bezpečne oprieť o priateľskú pomoc profesora S. Świeżawského, ale s vďakou spomína aj na pomoc docenta H. Zatheya, profesora M. Pleziho, doktorky D. Turkowskej a profesora J. Szerudu, zo zahraničia profesora K. Svobodu, pani M. Th. d'Alverny a doktora P. Michaud-Quantina. Registre zostavili vedeckí pracovníci Katedry estetiky Varšavskej univerzity; vecný — odborná asistentka K. Zwolińska, menný — magistry K. Janicka a A. Kuczyńska. O konečnú podobu oboch zväzkov sa veľmi podstatne zaslúžila redaktorka magistra H. Wiszniewska. Pri ilustrovaní knihy autor využil veľmi kompetentné rady a pomoc profesora P. Biegańskiego. Štátne vedecké vydavateľstvo láskavo poskytlo časť ilustračného materiálu do 1. zväzku, za čo mu autor aj vydavateľstvo týmto vyslovujú poďakovanie.

## ÚVOD

### I

#### I/1

#### VEDA O KRÁSE A VEDA O UMENÍ

Estetika sa uberala rôznymi cestami: rozvíjala teóriu krásy a zároveň teóriu umenia, teóriu estetických objektov a súčasne teóriu estetických zážitkov, používala takisto opisy ako predpisy, rovnako analýzy ako vysvetlenia.

Estetika sa zvyčajne definuje ako veda o k r á s e; avšak niektorí estetici — presvedčení, že pojem krásy je neurčitý a hmlistý, a preto nemá miesto vo vede — prikláňajú sa k umeleckej sfére a definujú estetiku ako vedu o u m e n í. Iní sa zasa chcú zapodievať krásou a zároveň aj umením: oddeľujú tieto dve oblasti estetiky a venujú sa obom.

Obidva pojmy — krásu i umenie — majú nepochybne iný rozsah. Krása nie je prítomná iba v umení, umenie sa neusiluje iba o krásu. Majú aj rozdielnu problematiku: krásu svoju a umenie svoju. Niektoré dejinné obdobia vôbec nevideli spätosť medzi krásou a umením. Antickí myslitelia sa zaoberali aj teóriou krásy, aj vedou o umení, ale každou osobitne, lebo nevideli dôvod navzájom ich spájať.

Jednako z úvah o umení sa po čase vyvinulo toľko myšlienok o kráse a z úvah o kráse toľko myšlienok o umení, že nie je možné oddeliť tieto oblasti. Ak ich aj starovek rozdeľoval, neskoršie obdobia ich navzájom zblížovali, zaujímajúc sa predovšetkým o umeleckú krásu a estetickú stránku umenia. Vzájomné zblíženie týchto dvoch oblastí je charakteristickou črtou dejín estetiky. Estetik si môže vyberať problémy, zapodievať sa krásou alebo umením; estetika ako celok však takisto zahrnuje vedu o kráse, ako aj vedu o umení, teda sa uberať oboma cestami.

#### I/2

#### VEDA O KRÁSE A VEDA O ESTETICKÝCH ZÁŽITKOCH

Estetika sa zvyčajne chápe ako veda o krásnych objektoch a o umení; zahrnuje však aj úvahy o estetických zážitkoch. Aj tých vedcov, ktorí boli presvedčení, že jedinou témou estetiky je výskum objektívnej krásy, priviedol tento výskum k subjektívnej problematike. Niet totiž vecí, ktorú by niekto niekedy nepokladal za krásnu, ani vecí, ktorej by niekto niekedy krásu neuprel. Krásne je pre niekoho všetko, alebo nič — podľa toho, aký postoj zaujíma: či je to postoj estetický, alebo nejaký iný. Preto mnohí estetici napokon dospeli k presvedčeniu, že základným pojmom tejto vedy nie je krásu, ale estetické postoje a vnímanie krásy; ich výskum je najvlastejšou úlohou estetiky. Niektorí vedci teda zastávajú názor, že estetika je výlučne vedou o estetickej skúsenosti: vedou však môže byť iba vtedy, ak má psychologickú povahu. I keď je takéto stanovisko veľmi diskutabilné, predsa len treba pokladať za správne, aby si estetika popri objektívnej problematike našla miesto aj pre otázky s u b j e k t í v n e h o z á ž i t k u. A ak je to tak, potom má estetika dve cesty: to je už teda jej d r u h á podvojnásť, a to rovnako nevyhnutná ako prvá, lebo aj tu sú obe cesty navzájom späté — obidve oblasti problémov navzájom úzko súvisia, podmieňujú sa a dopĺňujú.

Táto podvojnosc estetiky sa dá vyjadriť aj tým, že postavíme proti sebe to, čo je v kráse a v umení podmienené objektom, a to, čo je podmienené človekom. Účasť človeka môže byť mnohoraká: v prvom prípade človek tvorí krásu a umenie, v druhom ich hodnotí. Po prvé je to účasť umelca, po druhé účasť prijímateľa a kritika. Krásou a umením sa môže zapodievať raz jednotliviec, inokedy sa ním zaoberajú spoločenské skupiny; teda čiastočne tu ide o tému psychológie krásy a umenia a čiastočne o tému sociológie krásy a umenia.

I/3

### OPISY A PREDPISY V ESTETIKE

Vela diel z oblasti estetiky má empirický charakter, nerobí nič iné, iba konštatuje a zovšeobecňuje fakty: opisuje vlastnosti vecí, ktoré pokladáme za krásne, opisuje zážitky, ktoré vo vzťahu k nim prežívame, zisťuje kritériá, ktoré uplatňujeme pri ich hodnotení, všima si proces vzniku umeleckého diela. Ale iné estetické knihy, diela iných autorov, neobsahujú iba takéto zistenia, ale prinášajú aj rady, ako treba postupovať, aby sme vytvorili dobré umenie a ozajstnú krásu, ale aby sme ich aj správne vnímali a hodnotili. Okrem pozorovaní obsahuje estetika aj postuláty, popri opisoch aj predpisy. Toto je ešte jedna, v poradi už tretia podvojnosc estetiky. Estetika má čiastočne opisnú, registrujúcu povahu: registruje psychologické, sociálne alebo historické fakty. Iné časti estetiky majú však odlišnú povahu — normatívnu.

Najmä pri dodržiavaní správnych metód môžu empirické výskumy v estetike, rovnako ako v iných vedách, priniesť objektívne a všeobecne platné výsledky. Ale môžu ich priniesť aj predpisy, pokiaľ sa zakladajú na empirických výskumoch; problém je však v tom, že nie vždy sa na nich zakladajú — čiastočne nevyplývajú zo zistení, ale z postulátov, z vkusu, ktorý v určitej chvíli, v určitom prostredí u konkrétneho estetika prevláda. Zistenia slúžia všeobecnej teórii umenia, kým rady, aspoň istá ich časť, slúžia politike umenia, čiže obrane jedného z možných spôsobov jeho chápania. Demokritovo dokazovanie, že perspektíva mení v divákových očiach tvary a farby vecí, bolo obohatením teórie umenia, ale keď sa Platón dožadovoval, aby umelec nebral perspektívu do úvahy a zobrazoval veci také, aké sú, a nie tak, ako ich vidíme, vtedy uplatňoval politiku umenia. Inak povedané, tvrdenia estetiky sú čiastočne výrazom poznania a čiastočne prejavom vkusu.

I/4

### FAKTY A VYSVETLENIA

Tak ako každá veda, i estetika sa usiluje predovšetkým ustáliť vlastnosti vecí, ktoré skúma: aké vlastnosti má krásna a aké umenie, ako krásna pôsobí na ľudí, ako umenie vzniká a ako sa vyvíja. Ale pokúša sa tieto vlastnosti aj vysvetliť: prečo krásna pôsobí istým spôsobom, prečo umenie vzniklo a prečo má také, a nie inakšie formy. Estetika vysvetľuje pôsobenie krásy psychologicky, niekedy fyziologicky, formy umenia však vykladá historicky, niekedy aj sociologicky. Keď Aristoteles tvrdil, že veci sú krásne podľa toho, či majú primeranú veľkosť, konštatoval istý fakt a vysvetľoval ho tým, že veci môžu byť pekné iba vtedy, keď sa dajú obsiahnuť jedným pohľadom. Aristoteles svojím tvrdením, že umenie je napodobovanie, zisťoval (správne, alebo nesprávne) samotný fakt a vysvetľoval ho tak, že človeka k tomu vedie prirodzený sklon. Staroveká estetika vo všeobecnosti skôr zisťovala fakty, kým novoveká sa väčšmi zameriava na ich vysvetľovanie. Niet pochýb, že v estetike jestvuje aj táto štvrtá podvojnosc: je napokon naskrze prirodzená a je príznačná pre väčšinu vied.

I/5

### UMENIE A LITERATÚRA

Estetika, podobne ako takmer všetky vedy, usiluje sa dospieť k najvšeobecnejším tvrdeniam, ale zároveň chce postihnúť aj jednotlivosti: kráča všeobecnými i jednotlivými cestami. Materiál na empirický výskum jej poskytujú jednotlivé umenia — tieto sa navzájom odlišujú, preto sa aj teória poézie, teória hudby, teória výtvarného umenia vyvíjajú rozličnými cestami. Nielen rozdiely, ale priam protiklady oddeľujú výtvarné umenie, ktoré priamo pôsobí na zmysly, a poéziu, ktorá sa zakladá na jazykových symboloch. A je celkom prirodzené, že sa jednotlivé estetické teórie a idey navzájom líšia, lebo vychádzajú z rozličných zdrojov: jedny z literárnych, iné z estetických v presne vymedzenom význame slova, jedny postihujú svet zmyslových obrazov, iné zase svet intelektuálnych symbolov.

Estetik postupuje v súlade so svojimi záľubami, vo svojom výskume kráča tou alebo onou cestou: zapodieva sa väčšmi krásou alebo umením, predmetmi alebo estetickými zážitkami, podáva opisy alebo predpisy, pracuje na poli psychológie alebo sociológie umenia, pestuje estetickú teóriu alebo estetickú politiku, potvrdzuje fakty alebo ich vysvetľuje. Avšak historik, ktorý chce rekonštruovať minulosť nejakej vedy, musí sa uberať všetkými týmito cestami.

Jedným z podstatných dejinných javov je, ako sa pojem umenia a pojem krásy postupne navzájom zblížovali, ako sa skúmanie krásy nahrádzalo skúmaním estetických zážitkov, ako do estetiky prenikali psychologické a sociologické motívy, ako opisy vytlačali predpisy a vysvetlenia doplňali fakty.

Historik estetiky musí pracovať mnohými spôsobmi. Pri skúmaní starších estetických názorov nevystačí s tým, že si bude všimáť iba to, čo sa v minulosti označovalo za estetiku a patrilo do osobitnej estetickkej disciplíny, čo teda *expressis verbis* hovorilo o kráse a umení; nevystačí ani s *explicitnými* tvrdeniami; historik estetiky musí vychádzať aj z vládnúceho vkusu a z mravov tej-ktojej doby, z umeleckých diel, ktoré sa v nej-zrodili; musí poznať nielen teóriu, ale aj prax, výtvarné umenie aj hudbu, poéziu aj rečnícke umenie.

A. Keby dejiny estetiky obsahovali iba to, čo sa zahŕňalo pod názov „estetika“, začínali by sa veľmi neskoro: ako je známe, tento názov použil po prvý raz Alexander Baumgarten roku 1750. Ale o tejto problematike sa už hovorilo dávno predtým, ibaže pod iným označením. Názov však nie je podstatný; ešte aj po jeho vytvorení ho nie všetci používali: Kantovo veľké estetické dielo, hoci vzniklo takmer o polstoročie neskoršie ako Baumgartenovo, volalo sa „*Kritika súdnosti*“ a termínom „estetika“ Kant označoval niečo celkom iné, konkrétne časť teórie poznania, teóriu priestoru a času.

B. Keby sme k dejinám estetiky pristupovali ako k dejinám samostatnej, osobitnej vedy, takisto by sme ich museli začínať až osemnástym storočím, tvorilo by ich teda krátke obdobie, zahrnujúce ledva dve storočia. Kým sa vyčlenila špeciálna disciplína, ktorá sa mala zaoberať krásou, hovorilo sa o kráse v rámci iných vedných disciplín. Problematika krásy sa často zahrnovala do všeobecnej filozofie, ako napríklad u Platóna. Dokonca ani Aristoteles nevyčlenil estetiku, hoci ju tak veľmi obohatil.

C. Keby sa do dejín estetiky zahrnuli iba tie myšlienky, ktoré boli vyslovené v spisoch špeciálne venovaných kráse, bol by to veľmi povrchný princíp výberu materiálu a v dejinách estetiky by chýbalo veľa dôležitých ohnívk. Nevieme, či takéto spisy vytvorili pytagorovci, ktorí hlboko ovplyvnili osudy estetiky. Platón síce napísal rozpravu o kráse, ale svoje hlavné myšlienky predložil v iných prácach. Aristoteles takúto rozpravu vôbec nenapísal. Auġustín ju napísal, ale sa stratila. Tomáš Akvinský nielenže nenapísal traktát o kráse, ale nevenoval jej ani len osobitnú kapitolu v nijakej svojej knihe; zato v roztrúsených poznámkach povedal o nej viacej ako iní v osobitných spisoch.

Pri voľbe materiálu sa teda dejiny estetiky nemôžu riadiť takými vonkajšími kritériami, ako sú názov alebo vedecká disciplína, z ktorej sa materiál čerpá; musíme sa pridržiavať problematiky a brať do úvahy všetky myšlienky, ktoré sa dotýkajú otázok estetiky, narábajú s jej pojmami, aj keď vystupujú pod iným názvom a v rámci iných vied. Ak si zvolíme takýto postup, ukáže sa, že estetické uvažovanie vzniklo viac ako 2 000 rokov skôr, než dostalo osobitný názov a než sa preň vytvorila zvláštna vedná disciplína. Už vtedy sa nastofovali podobné otázky, ba aj sa riešili podobným spôsobom, ako neskôr pod názvom „estetika“.

D. Ak chce historik načrtnúť vývin ľudského myslenia o kráse, nemôže sa pridržiavať výlučne slova „krása“,

lebo toto myslenie používalo rôznorodú terminológiu, ba neraz sa zaobišlo aj bez tohto slova. Najmä v starovekej estetike sa hovorilo väčšmi o harmónii, o „symetrii“ či o eurytmii ako o kráse. Ale aj naopak: slovo „krása“ sa používalo, hoci išlo o čosi iné, než pod týmto slovom chápeme my; v staroveku označovalo skôr morálne ako estetické kvality. Podobne slovo „umenie“ v tom čase označovalo každú zručnú prácu a neobmedzovalo sa iba na krásne umenia. Zdá sa však, že je potrebné, aby si dejiny estetiky všimli aj tie myšlienky, v ktorých sa krása nenazývala „krásou“ a umenie „umením“. Takto sa vynára ďalšia podvojnosť dejín estetiky, ktoré nie sú iba dejinami pojmov krásy a umenia, ale aj dejinami termínov „krása“ a „umenie“. Táto podvojnosť je nevyhnutná, lebo vývin estetiky nespočíval iba vo vývine pojmov, ale aj vo vývine termínov, ktoré sa neuskutočňovali paralelne.

E. Keby historik estetiky čerpal svoje informácie iba od učených estetikov, nevedel by rekonštruovať v úplnosti to, čo sa v minulosti vedelo a myslelo o kráse a o umení. Musí ich čerpať aj od umelcov a zároveň musí zaznamenávať aj myšlienky, čo sa neuvádzali vo vedeckých knihách, teda v písanej podobe, ale odrážali sa vo vkuse, tlmočili *vox populi*. Nie všetky estetické myšlienky našli hneď slovné vyjadrenie, boli však vyslovené v umeleckých dielach, v tvare, vo farbe, v tóne. Z umeleckých diel sa dajú odvodiť estetické pravidlá, ktoré v nich síce nie sú zapísané, ale sú v nich obsiahnuté. lebo predstavujú ich východiská a predpoklady. Do dejín široko chápanej estetiky patria nielen tvrdenia, ktoré estetici *explicitne* vyslovovali, ale aj tie, ktoré *implicitne* obsahovali dobový vkus či umelecké diela. Do týchto dejín patrí nielen samotná teória estetiky, ale aj umelecká prax, v ktorej sa tieto teórie uplatňujú. Niektoré estetické myšlienky minulosti môže historik jednoducho vyčítať z rukopisov a z kníh, iné zasa musí vylúštiť z umeleckých a z literárnych diel, alebo dokonca aj z módných foriem a obyčajov. Ide tu o ďalšiu podvojnosť estetiky a jej dejín — vyjadrených *explicitne* a *implicitne* obsiahnutých vo vkuse alebo v umeleckých dielach. Napredovanie estetiky bývalo vo veľkej miere dielom filozofov-estetikov, ale aj psychológov a sociológov. Nepochádzalo však iba od nich, ale aj od umelcov a básnikov, znalcov a kritikov, ktorí takisto objavili nejednu pravdu súvisiacu s krásou a s umením. Ich postrehy o poézii alebo o hudbe, o maliarstve či o architektúre, prevažne čiastkové a individuálne, viedli však k poznaniu mnohých všeobecných pravd, ktoré platili pre celé umenie a pre krásu vôbec.

Doterajšie dejiny estetiky sa takmer výlučne zapodievali názormi estetikov-filozofov, teda ich všeobecné a *explicitne* sformulovanými teóriami. Pokiaľ išlo o antiku, rešpektovali sa Platónove alebo Aristotelove názory. Zato Plinius či Filostratos sa zaraďovali do dejín umeleckej kritiky, a nie do histórie estetiky. A čo Feidias? Tvrdilo sa, že patrí do dejín umenia, a nie estetiky. A vzťah Aténčanov k umeniu? Patrí do dejín vkusu. Ale keď Feidias pokladal za správne dať soche, čo mala byť umiestená vo veľkej výške, neproporcionálne veľkú hlavu, a keď sa Aténčania proti tejto soche vzbúрили, vtedy Feidias i aténsky démos zaujímali stanovisko k tomu istému estetickému problému, ktorý nastofoval aj Platón: či umenie má brať do úvahy zákony ľudského zraku a či má kvôli nemu meniť prírodné formy. Aténčania súhlasili s Platónom, no Feidias mal opačný názor. Preto je celkom prirodzené, aby sa ich názory porovnávali s Platónovými a ocitli sa vedľa nich v dejinách estetiky.

\* Používam tu písanie „symetria“, aby som zdôraznil, že tu nejde o symetriu v dnešnom význame slova, ale o symetriu v chápaní Grékov, t. j. o súmerateľnosť.

Medzi estetickými myšlienkami, čo sa zrodili v staroveku, niektoré sú celkom prirodzené, akoby samy od seba jasné, kým iné si vyžadujú vysvetlenie a stávajú sa zrozumiteľnými iba pre toho, kto pozná podmienky, v akých vznikli, psychológiu umelcov, filozofov, znalcov, ktorí ich vyslovili, vtedajšie názory na umenie, spoločenské zriadenie, vkus.

Jedny vznikali pod priamym vplyvom spoločenských, hospodárskych, politických podmienok, pod vplyvom zriadenia, v ktorom žili tí, ktorí tieto názory vyslovovali, pod vplyvom spoločenských skupín, ku ktorým patrili. Život v cisárskom Ríme podnecoval iné predstavy o kráse a umení ako aténska demokracia alebo život v stredovekých kláštoroch. Iný súbor názorov závisel zasa od spoločenských a politických podmienok iba nepriamo, ale zato bezprostrednejšie od ideológií a od filozofických teórií, panujúcich v danej dobe a v konkrétnom prostredí. Estetika idealistu Platóna sa nemohla podobáť estetike relativisticky uvažujúcich sofistov. Estetické názory sa formovali aj pod vplyvom umenia, ktoré estetici videli vókol seba; stávalo sa síce, že umelci záviseli od estetikov, ale bývalo to aj naopak, estetici záviseli od umelcov; teória ovplyvňovala umeleckú prax, ale takisto aj prax pôsobila na teóriu.

Estetik musí s týmito vzájomnými závislosťami počítať, a tým väčšmi historik, načrtávajúci vývin estetických názorov, ktorý sa musí ustavične odvolávať na dejiny spoločenského zriadenia, filozofie, umenia. Táto úloha je rovnako potrebná, ako je ťažká, lebo závislosť teórie estetiky od zriadenia, filozofie a umenia bývala nielen rôznorodá, ale aj prepletená, dakedy zvláštna a nečakaná. Napríklad v Platónovej estetike zisťujeme rovnako závislosť od spoločenského zriadenia, ako aj od filozofie a umenia. Platónovo hodnotenie umenia a jeho program estetickej výchovy nemali svoj model v aténskom zriadení, v ktorom sa mysliteľ narodil a žil, ale v zriadení ďalekej Sparty. Jeho chápanie krásy síce záviselo od filozofie, ale v neskoršom veku nie natoľko od vlastnej filozofie, ako od pytagorovskej filozofie čísel. Jeho umelecký ideál vychádzal síce z gréckeho umenia, ale nie zo súvekeho, lež z umenia archaickej, dávnominulej epochy.

## DEJINY OBJAVOV A DEJINY VLÁDNÚCICH NÁZOROV

Historika estetiky zaujíma predovšetkým vývoj a pokrok predstáv o kráse a umení, vznik pojmov, formovanie názorov na krásu a umenie, umeleckú tvorbu, umelecké zážitky. Chce zistiť, kedy, kde, za akých podmienok a vďaka komu tieto pojmy a názory vznikali. Keď sa historik zapodieva antickou estetikou, chce sa dozvedieť, kto a kedy prvý raz definoval pojem krásy a umenia, kto prvý oddelil estetickú krásu od morálnej a krásne umenie od remeselnej práce, kto prvý zaviedol pojem umeleckej idey, pojem tvorivej predstavivosti, pojem estetického zmyslu.

Pre historika estetiky sú však dôležité aj iné otázky: ktoré pojmy a názory spomedzi tých, čo vymysleli estetici, našli ohlas a uznanie? Ktoré boli všeobecne prijaté a zostali vo vedomí verejnosti? Dôležité je, že nielen jednotliví myslitelia, ale celá grécka pospolitosť dlho nerátala poéziu medzi umenie, že nevidela nijakú podobu a súvislosť medzi výtvarníctvom a hudbou, že kládla v umení väčší dôraz na pravidlá ako na slobodnú tvorbu umelca a videla v umelcovi človeka, ktorý poznáva pravdu bytia.

Táto dvojitosť historikových záujmov spôsobuje, že dejiny estetiky sa ubierajú dvoma smermi, že napredujú dvoma cestami. Na jednej strane sú to dejiny objavov a pokroku v estetickom myslení, na druhej strane zasa dejiny jeho recepcie, skúmanie toho, aké estetické pojmy a názory pospolitosť postupne prijímala a aké v danom storočí vládli.

Estetika sa uberala aj uberá rôznymi cestami — a jej dejiny ju musia všade nasledovať.

## POČIATOK DEJÍN ESTETIKY

Kedy sa začínajú dejiny estetiky? Ak ich chápeme široko, tak, aby zahrnovali aj estetiku implikovanú v umeleckých dielach, potom sa ich vznik stráca v šere dávnovekých dejín a nedá sa ustáliť inak ako arbitrárne, tak, že v určitom bode prerušíme vývinový rad a povieme: tu je začiatok. Uvedeným spôsobom postupuje aj naša kniha — vedome ohraničuje svoju úlohu a začína dejiny estetiky v Európe — v Grécku. Na východ od Európy, predovšetkým v Egypte, existovala pravdepodobne estetika vyjadrená *explicit*e a určite obsiahnutá *implicit*e v umení; ale tá patrí do iného vývinového cyklu.

Aj keď tieto dejiny do svojej témy nezahrnújú mimoeurópsku estetiku, predsa len budú zaznamenávať súvislosti či závislosti európskej a mimoeurópskej estetiky. K prvému kontaktu došlo hneď na začiatku jej dejín.

## EGYPT A GRÉCKO

Diodoros Sicilský<sup>a</sup> píše, že Egypťania si vraj namýšľali, že grécki sochári boli ich žiakmi. Ako príklad uvádzali dvoch bratov sochárov z raného obdobia, ktorí vytesali Apolónovu sochu pre ostrov Samos. Rozdelili si prácu, ako to robievali egyptskí sochári; jeden vykonal svoju časť na Same a druhý v Efeze, ale napriek tomu sa obidve časti tak dokonale spojili, že vyzerali ako dielo jedného umelca. Takýto výsledok bol možný iba vďaka určitej pracovnej metóde, ktorá spočívala v tom, že egyptský umelec sa pridržiaval presne určenej schémy línií a proporcií a uplatňoval ju bezo zmeny. Ľudské telo členil na 21 a štvrt dielov a podľa tohto modulu vyhotovoval každý úd tela. Diodoros nazýva túto metódu *κατασκευη*, čo v gréčtine znamenalo konštrukcia alebo fabrikácia.

Ten istý Diodoros však vraví, že táto metóda, v Egypte veľmi rozšírená, „sa vôbec nepoužíva v Grécku“. Prví grécki sochári, ako napríklad spomínaní tvorcovia sochy Apolóna zo Samu, síce používali egyptskú metódu, ale ich nasledovníci ju opustili. Nezanechali výpočty a kánony, ale iba nemenné schémy. Tým však zaviedli nielen novú metódu v porovnaní s Egypťanmi, ale aj inú koncepciu umenia, implikujúcu inú estetiku.

Národy starovekého Východu, a najmä Egypťania, mali koncepciu dokonalého umenia a správnych proporcií, podľa ktorých rovnako v architektúre aj v sochárstve ustaľovali svoje kánony.<sup>b</sup>

Nepoznali to chápanie umenia, ktoré dnes pokladáme za jednoduchšie a prirodzenejšie a ktoré by sme boli

<sup>a</sup> Diodoros Sicilský I, 98.

<sup>b</sup> C. R. Lepsius, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, 1897. — J. Lange, *Billendkunstens Fremstilling ar menneskeskikkelsen i den oeldste Periode*. — W. Schäffler, *Von ägyptischer Kunst*, 1930. — E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* IV, 1921, s. 188. — E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, London 1955. — E. C. Kielland, *Geometry in Egyptian Art*, London 1955. — K. Michalowski, *Kanon v architekture egyptské*, 1956.

náchylní čakať na úsvite dejín. Ak usudzujeme podľa zachovaných pamiatok, neprikladali osobitnú dôležitosť reprodukovaniu skutočnosti, ani vyjadrovaniu citov, ani poskytovaniu útechy divákovi a poslucháčovi. Skôr ako s okolitým svetom spájali svoje umenie s náboženstvom a so záhrobným životom. Chceli ním zachytiť skôr podstatu vecí než ich výzor. Dávali prednosť schematickým a geometrickým formám pred živými formami okolitého sveta. Gréci vytýčili umeniu takéto úlohy až potom, keď sa odpúťali od Východu a vydali sa vlastnou cestou. A tak začali novú epochu.

Grécka estetika našla svoj výraz najprv v umení. Slovné ju prví sformulovali básnici Homér a Hesiodos, keď hovorili o prameňoch, úlohách a o hodnote poézie. Až neskôr, v 6. a možno v 5. storočí pred n. l., to po nich urobili učenci, najmä príslušníci pytagorovskej školy.

III/13

### OBDOBIA DEJÍN ESTETIKY

Európska estetika, ktorá sa zrodila u starovekých Grékov, vyvíjala sa a vyvíja až dodnes, a to nepretržite, nie však bez rýchlejších či pomalších fáz, bez zvrátov a zlomov. K najprudšiemu zvratu došlo po páde Rímskeho cisárstva a potom v časoch renesancie. Tieto dva medzníky, ktoré platili pre celú európsku kultúru, rozčleňujú aj estetiku a dovoľujú jej dejiny rozdeliť na tri obdobia: staroveké, stredoveké a novoveké. Je to stará a vyskúšaná periodizácia.

## BIBLIOGRAFIA CELKOVÝCH DEJÍN ESTETIKY

R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 1858. — M. Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, 1872. — B. Bosanquet, *A History of Aesthetics*, 3. vyd. 1910 (všetky tri knihy sú z minulého storočia; nemohli vziať do úvahy novšie hľadiská a čiastkové výskumy). — B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione, e linguistica generale*, 3. vyd. 1908 (stredoveká a staroveká estetika je spracovaná stručne a zbežne). — E. F. Carriv, *Philosophies of Beauty*, 1931 (výpisky). — A. Baeumler, *Ästhetik*, in: *Handbuch der Philosophie*, I, 1934, (nedokončená). — K. Gilbert and H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, 1939. — E. De Bruyne, *Geschiedenis van de Aesthetics*, 5 zväzkov, 1951—1953 (po renesanciu). Práce zo všeobecných dejín filozofie, aj tie najobširnejšie, uvádzajú málo údajov o estetike, alebo dokonca nijaké. Poslednou súhrnnou prácou o dejinách estetiky, ktorá najúplnejšie odzrkadľuje dnešný stav poznania, je kolektívne talianske dielo *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959 (zatiaľ dva zväzky — od antiky po romantizmus).

Z prác venovaných špeciálnym otázkam v priebehu celých dejín sú osobitne dôležité: F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928. — *History of Taste*, 1932. — E. Cassirer, *Eidos und Eidolon*, 1924. — E. Panofsky, *Idea*, 1924. — P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, in: *Journal of the History of Ideas*, 1951. — H. Read, *Icon and Idea*, 1954.

Dejiny estetiky hudby: R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934. — Aj niektoré dejiny hudby si všimajú dejiny hudobnej estetiky: J. Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 1924. — A. Einstein, *A Short History of Music*, 2. vyd. 1953.

Dejiny estetiky poézie: G. Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste*, 3 zväzky, 1902.

Dejiny estetiky výtvarných umení: L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1945. — Staršia nedokončená práca: A. Dresdner, *Die Kunstkritik*, zv. I, 1915. — Dielo J. Schlossera, *Die Kunstliteratur*, 1924, sa síce v podstate obmedzuje na novovek, ale má úvod o umeleckom písomníctve v stredoveku.

## PRÁCE O DEJINÁCH ANTICKEJ ESTETIKY

E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 zväzky, 1834—1837 (doteraz nestratilo svoju cenu). — J. Walter, *Geschichte der Aesthetik im Altertum*, 1893 (je to skôr monografia troch hlavných gréckych estetikov než vlastné dejiny). — K. Svoboda, *Vývoj antické estetiky*, 1926 (stručný náčrt). — W. Tatarkiewicz, *Sztuka i poezja, rozdział z dziejów estetyki starożytnej*, in: *Przegląd Współczesny*, 1938, angl. in: *Studia Philosophica*, II, 1939. — C. Mezzantini, *L'estetica nel pensiero classico*, in: *Grande Antologia Filosofica*, I, 2, 1954. — E. Utitz, *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, 1959 (predtým v kratšej podobe: *Altgriechische Kunsttheorie als Einführung in die europäische Ästhetik*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, VI, 1956/7). — A. Plebe, *Origini e problemi dell'estetica antica*, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 1959, zv. I, 1—80.

Existuje veľmi mnoho monografických prác o Aristotelovej estetike, takisto o Platónovej a o Plotinovej, ale monografií o estetike iných autorov a prúdov je pomerne málo, najmä v porovnaní s obrovským množstvom prác z príbuzných oblastí: zo starovekej civilizácie, z literatúry, z hudby, z výtvarného umenia. Z hraničných disciplín sú poľskému čitateľovi najbližšie a najprístupnejšie tieto práce: O starovekej civilizácii K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, 1955. — O gréckej literatúre veľké dielo T. Sinku, *Literatura grecka*, v troch zväzkoch a v 6 častiach, 1931. — K. Morawski, *Historia literatury rzymskiej*, 6 zväzkov, 1909—1921. — O dejinách umenia: S. Gąsiorowski, *Historia sztuki greckiej*, 1. zv. *Historii sztuki*, vydané v Ossolineu 1934. — O dejinách hudby: J. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, 3. vyd. 1931. — O politických základoch antiky *Dzieje greckie*, in: *Wielka Historia Powszechna*, spracoval T. Wałek-Czernecki, 1934, a *Dzieje rzymskie*, spracoval L. Piotrowicz.



# STAROVEKÁ ESTETIKA

## STAROVEKÁ ESTETIKA

Staroveká estetika, ktorá je začiatkom a základom dejín európskej estetiky, zahŕňa takmer tisíc rokov. Zrodila sa totiž v 5. a do istej miery už v 6. storočí pred našim letopočtom a rozvíjala sa ešte v 3. storočí nášho letopočtu.

Z prevládajúcej časti bola dielom Grékov, aspoň spočiatku výlučne, a až neskôr sa rozvíjala za spoluúčasti iných národov. Tento rozdiel sa terminologicky signalizuje tým, že sa hovorí najprv o „helénskej“ a neskôr o „helenistickej“ estetike. Táto situácia umožňuje deliť starovekú estetiku na periód, dovoľuje v nej vyčleniť helénske a helenistické obdobie. Tretie storočie pred n. l. tvorí hranicu medzi nimi.

V helénskej estetike treba zasa vyčleniť dve po sebe nasledujúce fázy: archaické a klasické obdobie. Archaické obdobie gréckej estetiky pripadá na 6. storočie a na začiatok 5. storočia, kým klasické obdobie na koniec 5. storočia a na 4. storočie pred n. l. Keď spojíme tieto dve periodizácie, dostaneme tri obdobia antickej estetiky: archaické, klasické a helenistické.

Archaické obdobie malo ešte ďaleko k ucelenej estetickej teórii; zrodili sa v ňom iba jednotlivé úvahy a myšlienky, dotýkajúce sa čiastkových problémov, aj to iba poézie, a nie celého umenia a krásy. Môžeme v ňom vidieť prehistóriu antickej estetiky, pričom jej dejiny sa začínajú až vo dvoch ďalších obdobiach. Ale aj takto oklieštené dejiny starovekej estetiky zahŕňajú osem storočí.

## I

1. ETNICKÉ PODMIENKY. V čase, keď sa u Grékov objavili prvé estetické úvahy, ich kultúra už nebola mladá; mala za sebou dlhé a komplikované dejiny. Už 2000 rokov pred našim letopočtom kvitla kultúra i umenie na Kréte, voláme ju *minojská* podľa legendárneho kráľa Minoa. Potom medzi rokmi 1600 a 1260 vytvorili inú, novú kultúru „Protohelénsku“, ktorí prenikli na grécke územie zo severu. Táto nová kultúra, spájajúca vlastnosti južnej minojskej kultúry s vlastnosťami severnej, mala centrum v Mykénach na Peloponéze a podľa toho sa nazýva *mykénska*. Okolo roku 1400 preživala obdobie najväčšieho rozkvetu, ale už v 13.—12. storočí upadla, lebo sa nevedela ubrániť náporu nových severných kmeňov — dórskeho, ktoré dovtedy sídlili na územiach severne od Grécka, ale pod tlakom Ilýrov postupujúcich od Dunaja začali sa presúvať na juh. Dobyli bohaté Mykény, zničili ich a zaviedli tam vlastný poriadok a kultúru.

Dejinné obdobie od 12. storočia, keď si Dórovia podmanili Grécko, až do 5. storočia voláme *archaickým* obdobím. Zahŕňa dve rozličné fázy: v prvej ešte vládli prvobytné pomery, kým v druhej — v 7., v 6. storočí a na začiatku 5. storočia — vytvárali sa základy vyspelej gréckej kultúry, a to v ohľade štátnom, vedeckom aj umeleckom. V tejto druhej fáze sa už dajú nájsť počiatky estetického myslenia.

Od dórskeho vpádu sídlili v Grécku rozličné kmene: tie, ktoré tu žili ešte pred dórskeho nájazdom, aj tie, ktoré sa zúčastnili na tomto nájazde. Staršie kmene, najmä kmeň Iónov, sa čiastočne stiahli z gréckeho polostrova a usadili sa na blízkych ostrovoch a na maloázijskom pobreží. Takto v Grécku existovali vedľa seba iónske aj dórske územia a štáty. Ich obyvatelia nemali len odlišný pôvod, ale aj iné osudy. A tieto osudy vytvorili odlišné pomery a charakter. Medzi Dórmami a Iónmi však neboli len etnické a zemepisné rozdiely, ale aj odlišnosti v spoločenskom zriadení, v hospodárstve a v myslení. U Dórov sa udržala vláda aristokracie, kým u Iónov sa uplatnilo demokratické zriadenie. U Dórov mali hlavné slovo vojaci, no u Iónov to boli kupci. Dórovia si veľmi vážili tradíciu, Iónov naopak zaujímalo všetko nové. Preto sa u Grékov čoskoro vytvorili dva typy kultúry — dórska a iónska. Iónovia prevzali viacej z mykénskej kultúry, popritom podliehali aj vplyvu krétskej kultúry a rozkvitajúcich krajín Východu, v ktorých blízko sa usídlili. Dvojitosť dórskej a iónskej kultúry sa v Grécku zachovala pomerne dlho a výrazne sa prejavovala v jeho dejinách, najmä v histórii umenia a vo vývine teórie umenia. Keď Gréci hľadali trváce umelecké pravidlá a nemenné zákony krásy, opierali sa o dórsku tradíciu, kým z iónskej tradície pochádzala záľuba Grékov v živej realnosti a v zmyslovej názornosti.

2. ZEMEPISNÉ PODMIENKY. Grécka kultúra sa rozvíjala neobyčajne rýchlo a oslňujúco. Tento rozvoj sa do istej miery dá vysvetliť priaznivými prírodnými podmienkami územia, na ktorých Gréci sídlili. Zemepisná poloha polostrova aj ostrovov s členitým pobrežím a vhodnými prístavmi s pokojnými vodami umožňovala cestovanie, obchod, využívanie cudzokrajných zdrojov. Vďaka teplému a zdravému podnebiu, ako aj úrodnej pôde sa všetka energia obyvateľstva nevyčerpávala v zápase o existenciu, o základné životné potreby, ale zvyšovali sily aj na vedu, poéziu, na umenie. Na druhej strane mali grécke krajiny dostatočné množstvo plodín a prírodného bohatstva, ale keďže ich nebol prebytok, nemohli sa Gréci oddávať

blahobytnému životu a neuspávalo to ich energiu. K úspešnému rozvoju krajiny prispievalo aj spoločenské a politické zriadenie, najmä rozdelenie na množstvo štátikov s početnými mestami, ktoré vytvorili viaceré, medzi sebou súperiace strediská života, práce a kultúry.

Vyvážená a harmonická štruktúra gréckej prírody, gréckej krajiny mohla mať vplyv najmä na umeleckú kultúru Grékov; mohla prispieť k tomu, že zrak Grékov si zvykol na túto vyváženosť a harmóniu, a preto ich grécki umelci uplatňovali vo svojich dielach.

**3. SPOLOČENSKÉ PODMIENKY.** Počas stáročí Gréci podstatne rozšírili svoje územia; ovládli Stredozemné more, svojimi kolóniami obsiahli priestor od Ázie až po Gibraltar. Na východe, v Malej Ázii, zakladali kolónie Iónovia, kým na západe, v Itálii, na území takzvaného Veľkého Grécka, to boli Dórovia. Ovládnutím Stredozemného mora sa Gréci z prímorského národa stali národom námorným. A to malo zasa ďalšie dôsledky.

Do 7. storočia bolo Grécko prevažne roľníckou krajinou s nevelkým priemyslom; mnohé tovary Gréci nevyrábali, lebo im ich z Východu dodávali Feničania. To sa však zmenilo, keď získali kolónie; Gréci rozšírili svoju výrobu, keď ich výrobky začali byť potrebné mimo Grécka, v kolóniách, a z kolónií si potom nachádzali cestu do iných krajín. Grécko malo zásoby železnej i medenej rudy, kaolínu; početné stáda dávali vlnu — všetko veci, o ktoré bol záujem a ktoré sa dali vyvážať; za vývozom surovín nasledoval vývoz výrobkov. Konjunktúra povzbudila priemysel, vznikla metalurgia, keramika, tkáčstvo s priemyselnými strediskami rozosiatymi po celej krajine. Priemysel zasa podnietil obchod, Gréci sa sami stali sprostredkovateľmi i kupcami. Obchodné strediská sa vytvorili tak v iónskych kolóniách, najmä v Miléte, ako aj v európskom Grécku, najmä v Korinte a neskôr v Aténach. Moreplavectvo a obchod však nezáväzňovali iba bohatstvo Grékov, ale znásobovali aj ich vedomosti, poznatky o svete, ambície; z obyvateľov malého polostrova spravili svetoobčanov. Veľké schopnosti spojené s veľkými ambíciami splodili v malom národe vynikajúcich vedcov a umelcov svetového významu.

Následkom hospodárskych zmien došlo najmä v 7. a v 6. storočí k demografickým, k spoločenským a k politickým premenám. Mestá sa stali hospodárskymi strediskami, a teda nesústredovali pod Akropolou iba mestské obyvateľstvo, ale aj vidiečanov; neboli to veľké centrá — Korint a Atény mali ešte v 6. storočí ledva 25 000 obyvateľov — bolo ich však veľa a súperili medzi sebou. Priemysel a obchod vytvorili bohaté meštianstvo, ktoré sa neskôr dostalo do konfliktu so šľachtou. Výsledkom tohto boja bol pád patriarchálnych kráľovstiev, opierajúcich sa o šľachtu, a vznik najprv tímokratického a potom demokratického zriadenia, ktoré sa neopieralo len o ľud a meštianov, ale aj o osvietenú a bohatú šľachtu, čo sa ľahko prispôbovala novým podmienkam. Takto sa celý národ mohol zúčastňovať a aj sa naozaj zúčastňoval na vytváraní gréckej kultúry.

Grécke zriadenie bolo síce demokratické, ale pritom otrokárske. Otroci v Grécku nielenže existovali, ale bolo ich veľa, v niektorých centrách dokonca viac ako slobodných občanov. Zbavovali fyzickej práce slobodné obyvateľstvo, ktoré sa tak mohlo zapodievať tým, v čom nachádzalo záľubu, predovšetkým politikou, ale aj vedou, literatúrou a umením.

**4. NÁBOŽENSTVO.** Takéto životné podmienky sa vytvorili v Grécku v 7. a v 6. storočí — bol to život primerane zabezpečený a bohatý, s rozvinutou tovarovou výrobou v demokratickom, no zároveň otrokárskom zriadení. Tieto podmienky vytvorili všeobecne obdivovanú grécku kultúru. Stáročia cestovania a obchodovania, industrializácie a demokratizácie vo veľkej miere odtrhli Grécko od jeho pôvodného náboženstva a splodili triezvy, svetský spôsob myslenia, v ktorom príroda zavážila väčšmi ako nadprirodzený svet. Jednako v názoroch a záľubách Grékov, a teda aj v ich umení a vo vede, zachovali sa isté

pozostatky, stopy predchádzajúcich pomerov, zriadenia a náboženstva. Popri výtvoroch osvietenej, triezvej, svetaskúsenej, scestovanej spoločnosti priemyselníkov a kupcov ohlášali sa u nich aj ozveny pradávnych čias a starobylého spôsobu myslenia. Prejavovalo sa to najmä v náboženstve, a to väčšmi v materskom Grécku, menej v kolóniách, ktoré boli vzdialené od posvätných miest a tradícií.

Grécke náboženstvo nebolo rovnorodé. Viera v olympských bohov, ktorých poznáme z Homéra, Hesioda a z mramorových sôch, bola už výsledkom nových spoločenských vzťahov, osvietenějších čias. Bolo to náboženstvo vznešených a šťastných bohov-nadľudí, blízke ľuďom, teda antropomorfické, plné svetla a pohody, zbavené mágie a povier, démonizmu a tajomstiev. Človek s ním žil už prirodzene a slobodne, v jasnom, prirodzenom a usporiadanom svete.

Popri ňom však žila pošmúrna viera v podzemné božstvá, charakteristická pre pôvodné grécke obyvateľstvo. A zvonka, predovšetkým z Východu, prenikal tajomný, mystický a extatický orfizmus a Dionýzov kult, barbarský a blúznivý, vyúsťujúci do mystérií a bakchanálií, unikajúci od sveta, hľadajúci oslobodenie. Už vtedy sa v gréckom náboženstve prejavili dva prúdy — v jednom vládol duch poriadku, jasnosti, prirodzenosti, v druhom zase duch tajomstva. Práve v prvom prúde našli výraz svojrázne vlastnosti Grékov, všetko, čo sa od vekov pokladá za typicky grécke.

Ľudské a tvárne olympské náboženstvo ovládlo grécku poéziu aj výtvarné umenie. Grécki básnici oslavovali olympských bohov a sochári dlhý čas tesali iba božské bytosti, kým sa odhodlali zobrazovať aj ľudí. Toto náboženstvo vsiaklo do gréckeho umenia, ale aj naopak, estetika Grékov prenikla do ich náboženstva.

Náboženstvo mystérií sa v gréckom umení prejavilo menej; rozhodne tomu tak bolo v poézii a vo výtvarnom umení. Náboženstvu mystérií však slúžila hudba, a tak ju Gréci aj v tomto duchu chápali. Mystické náboženstvo Grékov sa prejavilo predovšetkým vo filozofii a prostredníctvom filozofie preniklo aj do estetiky. Kým jeden prúd ranej estetiky bol výrazom filozofického osvietenstva, druhý bol výrazom nábožensko-mystickej filozofie. To bol prvý antagonizmus v dejinách filozofickej estetiky.

Filozofia sa u Grékov zrodila v 6. storočí pred n. l., mala však spočiatku obmedzený dosah: prví učení filozofi sa zapodievali teóriou prírody, ale nie teóriou krásy a umenia. Ešte pred nimi sa o týchto témach vyslovovali básnici. Ich estetické postrehy a zovšeobecnenia boli síce skromné, ale pre dejiny sú dôležité, lebo svedčia o tom, ako Gréci vnímali krásu v časoch, keď sa o nej ešte nepísali vedecké tézy, hoci už vytvorili vynikajúce umelecké diela.

1. TROJEDINÁ CHOREIA. O tom, akú povahu a organizáciu mali umelecké druhy v Grécku, máme iba nepriame a hypotetické informácie, isté však je, že mali inú povahu a inú organizáciu ako v neskorších obdobiach. Jednotlivé umenia boli navzájom tesnejšie späté, neoddeľovali sa jedno od druhého. Spočiatku Gréci rozlišovali iba dve umenia: expresívne a konštruktívne umenie.<sup>a</sup> Každé z nich však malo viaceré zložky. Expresívne umenie bolo súhrnom poézie, hudby a tanca, tvoriacim jednotný celok, kým druhé zasa bolo súhrnom architektúry, sochárstva a maliarstva.

Základom konštruktívneho umenia bola architektúra, s ktorou pri výstavbe chrámov spolupracovali sochárstvo a maliarstvo, kým základom expresívneho umenia bol tanec, sprevádzaný slovami a hudobnými zvukmi. Tanec sa spájal s hudbou a s poéziou do jedného celku, spolu s nimi tvoril jeden druh umenia, „trojedinú choreiu“, ako ju nazval Tadeusz Zieliński.<sup>b</sup>

Toto umenie spočívalo vo vyjadrovaní ľudských citov a reflexov rovnako zvukmi ako pohybmi, rovnako slovami ako melódiou a rytmom. Názov „choreia“ zdôrazňuje podstatnú úlohu tanca v tomto umení, odvodzuje sa totiž od slova χορός (chorós), chór, ktoré pôvodne označovalo zborový tanec a až neskôr začalo označovať zborový spev.

2. KATARZIS. O tomto gréckom praučení neskorší spisovateľ Aristides Quintilianus (2.—3. stor. n. l.) informuje, že v prvom rade vyjadrovalo city: „Už naši dávní predkovia vedeli, že niektorí ľudia pestujú spev a hudbu, keď sú dobre naladení, keď pociťujú slasť a radosť, iní v starostiach a ďalší napokon v božskej posadnutosti a v náboženskom vytržení.“ V tomto umení ľudia vybíjali svoje city v nádeji, že takéto vybitie im prinesie úľavu. Aristides hovorí, že na nižšej kultúrnej úrovni úľavu a uspokojenie pociťovali z tanca iba tí, ktorí sami tancovali a spievali, kým na vyššej kultúrnej úrovni ich nachádzali aj tí, ktorí sa pozerali na tance a počúvali spevy.

Úlohu, ktorá neskôr pripadla divadlu a hudbe, plnil spočiatku tanec — bol najdôležitejším, najpôsobiliejším umením. A dojmy, ktoré neskôr budú mať diváci a poslucháči, na nižšom stupni vývoja pociťovali len aktívni tanečníci a speváci. Svoje umenie pestovali najprv v rámci mystérií a obradov — a Aristides dodáva, že „dionýzovské a im podobné obety mali svoje opodstatnenie, lebo tance a spevy, ktoré sa v nich predvádzali, prinášali ukojenie“.

Aristidovo svedectvo je dôležitým zdrojom. Ukazuje, že raná grécka „choreia“ mala expresívnu povahu, že skôr vyjadrovala city, ako stvárňovala predmety, že bola akciou, a nie kontempláciou. Zároveň ukazuje, že toto umenie spájalo tanec, hudbu a spev, ako aj to, že bolo späté s kultom a s obradmi,

<sup>a</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Lipsko, vyd. Kroner, 1930. — Nietzsche si bystro povšimol dvojitost gréckeho umenia, ale pochopil ju ako dva prúdy, dva postoje k umeniu — nazval ich „apolónskym“ a „dionýzovským“, zatiaľ čo v očiach Grékov to boli zároveň a predovšetkým dve umenia, dva rozličné druhy umenia.

<sup>b</sup> T. Zieliński — S. Srebrny, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, I, 1923.

najmä dionýzovskými. Slúžilo na uzmiernenie a ukojenie citov, alebo povedané vtedajším jazykom — na očistenie duší. Toto očistenie Gréci volali „kátharsis“ (καθαρσις); tento termín sa zjavil veľmi skoro v súvislosti s ich umením a natrvalo sa udržal v gréckej teórii umenia.

3. MIMÉZIS. Toto rané expresívne umenie Aristides nazýval napodobovaním, „mimézis“ (μίμησις); bol to druhý termín, ktorý sa zjavil zavčasu a nadlho sa udomácnil v gréckej estetike. Kým neskôr označoval reprodukcii skutočnosti prostredníctvom umenia, najmä divadla, maliarstva a sochárstva, na začiatku gréckej kultúry sa používal v súvislosti s tancom a znamenal niečo celkom iné: vyjadrovanie citov, vyslovovanie, prejavovanie vnútorných zážitkov pohybmi, zvukmi, slovami.<sup>a</sup> To bol jeho pôvodný význam, ktorý sa neskôr zmenil. Označoval napodobovanie, ale v zmysle herca, nie kopistu. Tento termín sa ešte nevyskytuje u Homéra ani u Hesioda; zjavil sa pravdepodobne najprv v dionýzovskom kulte, kde označoval mimiku a rituálne tance kňazov. Už Platón a Strabón taktomenúvali mystériá. V délskych hymnoch a u Pindara slovo „mimézis“ znamenalo tanec. A rané tance, najmä rituálne, boli expresívne, nie imitatívne; nenapodobovali, ale vyjadrovali city. Neskôr sa termínom „mimézis“ začalo označovať herecké umenie, potom sa tento výraz začal uplatňovať v hudbe a napokon v poézii a vo výtvarnom umení, kde sa zmenil jeho pôvodný význam.

Expresívne kultové tance, kde sa mali vybiť city a malo sa doceliť očistenie, neboli zvláštnosťou gréckej kultúry. Pozná ich veľa prvobytných národov. Gréci si ich však zachovali ešte aj potom, keď dosiahli najvyšší stupeň svojej kultúry<sup>b</sup>, keď mali veľký vplyv na grécke obyvateľstvo; neboli iba kňazskými obradmi, ale aj vzrušujúcim diváckym zážitkom pre široké masy. Spočiatku predstavovali základné grécke umenie, lebo Gréci vtedy ešte nepoznali samostatnú hudbu, interpretovanú bez pohybov a gest. Nemali ani poéziu. „Starogrécka poézia nikdy neexistovala,“ tvrdí jej bádateľ; to znamená, že neexistovala ako osobitné umenie, pôsobiacie iba významom slov, bez sprievodu pohybov a posunkov. Až po čase sa z tohto umenia pohybu, gesta a expresie, teda z „trojedinnej choreie“, vyčlenila samostatná sólová hudba a poézia.

Na tomto prvobytnom expresívnom umení sa modelovala jeho prvobytná teória, rané grécke chápanie poézie a hudby. Bolo to však expresívne a emocionálne chápanie. Choreia, spätá s kultom a s čarami, otvárala cestu teórii, že poézia je čarovaním. Choreia svojou expresívnosťou bola zároveň východiskom prvej teórie pôvodu umenia, podľa ktorej je umenie prirodzený výraz človeka, nevyhnutnosť, prejav jeho podstaty. Expresívne umenie prispelo aj k tomu, že sa vo vedomí Grékov vytvoril dualizmus medzi poéziou a hudbou na jednej strane a výtvarnými umeniami na druhej strane; Gréci dlho nevideli spojitost poézie s výtvarným umením, lebo poézia bola pre nich expresiou, kým výtvarné umenie nevedeli interpretovať ako expresívne.

1. SÚVISLOSŤ S KULTOM. Hudba v Grécku sa však pomerne zavčasu vyčlenila z trojedinnej choreie a prevzala od nej funkciu hlavného expresívneho umenia ako tlmočníka citov.<sup>a</sup> Zachovala si pritom spätosť

<sup>a</sup> H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*. Dissertationes Bernenses, Bern 1954.

<sup>b</sup> A. Delatte, *Les Conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, 1934.

<sup>c</sup> T. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, 1949; „Altgriechische Dichtung hat es nie gegeben“.

<sup>d</sup> R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, 1864. — F. A. Gevaert, *Histoire de la musique de l'antiquité*, 2. zv., 1875/1881. — K. v. Jan, *Musici auctores Graeci*, 1895. — H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, I. — J. Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 1924. Novšie práce: R. P. Winnington — Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, 1936. — H. Husman, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, 1961.

s náboženstvom a s kultom. Jej rozličné formy vznikali z kultu rozličných bohov: páján sa spieval na počesť Apolóna, dityramb sa zasa počas jarných sviatkov zborovo spieval na Dionýzovu počesť; prozodiá sa spievali pri procesiách. Hudba bola súčasťou mystérií a spevák Orfeus sa pokladal rovnako za jej zakladateľa, ako aj za zakladateľa mystérií. Spätosť hudby s náboženstvom sa udržala aj potom, keď sa hudba stala súčasťou svetských slávností, verejných aj súkromných. Gréci ju považovali za zvláštny dar bohov. Pripisovali jej mimoriadne vlastnosti, ba priam magickú silu. Verili, že inkantácia (ἀοιδή) má vládu nad človekom, zbavuje ho slobody konania. Orfické sekty predpokladali, že opantávajúca hudba, ktorú používali, aspoň na chvíľu vymaňuje dušu z telesných pút.

2. SPÄTOSŤ S TANCOM. Aj potom, keď sa grécka hudba vyčlenila z trojjedinej choreie, zachovala si svoju spätosť s tancom. Speváci dityrambov, preoblečení za satyrov, boli zároveň aj tanečníkmi. Grécke slovo χορεύειν (choreúein) malo dva významy: tancovať v skupine a v skupine spievať. „Orchestra“, čiže miesto v divadle, kde boli speváci, dostala svoje meno od slova ὄρχησις (órchesis) — tanec. Spevák hral na lýre a chór ho tancom sprevádzal. Grécky tanec bol skôr mimikou ako tancom v presnom zmysle slova. Gestá v ňom neznamenalí menej ako pohyby nôh. Jeho podstatou, ako aj podstatou gréckej hudby, bol rytmus. Tento tanec nedosahoval technickú virtuozitu, chýbali v ňom sólové výstupy, obraty, rýchle figúry, objatia, ženy, erotika. Ale bol expresívnym umením takisto ako hudba.

3. SPÄTOSŤ S POÉZIOU. Raná grécka hudba bola zároveň najtesnejšie spätá s poéziou. Nebolo inej poézie než spievaná, tak ako nebolo inej hudby než vokálna; nástroje mali iba sprievodnú úlohu. Dityramb (chór ho spieval v rytme trochejského tetrametra) bol rovnako formou poézie, ako aj hudby. Archilochos či Simonides boli rovnakou mierou básnici i hudobníci, ich verše sa spievali. V Aischylových tragédiách spievané časti (μέλη, méle) prevládali nad hovorenými (μέτρα, métra). Pôvodne sa spievalo dokonca bez sprievodu; podľa Plutarcha hudobný sprievod zaviedol až Archilochos v 7. storočí. Hra bez spevu bola ešte neskorším umením: citarové sólo bolo novinkou pýtických hier roku 588 a zostalo vlastne výnimkou; takú inštrumentálnu hudbu, ako je súčasnosť, Gréci nevytvorili. Ako uvádza Abert\*, zákony melódie diktoval ľudský hlas.

Hudobné nástroje Grékov boli tiché, nevelmi zvučné a málo výrazné, čo je pochopiteľné, lebo dlho slúžili len ako sprievod. Neposkytovali možnosť pre virtuóznou hru a nehodili sa na zložitejšie kompozície. Nástroje zhotovené z kovu a z kože Gréci nepoužívali. Za vlastné, národné nástroje pokladali iba lýru a citaru, čo bola vlastne zdokonalená lýra. Boli také jednoduché, že ich vedel používať každý.

Z Východu Gréci prevzali dychové nástroje, najmä „aulós“, ktorý sa najväčšmi podobal flaute. Až pomocou neho sa mohol namiesto izolovaných nesúvislých zvukov vylúdiť súvislý melodický celok. Preto tak mocne zapôsobil na starovekých Grékov, ktorí ho pokladali na orgiastický podnet. Určili mu vedúce miesto v Dionýzovom kulte, podobné, ako malá lýra v kulte Apolónovom. Používal sa aj pri drámach, aj pri tanci, podobne ako lýra pri obetách, procesiách a vo výchove. Tieto dva druhy hudobných nástrojov boli pre Grékov natoľko rozdielne, že v dôsledku toho nespájali inštrumentálnu hudbu do jedného pojmu: ešte Aristoteles hovoril osobitne o „citarodíke“ a osobitne o „aulodíke“.

4. RYTMUS. Grécka hudba, najmä raná, bola jednoduchá. Sprievod v nej vždy znel unisono, Gréci nerozvíjali súčasne dve nezávislé melódie, nepoznali polyfóniu. Ale táto jednoduchosť nebola prejavom primitívnosti ani neschopnosti, vyplývala z teoretických zásad, a síce z teórie konsonancie (συμφωνία, symfónia). Gréci si mysleli, že konsonancia vzniká medzi zvukmi vtedy, keď sa navzájom natoľko prelínajú,

\* H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899.

že sa nedajú rozlíšiť (keď splynú „ako víno s medom“, povedané ich slovami); domnievali sa, že sa to dosiahne iba vtedy, keď sú vzťahy medzi zvukmi čo najjednoduchšie.

V ich hudbe prevažoval rytmus nad melódiou;\* melódia v nej bola zastúpená menej ako v modernej hudbe, ale rytmus viacej. Ako písal neskôr Dionýzios z Halikarnasu, „sluch potešujú melódie, ale podnecuje ho rytmus“. Táto prevaha rytmu v gréckej hudbe sa okrem iného vysvetľuje tým, že vždy bola spätá s poéziou a s tancom.

5. NÓMOS. Začiatky gréckej hudby siahajú do archaického obdobia. Gréci ich spájali s osobou Terpandra, ktorý žil v 7. storočí v Sparte. Jeho zásluhou sa ustanovili hudobné normy — začiatok hudby teda Gréci videli vo chvíli, keď sa zaviedli jej trvalé normy. Terpandrov čin nazvali „prvým ustálením noriem“. Hudobnú formu, ktorú zaviedol (mimo chod na základe starších liturgických piesní), volali nómos (νόμος), čiže zákon, poriadok. Terpandrov nómos bol monódičkou lyrikou so sedemčlennou kompozíciou. Štyrikrát získal víťazstvo v Delfách, až sa stal záväznou normou. Predstavoval schému, do ktorej sa vkladali rozličné texty. Isté modifikácie zaviedol doň neskôr Taletas z Kréty, takisto pôsobiaci v Sparte, ktorý (podľa Plutarcha) uskutočnil „druhé ustálenie noriem“. Normy sa menili, ale grécka hudba ani vtedy, ani nikdy potom neprestávala podliehať normám. A najprísnejšie ich dodržiavala vo svojom zlatom veku, teda v 6. a v 5. storočí. Už sám názov „nómos“, čiže zákon, naznačoval, že pestovanie hudby bolo v Grécku regulované normami, ktoré boli záväzné. Ešte aj neskorý grécky muzikológ Plutarchos napíše: „Najvýznačnejšou a najpríznačnejšou črtou hudby je dôsledné zachovanie správnej miery.“

Normy boli jednotné, rovnaké platili pre skladateľa aj pre interpreta. Toto novodobé rozlišovanie v staroveku vlastne neexistovalo. Skladateľ bol väčšmi obmedzovaný ako v novších časoch, kým interpret bol slobodnejší. Skladateľ dodával iba kosť diela a interpret ju naplňal; v istom zmysle boli teda obidvaja skladateľmi. Ale slobodu ich komponovania sputávali ustálené normy.

## II/C

## POÉZIA

1. DOKONALOSŤ. Veľká epická poézia vznikla u Grékov asi v 8. a v 7. storočí: *Ilias* v 8., *Odysea* v 7. storočí. Hoci tieto diela predstavujú prvú poéziu napísanú v Európe, jednako sú neprekonateľne dokonalé. Nemali predchodcov a zakladali sa na ústnej tradícii, ale konečnú písomnú podobu im dali geniálni básnici. Napriek veľkej podobnosti boli dielom dvoch rozličných ľudí: *Odysea* vyjadrovala neskoršie náhľady a opisovala južnejšie situované prostredie. Tak ako v nasledujúcom období Grécko zrodilo postupne niekoľkých geniálnych tragédov, v uvedenom období zrodilo dvoch geniálnych epikov, akí sa neskôr po celé tisícročia nevyskytovali. Ale tak či onak, keď Grécko robilo prvé kroky v estetickom uvažovaní, malo už veľkú poéziu.

Túto poéziu však čoskoro zahalila legenda; jej tvorcovia stratili vo vedomí Grékov svoje individuálne črty a meno Homér značilo to isté čo „básnik“. Uctievali ho ako poloboha, jeho poéziu pokladali za prorocké zjavenie. Videli v nej nielen umenie, ale aj najvyššiu múdrosť, a toto presvedčenie zanechalo stopy v ich prvých myšlienkach o kráse a o poézii.

Na prvých estetických názoroch Grékov sa odrazila aj povaha homérovskej poézie. Táto poézia nielenže zafixovala, ale vo veľkej miere pravdepodobne aj stvorila olympské náboženstvo; bola plná mýtov; jej hrdinami boli takisto bohovia, ako aj ľudia. V božskom i v mytologickom svete homérovskej poézie vládol

\* H. Abert, *Die Stellung der Musik in der antiken Kultur*, in: *Die Antike*, XII, 1926, s. 136 a n.

poriadok, všetko sa odohrávalo racionálnym a prirodzeným spôsobom. Bohovia neboli čudotvorcami a ich konanie väčšmi usmerňovala príroda ako nadprirodzené sily.

V čase, keď sa Gréci začínali zamýšľať nad krásou a umením, mali už rôznorodú poéziu. Okrem homérovskej bola tu Hesiodova epická poézia, ktorá neoslavovala hrdinstvo v zbrani, ale dôstojnosť práce. Zároveň tu bola Archilochova a Anakreontova lyrika, diela Sapfo a Pindara. Táto lyrika bola vo svojom žánri takmer rovnako dokonalá ako Homérova epika. Dokonalosť tejto ranej poézie, ktorá nebola ani trochu primitívna, naivná či neobratná, dá sa ťažko vysvetliť inak než tým, že nadviazala na dlhú tradíciu, lebo v Jude žili a zdokonaľovali sa piesne oveľa skôr, ako za nimi siahli profesionálni básnici.

2. VEREJNÁ POVAHA POÉZIE. Táto raná a taká prekvapujúca grécka poézia predstihla prózu; literárnu prózu Gréci vtedy ešte nemali, dokonca aj filozofické traktáty písali vo forme eposov. Táto poézia sa pestovala spolu s hudbou, ešte sa celkom neodtrhla od prvobytnej choreie. Bola však niečo viac ako umenia, súvisela s náboženstvom a s kultom. Piesne sprevádzali procesie, obety a obrady. Ešte aj veľké Pindarove epinikíá, oslavujúce športové víťazstvá, mali polonáboženské ladenie.

Tým, že grécka poézia bola spätá s obradmi, mala verejnú, spoločenskú, kolektívnu, štátnu povahu. Ešte aj prísni Spartania ju popri hudbe, speve a tanci pokladali za nevyhnutnú zložku verejných osláv, dbali o jej umeleckú úroveň, pozývali si najlepších umelcov. Keď sa Homérova epika dostala do oficiálneho programu štátnych slávností v Sparte, v Aténach a v iných mestách, stala sa spoločným majetkom Grékov. Kultová a obradná poézia nebola určená na individuálne čítanie, ale na verejný prednes a spev. Týkalo sa to celej poézie, dokonca ani erotická lyrika nemala povahu osobnej výpovede, boli to skôr piesne pre verejné hostiny. Anakreontove piesne sa spievali na dvoroch, básne Sapfo na hostinách.

Táto poézia — kolektívna a obradná — bola skôr výrazom spoločenských citov a síl než vyjadrením osobných pocitov. Používala sa ako nástroj spoločenského boja: niektorí básnici postavili svoju tvorbu do služieb novej demokracie, iní chceli obraňovať minulosť. Solónove elégie boli vyslovene politickou poéziou; Hesiodova poézia bola obžalobou spoločenských krívd; Alkaiova lyrika bola ozvenou boja proti tyranom a Teognidove verše vyjadrovali žiaľ šľachty, ktorá stratila svoje postavenie. Obradnosť, verejná povaha, spätosť so spoločenskou problematikou zabezpečovali vtedajšej poézii mimoriadny ohlas v krajine.

Raná grécka poézia mala teda v sebe aktuálne prvky, ale spájala ich s prvkom starobylosti. Prevzala ho spolu s ústnou tradíciou, ktorej bola dedičkou a ktorá vyrastala z dávnych čias. A spolu so spomienkami na minulosť prevzala mýty, čo sa stali podstatou jej obsahu. Starobylosť, odľahlosť, mýtickosť vytvárali odstup medzi poéziou a ľuďmi, odpúťovali ľudí od každodenných problémov a prenášali ich do ideálnej sféry. Pri *Iliade* a *Odysei* sa odstup znásoboval ešte aj tým, že boli napísané umelým jazykom, ktorý sa už v klasickom Grécku vôbec nepoužíval — a táto odľahlosť ešte umocňovala ich pátos a veľkosť.

3. DOKUMENT A MODEL. Táto grécka poézia, archaická, ale dokonalá, založená na ľudovej tvorivosti, ale na vysokej literárnoumeleckej úrovni, aktuálna, ale aj s pátosom odľahlosti, lyrická a zároveň verejná, je pre historikov estetiky dokumentom toho, ako chápala umenie epocha, ktorá ešte *explicite* nesformulovala svoje náhľady. Dokazuje, že táto epocha bola vzdialená od koncepcie čistej poézie a umenia pre umenie: chápala poéziu v spätosti s náboženstvom a s obradmi, ako kolektívny a verejný výtvor, schopný slúžiť spoločenským, politickým a životným cieľom, ale zároveň oddelený od života, prihovárajúci sa ľuďom z istého odstupu.

Pre raných gréckych estetikov bola táto poézia zároveň modelom, ktorý mali pred očami pri formulovaní prvých pojmov a tiež o kráse a o umení. Tento model napokon využívali iba čiastočne, lepšie si všímali jeho vonkajšie znaky a prehliadali hlbšie. Tak tomu bolo aj v úvahách o poézii, ktorých autorom

bol sám básnik; ani on ešte nevedel *explicite* vysloviť všetko, čo vložil do svojej poézie. Akoby v tých dávnych storočiach bolo ľahšie byť dobrým básnikom ako dobrým estetikom.

4. KAŽDODENNÁ VYJADROVACIA FORMA. „Boli časy,“ hovorí Plutarchos, „keď každodennou vyjadrovacou formou boli verše, piesne a spevy.“ Podobne sa vyslovujú aj Tacitus a Varro. Taktio ľudia v antike chápali počiatky poézie, hudby a tanca, videli v nich prvotnú, prirodzenú formu, ktorou vyjadrovali svoje city. Ale prišiel čas, keď sa ich funkcia a postavenie zmenili. Plutarchos pokračuje: „Neskôr, keď nastali zmeny v ľudskom živote, v osudoch aj v prirodzenosti, ľudia zanechali zbytočnosť, odložili zlaté ozdoby z hláv a odhodili mäkké purpurové odevy, ostrihali si dlhé vlasy, odložili koturny, lebo si správne navykli chváliť sa prostotou a v jednoduchých veciach videli najväčšiu ozdobu, vznešenosť a jas. Takisto reč zmenila svoju podobu, próza oddelila pravdu od mýtu.“

Možno naozaj dakedy boli časy, keď poézia, hudba a tanec boli „každodennou vyjadrovacou formou“, a možno sa vtedy tieto umenia zrodili. Ale tie časy sa už skončili vo chvíli, keď sa začala vytvárať teória poézie, hudby a tanca, keď vznikala staroveká estetika.

# ZAČIATKY VÝTVARNÝCH UMENÍ

## III

Architektúra, sochárstvo a maliarstvo boli vo vedomí Grékov navzájom veľmi blízke, ale na druhej strane boli veľmi vzdialené od hudby, poézie a od tanca. Mali však iné poslanie: vytvárali veci na poznanie, zatiaľ čo poézia, hudba a tanec vyjadrovali city. Prvé boli kontemplatívne, kým druhé zase expresívne. A predsa patrili tomu istému národu a času — historik vidí, že popri všetkých rozdieloch mali aj spoločné znaky, ktorým však sami grécki tvorcovia nevenovali pozornosť.

1. ARCHITEKTÚRA. Obdobie od 8. do 6. storočia pred n. l. — to isté, ktoré zrodilo prvú veľkú poéziu v Grécku — vytvorilo zároveň aj veľkú architektúru. Podobne ako Homérova poézia aj architektúra rýchlo dosiahla takú dokonalosť, že moderní architekti ešte dva a pol storočia, odriekajúc sa všetkým neskôr vytvorených foriem, chceli sa vrátiť k tým, ktoré používali Gréci v archaickom období. A tak tí, ktorí sa v Grécku prví zamýšľali nad krásou a umením, mali už pred očami takisto dokonalú architektúru, ako aj dokonalú poéziu.

Grécka architektúra prevzala niektoré cudzie prvky, najmä z Egypta (napríklad stĺpy a stĺporadia), ale aj zo Severu (napríklad dvojspádová strecha chrámov). Vcelku však bola originálnym a jednoliatym výtvorom. V istom okamihu sa celkom odpútala od cudzích vplyvov a začala sa vyvíjať výlučne podľa vlastnej logiky — od tej chvíle Gréci mohli na ňu hľadieť ako na svoje vlastné dielo.

A pociť, že je to ich vlastné dielo, mohli mať tým skôr, že sa pri svojej tvorbe nedali sputávať požiadavkami techniky a materiálu, ale sami usmerňovali techniku, a nie technika ich. Vypracovali si takú techniku, akú potrebovali pre svoje ciele. Predovšetkým zvládli opracovanie kameňa: namiesto dreva a mäkkého vápna, ktoré používali pôvodne, začali už v 6. storočí stvárňovať vzácny kameň, mramor. Veľmi skoro sa mohli púšťať do diel najväčších rozmerov: Héraion na ostrove Samos, pochádzajúci z konca 6. storočia, bol obrovskou stavbou so 133 stĺpmi.

Grécka architektúra nebola menej spätá s náboženstvom a s kultom než poézia. Úsilie raných gréckych architektov smerovalo výlučne k tvorbe chrámov; obytné stavby tých čias mali úžitkovú povahu, chýbali im umelecké aspirácie.

2. SOCHÁRSTVO. Hoci sochárstvo v archaickom Grécku hralo významnú úlohu, nedosiahlo ešte takú dokonalosť ako architektúra; nebolo ani také samobytné, ani formovo dotvorené ako ona. A predsa isté črty vzťahu Grékov k umeniu a ku krásu sa v ňom prejavili vari ešte výraznejšie než v architektúre. Aj sochárstvo bolo späté s kultom. Obmedzovalo sa na sochy bohov a na výzdobu chrámov, ich priecheli a metópy. Až neskôr Gréci začali tesáť sochy skutočných ľudí — najprv iba zosnulých, neskôr aj významných osôb, najmä víťazov hier a zápasov. Táto spätosť sochárstva s náboženstvom zapríčinila, že umenie nebolo také jednoduché, ako by sa dalo čakať od raného umenia. Umelec nezobrazoval svet ľudí, ale svet bohov. Grécky kult bol antropomorfný a také bolo aj grécke sochárstvo: zobrazovalo svet bohov v ľudskej podobe. Slúžilo bohom, ale zobrazovalo ľudí. Nebolo v ňom mimofidskej prírody, nebolo iných foriem ako ľudských, bolo to teda antropomorfné umenie.

Hoci zobrazovalo človeka, nezobrazovalo individuálnych ľudí. Sochy akoby mali všeobecnú povahu, nepokúšali sa reprodukovať individualitu; ešte neprišiel čas portrétov. Raní sochári pristupovali k tváram

schematicky, nepokúšali sa vtláčať im expresívny výraz; ten dávali skôr telám než tváram. Pri stvárňovaní ľudskej postavy sa dávali viesť väčšmi geometrickou predstavivosťou ako pozorovaním živých tiel, a tým ľudské formy menili, deformovali, geometrizovali. Vlasy a záhyby odevov ešte archaicky formovali do ornamentálnych vzorov, a nestarali sa o realitu. V tomto všetkom grécki umelci neboli originálni, nevymysleli ani geometrické formy, ani nadľudské témy — to všetko prevzali z východného umenia. Sami sebou sa stali, až keď sa toho zriekli, ale k tomu došlo až v klasickom období.

3. VEDOMÁ OHRANIČENOSŤ. Rané grécke umenie spracúvalo ustavične tie isté témy a narábalo jednotaj s tými istými formami. Neusilovalo sa o rôznorodosť, nezvyčajnosť, novosť. Malo ohraničené množstvo tém, typov, ikonografických motívov, kompozičných schém, dekoratívnych foriem, zásadných koncepcií a riešení. Budovali sa iba stĺpové chrámy v nepočtených variantoch. Sochárstvo sa obmedzovalo na nahú mužskú a zahalenú ženskú postavu, pritom vždy zobrazenú z čelného pohľadu a s meravou symetriou. Dokonca ani taký jednoduchý motív ako sklon hlavy, jej odchýlenie od kolmice, nezjavil sa skôr ako pred 5. storočím. Predsa však v rámci schémy mal umelec pomerne dosť slobody. Hoci chrámy napríklad podliehali jednej schéme, mohli sa odlišovať proporciami jednotlivých častí, počtom a výškou stĺpov, ich rozostavením, rozmermi medzistĺpových vzdialeností, menším alebo väčším zaťažením nadstĺpovia. Analogické varianty pripúšťalo aj sochárstvo. Na druhej strane však dôsledná nemennosť archaického umenia a jeho ohraničenosť mali pozitívne dôsledky: to, že si mnohí umelci kladli tú istú úlohu a používali tú istú schému, prispelo k tomu, že si vypracovali potrebnú techniku a ovládli formu.

4. PRAVIDLÁ UMENIA. Grécki umelci nepokladali svoje umenie za vec inšpirácie a fantázie, ale za otázku zručnosti a všeobecných pravidiel. Preto mu vstúpili univerzálnu, neosobnú, racionálnu povahu. Racionálnosť sa stala časťou pojmu umenia, ako sa ujal v Grécku a ako ho prijímali aj grécki filozofi. Racionálnosť umenia, dodržiavanie pravidiel boli podstatnými zložkami estetiky, ktorú implikovalo archaické grécke umenie. Pravidlá boli prísne, ale nie apriórne. Najmä v architektúre vychádzali z konštrukčných potrieb: tvary stĺpov i nadstĺpovia chrámov, triglyfy a metópy boli podmienené statickými požiadavkami a povahou stavebného materiálu.

Grécke výtvarné umenie napriek svojej univerzálnosti a racionálnosti malo rozličné odrody. Poznalo dva slohy, dórsky a iónsky; dórsky sa vyznačoval väčšou slobodou a fantáziou, kým dórsky bol strohejší, podliehal prísnejším pravidlám. Oba slohy sa lišili aj proporciami, ktoré boli v iónskom umení štihlejšie ako v dórskom. Sformovali sa súčasne, ale dórsky sloh, ktorý skôr dosiahol dokonalosť, stal sa typickou formáciou archaického obdobia.

Istý slávny architekt 19. storočia napísal, že zrakový zmysel poskytoval Grékom radosť, ktorú my nepoznáme. Dá sa predpokladať, že harmóniu tvarov Gréci vnímali rovnako bezprostredne, ako vnímajú muzikálni ľudia harmóniu zvukov, teda mali akýsi „absolútny“ zrak.

Ale ich videnie vecí bolo zvláštne: skôr izoloval o predmety, ako by ich spájalo. Stopy toho nachádzame v umení: rané grécke viacfigurálne plastiky na priecheliach chrámov boli súborom samostatných soch.

Na konci archaického obdobia mali už Gréci veľké umenie; teoreticky však o umení neuvažovali, aspoň sa takéto úvahy nezachovali. V tom čase už poznali vedu — ale takú, ktorá sa zapodievala iba prírodou, nie ľudskými výtvormi; estetika do nej ešte nepatrla. Napriek tomu Gréci v tom čase už mali svoju koncepciu krásy a umenia, ktorú síce nespísali, ale ktorú môžeme rekonštruovať na základe toho, ako pestovali jednotlivé umenia.

<sup>3</sup> E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*: „Môžeme pokojne veriť, že Gréci boli v umení schopní všetkého, že poznali také zrakové pôžitky, ktoré my necitní nikdy nepoznáme.“



# BEŽNÉ ESTETICKÉ NÁZORY GRÉKOV

## IV

Aby Gréci mohli rozmýšľať a hovoriť o umení, ktoré vytvárali, museli na to používať nejaké pojmy.<sup>a</sup> Tieto bežné pojmy sa čiastočne sformovali ešte prv, ako filozofi rozvinuli svoju činnosť, a nielenže na tieto pojmy nadviazali, ale ich aj rozpracovali a pretvorili. Bežné estetické pojmy Grékov boli jedným z prameňov vedeckej estetiky ešte skôr, ako sa stali jej odrazom, a veľmi sa odlišovali od tých, ktoré — po tisícak rokoch uvažovania — bežne používa dnešný človek. Dokonca aj podobné slová mali rozličné významy.

1. POJEM KRÁSY. Už samo slovo „kalón“ (τό καλόν), ktoré Gréci používali a ktoré prekladáme ako „krása“, malo iný zmysel, než je ten, aký mu dnes zvyčajne prikladáme. Označovalo totiž všetko, čo sa páči, príťahuje, vzbudzuje uznanie. Jeho rozsah bol teda širší. Označovalo sice aj to, čo lahodí očiam a ušiam, čo sa páči svojím tvarom či stavbou, ale znamenalo aj veľa iných vecí, ktoré sa páčia iným spôsobom a z iných zreteľov; zahrnovalo obrazy a zvuky, ale aj povahové vlastnosti, v ktorých dnešný človek vidí hodnoty iného druhu, a ak ich nazýva „krásnymi“, tak s vedomím, že používa toto slovo v prenesenom zmysle. Svedectvom toho, ako Gréci chápali krásu, je známy výrok delfskej veštiarne, že „najkrajšie je to, čo je najspravodlivejšie“. Z tohto veľmi širokého a všeobecného pojmu krásy, ako ho bežne používali Gréci, vyvinul sa pomaly a postupne užší, vyhranenejší pojem estetickej krásy.

Spočiatku sa Gréci k tomuto užšiemu pojmu približovali pod inými pomenovaniami. Básnici písali o „pôvabe“, ktorý „potešuje smrteľníkov“, hymny hovorili o kozmickej „harmónii“ (ἀρμονία), výtvarní umelci vraveli o symetrii (συμμετρία), čiže súmerateľnosti alebo správnej miere (συν — spolu, μέτρον — miera), réčníci o eurytmií (εὐρυθμία), čiže o správnom rytme (εὖ — dobre, ῥυθμός — rytmus) a primeraných proporciách. Ale tieto pojmy sa zaužívali až vo vyspelejšej epoche; na pojmoch symetria, harmónia, eurytmia badať pečal filozofov, najmä pytagorovských.

2. POJEM UMENIA. So slovom „téchné“ (τέχνη)<sup>b</sup>, ktoré prekladáme ako „umenie“ to bolo podobne ako s krásou — Gréci ho chápali širšie, ako my ponímame slovo umenie. Označovali ním každú zručnú prácu. Tento názov zahrnoval každú ľudskú prácu (v protiklade k prírode), ktorá je tvorivá (v protiklade k poznávacej), využíva znalosti (nie inšpiráciu) a vedome vychádza zo všeobecných pravidiel (nielen z rutiny). Gréci boli presvedčení, že zručnosť je v umení podstatná — a preto pokladali umenie (nevynímajúc tesárstvo alebo tkáčstvo) za duchovnú činnosť; kládli dôraz na znalosti, ktoré umenie predpokladá, a za tieto znalosti si ho najväčšmi cenili.

Takýto pojem umenia zahrnoval to, čo má architektúra spoločné s maliarstvom a sochárstvom, ale aj s tesárstvom a tkáčstvom; na druhej strane nemali Gréci taký pojem, ktorý by zahrnoval výlučne iba krásne umenia, architektúru, maliarstvo a sochárstvo a nepostihoval pritom aj remeslá. Takýto široký pojem umenia (ktorému dnes skôr zodpovedá slovo „kumšt“) pretrval do konca staroveku, ba udržal sa dlho

<sup>a</sup> W. Tatariewicz, *Art and Poetry*, in: *Studia Philosophica II*, Lvov 1939. Po poľsky: *Sztuka i poezja, rozdział z dziejów estetyki starożytnej*, v knihe *Skupienie i marzenie*, 1951.

<sup>b</sup> R. Schaerer, *Ἐπιστήμη τεχνῶν, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*, Mâcon 1930.

v európskych jazykoch, ktoré na vyjadrenie osobitosti maliarstva alebo architektúry nemohli použiť jednoducho slovo „umenie“, ale spojenie „krásne umenia“; v priebehu 19. storočia sa tento prívlastok začal vynechávať a slovo „umenie“ od tých čias znamenalo to, čo predtým označovalo spojenie „krásne umenia“. Ale až v nových časoch nadobudli krásne umenia prevahu a celkom ovládli termín „umenie“. S pojmom umenie to bolo rovnako ako s pojmom krásy; pôvodne bol širší a až postupne sa zužoval na estetický v pravom zmysle slova.

3. DELENIE UMENÍ. Umenia, ktoré neskôr dostali názov krásne umenia, nepredstavovali pre Grékov ani len osobitnú skupinu.<sup>a</sup> Gréci nerozdeľovali umenia na krásne a na remeslá. O všetkých si mysleli, že môžu byť krásne; predpokladali, že remeselník (δημιουργός, demiurgós) môže v každom umení dosiahnuť dokonalosť a stať sa majstrom (ἀρχιτέκτων, architektōn). Gréci mali zložitý vzťah k ľuďom, ktorí sa zaoberali umeniami: cenili si ich pre ich znalosti, a zároveň nimi pohrdali, lebo ich práca bola remeselná, fyzická, zárobková. V dôsledku prvého zreteľa si Gréci cenili remeslá vari väčšmi ako ľudia v novoveku, kým následkom druhého si krásne umenia cenili menej, ako si ich ceníme dnes. Takýto vzťah k umeniam sa vytvoril už v predfilozofickom období; filozofi ho prevzali a zachovali v nezmenenej podobe.

Pre Grékov bolo najprirrodzenejšie delenie umení na slobodné a služobné — podľa toho, či si vyžadovali fyzickú námahu. Slobodnými volali tie umenia, ktoré si ju nevyžadovali, služobnými zasa tie, ktoré ju potrebovali. Slobodné pokladali za neporovnateľne vyššie. Krásne umenia zaraďovali čiastočne medzi voľné, ako napríklad hudbu, čiastočne medzi slobodné; napríklad architektúru a sochárstvo; maliarstvo spočiatku tiež zaraďovali medzi služobné umenia, až neskôr maliari dosiahli preradenie do umenia vyššej kategórie.

Kým umenie vo všeobecnosti chápali Gréci veľmi široko, jednotlivé druhy umenia chápali veľmi úzko. Ako sme už spomenuli, za osobitné umenie pokladali „auletiku“, hru na flaute, a na druhej strane „citaristiku“, hru na citare; len výnimočne ich spájali do pojmu „hudba“. Rovnako nezaraďovali do jednej skupiny sochárske diela vytesané z kameňa a diela odlievane z bronzu. Keďže tieto umenia spracúvali rozličný materiál rôznymi nástrojmi a spôsobmi a pestovali ich rozliční ľudia, boli pre Grékov rozdielne. Takisto tragédiu a komédiu, epiku a dityrambiku pokladali za rozličné odvetvia tvorby a iba výnimočne ich zaraďovali pod spoločný pojem „poézia“. Zriedkavo používali také názvy, ako hudba a sochárstvo; používali alebo oveľa všeobecnejší pojem umenia, alebo oveľa užšie pojmy, ako boli spomínané pojmy auletika a citaristika, či tesanie do kameňa a odlievanie do bronzu. Je to paradoxné: obdivujeme veľké sochárstvo či poéziu Grékov, zatiaľ čo oni sami vo svojej pojmovej aparátúre nemali ani pojem sochárstva, ani pojem poézie.

Grécky slovník nás môže mýliť tam, kde sa používali tie isté termíny ako dnes, napríklad poézia, hudba, architektúra. Pre Grékov však mali iný význam, než je ten, aký nadobudli po stáročiach. Slovo „póiesis“, pochádzajúce od ποιεῖν — robiť, označovalo pôvodne každú produkciu, a „póietés“ — každého výrobcu, nielen básnika; k zúženiu významu došlo neskôr. Slovo „musiké“, pochádzajúce od μῦς, označovalo každú činnosť, ktorú ochraňovali múzy, teda nielen umenie zvukov; pomenovaním „musikós“ sa označoval každý vzdelaný človek. „Architékton“ bol hlavný vedúci výroby; „architektoniké“ — znamenala zhruba „hlavné umenie“. Až po čase tieto termíny, označujúce „výrobu“, „vzdelanie“, „hlavné umenie“, dostali zúžený význam a začali označovať poéziu, hudbu, architektúru. Grécke pojmy z oblasti umenia sa sformovali na základe umení, ktoré Gréci pestovali a ktoré sa — najmä v ranom období — odlišovali od našich. Gréci nemali knižnú poéziu, určenú na čítanie, ale iba na

<sup>a</sup> W. Tatariewicz, *c. d.*, s. 15–16; Kristeller, *c. d.*, s. 498–506.

prednášanie, vlastne iba na spievanie. Nemali čisto inštrumentálnu hudbu, ale iba vokálnu. Niektoré umenia, ktoré dnes navzájom rozdeľujeme, pestovali spoločne, a preto ich pokladali za jedno umenie, alebo za umenia príbuzné. Tak to bolo s divadlom, hudbou a s tancom. Keďže sa tragédia predvádzala so spevmi a tancami, bola v pojmovom systéme Grékov bližšia hudbe a tancu ako epike. Slovo „hudba“, aj keď užšie označovalo umenie zvukov, zahrnovalo i tanec. Z toho vyplývali pre nás paradoxné názory, že napríklad hudba má prevahu nad poéziou, lebo pôsobí na dva zmysly (sluch a zrak), zatiaľ čo poézia iba na jeden (sluch).

4. POJEM POÉZIE. Pojem umenia bol u Grékov širší ako v modernej dobe, ale na druhej strane bol zúžený o dôležitú zložku: o poéziu. Nezaraďovali ju do umenia, pretože sa nedala vtesnať do pojmu umenia ako materiálnej výroby, a to predovšetkým výroby založenej na zručnosti a na pravidlách. V poézii Gréci nevideli dielo zručnosti, ale inšpirácie. Vo výtvarných umeniach im zručnosť zakrývala inšpiráciu, kým v poézii inšpirácia zastierala zručnosť. A preto podľa nich výtvarné umenia a poézia nemali nič spoločné. Gréci teda nevideli príbuzenstvo poézie s umeniami, ale na druhej strane ju pokladali za blízku vešteniu. Sochára stavali do jedného radu s remeselníkmi, básnika s veštcami. Podľa ich mienky totiž sochár vykonáva svoju prácu vďaka zručnosti (zdedenej po predkoch), kým básnik vďaka inšpirácii (ktorou ho obdarila božská moc). Umenie bolo pre nich to, čomu sa dá naučiť, poézia to, čomu sa nedá. Poézia vďaka božskému zásahu poskytuje poznanie najvyššieho druhu — usmerňuje duše, vychováva ľudí, robí alebo ich aspoň môže robiť lepšími. Umenie prináša niečo celkom iné: produkuje potrebné, niekedy dokonalé predmety. Prešlo veľa času, kým si Gréci uvedomili, že všetko, čo pripisovali poézii, spočíva aj v možnostiach a cieľoch iných umení. Aj v nich pôsobí inšpirácia, aj ony usmerňujú duše, a toto všetko neoddeľuje poéziu od umenia, ale ich navzájom spája.

Gréci v ranom období neboli schopní postrehnúť spoločné znaky poézie a výtvarného umenia, nevedeli nájsť pre ne nadradený pojem. Na druhej strane príbuzenstvo poézie s hudbou nielenže videli, ale ho aj zveličovali, niekedy ich pokladali za jednu a tú istú oblasť tvorby. Bolo to podmienené tým, že poéziu vnímali akusticky a pestovali ju spolu s hudbou. Ich poézia bola spievaná a hudba vokálna. Pritom si všimli, že jedna aj druhá privádza človeka do stavu opojenia, čo ich navzájom spája i odlišuje od výtvarných umení. Zavše dokonca nechápali hudbu ako osobitné umenie, ale priam ako zložku poézie, prípadne naopak — poéziu ako zložku hudby.

Mytologickým vyjadrením vtedajších názorov bol zoznam múz. Bolo ich deväť: Tália bola múzou komédie, Melpomené — tragédie, Erato — elegie, Polyhymnia — lyriky, Kaliopa — výrečnosti a hrdinskej poézie, Euterpé — hudby, Terpsichora — tanca, Klio — histórie a Urania — astronómie. Pre tento zoznam sú charakteristické tri veci: 1. Chýba v ňom múza, ktorá by bola patrónkou celej poézie. Lyrika, elegia, komédia, tragédia nie sú zahrnuté do spoločného pojmu, keďže každá má vlastnú múzu. 2. Sú príbuzné hudbe a tancu, lebo tieto sú takisto pod patronátom múz ako slovesné umenia. 3. Nie sú príbuzné výtvarným umeniam, ktoré nemajú svoje múzy. Umenie slova Gréci spájali skôr s vedami ako s výtvarnými umeniami: mali múzy histórie a astronómie, ale nepoznali múzu maliarstva, sochárstva či architektúry. Poéziu spájali s vedami, lebo vedy tak ako ona narábajú so slovom.

5. POJEM TVORBY. Gréci v ranom období nemali pojem pre tvorbu; umenie chápali ako zručnosť. Videli v ňom tri činitele: jeden, ktorý dáva príroda, teda materiál; druhý, vychádzajúci z tradície, čiže znalosti; napokon tretí, ktorý vnáša umelec, čiže jeho práca. Táto práca podľa mienky Grékov mala rovnakú povahu ako práca remeselníka. Nepostrehli štvrtého činiteľa: tvorivého jedinca. Zároveň nepokladali význam originalnosti — novosť v umeleckom diele si cenili menej ako zhodu s tradíciou,

v ktorej videli záruku trvácnosti, všeobecnosti a dokonalosti. V ranom období neuvádzali mená umelcov. Nič sa im nevidelo dôležitejšie ako „kánon“, čiže všeobecné pravidlá, ktorých sa má umelec pridržiavať. Mysleli si, že dobrým umelcom je ten, kto tieto pravidlá pozná a uplatňuje ich, a nie ten, kto sa usiluje vo svojom diele vyjadriť vlastnú osobnosť.

6. POJEM KONTEMLÁCIE. Estetické zážitky Gréci chápali podobne ako umeleckú produkciu: nemysleli si, že by sa táto produkcia podstatne odlišovala od hociktorej inej ľudskej produkcie, zároveň niet nijakých náznakov, že by estetické zážitky pokladali za nejaké osobitné, svojské skúsenosti; nemali pre ne zvláštny termín. Estetický prístup neodlišovali od bádateľského, na estetickú kontempláciu mali ten istý termín ako na vedecký výskum: „theoria“ (θεωρία), čiže nazeranie. V kontemplácii o krásnych veciach nevideli nič, čo by ju odlišovalo od zvyčajného pozorovania vecí: sprevádza ju príjemnosť, ale Gréci si mysleli, že tá je sprievodným znakom pozorovania, vnímania, výskumu, poznávania.

Keď v 5. storočí dozrela v Grécku veda a k slovu sa dostali psychológovia, zachovali tento starodávny bežný názor, nenastofovali myšlienku, že vnímanie krásy a umeleckých diel má nejaké svojbytné črty. Chápali ho ako druh bádania, ale na druhej strane — ako dosvedčuje spomínaný termín „theoria“ — bádanie chápali ako nazeranie. Hlásali, že myslenie stojí vyššie než pozorovanie. No iba v podobe vnímania jedného druhu, a to zrakového. Videnie hodnotili ináč ako počúvanie (nehovoriac už o iných zmyslových vnemoch), umenie zraku ináč ako umenie sluchu. V hudbe síce videli veľké, posvätné umenie, jediné, ktoré je schopné vyjadriť dušu; ale krásnym by nazvali iba umenie zraku. Ich pojem krásy bol univerzálny, zahrnoval aj krásu morálnu, ale keď sa ho pokúšali zúžiť do zmyslovej podoby, tak iba do vizuálnej. Na nej modelovali svoj pojem krásy a definovali ju — pravda oveľa neskôr — pomocou tvaru a farby.

Také teda boli bežné estetické pojmy u Grékov. Na ne nadväzovalo estetické uvažovanie gréckych filozofov, kritikov, umelcov. Veľmi sa odlišovali od pojmov, aké sa v novších časoch používajú nielen medzi filozofmi, ale aj bežne. Ich pojem umenia bol širší a nezahrnoval tie znaky, ktorými dnes definujeme umenie. Takisto ich pojem krásy. Inak rozdeľovali a zoskupovali umenia. Medzi výtvarnými umeniami a poéziou sa nachádzali protirečenia, aké nepozná novodobé myslenie. Chýbal im pojem umeleckej tvorby. Nepoznali ani pojem estetického zážitku. Tieto odlišnosti a nedostatky Gréci po čase sami čiastočne prekonali, ale v mnohých prípadoch sa to stalo až v novoveku.

1. **BÁSNICI O POÉZII.** Umelci sa o estetických otázkach vyslovili skôr ako učenci, neboli to však výtvarníci či hudobníci, ale básnici, a neurobili to v traktátoch, ale v básnických dielach. Písali v nich o mnohých veciach a príležitostne spomenuli aj poéziu; a to špeciálne ju, a nie umenie vôbec. Poznámky o poézii nachádzame rovnako u raných epikov Homéra a Hesioda, ako aj u raných lyrikov a elegikov — Archilocha, Solóna či Anakreonta, Pindara či Sapfo. Všetci nastoľovali jednoduché otázky, ktoré však zaujímali významné miesto aj v neskoršej estetike.<sup>3</sup> Boli to najmä také otázky ako: Čo je prameňom poézie? Aký má cieľ? Ako pôsobí na ľudí? Čo je jej predmetom? Akú má hodnotu? A napokon — či to, čo vraví, je pravda?

2. **HOMÉROVE ODPOVEDE.** Najjednoduchšie a pre vtedajšie myslenie istotne najtypickejšie riešenie nachádzame u Homéra. 1. Na otázku, odkiaľ pochádza poézia, odpovedá jednoducho: od múz. Alebo všeobecnejšie: od bohov. Spevák v *Odysei* vraví, že „boh mi do srdca vstúpil nadanie rozličných piesní“, hoci zároveň dodáva: „nikto ma neučil spev...“. 2. Aký cieľ má poézia? Aj tu Homér odpovedá jednoducho: jej cieľom je tešiť. „Pozrite božského pevca Demodoka, čo mu dal do daru boh radostnú pieseň.“ Potešenie, ktoré poskytuje poézia, pokladá Homér za veľké, ale nie za výnimočné a nadradené; posudzuje ho rovnako ako potešenie plynúce z jedla a z vína. Ako najpríjemnejšie a najcennejšie veci spomínal vedľa seba hostiny, tance, hudbu, šaty, teplý kúpeľ a odpočinok. Vlastnú úlohu poézie videl v tom, že je ozdobou hostín; taký bol nepochybne bežný názor. „... nepoznám nad to príjemný cit, ako keď veselí všade zavládné nad všetkým ľudom, čo sa tam v paláca sálach zabáva pri speve pevca...“. 3. Ako poézia pôsobí na ľudí? Homér vyslovil myšlienku, že poézia prináša nielen potešenie, ale aj čaro. O jej čare vraví pri opise spevu sirén. Tu je počiatok motívu očarovania poéziou, ktorému bolo súdené zohrať nemalú úlohu aj v neskoršej gréckej estetike. 4. Čo je predmetom poézie? Podľa Homéra sú to slávne činy. Prirodzene, mal na myslí epickú poéziu. 5. V čom spočíva hodnota poézie? V tom, že je hlasom bohov, lebo to oni hovoria ústami básnikov, ale aj v tom, že dáva ľuďom radosť a uchováva spomienku na dávne skutky.

Spoločným znakom týchto Homérových myšlienok o poézii je to, že v nich niet ani stopy po autonómnom chápaní poézie. Poézia pochádza od bohov; cieľ má taký istý ako víno; jej predmet je rovnaký ako u histórie; hodnotu má takú, akú má hlas bohov, víno aj história. Pri tom všetkom Homér vysoko hodnotil poéziu, tento dar bohov, aj oduševneného pevca-básnika, ktorý „podobný je bohom svojou rečou“. Medzi ľuďmi „užitočnými pre vlast“ (takýto význam malo ešte v *Odysei* slovo „demiurgós“) popri vojvodcoch, lekároch a tesároch spomína pevca: títo všetci sú „všade žiadúci, ako je zem široká“. Nepochyboval, že

schopnosti, ktoré dali bohovia básnikovi, sú nadľudskej povahy: „Hoci by mal desať hrdiel a desať jazykov, hlas nezlomný a spiežové srdce, to, čo robí, nemohol by robiť bez pomoci múz“. Lebo básnik k svojmu povolaniu potrebuje veď i eť; priemerný človek „počuje iba zvesti, ale nič naozaj nevie“, iba múzy sú „vševediace“.

Ale to všetko ešte nebola najvyššia pochvala poézie, ktorú jej zložil Homér. Helena v *Iliade* hovorí, že len vďaka piesni hrdinovia trójskej vojny „budú žiť v myslí budúcich pokolení“. A podobne sa vraví v *Odysei*, že ak nezahynie sláva Penelopíných cností, bude to zásluha piesne. To znamená, že poézia je trvácnejšia ako život. A kvôli pretrvaniu v poézii hodno zniest najťažšie útrapy: bohovia ich zoslali, „aby z nich vzišla pieseň pre tých, čo prídu“. To je vari najpozoruhodnejší zo všetkých výrokov, čo Homér povedal o umení. Hovorí poézia pravdu, alebo si vymýšľa? Homér myslel, že vraví pravdu. A cenil si u nej vernosť. Chválil pevca, ktorý o minulých dejoch spieva tak, „akoby sám bol pri nich“. Podobne si cenil vernosť u výtvarného umenia: „zázrak umenia“ videl v štíte, ktorý — hoci zo zlata — vďaka plastickej výzdobe je podobný zoranej zemi, ktorú má zobrazovať. Ale vedel aj to, že umenie potrebuje slobodu: keď Penelopa chce, aby spevák spieval zaužívaným spôsobom, syn ju prosí, aby mu dovolila spievať tak, ako mu diktuje jeho vlastný duch.

Takéto boli hlavné problémy poézie, o ktorých hovorí Homér. Iné sa spomínajú iba príležitostne, ale aj tie sa zavše nastoľujú pozoruhodným spôsobom, napríklad úloha nového v účinnosti poézie. „Zo všetkých piesní“, čítame v *Odysei*, „najnovšia pieseň má vždy v poslucháčov najväčší úspech.“

3. **PRAMENE POÉZIE.** Názory iných raných básnikov sa od Homérových náhľadov veľmi neodlišovali. Pokiaľ ide o pramene poézie, Hesiodos o sebe napísal, že ho zaslávili múzy na Helikóne. A Pindaros, rovnako ako Homér vravel, že bohovia môžu básnikov naučiť veci, ktoré smrteľníci nie sú schopní objaviť. No Archilochos už chápal svoju poéziu inak: písal, že môže spievať dityramby, lebo „víno ako hrom zasiahlo jeho rozum“; víno zaujalo miesto múz.

4. **CIEĽ POÉZIE.** Hesiodos chápal cieľ poézie tak ako Homér: videl ho v radosť, ktorú prináša; túto myšlienku vyjadril slovami, že „múzy tešia Dia“. Ale radosť, ktorú poskytuje poézia, posudzoval inak; hovoril, že múzy boli stvorené na to, aby prinášali úľavu a zabudnutie na starosti. Staval teda pred poéziou negatívne, ale oveľa ľudskejšie úlohy. Anakreon si básnika síce predstavoval po starom, ako toho, kto spieva pri hostinách, ale chcel od neho, aby spieval o niečom inom, a nie o svároch a vojnách, aby radšej poslucháčov rozveseľoval, spájajúc dary múz a Afrodity. Rané názory na poéziu neboli veľmi pestré — Anakreontove slová takmer bez zmeny opakoval Solón, ktorý napísal, že velebí radosť prinášajúce diela Afrodity, Dionýza a múz, čiže lásku, víno a poéziu. Na druhej strane toto obdobie ešte nedávalo poézii didaktické úlohy; stane sa to až v klasickej dobe, keď Aristofanes povie, že „básnik je učiteľom dospelých“.

5. **PÔSOBENIE POÉZIE.** Pôsobenie poézie v zhode s jej cieľom chápal Hesiodos takto: aj ten, kto má čerstvú ranu v duši... keď počuje, ako pevec oslavuje dávnych ľudí a šťastných bohov, hneď zabudne na starosti a prestane myslieť na svoj žal. A Sapfo: „Nepatrí sa, aby smútok býval v dome tých, čo slúžia múzam.“ Pindaros zasa povedal, že „boh zosiela čaro piesňam“. Na inom mieste napísal, že „pôvab dáva smrteľníkom všetku radosť“ a „vzbudzuje sladký úsmev“. Pôvab sa po grécky volal χάρις (cháris) a tým istým menom Gréci nazývali Grácie (Charitky). Čaro alebo pôvab — to bol pre dejiny estetiky dôležitý pojem; zo všetkých, čo sa vtedy používali, bol vari najbližší tomu, čo dnes voláme krásou. Homérovské hymny si už trochu inak predstavovali pôsobenie poézie: ako „srdca pohodu, ľúbostné cnenie a snívanie s otvorenými očami“.

<sup>3</sup> K. Svoboda, *La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs*, in: *Charisteria Sinko*, 1951. — W. Kranz, *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der athellenischen Literatur*, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII*, 1924. — G. Lanata, *Il problema della tecnica poetica in Omero*, in: *Antiquitas IX*, 1—4, 1954. — *La poetica dei Greci arcaici*, in: *Miscellanea Paoli*, 1955.

6. PREDMET POÉZIE. Hesiodos písal o predmete poézie, že múzy rozprávajú o tom, čo je, čo bolo i bude; že prikazujú básnikovi spievať „o minulosti aj o budúcnosti“. Jeho vlastná poézia sa zaoberala rôznorodými témami: *Theogónia* (*Zrodenie bohov*) rozprávala o bohoch, v *Prácach a dňoch* sa hovorí o zvyčajnom ľudskom živote.

Pindaros vyslovil svoju mienku aj o tom, čo je pre umelca dôležitejšie: vrozený talent, alebo získané poznatky. Prihovára sa za talent. „Umelec je ten, kto veľa vie od prírody“, a nie „iba to, čo sa naučil“. Tento názor vychádzal z poézie; Grék v ranom období by asi sotva to isté povedal o sochárstve alebo o architektúre, lebo bol presvedčený, že v týchto oblastiach sú rozhodujúce pravidlá.

7. HODNOTA POÉZIE. Raní básnici triezvo oceňovali hodnotu poézie. Solón namiesto aby prosil múzy o básnický dar, radšej od nich žiadal blahobyť, dobrú povesť, žiľivosť k priateľom, tvrdosť voči nepriateľom. Medzi predstaviteľmi rozličných povolani spomenul básnika vedľa kupca, roľníka, remeselníka, veštca, lekára; nestaval ho nižšie, ale ani vyššie. Išlo tu o hodnotenie poézie z hľadiska životnej prospešnosti.

Pindaros vyslovil názor, že „umenie je ťažké“.

8. POÉZIA A PRAVDA. Gréci hodnotili poéziu aj z hľadiska, ktoré bolo pre nich podstatné — z hľadiska pravdy. Tu hodnotenie vyznievalo skôr negatívne; Solón vyčítal pevcovi, že nevravia pravdu, že si vymýšľajú, a teda klamú. Keď sa neskôr dostanú k slovu filozofii, ich mienka o básnikoch bude podobná. Pindaros písal, že básnici navzdory pravde rôznymi výmyslami omamujú duše smrteľníkov a sladkým čarom ich nútia veriť v najnepravdepodobnejšie veci. Ohľadupnejšie sa vyslovil Hesiodos, ktorému múzy hovorili: „Vravíme veľa výmyslov, čo sa podobajú pravde, ale ak chceme, vieme povedať aj pravdu“.

Ten istý Solón však písal, že múzam vďačí za múdrosť. V ústach Gréka to bolo najlichotivejšie, čo sa dalo povedať o poézii a básnikoch — porovnať poéziu s múdrosťou a básnika s mudrcovi. Ale σοφία — múdrosť mohla mať dva významy. Na jednej strane označovala poznanie pravdy, a to tej najhlbšej. O ňu sa nepochybne usilovali básnici a pripisovali ju sebe, ale predovšetkým Homérovi; pripisovali si múdrosť vtedy, keď ešte nebolo filozofov a učencov.

Ale múdrosť, o ktorej Solón vravel, že za ňu vďačí múzam, mohla sa chápať aj ako múdrosť praktická, schopnosť písať, umenie. A takto ju zrejme chápal Solón. Podobne aj u Pindara σοφία (sofia) znamenala to isté, čo umenie, a σοφός (sofós) to, čo umelec. Takto chápaná múdrosť nemusela byť totožná s pravdou. Básnici pripisovali svojmu dielu najvyššiu hodnotu aj z ďalšieho hľadiska, z toho istého ako Homér. Opakovali jeho myšlienku, že poézia, a iba ona, zabezpečuje ľuďom a ich skutkom trvácnosť. Najmä Pindaros: „Oduševnené slovo trvá dlhšie než činy.“ „Ak hymnus nepochváli ľudské diela, stratia sa ony v temnotách.“ Ďalej napísal, že Odyseovi sa oplatilo trpieť, lebo vďaka Homérovi jeho sláva prevyší všetky utrpenia.

Pre raných Grékov bola poézia niečím veľmi vzdialeným od umenia a od zručnosti, zvyčajne ich neporovnávali. Predsa však istý archaický básnik údajne porovnal poéziu s maliarstvom, a Gréci to opakovali ešte po mnohých storočiach. Simonides vraj povedal, že maliarstvo je mlčiaca poézia a poézia je hovoriace maliarstvo.

9. KRÁSA. U básnikov sa zriedkavo vyskytovali slová „krása“ a „krásny“. Teognis písal: „Čo je krásne, je milé, čo je nepekné — nie je milé.“ A Sapfo v jednej básni vraví: „Človek pekný je mi pre oko, kto dobrý je, ten zrazu pekným sa mi zdá.“ Tieto slová znamenali asi toľko: To, čo nás uchvacuje, priťahuje, čo v nás vzbudzuje obdiv a uznanie (toto všetko Gréci volali krásou), je aj cenné, hodnotné (to zasa volali dobrom). Aforizmus Sapfo, vyjadrujúci spätosť krásy s dobrom, teda „kalokagatiu“, takú typickú pre Grékov,

nezahrnoval iba krásu v dnešnom, čisto estetickom zmysle slova, ale zahrnoval aj ju; preto patrí do dejín estetiky tak ako výrok Homéra, ktorý nespomenul krásu, ale zrejme ju mal na mysli, keď dal starcom v *Iliade* hovoriť o Helene (III, 156), že pre takú ženu bolo hodno viesť vojnu a podstúpiť vojnové útrapy. 10. MIERA A PRIMERANOSŤ. Hesiodos sformuloval zásadu: „Zachovaj mieru vo všetkom, najlepší je totiž *kairós*, využi vždy pravú chvíľu.“ Takmer doslova to dvakrát zopakoval Teognis. Tato zásada nemala byť estetickým pravidlom, ale skôr morálnym; pre archaické obdobie však bolo príznačné práve to, že krásu a umenie sa ešte nevyčlenili, ale posudzovali sa spoločne s morálnymi kvalitami a s inými životnými záležitosťami. Zároveň stojí za povšimnutie, že raný básnik už spomenul dve slová — miera a primeranosť — ktoré budú hlavnými termínmi gréckej estetiky.

Zhrnutie: Archaickí básnici videli prameň poézie v božskej inšpirácii, jej cieľ vo vzbudzovaní radosti, v šírení čara, ale aj v oslave minulosti; jej tému nachádzali v osudoch bohov a ľudí; boli presvedčení o jej hodnote, ale nepredstavovali si ju ako osobitnú hodnotu, vlastnú iba umeniu. Ich stanovisko sa do istej miery blížilo tomu, ktoré sa neskôr označovalo za romantické. Bolo vzdialené od každého formalizmu. Keby vtedajší výtvarní umelci boli sformulovali svoje názory, možno by mali odlišnú povahu, väčšmi upriamenú na formu.

# TEXTY HOMÉRA, HESIODA A RANÝCH LYRIKOV

## PRAMENE POÉZIE

- 1) *Múza to pevcovi vnukla héroov ospievať činy*  
(Homér, Odysea VIII 73)
- 2) *Hneď to dám celému svetu vedieť,  
že sa mi štedrosťou božou dostalo vnuknutia spievať.*  
(Homér, Odysea VIII 497)
- 3) *Pred tebou, Ulyxes, klačím a v bázni o milosť prosím.  
Potom ti pride aj ľúto, ak zabiješ pevca, čo spieva  
na počesť bohov a rovnako ľudí. Nikto ma neučil spev,  
no boh mi do srdca vstúpil nadanie rozličných piesní.*  
(Homér, Odysea XXII 344)

## CIEĽ POÉZIE

- 4) *Pozvite božského pevca Demodoka,  
čo mu dal do daru boh radostnú pieseň  
kdekoľvek z duše si spievať.*  
(Homér, Odysea VIII 43)
- 5) *Keď sa už pytači najedli, napili, čo hrdlo ráči,  
nemali na ume iné len spievať a krútiť sa v tanci,  
tie dary hostín.*  
(Homér, Odysea I 150)
- 6) *Nám vždycky prinesie radosť hostina, gitara, tanec,  
obliecť sa do iných šiat, takisto kúpele teplé i sen.*  
(Homér, Odysea VIII 248)
- 7) *Alkinoos, kráľ, čo prevyšíš povestou slávy mocnárov sveta,  
uznáš, že krásne je predsa počúvať speváka tóny,  
takého, aký je tento, čo bohom sa podobá samým,*

*preto sa nebojím vyriešiť, že nepoznám nad to príjemný cit,  
ako keď veselosť všade zavládne nad všetkým ľudom,  
čo sa tam v paláca sálach zabáva pri speve pevca,  
sahnúc si povedľa druha, kde stoly sú plné chleba i mäsa,  
kde sladký nápoj im stolovník načiera z nádob, nalieva hojne,  
nemám už nad to ver krajší a srdca hrejivý pocit.*

(Homér, Odysea IX 3)

## ÚČINOK SPEVU

- 8) *Kto začul zblízka raz Sirény spevné, nevediac, čo sú ich čary,  
tomu už manželka nepríde naproti nikdy, neprídu deti,  
ani sa nebudú tešiť, že sa im vracia domov zas z ďalekej cesty,  
lebo ho Sirény spevom zmámili sía čarovným putom.*  
(Homér, Odysea XII 41)

## HODNOTA POÉZIE

- 9) *Boh sám mu vnukol započat' radostný spev,  
a on už potom pieseň rozvíja sám.*  
(Homér, Odysea VIII 499)
- 10) *Veď ľudia na celom svete, nech oni kdekoľvek žijú,  
svedkami bývajú pocty a prejavy úcty k básnikov veršom,  
lebo ich umeniu spievať učila Múza ľúbiaca básnikov rod.*  
(Homér, Odysea VIII 479)
- 11) *Teraz sa radujme veselím hostí, nech nečúť zbytočný hluk,  
keď radosť je počúvať pieseň, speváka chýrneho hlas,  
on je to, čo bohom v piesni hodlá sa narovneň klásť.*  
(Homér, Odysea I 369)
- 12) *Kto by si cudzinca bohodkiaľ k sebe zval alebo priviedol  
iba ak takého, čo koná na prospech ľudu, či je to veštec,  
lekár zlých chorôb alebo tesár, čo dokáže urobiť krov,  
či práve božský ten pevec, tešiaci radostnou piesňou,  
veď takých je potreba všade, ako je bez hraníc svet.*  
(Homér, Odysea XVII 382)

## BOŽSKOSŤ POÉZIE

- 13) Teraz mi povedzte, Múzy, čo bývate v olympských sídlach,  
veď vy ste bohynie tiež, bez vás sa nedeje nič, netají pravda,  
nám sa len dozvedieť príde, nevieme s istotou žiť.  
Keby som desať jazykov mal a práve toľko mal úst  
a nezlomnosť hlasu, srdce s'á spiežovec zvučný uprostred prs,  
na mená mužov, čo k Iliu prišli, neviem si dajako spomnúť,  
keby vy, olympské Múzy, nemali by ste pre mňa ten dar.  
(Homér, Ilias II 484)

## VEČNOSŤ POÉZIE

- 14) Bo Zeus dal nám do vena neprajný údel,  
by sme aj v potomstve našom skrz pieseň naďalej žili.  
(Homér, Ilias VI 357)
- 15) Nuž preto sláva tej cnosti nezbledne nikdy,  
bohovia budú básnika spevom k poteche ľudí  
velebiť múdrosť ženy Penelopy.  
(Homér, Odysea XXIV 196)
- 16) Bo skazu Iliu bohovia sami ľuďom tiež za údel dali,  
by sa z nej pieseň zrodila potomkom navždy.  
(Homér, Odysea VIII 578)

## POÉZIA A PRAVDA

- 17) Veď takto po celom svete o sláve Achájov spievaš,  
ako sa začala vojna, koľko si vystáli strastí a bied,  
vravíš s'á očitý svedok, či iný tak rozprával tiež.  
(Homér, Odysea VIII 489)
- 18) Za chrbtom černej sa pole, obzrieš sa — zoraná roľa,  
a akoby zo zlata bola, ten zázrak z básne tu vzniká.  
(Homér, Ilias XVIII 548)

## SLOBODA POÉZIE

- 19) Prečo tu vlastne pevcovi vernému prekážky robiť,  
by nás tu potešil piesňou, čo prišla mu na myseľ hneď.  
(Homér, Odysea I 346)

## NOVOSŤ POÉZIE

- 20) Radosť sa zmocňuje srdca pri počutí piesne,  
čo celkom novučká znie, každému, kto začuje ju.  
(Homér, Odysea I 351)

## PRAMEŇ POÉZIE

- 21) A Múzy to boli, čo pieseň bez konca ma učili spievať.  
(Hesiodos, Práce a dni, 662)
- 22) Čo zmôžu bohovia sami, dozvie sa básnikov rod,  
smrteľným ľuďom tie veci budú vždy nad sily siahat'.  
(Pindaros, Paján VI 51, vyd. C. M. Bowra)
- 23) Začnem nôtii krásnu pieseň vládcu Dionýza,  
dityramb, keď myseľ moju víno s'á blesk prenikne.  
(Archilochos, frg. 77, vyd. E. Diehl)

## CIEĽ POÉZIE

- 24) Olympské Múzy pre Dia otca, Kronovho syna, zrodila Mnemosyna,  
by strastí úľavou boli a útrap zabudnutím.  
(Hesiodos, Zrodienie bohov, 52)
- 25) Milé sú teraz cyperskej bohynie dary, tiež boha Bakcha,  
čo mužom prinášať zvyknú tie chvíľky opojnej slasti.  
(Solón, frg. 20, vyd. E. Diehl)

## PÔSOBENIE POÉZIE

- 26) Šťastným sa stane, koho si vo chvíli obľúbia Múzy,  
z úst jeho plynule tečie slov ľúbivá pieseň,  
ak sa kto nájde v hlbokom žiali, má čerstvo zranenú dušu,  
či srdce sa zmára mu v smútku; tu zrazu spevák,  
čo slúži Múzam, ospieva činy tých slávnych predkov,  
oslavným hymnom aj bohov, čo sídlia v Olympu výškach,  
zabudne na žiaľ v tej chvíli, myseľ sa strasie aj smútku,  
bo rýchlo ho odvráti inam, bohýň tie liečivé dary.  
(Hesiodos, Zrodienie bohov, 96)

27) *Hermes, toto mi teraz len prezrad, hoci aj šeptom,  
ty obratný potomok Maie (odkiaľ máš lýru, ten dar),  
či v kolíske daktory z bohov alebo smrteľných ľudí  
ti dar ten podivný dal, že božsky ťa naučil spievať,  
čo to za umenie v nej, či sa ho naučiť možno,  
či cvikom dá sa ono získať, keď zrazu tri veci núka —  
vybrať si duševný pokoj, lásku či príjemný spánok.*  
(Homér, Hymny — Na Herma, 439)

28) *Umelec, ten veľa vie už od zrodu,  
ale takí, čo chvatom sa učili,  
pýšia sa len veršami krkavčimi,  
nič dokončiť nedokážu so zdarom.*  
(Pindaros, Olympská óda II 86, vyd. C. M. Bowra)

29) ... umenie je ťažké.  
(Pindaros, Olympská óda IX 107, tamiež)

## POÉZIA A PRAVDA

30) *Pevci klamú v mnohých veciach.*  
(Solón, frg. 21, vyd. E. Diehl)

31) *Mnoho je divov na svete,  
no často klame ľudí reč  
spletená sieťou výmyslov,  
klamstiev bájami.  
Bohyňa vďaky dosiahne všetko,  
po čom len siahne; sladkostiam ľudským,  
pridá im cenu, často vie prebudiť vieru,  
kde sa uveriť inak už nedá.*  
(Pindaros, Olympská óda I 28, vyd. C. M. Bowra)

32) *To ony dávno Hesioda učili krásnemu spevu,  
to prvé vedy bohyne vyriekli pamätné slová,  
Olympské Múzy...  
vieme už veľa klamstiev riecí v podobe pravdy,  
vieme však, ak to tiež treba, pravdivé slová hneď vyriešiť.*  
(Hesiodos, Zrodenie bohov, 22)

32a) *Nepotrebuje ani Homéra, ktorý chváli, ani toho, kto hneď  
dokáže rozveseliť svojím veršom, ale koho pravdivé  
zobrazenie rozptýli pochybnosť o skutočnosti.*  
(Tukydides II 41, v Periklovej reči)

## HODNOTA POÉZIE

33) *Iný sa v umení Atény bohyně vyzná —  
alebo v remesle kováča bohov Hefaista  
a zručne prácou živí sa;  
inému olympské Múzy dar spevu dali,  
umenia mieru pre nesmiernu rozkoš.*  
(Solón, frg. I, v. 49, vyd. E. Diehl)

34) *Nie čin, lež slovo pretrvá čas,  
no len ak ho s Charítiek priazňou  
jazyk až z hĺbky srdca povznesie.*  
(Pindaros, Nemejská óda IV 6, vyd. C. M. Bowra)

## VEČNOSŤ VĎAKA POÉZII

35) *Spev hymnický želajú si slávne činy,  
bo zahalí ich noci čierny mrak,  
v zrkadle ony skvieť sa chcú  
v čelenke Múzy Mnemosyny.  
Tá nahradí znoj strastiplný veršom.  
Boháč či chudák k cieľu smrti kráča,  
že Odyseus vela trpieť musel,  
to Homér nám do mysle vrýva sladko  
umením slova, úskokmi a klamom  
on sa nám navždy slávnym stal.*  
(Pindaros, Nemejská óda VII 12, tamiež)

*Ospievať ódou mužný čin  
sluší sa v piesni najkrajšej,  
len to je cesta k večnej sláve,  
netreba nič prejsť mlčaním.*  
(Pindaros, frg. 106 b, tamiež)

## MALIARSTVO A POÉZIA

36) *Simonides nazýva maliarstvo mlčiacou poéziou a poéziu hovoriacim maliarstvom.*

*(Plutarchos, O sláve Aténčanov, 3)*

## KRÁSA

37) *Múzy i Charitky, Diove dcéry,*

*vyriekli v piesni raz slová:*

*čo krásne je, to je i milé,*

*nepekné nemilým býva.*

*(Teognis, 15)*

38) *Pekný je mi pre oko.*

*Kto dobrý je, ten zrazu pekným sa mi zdá.*

*(Sapfo, frg. 49, vyd. E. Diehl)*

## MIERA

39) *Zachovaj mieru vo všetkom, najlepší je totiž kairós,*

*využi vždy pravú chvíľu.*

*(Hesiodos, Práce a dni, 694)*

40) *V ničom sa nenáhli:*

*najlepšia pre každé dielo*

*je veru príhodná chvíľa.*

*(Teognis, 401)*



## I

1. ATÉNSKE OBDOBIE. Druhé obdobie gréckych dejín bolo najskvelejšou érou Grékov, érou vojnových víťazstiev, spoločenského pokroku, vzrastu bohatstva, érou vzniku veľkých umeleckých aj vedeckých diel. Keď Gréci porazili Perziu, jedinú veľmoc vtedajších čias, stali sa národom bez súpera. Po ozbrojenom odrazení Peržanov došlo aj k ich vytlačeniu z obchodných trhov spolu s Feničanmi; aj v tejto oblasti sa Gréci ocitli na vedúcom mieste. Tempo rozvoja v 5. storočí bolo závažné — víťazstvo nasledovalo za víťazstvom, jedna politická reforma za druhou, vznikali vedecké objavy i umelecké veľdiela. Táto éra rozkvetu však vôbec nebola pokojným obdobím. Práve naopak, neprestajne zúrili vnútorné boje medzi gréckymi štátmi, spoločenskými triedami, stranami, vojvodcami. Gréci nežili v mieri, ale v ustavičnom napätí. Vojny s útočníkmi vzbudzovali v nich vlastenecké zánietenie, znásobovali pocit sily a národnej jednoty.

V krajine s početnými politickými, priemyselnými, obchodnými i duchovnými centrami teraz získalo prevahu jedno stredisko — Atika a v nej Atény. Atika bola krajom s priaznivou zemepisnou polohou a s pomerne veľkým nerastným bohatstvom. Už v 6. storočí Peisistratos urobil z Atén námornú mocnosť, rozvinul v nich remeslá a obchod, staral sa o umenie a literatúru. Do polovice 5. storočia Atény hojne udeľovali občianstvo, ale mohli tu slobodne obchodovať aj metoikovia. V polovici 5. storočia Atény počtom obyvateľstva zatičili už aj Syrakúzy. Ich postavenie upevňovali rovnako vojnové víťazstvá ako kultúrna expanzia. Pod vedením Atén sa utvoril námorný spolok. Do Atén bol prenesený délsky poklad. Vrcholným obdobím bola Periklova vláda v druhom tridsaťročí 5. storočia. Odvedty môžeme toto obdobie pokladať za atické alebo aténske.

Na začiatku 5. storočia sa grécka kultúra vyvíjala ešte dvojkoľajne: iná bola u Dórov a iná u Iónov. Do aténskej spoločnosti však vstúpili jedni aj druhí; aténska kultúra sa vytvorila z oboch prvkov. Dórske a iónske štýly prestali byť slohmi dvoch území, stali sa dvoma slohmi jednej krajiny. Na Akropole sa vedľa dórskeho Partenonu týčil v iónskom slohu postavený Erechteion. Podobne to bolo vo vedách, najmä v estetike; u aténskych sofistov mala estetika empirickú iónsku povahu, kým u Platóna nadväzovala na tradície dórskeho apriorizmu.

2. DEMOKRATICKÉ OBDOBIE. Atény smerovali k spoločenskému pokroku, k demokratizácii života. Reformy sa začali už v 6. storočí za Solóna a v širšom rozsahu pokračovali na prahu 5. storočia za Kleistena. Vtedy sa nastolila občianska rovnosť, ktorá umožnila všetkým zúčastňovať sa na vláde. Roku 464 stratil moc aeropág, posledná nedemokratická ustanovizeň. Keď Perikles uzákonil platy za vykonávanie úradov, umožnil účasť na vláde aj najchudobnejším vrstvám. Úradníci sa nevolili, ale žrebovali. Podľa ústavy sa najmenej tri razy za mesiac konalo ľudové zhromaždenie. Aj bežné záležitosti sa vybavovali kolektívne v Rade 500. Každý Atéňčan sa zúčastňoval na verejných záležitostiach, a to neprestajne. Výnimku tvorili iba otroci, ktorí pracovali, aby občania mohli vládnuť a venovať sa vedám a umeniam. Umenie nikdy nebolo väčšmi späté so životom národa. Tragédie a komédie slúžili politike, zvelebovali či zatracovali hospodárske a politické programy.

3. ATÉNSKY LUD. Bolo by chybou predstavovať si aténsky ľud, ktorý vládol v krajine za jej najväčšieho rozkvetu, ako kolektív osvietených občanov, vzor pokroku a ľudských cností. Tento ľud pocitoval k osвете skôr nechuť. Jej hlásateľ, Sokrata, odsúdil na smrť. Xenofón Sokratovými ústami hovorí, že ľudové zhromaždenie sa skladá z trhových obchodníkov, ktorí myslia iba na to, ako by lacnejšie kupovali a drahšie predávali. Poznáme záporné vlastnosti Aténčanov — ich ziskuchtivosť, závistlivosť, márnomyseľnosť, povrchnú okázalosť. Ale nepochybne sú aj ich veľké prednosti. Boli vznetliví, vnímaví, mali bujnú fantáziu a na rozdiel od pošmurných Sparťanov mali radi pohodu a veselosť. Boli slobodnými ľuďmi, ktorí potrebovali voľnosť. Obľubovali krásu, mali prirodzene dobrý vkus, rozumeli umeniu. Prirodzená zmyslovosť sa v nich spájala so záľubou v abstraktných úvahách. Radi žili bezstarostne, ale keď bolo treba, vedeli byť obetaví a hrdinskí. Boli vypočítaví, ale aj citľadostiví, a práve táto vlastnosť ich viedla k veľkodušnosti. Boli všestranní: vedeli si rozdeliť čas medzi prácu v zamestnaní, spoločenské problémy i zábavu, a navyše, ako hovorí T. Sinko, „každý snemový rečník bol zároveň aj vojakom v zálohe alebo veteránom“.

Takisto by bolo chybou predstavovať si život Aténčanov ako bohatý, hojný a pohodlný. Tukydidés cituje Periklove slová: „Lúbime krásu s mierou, milujeme múdrosť, ale neupadáme do slabosti.“ Gréci nemali veľké osobné nároky; skvostné boli iba verejné budovy, ale nie súkromné príbytky. Nepýšili sa bohatstvom a neskrývali núdzu. Keďže sa vedeli uspokojiť s málom, bolo medzi nimi veľa takých, ktorí boli oslobodení od materiálnych starostí a mohli, ak aj nie umelecky tvoriť, tak sa aspoň z umenia tešiť. Keď Isokrates po rokoch spomínal na Periklove časy, mohol povedať: „Každý deň bol u nás sviatkom“. A práve z virvaru aténskej epochy pochádza Anaxagorova odpoveď na otázku, prečo dáva prednosť bytiu pred nebytím: „Lebo sa môžem dívať na nebo a poriadok všehomíra“.

4. KONIEC OBDOBIA. Priaznivé politické podmienky sa však v Grécku dlho neudržali. Pokojné spolunažívanie gréckych štátov už koncom 4. storočia narušili spory a súperenie, ako aj zdĺhavá peloponézska vojna, ktorá pustošila krajinu. Najmä Atény postihli pohromy: obliehania, nákazy, zostrené vnútorné boje, časté politické prevraty, sprísnené politické zriadenie, neplodné pokusy o znovuzískanie hegemonie. 4. storočie sa stalo érou macedónskej vlády a Chaironeie. Atény politicky upadli. Z politického hľadiska by bolo dokonca odôvodnené ohraničiť klasické obdobie 5. storočím, ale z hľadiska duchovnej kultúry to nie je možné. Tu vo 4. storočí nedošlo k podstatnejším zmenám, Atény zostali naďalej centrom literatúry, rečníctva, umení a vied. Grécka štátnosť upadala, ale kultúra dosiahla nebyvalý rozkvet, takže sa stala univerzálnou a ovládla svet. Politické a sociálne výdobytky Grékov neboli trvalé, ale ich umenie prežilo tisícročia. A takisto ich veda o umení.

5. KLASICKOSŤ. Pomerne krátke vyvrcholenie gréckej kultúry sa zvyčajne nazýva „klasickým“ obdobím a „klasickou“ sa volá i literatúra a umenie tohto obdobia. Toto slovo je však mnohovýznamové. A. Prvý význam slova klasický označuje to, čo je najdorzetejším, najdokonalejším vyjadrením nejakej kultúry, umenia, smeru, štýlu. V tomto význame je v Grécku klasické 5. a 4. storočie, najmä Periklova éra, lebo je dokonalým, vrcholným vyjadrením Grécka. Treba si však uvedomiť, že klasickými

v tomto význame sú aj iné kultúry, naskrze odlišné od periklovskej. Gotická kultúra 13. storočia, taká nesmierne vzdialená od gréckej, je v tomto zmysle rovnako klasická, lebo je zrejmým vyjadrením stredoveku, tak ako bola grécka kultúra výrazom antiky. Keď sa v uvedenom význame hovorí o nejakej kultúre, že je klasická, myslí sa tým iba jej hodnota, a nie povaha. Klasické obdobie zvyčajne netrvá dlho; len čo kultúra, umenie, poézia dosiahne vrchol, začína upadať — je ťažké udržať sa v zenite. V Grécku bola nepochybne klasickým obdobím krátka Periklova éra a iba vo vofnejšom zmysle sa dá predĺžiť na dve storočia.

Protikladom klasického umenia a poézie v uvedenom zmysle je jednoducho umenie a poézia menej dokonalá, menej vyzretá. Presnejšie, protikladom klasickosti je na jednej strane „archaickosť“ alebo „primitivizmus“, keď umenie ešte nedosahuje zrelosť, a na druhej strane prezreté umenie. V minulosti odkvitajúce umenie sa volalo „barokovým“, ale dnes prevláda mienka, že barok je osobitným typom umenia, ktorý má svoje klasické aj úpadkové obdobie.

B. Slovo „klasický“ má aj iný význam: označuje kultúru, umenie, poéziu, smer, štýl s určitými znakmi, pre ktoré je charakteristický zmysel pre mieru, striedmosť, harmónia, vyrovnávanie napätia, rovnováha zložiek. Poézia a umenie 5. a 4. storočia v Grécku boli klasické aj v tomto význame. Stali sa dokonca vzorom a mierou pre všetky neskoršie obdobia, ktoré smerovali k striedmosti, k harmónii a k rovnováhe. V tomto druhom význame sa však už nedá hovoriť o „klasike 13. storočia“ alebo o „klasickej gotike“. Gotika totiž vôbec neaspiruje na striedmosť. Takisto neklasický je každý prejav baroka a romantizmu, lebo sa usiluje o niečo iné ako o striedmosť. Zatiaľ čo prvý pojem klasiky bol pojmom hodnotiacim (lebo vymedzoval klasickosť na základe jej dokonalosti), druhý je pojmom opisným. Striedme umenie má svoje prednosti, no svoje prednosti má aj umenie gotiky, baroka či romantizmu.

Umenie, literatúra, kultúra Periklových čias, ba celého 5. a 4. storočia boli klasické v oboch významoch. Keď sa tento pojem prenáša z časti na celok, nazýva sa „klasickým“ dakedy celý starovek, ale to už nezodpovedá ani jednému z dvoch významov tohto slova. Veď starovek nebol od začiatku vyzretý a vždy ho necharakterizovali striedmosť a rovnováha, mal aj svoje obdobie barokové a romantické. Klasickou érou v staroveku bolo 5. a 4. storočie.

Išlo o najklasickjšie z klasických období — nezostalo však jediným v dejinách: v neskoršom staroveku, v stredoveku aj v novších časoch sa rovnako striedali obdobia striedmosti s obdobiami dokonalosti. Bolo to tak u Rimanov za Augusta, u Frankov za Karola Veľkého, vo Florencii za čias Mediciovcov. Paríž za Ludovíta XIV. a za Napoleona sa usiloval nielen vytvoriť klasické umenie, ale aj aby ho mal také ako Gréci, nehladali sa vlastné klasické formy, ale napodobovali sa vofakadajšie. Takéto napodobovanie v umení a v literatúre sa v 19. storočí volalo „pseudoklasickým“; dnes ho nazývame „klasicistickým“. Sofoklovo divadlo bolo klasické, no Racinovo klasicistické, Feidiove sochy boli klasické, ale Canovove klasicistické. V periklovských časoch historik vidí nielen obdobie *kat'exochén* klasické, ale aj prototyp iných klasických a vzor klasicistických období.

<sup>3</sup> G. Rodenwaldt, *Zum Begriff und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft* XI. 1916. — *Das Problem des Klassischen in der Kunst, acht Vorträge*, hrsg. W. Jaeger, 1931 (práce B. Schweitzera, J. Strouxa, H. Kuhna a iných). — A. Körte, *Der Begriff des Klassischen in der Antike*, in: *Berichte über Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, t. 86, z. 3, 1934. — H. Rose, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes*, 1937. — *Zošit Recherches* II. 1946 (práce W. Deonna, P. Fierensa, L. Hautecooura a iných). — W. Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique“*, in: *Revue Internationale de Philosophie*, z. 41, 1958.

I. TRAGÉDIA. Klasické obdobie v Grécku už nezrodilo nové veľké epické a lyrické diela, ale Homérova poézia a tvorba raných lyrikov zostávali i naďalej živé. Homéra pokladali nielen za najväčšieho básnika, ale aj za mudrca, videli v ňom nielen zdroj krásy, ale aj poznania. Pre prvých veľkých estetikov bola poézia prvých veľkých básnikov už odľahlá, ale zároveň ju opriadal nimbus vzdialených vecí.

Gréci v uvedenom období však mali aj vynikajúcu poéziu, čo im bola blízka a aktuálna, pretože práve vtedy vystúpili veľkí grécki tragici. Spomedzi vlastností gréckej tragédie sú pre dejiny estetiky dôležité najmä tieto:

A. Tragédia sa vyvinula z náboženských kultových obradov a bola s nimi spätá tesnejšie ako grécka epika a lyrika. Vyšla z choreie, z tancov a zo spevov, ale veľkosť jej dala myšlienka, obsah — nastolenie problémov ľudského života a osudu.

B. Navonok pripomínala skôr dnešnú operu než tragédiu. Pôvodne v nej hlavnú úlohu hral chór (herec bol spočiatku iba jeden, druhého herca zaviedol až Aischylos. Chór deklamoval, ale táto deklamácia bola bližšia spevu. Jej podstatnú zložku tvorili hudba a tanec; divadelné predstavenia boli pokračovaním prvotnej „trojjedinej choreie“, ktorá v rovnakej miere pôsobila slovom, zvukom i pohybom. Bola teda určená skôr na počúvanie než na pozeranie. Dekorácie mali najmä na začiatku druhoradú úlohu.

C. Spočiatku nemala nič spoločné s realizmom. Vo svojej ranej fáze sa neodohrávala v ľudskej sfére, ale na hranici ľudského a božského. Aischylove tragédie mali ešte blízko k dityrambickým kantátam. Ich témou boli mýty, fabula bola jednoduchá, ich podstatu tvorili otázky vzťahu človeka a boha, slobody a nevyhnutnosti; ich dej sa odohrával v zázračnej, nadľudskej atmosfére, nemali za cieľ zobrazovať a diferencovať charaktery ani reprodukovat skutočnosť a nepripúšťali motívy, ktoré by mohli narušiť túto atmosféru. Svojou koncepciou skôr pripomínali archaické sochy z Olympie než klasické sochy Partenonu.

D. Tragédia bola umením pre všetkých. Od Periklových čias každý aténsky občan dostával od štátu peniaze na lístok do divadla. Hry hodnotilo päť oficiálnych sudcov, zdá sa, že títo sudcovia sa podrobovali mienke väčšiny poslucháčov.

E. Tragédia bola dielom jedného človeka, a nie kolektívnym výtvorom básnika, skladateľa a režiséra. Spočiatku autor nepísal iba text, ale skladal aj hudbu, spev, tanec, bol režisérom, hercom, ba aj organizátorom predstavení.

F. Podľa zhodnej mienky neskorších stáročí tragédia už takmer na samom začiatku dosiahla vrcholy, ktoré sa už neskôr neprekonali. Vďaka pôsobeniu akéhosi zákona série traja veľkí grécki tragici vystúpili bezprostredne jeden za druhým (Aischylos 525—456, Sofokles 496—406, Euripides 480—406/5). Najmladší z nich už písal, keď ešte tvoril najstarší autor.

Tempo rozvoja tragédie bolo ohromujúco rýchle. Už Aischylos obmedzil chór, rozvinul dialóg, ozdobil scénu, zaviedol okázalejšie dekorácie, obliekol hercov do splývajúcich kostýmov a dal im vyššie koturny. Sofokles sa zbavil archaizmu, ktorý bol ešte príznačný pre Aischyla, jeho tragédie sú zložitejšie, majstrovsky komponované, realistickejšie, ľudskejšie, ale pritom harmonizované a zidealizované. Hovoril, že zobrazuje ľudí takých, „akí by mali byť“. Poslednú etapu predstavoval Euripides, ktorý už vykresľoval ľudí takých, „akí sú“, teda bol realistom, ktorý od božskej tragédie prešiel k tragédii ľudskej.

G. Veľkí tragici boli spätí s aktuálnymi spoločenskými problémami. Sofokles reprezentoval ideológiu pravice, odmietal radikálne osvietenstvo sofistov; Euripides bol naopak spätý práve so sofistami, pričom ideologicky patril k avantgarde. Spolu s nimi vstúpil do umenia antagonizmus tradície a obnovy, konzervatívnych a pokrokových tendencií; tento antagonizmus prešiel onedlho z umenia aj do jeho teórie.

2. ESTETICKÉ VÝPOVEDE TRAGIKOV A EPICCHARMA. U tragikov ťažko nájdeme výpovede na estetické témy, lebo sa radšej vyslovovali o otázkach etiky a väčšmi ako forma ich vzrušoval obsah toho, čo písali. Ale u Sofokla sú aj narážky na úžitok a potešenie, ktoré prináša umenie, a zachovali sa Euripidove vety o tom, že láska robí z človeka básnika, či ozvena Teognidovho výroku, že „to, čo je krásne, je vždy aj milé“.

Viac poznámok patriacich do sféry estetiky nájdeme u hlavného predstaviteľa sicílskej realistickej neobradnej drámy — Epicharma, Aischylovho rovesníka, ba možno aj staršieho než on (medzi polovicou 6. a 5. storočia). Epicharmos bol totiž zároveň filozof aj vedec; Diogenes Laertios uvádza, že zanechal spisy fyzikálneho, gnómičného a lekárskeho obsahu. V staroveku bol známy jeho traktát *O prírode* (niektorí filológovia pochybujú o jeho autorstve); z tohto traktátu pochádzajú jeho výroky dotýkajúce sa estetických otázok. Označovali ho za pytagorovského filozofa, ale fragmenty, ktoré sa z jeho tvorby zachovali, medzi nimi aj estetické, nepotvrdzujú túto charakteristiku, sú dokonca bližšie opačnému pólu vtedajšej filozofie, empirickému a relativistickému mysleniu sofistov — a pri rozbere ich estetiky bude treba pripomenúť aj Epicharma.

Jeden z jeho fragmentov, ktoré zaujímajú estetika, hovorí o relativnosti umeleckých foriem, o ich závislosti od človeka a jeho výzoru. Druhý vraví, že v umení je najdôležitejší talent, ktorý umelcovi dala príroda. V treťom zase tvrdí, že „rozum vidí a rozum počuje“. Je to lapidárna formulácia gréckeho intelektualizmu: za naše poznanie vďačíme mysleniu, a to aj vtedy, keď sa nám zdá, že vďaka zaň patrí očiam a ušiam. Bol to dôležitý názor aj pre teóriu krásy a umenia. Je pozoruhodné, že ho takto smelo vyjadril práve básnik.

3. KONIEC TRAGÉDIE A ARISTOFANES. Vrcholné obdobie divadla bolo krátke, nepretrvalo 5. storočie. Aténska tragédia zanikla spolu so Sofoklovou a Euripidovou smrťou. Vo 4. storočí však naďalej vznikali divadelné diela, ba ich produkcia bola čoraz bohatšia, bolo veľa scénických autorov a niektorí boli nesmierne plodní. Spomedzi spisovateľov 4. storočia Astidamos z Atén napísal 240 tragédií a satyrských drám, Karkinios z Akragantu 160; Antifanes z Atén zložil 245 komédií a Alexis z Turioi 280. Ich úroveň však nebola vysoká; talentovanejší autori sa v 4. storočí venovali próze. Ľud síce blaznel za divadlom, divadelné hviezdy putovali po Grécku, ale kult divadla už bol hlavne kultom hercov; Aristofanes dosvedčuje, že za jeho čias znamenali herci viac než básnici.

Roku 406, po Sofoklovej a Euripidovej smrti, Aristofanes v komédii *Žaby* urobil bilanciú aténskej tragédie. Nie bezdôvodne usúdil, že nastal jej koniec. Vinu za to pripisoval poslednému tragikovi Euripidovi. Koreň zla videl v jeho novátorských, osvietenenských úsilíach, o ktorých tvrdil, že zahubia Grécko; ich vnútornú príčinu videl zase v tom, že Euripides podľahol Sokratovmu vplyvu, keď podľahol filozofii a v mene triezvosti odstúpil od vznešenosti. Toto hodnotenie bolo výstižné v tom zmysle, že skutočne prostrednic-

<sup>3</sup> T. Sinko, *Literatura grecka*, zv. 1., 2, 1931. — Diela venované špeciálne histórii literárnej teórie: E. Egger, *L'histoire de la critique chez les Grecs*, 1887. — J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, 1934. Obidve tieto knihy sú však pre dejiny estetiky málo produktívne.

tvom Sokrata a sofistov, prostredníctvom filozofie a osvietenstva sa uskutočnila premena gréckej kultúry. V 4. storočí sa próza stáva dôležitejšou ako poézia. Vedúce miesto v duchovnej kultúre Grékov, ktoré dovtedy zaujímala poézia, prevzala filozofia; veľké problémy ľudského života, ktoré splodili tragédiu, zapríčinili teraz jej koniec. Vzniklo totiž presvedčenie, že ich treba nastoľovať na inej pôde a inak, že ich treba zveriť iným ľuďom — nie básnikom, ale filozofom. Pre poéziu a umenie to malo nepriamo aj kladné dôsledky, lebo filozofi vybudovali teóriu poézie a umenia.

Aristofanes nebol teoretik, ale teóriu ovplyvnil. Ním sa totiž začína hodnotenie umenia z hľadiska morálnych a politických potrieb spoločnosti, požiadavka, aby sa týmto hľadiskom umenie spravovalo. Nebol jediný, ktorý takto rozmýšľal, ale sformuloval to prvý v básnickom diele, toto moralizujúce hľadisko však čoskoro prevzali filozofi.<sup>3</sup>

4. PRÓZA. Próza, ktorá tvorila jeden z faktorov veľkosti 4. storočia, bola prózou veľkých historikov Herodota a Tukydidu, ale aj prózou rečníkov Isokrata a neskôr Demostena. Aténske zriadenie žičilo rozvoju rečníctva a umožnilo zrod rétorických diel, ktoré tak ako grécka epika či tragédia sa všeobecne pokladajú za neprekonateľné veldiela. Stali sa však aj problémom pre teóriu umenia, lebo síce boli umeleckými dielami, ale zároveň slúžili výlučne praktickým cieľom, takže sa zdalo, akoby patrili do celkom inej oblasti, nie do umeleckej.

Medzi tvorcami gréckej prózy boli aj autori teórie umenia: Gorgias, Platón. Neskorší Grék Filostratos porovnával Gorgiove zásluhy v oblasti umeleckej prózy s Aischylovými zásluhami vo sfére tragédie. Bol iniciátorom a neskôr vzorom tvorcu smelých metafor, trófov a figúr, ktoré Gréci dlho volali „Gorgiovými schémami“. Platón si vytvoril vlastnú literárnu formu, spojenie vedeckej rozpravy s drámou, vlastný jazyk a štýl. Jeho prózu, ako píše Wilamowitz, treba čítať nahlas, aby vynikli jej pôvaby. Je čímsi, čo „ľudská reč neprekonal a nemôže prekonať“. Aristoteles zasa vytvoril neporovnateľný vzor jednoduchej, vecnej vedeckej prózy, ktorej naozaj veľkou, ba najväčšou ozdobou je neozdobnosť.

<sup>3</sup> B. Snell, *Aristophanes und die Ästhetik*, in: Die Antike XIII, 1937, s. 249 a n. — G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane*, in: Studi italiani di filologia classica, 1923.

## VÝTVARNÉ UMENIA

### III

1. UMELCI O UMENÍ. Klasickú grécku architektúru 5. a 4. storočia poznáme zväčša iba z ruín, klasické sochárstvo z kópií a maliarstvo z opisov. Ale tieto ruiny, kópie a opisy nás uistujú, že klasické grécke umenie bolo veľké. Neskoršie epochy vytvorili iné umenie, ale podľa zhodnej mienky stáročí nedosiahli väčšiu dokonalosť.

Spolu s týmto veľkým umením vznikala teória umenia, a to neraz v personálnej jednote: mnohí vtedajší umelci nielen stavali, tesali a maľovali, ale aj písali o umení. Ich traktáty neobsahovali iba technické údaje a remeselné skúsenosti, ale aj všeobecné úvahy o pravidlách „symetrie“ a o „umeleckých kánonoch“; obsahovali estetické zásady, ktorými sa spravovalo vtedajšie umenie.

Medzi architektov klasického obdobia, ktorí písali o svojom umení, patrili aj Silenus, autor knihy *O dórskej symetrii*, Iktinos, tvorca Partenonu, a mnohí iní. O sochárstve v tom čase písal veľký Polykleitos a Eufanor. Slávny maliar Parrhasios zanechal traktát *O maliarstve*, podobne aj maliar Nikias. Maliar Agatarchos písal o scénickom maliarstve, ktoré svojím iluzionizmom vzbudzovalo vtedy veľmi živé diskusie. Ako uvádza Filostratos, „dávni mudrci písali o symetrii v maliarstve“. A „mudrcmi“ myslel umelcov.

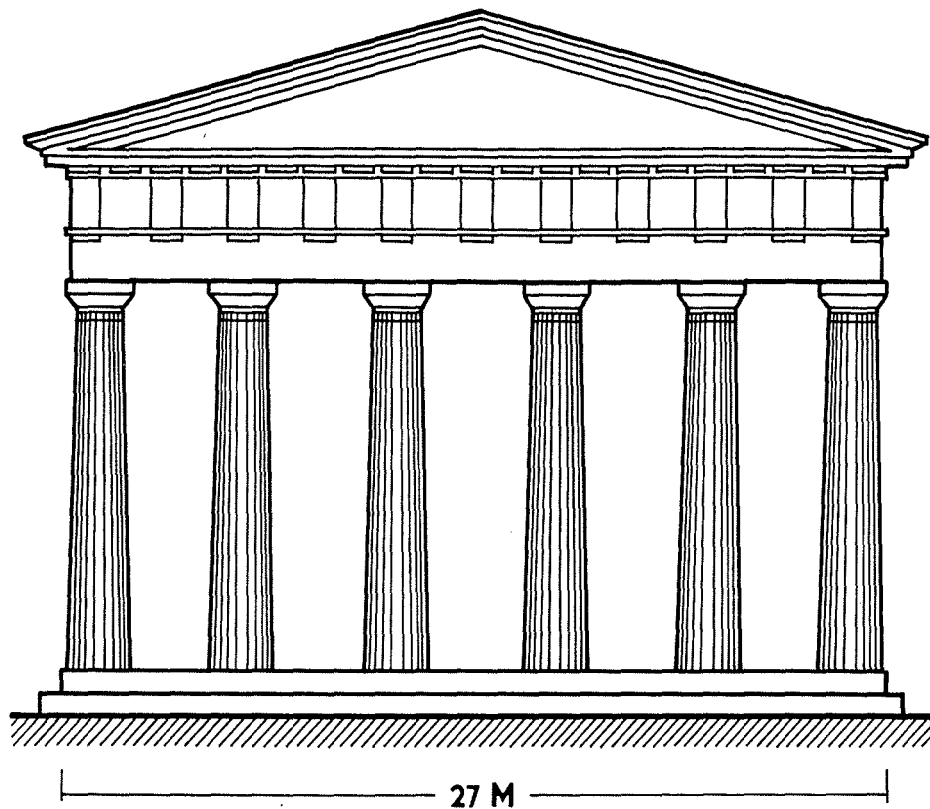
Všetky tieto teoretické spisy sa stratili. Zachovali sa však diela klasického umenia, a tak iba z nich historik musí vylúštiť estetické názory doby. A vyčíta z nich: a) že sa podriaďovali kánonom; b) že hoci v zásade dodržiavali matematické proporcie, niekedy sa od nich aj odchyľovali; c) že opustili tradičné schematické formy v prospech organických foriem. Uvedené tri vlastnosti klasického umenia majú najvšeobecnejší estetický význam, a tak si ich tu postupne rozoberieme.

### III/A

2. KÁNON. Klasické grécke umenie vychádzalo z predpokladu, že pre každé dielo existuje kánon (κανών), čiže forma záväzná pre umelca. Vo výtvarných umeniach bol názov „kánon“ ekvivalentom názvu „nómos“ v hudbe, oba termíny označovali v podstate to isté. Ako grécki hudobníci ustanovili svoj „nómos“, čiže zákon, tak grécki výtvarníci ustanovovali svoj „kánon“, čiže mieru. Hľadali ho, verili, že ho našli, a začali ho uplatňovať vo svojich dielach.

Dejiny umenia poznajú dvojité obdobia: „kanonické“ a „nekanonické“; prvé hľadali a dodržiavali kánon, lebo v ňom videli záruku dokonalosti, druhé sa mu naopak vyhýbali, lebo v ňom videli nebezpečenstvo pre umenie, obmedzenie jeho slobody. Klasické obdobie gréckeho umenia bolo kanonické.

Kánony, ktoré poznajú dejiny, mávali liturgické alebo spoločenské odôvodnenie, ale niekedy aj umelecké, keď predpisovali umeniu isté formy len preto, že boli najdokonalejšie. Grécke kánony klasického obdobia boli zdôvodnené práve umelecky (na rozdiel napríklad od egyptských, ktoré boli podmienené predovšetkým liturgicky a sociálne, uplatňovali sa výlučne pri stvárňovaní bohov a ľudí z vyšších spoločenských tried). To bola prvá črta klasických gréckych kánonov. Druhou črtou bola ich pruznosť;



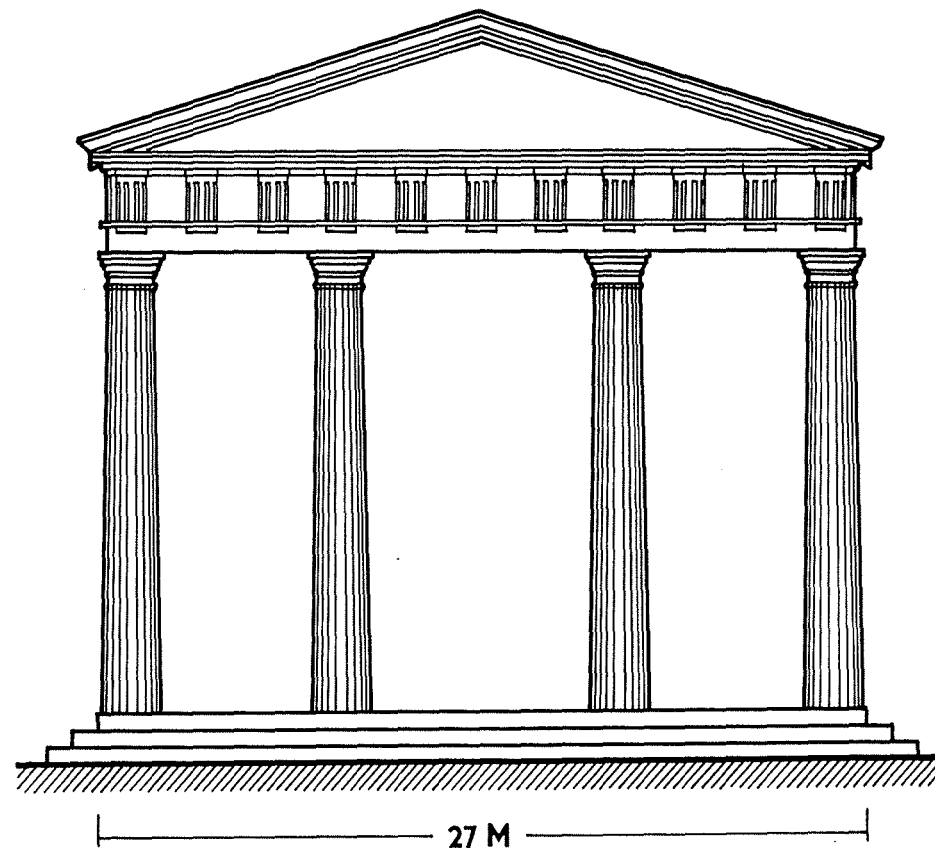
Obr. 1. a 2. Obrázky 1 a 2 ukazujú nemenné proporcie antických chrámov. Ako vysvetľuje Vitruvius, ustalovali sa tak, že šírka portiku, či sa už skladal zo štyroch alebo zo šiestich stĺpov, merala 27 modulov (modulom bola polovičná šírka stĺpa meraného pri päte stĺpa).

neboli ešte ustálené, skôr sa postupne hľadali, ustalovali, menili a opravovali. Ich treťou črtou bolo, že sa týkali najmä proporcií a dali sa vyjadriť číselne. Predpisovali, koľkokrát musí byť drien dokonalého stĺpa väčší ako jeho hlavica, koľkokrát musí byť trup dokonalšej sochy väčší než jej hlava. Pri ustáľovaní kánonu sa vychádzalo z predpokladu, že jestvuje jedna proporcia, najdokonalejšia zo všetkých. Bol to filozofický predpoklad; kánon hľadali umelci, ale v tomto hľadaní ich podnecovali filozofi.

3. KÁNON V ARCHITEKTÚRE. Architekti patrili k tým gréckym umelcom, ktorí najskôr ustálili kanonické formy; už v 5. storočí ich realizovali pri stavbe chrámov a sformulovali ich v traktátoch.\*

Pamiatky z tohto storočia dokazujú, že kánon sa uplatňoval všeobecne. Dokazujú aj jeho stálosť; pokolenia

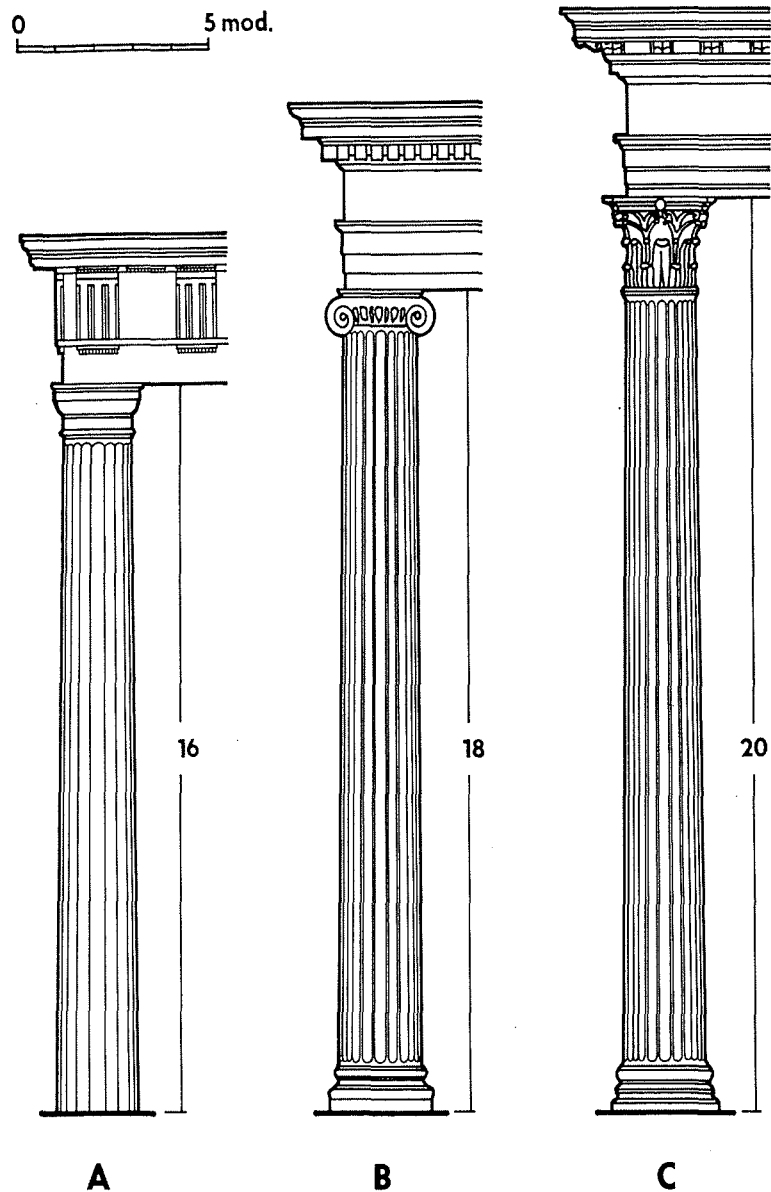
\* G. Dehio, *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst*, 1896. — A. Thiersch, *Die Proportionen in der Architektur*, in: *Handbuch der Archäologie*, IV, 1, 1904. — O. Wolff, *Tempelmasse, das Gesetz der Proportionen in den antiken und altchristlichen Sakralbauten*, 1912. — E. Mössel, *Die Proportion in der Antike und Mittelalter*, 1926. — Th. Fischer, *Zwei Vorträge über Proportionen*, 1955.



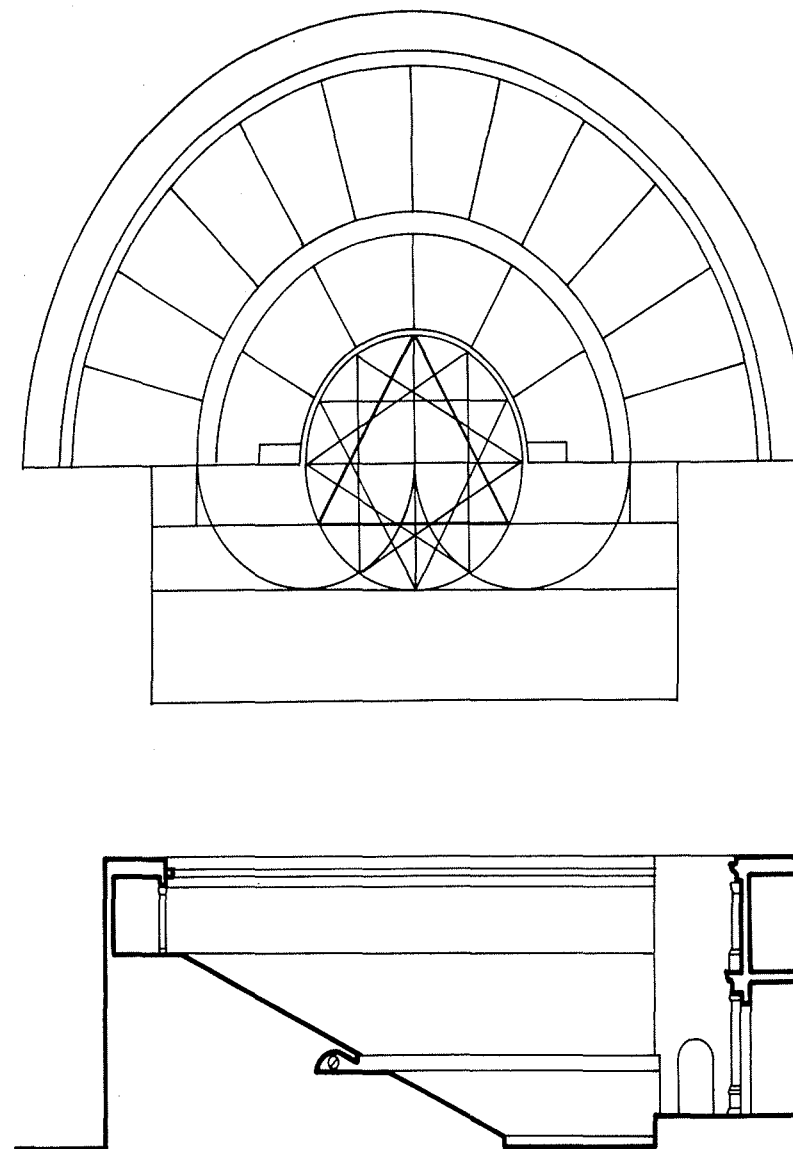
Obr. 2.

odchádzali, ale on platil naďalej. Mal širokú platnosť — týkal sa rovnako celej budovy, ako jej častí, stĺpov, hlavíc, ríms, výšov či priečelí. Táto kanonickosť, ustálenosť a všeobecnosť foriem gréckej architektúry spôsobovala, že tieto formy akoby boli objektívne, neosobné, nevyhnutné. Pramene zriedka spomínajú mená umelcov, akoby umelec veľa neznamenal, akoby ani nebol tvorcom, ale iba vykonávateľom toho, čo je aj tak nevyhnutné. Prví estetici mali pred očami architektonické diela, ktoré mohli vnímať tak, akoby boli vybudované podľa večných zákonov, nadindividuálne a nadčasovo.

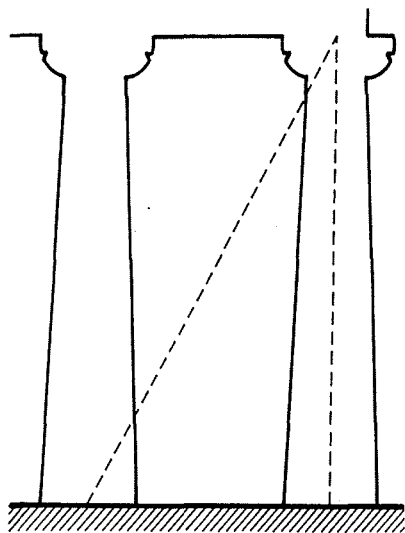
Kánon klasickej gréckej architektúry bol matematickej povahy. Vitruvius, rímsky pokračovateľ klasickej gréckej architektúry, píše: „Kompozícia spočíva v symetrii, ktorej zákony architekti musia prísne dodržiavať. Symetria sa rodí z proporcií. Proporciou stavby nazývame výpočet jej zložiek aj celku podľa ustáleného modulu.“ Archeológovia nie sú jednotní v názore, či modulom gréckeho chrámu bol triglyf, alebo polovičná šírka stĺpa meraná pri jeho päte; na jednom i na druhom základe sa však dá zrekonštruovať celý chrám.



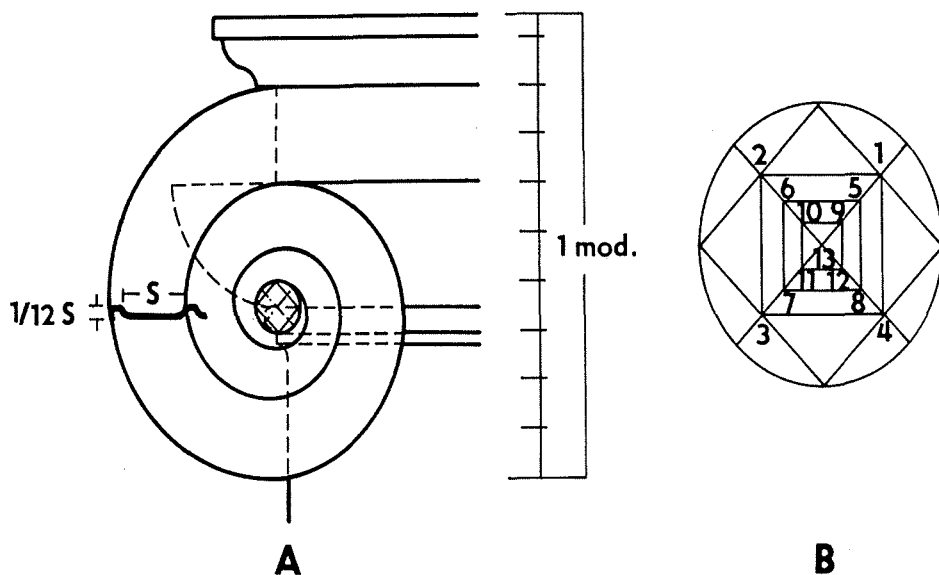
Obr. 3. Grécka architektúra podliehala všeobecnému kánonu, určujúcemu proporcie jednotlivých prvkov, ale v rámci tohto kánonu nachádzame prinajmenšom tri odrody, tri „slohy“: dórsky (A), iónsky (B) a korintský (C) s ťažšími alebo ľahšími proporciami, vzbudzujúcimi prísnejší alebo voľnejší dojem.



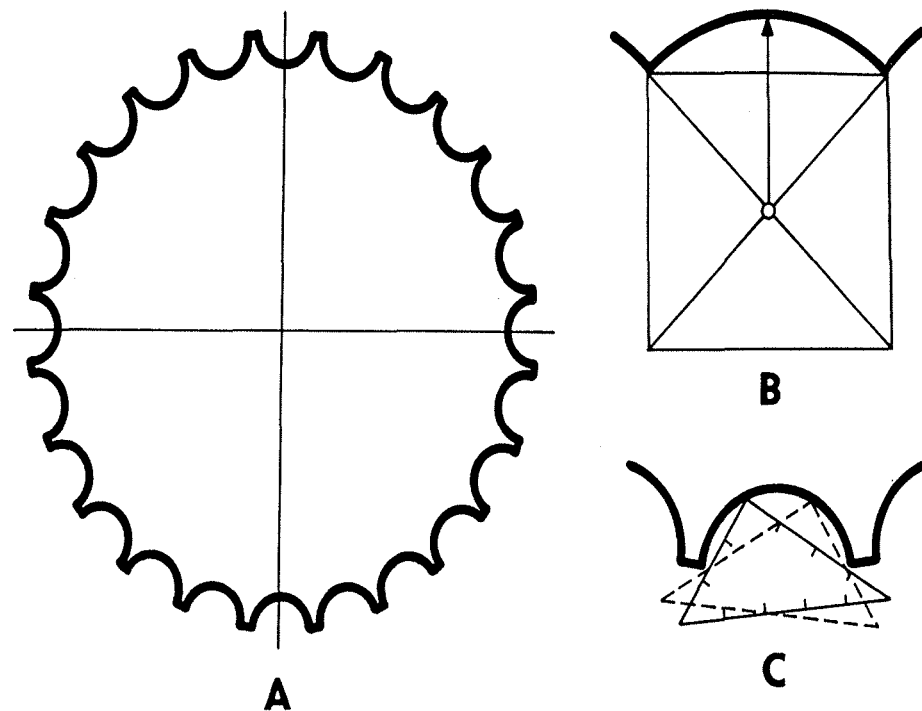
Obr. 4. Geometrický princíp stavby divadla: „Zabodneme hrot kružidla do stredu predpokladaného obvodu dolnej časti divadla, narysujeme kruh a do neho vpišeme štyri rovnostranné trojuholníky, ktoré sa v rovnakých odstupoch vrcholmi dotýkajú obvodu kruhu. Strana toho trojuholníka, ktorý sa nachádza najbližšie od javiska, vyznačuje čelnú stranu scény na mieste, kde pretína obvod kruhu“ (Vitruvius). Toto je princíp rímskeho divadla; princíp divadla gréckeho typu je podobný, ibaže namiesto trojuholníkov narába so štvorcami.



Obr. 5. Výška a rozostupy stĺpov v gréckych chrámoch sa zvyčajne ustalovali na princípe tzv. pytagorovských trojuholníkov, ktorých pomer strán bol 3 : 4 : 5.



Obr. 6. Nákres ukazuje, akou metódou starovekí architekti vyznačovali zdviniticu: priebeh krivky určovali geometricky na základe bodov získaných pomocou štvorcov, vpísaných do kružnice; boli to štvorce s osobitnými vzájomnými proporáciami, tzv. „platónske“ štvorce.

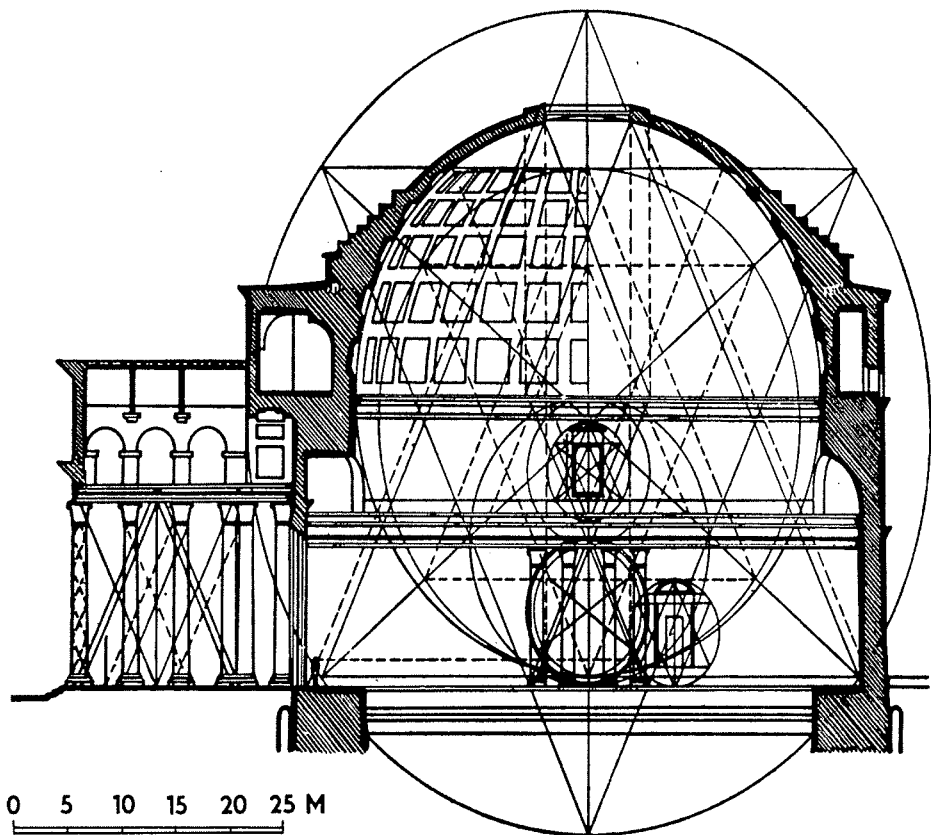


Obr. 7. Kánon gréckej architektúry určoval predovšetkým počet žliabkov na stĺpe (A). Ale takisto určoval aj ich hĺbku. V dórskom slohu (B) sa táto hĺbka určovala tak, že zo stredu štvorca na tetive žliabku sa hĺbka žliabku narysovala kružnicou. Aj v iónskom slohu sa táto hĺbka vyznačovala geometricky, ale inak (C): a to pomocou trojuholníka so vzájomným pomerom strán 3 : 4 : 5, ktorý sa v staroveku pokladal za jeden z najdokonalejších geometrických tvarov.

V gréckom chráme mala každá jednotlivosť svoju príslušnú proporciu. Ak vezmeme za modul polovičnú šírku stĺpa, potom aténsky Teseion má šesťstĺpové priečelie s 27 modulmi: šesť stĺpov zaberá 12 modulov, tri prostredné medzistĺpovia majú po 3,2 modulu, dve bočné po 2,7, teda spolu 27. Pomer stĺpa k (prostrednému) medzistĺpoviu je teda 2 : 3,2 čiže 5 : 8. Rovnaké hodnoty sa opakujú v mnohých dórských chrámoch (obr. 1 a 2). Ten istý počet 27 modulov sa zachováva aj pri štvorstĺpových priečeliach. Vitruvius píše: „Modul je základom všetkých výpočtov. Priemer stĺpov sa bude rovnáť 2 modulom, výška stĺpov spolu s hlavicom 14 modulom. Výška hlavice sa bude rovnáť jednému modulu, šírka —  $2 \frac{1}{6}$ . Architráv spolu s taeniou a kvapkami (guttae) má mať výšku jedného modulu... Nad architrávom treba umiestiť triglyfy s metópami; triglyfy majú mať výšku 1,5 modulu a šírku 1 modulu.“ Podobne určuje všetky ostatné slohové prvky. Pre historika estetiky sú podrobné čísla menej závažné, najdôležitejšie je, že všetky prvky sú presne číselne vyjadrené (obr. 3).

Kánon bol v staroveku závažný predovšetkým pre chrámy, ale aj pre divadlá\* (obr. 4). „Podobu

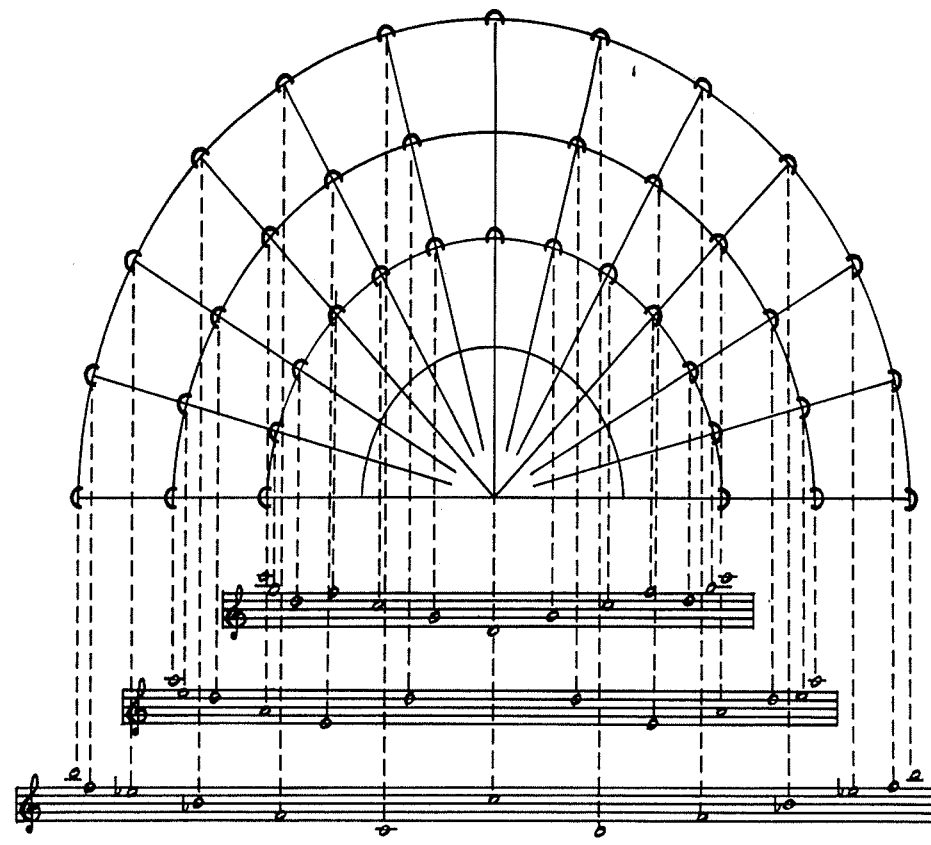
\* W. Lepik-Kopaczynska, *Mathematical planning of ancient theatres*, in: *Pracy Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, A. 22, 1949, (po poľsky: Teatr starożytny, matematyczne podstawy jego struktury u Witruwiusza i w zabytkach).



Obr. 8. Kresba na príklade vnútorných proporcií rímskeho Panteónu ukazuje, že niektoré proporcie antickej architektúry sa vyvodzovali z obvodu kruhu: priemer kruhu tu znamená zásadné rozdelenie stavby na steny a kupolu. Nákres (zhotovený podľa publikácie O. Schuberta) ukazuje aj mnohé ďalšie kruhy a trojuholníky, určujúce proporcie Panteónu.

divadla," píše Vitruvius, „treba projektovať takto: Zabodneme hrot kružidla do stredu predpokladaného obvodu dolnej časti divadla, narýsujeme kruh a do neho vpišeme štyri rovnostranné trojuholníky, ktoré sa v rovnakých odstupoch vrcholmi dotýkajú obvodu kruhu.“ Táto geometrická štruktúra divadla sa uplatňovala v Grécku od klasickej éry, nachádzame ju už v aténskom Dionýzovom divadle, najstaršom kamennom divadle vôbec. Divadelní architekti zachovávali aj stále proporcie medzi vzdialenosťou scény od divákov a jej výškou; keď ju neskôr znižovali, úmerne tomu ju zároveň aj približovali.

Architektonický kánon zahrnoval všetky jednotlivé prvky stavieb: stĺpy (obr. 5), rímsu, ba aj volúty hlavíc a žliabkovanie stĺpov. Architekti pomocou matematických metód podrobne a presne uplatňovali kánon pri všetkých týchto detailoch. Kánon určoval volúty iónskych hlavíc: krivku tejto volúty architekti vymedzovali geometricky (obr. 6). Kánon predpisoval nielen počet žliabkov na stĺpe (20 v dórskom, 24 v iónskom), ale



Obr. 9. Nákres ukazuje, ako starovekí architekti rozmiestovali v divadlách akustické dutiny: vyberali a umiesťovali ich tak, aby nielen znásobovali silu hlasu, ale dávali mu aj vhodný tón.

aj ich hĺbku (obr. 7). V dórskom slohu ich hĺbku určoval oblúk z priesečníka uhlopriečok štvorca postaveného na tetive žliabka. V iónskom slohu sa zasa zisťovala pomocou tzv. „pytagorovského trojuholníka“, ktorý Gréci pokladali za mimoriadne dokonalý geometrický tvar. Prirodzene, za dokonalý tvar sa považoval aj kruh (obr. 8).

Kánon starovekej architektúry nemal slúžiť iba očiam, ale v niektorých prípadoch aj ušiam. Kánon divadla neurčoval iba jeho tvar, ale aj spôsob, ako v ňom dosiahnuť dobrú akustiku; akustické zariadenia boli v divadlách rozostavené tak, aby nielen znásobovali silu hlasu, ale dávali mu aj žiadúce zafarbenie (obr. 9).

4. KÁNON V SOCHÁRSTVE Aj grécki sochári sa usilovali dať svojmu umeniu kánon. Vieme, že na tomto poli sa najväčšmi zaslúžil Polykleitos. Aj kánon sochárstva bol kvantitatívny, zakladal sa na stálych proporciách. Galenos nás informuje: „Krása spočíva v proporcii . . . častí tela, to jest v proporcii prsta



k prstu, prsta k zápästiu, zápästia k ruke, ruky k predlaktiu, predlaktia k ramenu a všetkých týchto častí navzájom, ako je zapísané v Polykleitovom *Kánone*.“ A podobne poučča Vitruvius: „Príroda stvorila ľudské telo tak, že tvár od brady po hornú líniu čela a po korenky vlasov tvorí jednu desatinu dĺžky tela,“ — a ďalej kvantitatívne určuje proporcie jednotlivých častí ľudského tela. Klasici tento kánon prísne dodržiavali. Jediný zachovaný fragment Polykleitovho diela hovorí, že v umeleckom diele „dokonalosť (tò eñ) závisí od mnohých číselných pomerov a rozhodujúce sú pre ňu aj malé rozdiely“.

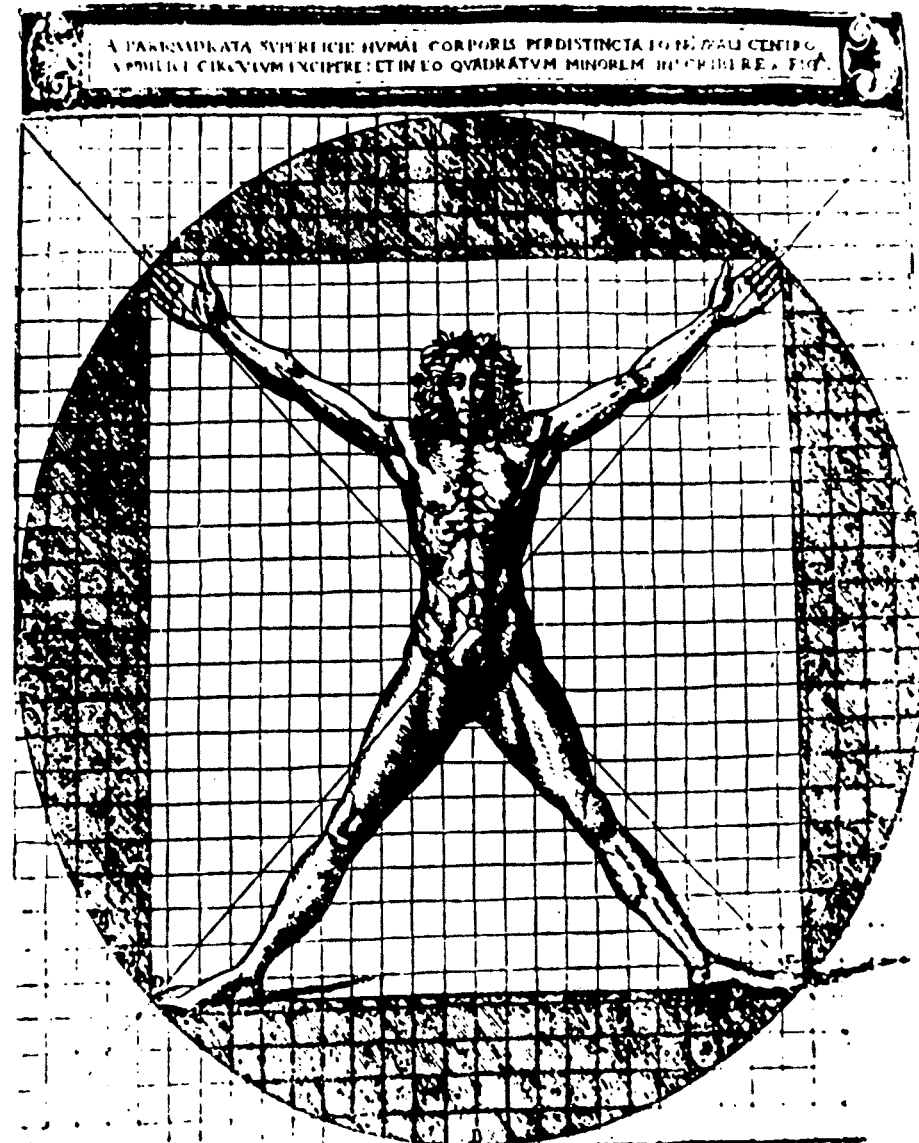
Sochársky kánon sa v podstate vzťahoval na prírodu, nie na umenie; vypočítaval, aké proporcie sa vyskytujú v prírode, najmä aké ich má správne stavaný človek, a nie aké má mať dobre vytesaná socha. Bol to teda, ako ho volá Panofsky,<sup>a</sup> „antropometrický“ kánon. Ako taký nerozhodoval o tom, či sochár má právo na anatomické korektúry a perspektívne skratky, na zdokonaľovanie prírody. Gréci sochári sa nezaoberali kánonom samotného umenia, ale skutočnosť, že skúmali kánon prírody a uplatňovali ho vo svojich dielach, dokazuje, že ho pokladali za záväzný aj pre umenie. „Maliari a slávni sochári,“ dodáva Vitruvius, „využívali znalosť týchto proporcií (aké má v skutočnosti dobre stavaný človek) a získali si tým veľkú a nehnúcu slávu.“ Gréci predpokladali, že príroda, a najmä ľudské telo, má matematicky presne určené proporcie, a z toho vyvodzovali, že také isté proporcie musí mať aj ich zobrazenie v umení.

Sochársky kánon nezahrnoval iba proporcie celého ľudského tela, ale aj jeho častí, najmä tváre.<sup>b</sup> Tvár sa rozdeľovala na tri osobitné časti: čelo, nos, ústa s bradou. Ako však ukázali podrobné merania, tu bol kánon rozkolísaný. Sochy pochádzajúce z jedného obdobia 5. storočia majú čelo nižšie a dolnú časť tváre dlhšiu. Polykleitos sa vrátil k rozdeleniu tváre na rovnaké časti, ale opäť sa od neho odklonil Eufranor. V klasickej ére vkus Grékov podliehal istým zmenám a napriek úsiliu o objektívne umenie spolu s vkusom sa menili aj proporcie sôch.

V klasickej gréckej dobe sa zrodila aj myšlienka, že telo dokonale sformovaného človeka sa dá postihnúť jednoduchými geometrickými tvarmi, konkrétne kruhom a štvorcem. „Ak človeka položíme nznak s vystretými rukami a nohami, zabodneme hrot kružidla na miesto, kde je pupok, a narýsujeme kruh, potom obvod tohto kruhu sa dotkne prstov na rukách i na nohách.“ Gréci si mysleli, že podobne sa dá vpašať ľudské telo aj do štvorca, a tak vznikla koncepcia „štvorcového človeka“ (po grécky „anér tetrágonos“, po latinsky „homo quadratus“), ktorá sa v umeleckej anatómii udržala až do novoveku (obr. 10).

5. KÁNON VÁZ. Kánon môžeme zistiť aj v tvorbe drobnejších umeleckých predmetov, napríklad pri gréckych vázach. Americkí bádatelia Hambidge a Caskey<sup>c</sup> ustálili, že grécke vázy majú stále proporcie: sú to sčasti najjednoduchšie proporcie, ako sú proporcie štvorca, ale väčšinou také, ktoré sa nedajú vyjadriť prirodzenými číslami, napríklad  $1 : \sqrt{2}$ , alebo  $1 : \sqrt{3}$ , alebo  $1 : \sqrt{5}$ , teda také, ktoré autori volajú „geometrickými“ na rozdiel od aritmetických; pri vázach sa uplatňuje aj proporcia „zlatého rezu“ (obr. 11). Zachovaných gréckych váz je veľmi veľa, a vo všetkých, ktoré sa premeriavali, sa spomenuté proporcie opakujú, ak aj nie presne, tak aspoň približne.

Najvšeobecnejšie povedané, pre Grékov dokonalými formami umenia a krásy boli geometrické tvary, a to tie najjednoduchšie: trojuholník, štvorec, kruh. A videlo sa im, že o kráse tvaru (rovnako ako o harmónii zvukov) rozhodujú najjednoduchšie číselné vzťahy. Za dokonalé trojuholníky pokladali rovnostranný trojuholník a spomínaný „pytagorovský“ trojuholník, ktorého strany sú v pomere 3 : 4 : 5.

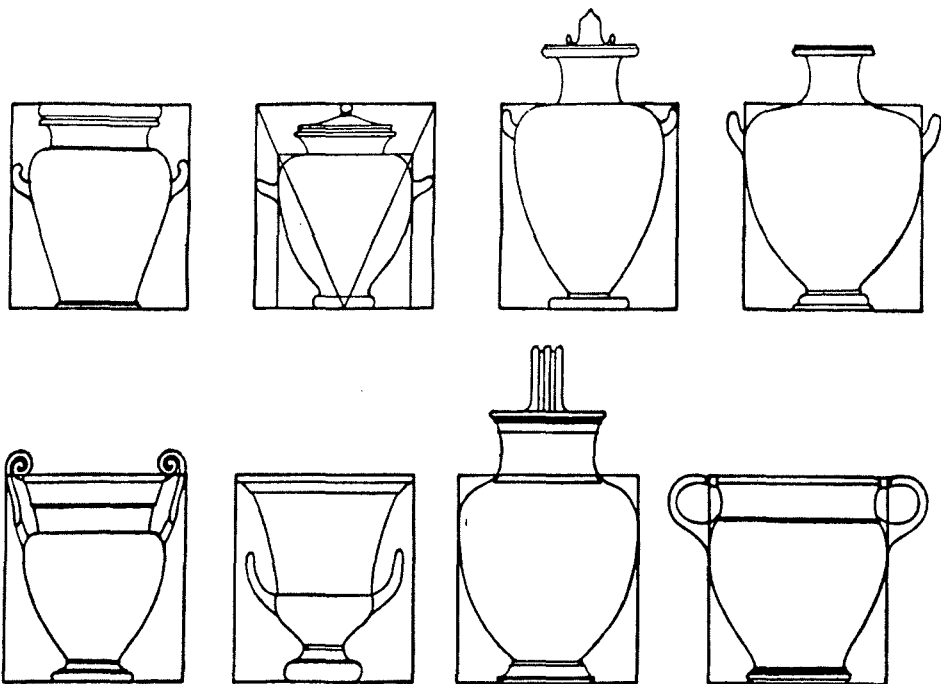


Obr. 10. „Homo quadratus“; kresba podľa talianskeho vydania Vitruvia z r. 1521.

<sup>a</sup> E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV, 1921.

<sup>b</sup> A. Kalkmann, *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, 53 Programm der archäolog. Gesellschaft in Berlin, 1893.

<sup>c</sup> L. D. Caskey, *Geometry of Greek Vases*, Boston 1922.

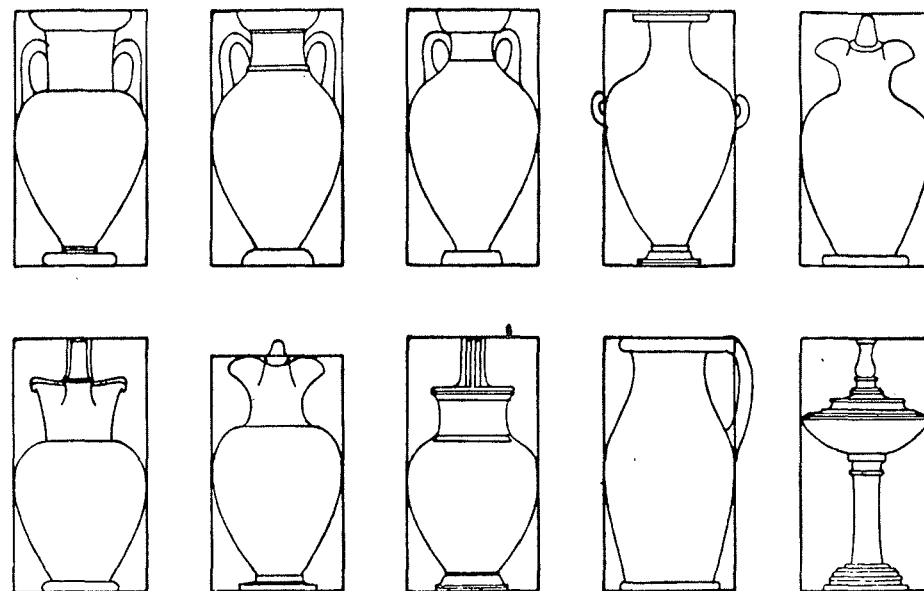


Obr. 11A.

6. POZNÁVACIE AMBÍCIE UMENIA. Dá sa usudzovať, že táto viera v matematický kánon sa v gréckom umení nevytvorila samočinne, že nevyšla iba od samých umelcov, ale aj od filozofov. Spomedzi nich majú na nej najväčší podiel pytagorovci a platonici. Neskôr boli Gréci presvedčení, že aj sám termín „kánon“, ktorý pôvodne označoval mierku používanú stavebnými technikmi, vďaka za svoj prenesený význam umeleckej miery filozofovi Pytagorovi.<sup>3</sup> V estetickom význame sa používal najprv v staviteľstve, neskôr sa uplatňoval aj v hudbe a v sochárstve; spopularizoval ho Polykleitos.

Grécki umelci boli presvedčení, že vo svojich dielach uplatňujú a odhaľujú zákony, ktorými sa spravuje príroda, že nezobrazujú iba vzhľad vecí, ale aj ich podstatu, ich odvekú štruktúru. A teda zároveň zobrazujú to, čo je objektívne krásne, a nie iba to, čo sa páči ľuďom. Ich základný pojem „symetria“ označoval proporciu, ktorá nie je výmyslom umelcov, ale je vlastná prírode. Pri takomto chápaní umenie bolo druhom poznania. Najmä sikyónska sochárska škola pokladala svoje umenie za vedu — bol to ekvivalent rozšíreného názoru Grékov na básnikov, že sú (najmä Homér) „učiteľmi múdrosti“. Plínius dodáva, že maliar Pamfilos, učiteľ veľkého Apella, bol vynikajúci matematik a tvrdil, že bez aritmetiky a geometrie sa nemožno stať dobrým umelcom. Prejavom týchto poznávacích ambícií umenia bola skutočnosť, že umelci nielen tesali a maľovali, ale pestovali aj teóriu umenia. Umelecký kánon chápal ako

<sup>3</sup> H.Oppel, *Kanon*, Suppl. — Bd. des Philologus XXX, 4, 1937.



Obr. 11A a 11B. Grécke vázy podobne ako aj stavby prezrádzajú nemenné geometrické proporcie. Prvá skupina ôsmich váz, ktoré tu reprodukuje (11A), sa zakladá na princípe štvorca, čiže na vzájomnom vzťahu výšky a šírky 1 : 1. Druhá skupina 10 váz (11B) má zasa vzťah výšky a šírky 1 :  $\sqrt{5}-1$ , čiže 1 : 0,618. Reprodukcie sú zhotovené podľa výpočtov J. Hambidgea a publikácie L. D. Caskeya.

2

svoj objav, nie však ako vynález, nie ako ľudskú ideu, ale ako objektívnu pravdu, ktorú sa im podarilo odhaliť.

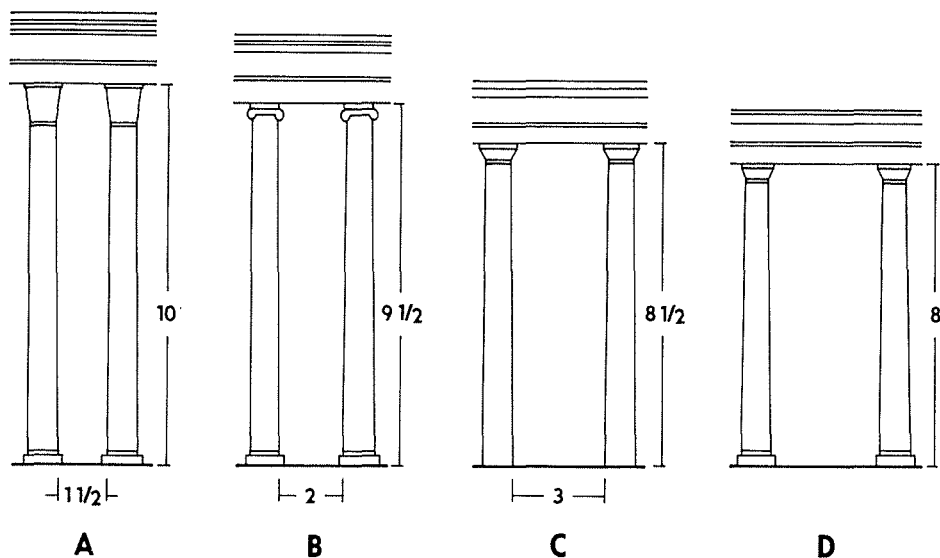
Grécki umelci spájali poznávacie ambície s estetickými aspiráciami. Verili, že v kozme existuje harmónia a že je iba v ňom; aby teda umenie bolo harmonické, umelec musí poznať proporcie kozmu a uplatňovať ich v umení. Ich cieľom nebolo natoľko subjektívne uspokojenie diváka, ako objektívna dokonalosť diela. Málo o tom písali, ale v tomto zmysle konali — odvrátene strany metóp opracovali rovnako precízne ako tie, ktoré boli vystavené pohľadom verejnosti.

7. TRI ZÁKLADY KÁNONOV. Gréci ustalovali svoje kánony na viacerých základoch:

A. V prvom rade to bol všeobecne filozofický základ. Boli presvedčení, že určité proporcie sú dokonalé a vládnu v kozme, preto ak majú byť ľudské výtvy dokonalé, musia ich dodržiavať. „Ak príroda,“ písal neskôr Vitruvius, „vytvorila telo takým spôsobom, že údy sú v proporcionálnom vzťahu k celej postave, potom sa zdá správnu staroveká zásada, že aj v stavbách pomer jednotlivých častí má zodpovedať celku.“ Keď už si Gréci mysleli, že objavili dokonalé proporcie, pokladali ich za záväzné pre svoje umenie a všeobecne ich uplatňovali.

B. Ďalším základom kánonov bolo pozorovanie proporcií organických bytostí. Zohrávalo prevládajúcu úlohu vo výtvarnom umení a v jeho antropometrickom kánone.

C. Tretí základ, dôležitý pre architektúru, vychádzal zo znalostí zákonov statiky. Stúpy boli



Obr. 12. Nákres ukazuje, ako sa v antickej architektúre rozmiestovali stĺpy: čím boli vyššie, tým menší rozstup bol medzi nimi. Kresba A — zobrazuje „pyknostylos“, v ktorom stĺpy majú 10 modulov výšky a rozstup 1 1/2 modulu; B — „systylos“ má 9 1/2 modulov výšky, rozstup 2; C — „diastylos“ má 8 1/2 modulov výšky, rozstup 3, napokon D — „areostylos“ má 8 modulov výšky a rozstup 4 moduly. Bolo to preto, že čím sú stĺpy vyššie, tým je nadstĺpovje ťažšie, a teda musí byť hustejšie podopierané. O tvare chrámu tu rozhodovali statické zretele a až po nich optické.

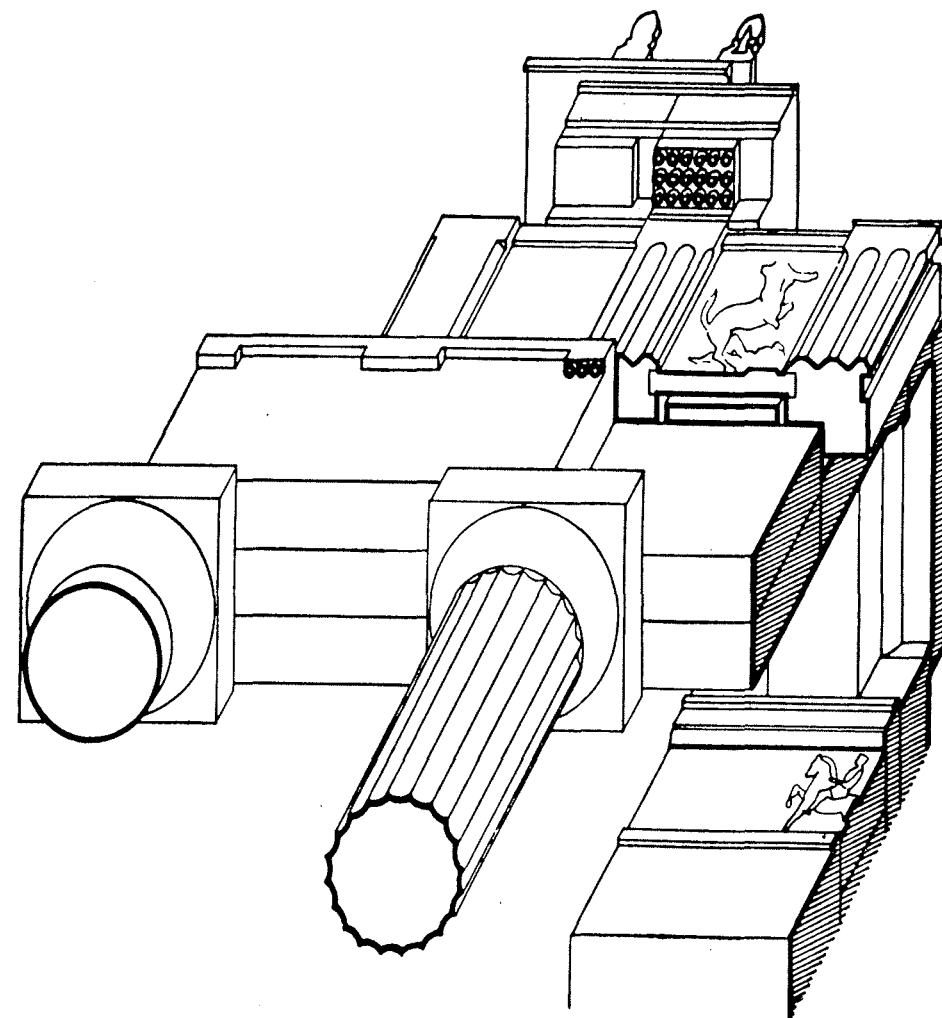
rozmiestované rozličným spôsobom v závislosti od ich výšky: čím boli vyššie, tým bola rímsa ťažšia a tým väčší počet stĺpov ju musel podopierať (obr. 12). Formy gréckeho chrámu sú plodom technickej zručnosti a znalosti požiadaviek materiálu. Tieto skutočnosti vo veľkej miere rozhodovali o formách a proporciách, ktoré vnímame ako dokonalé (obr. 13).

### III/B

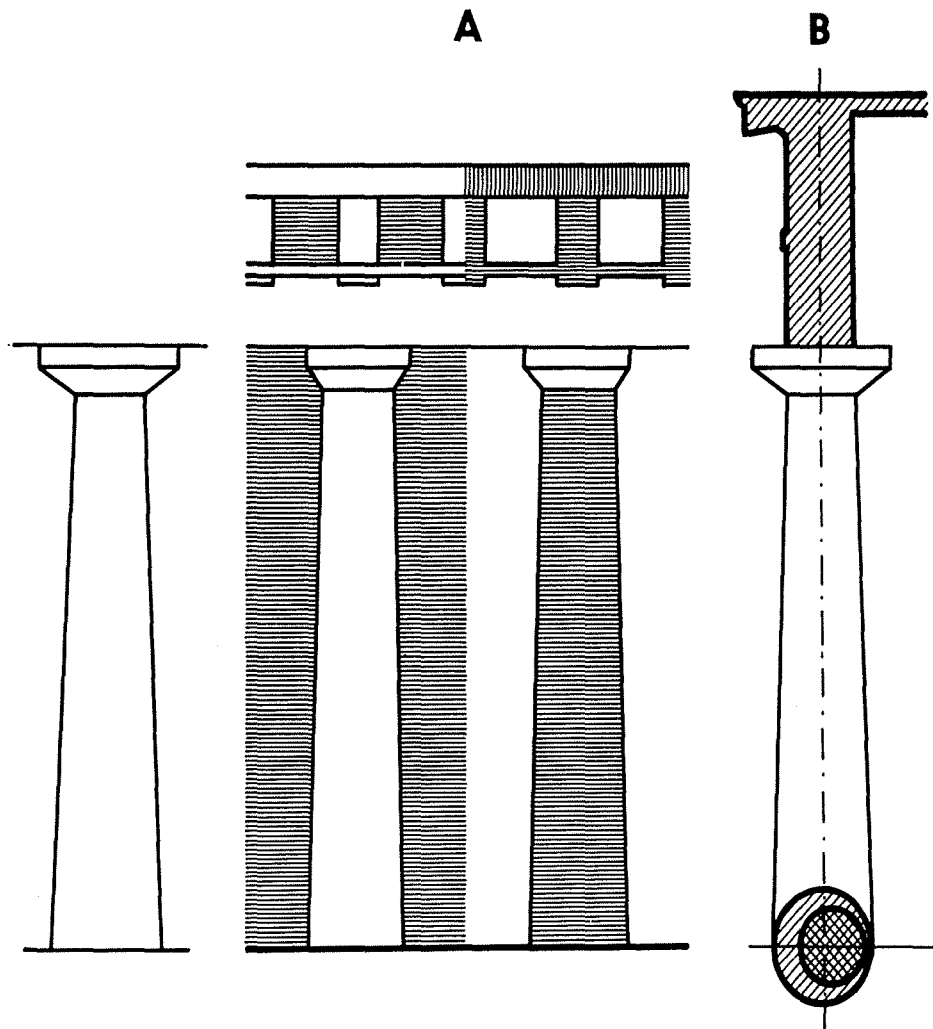
8. UMENIE A POŽIADAVKY ZRAKU. Hoci Gréci komponovali svoje diela podľa matematických proporcií a geometrických tvarov, predsa v niektorých prípadoch od nich ustupovali; tieto odchýlky boli priveľmi pravidelné na to, aby neboli vedomé a zámerné. Dochádzalo k nim zo zretefných estetických dôvodov. Niektoré z nich mali za cieľ prispôbovať formy podmienkam ľudského videnia. Diodoros Sicilsky píše, že práve tým sa grécke umenie líšilo od umenia Egypťanov, ktorí uplatňovali proporcie bez ohľadu na požiadavky zraku. Gréci ich brali do úvahy v tom zmysle, že sa usilovali vyhnúť optickým deformáciám. Maľovaným alebo tesaným figúram dávali nepravidelné tvary, vďaka čomu, že práve preto budú vyzeráť ako pravidelné.

Robili to v maliarstve, najmä v divadelnom: keďže na dekorácie sa mali diváci pozerať zďaleka, maľovali ich inak ako nástenné obrazy. Z tohto dôvodu sa maliarstvu, prihliadajúcemu na zákony perspektívy, dostalo pomenovania skenografia.<sup>2</sup>

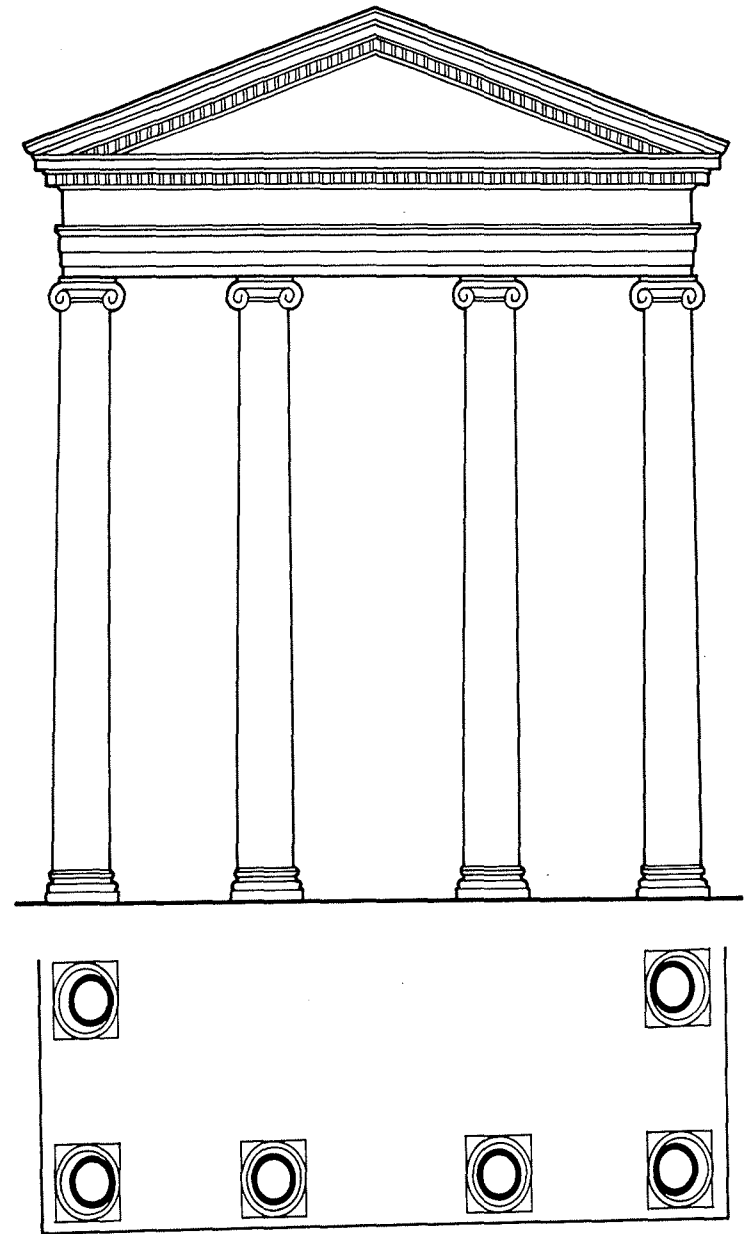
<sup>2</sup> P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933.



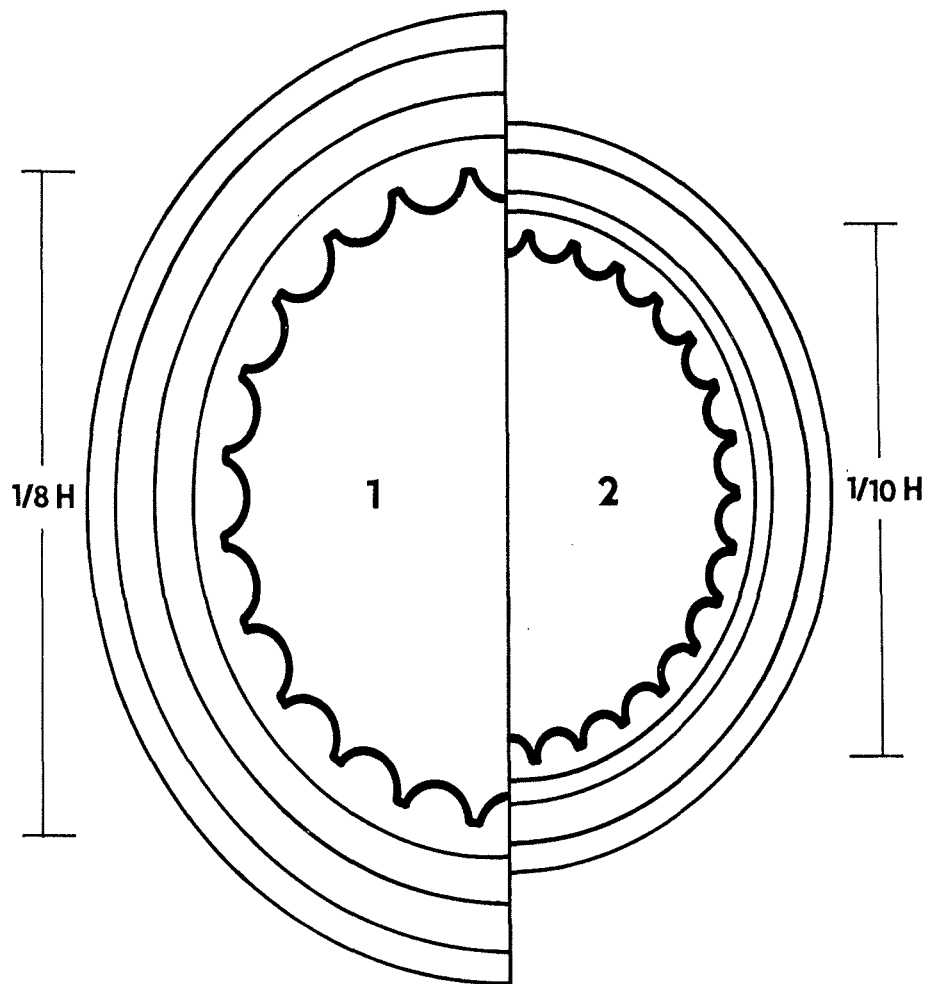
Obr. 13. Nákres (podľa L. Niemojewského) ukazuje na príklade Partenonu princíp zastrešovania starovekých chrámov: je to statický princíp. Vzájomné zladenie častí zrodilo formy a proporcie, ktoré vnímame ako dokonalé.



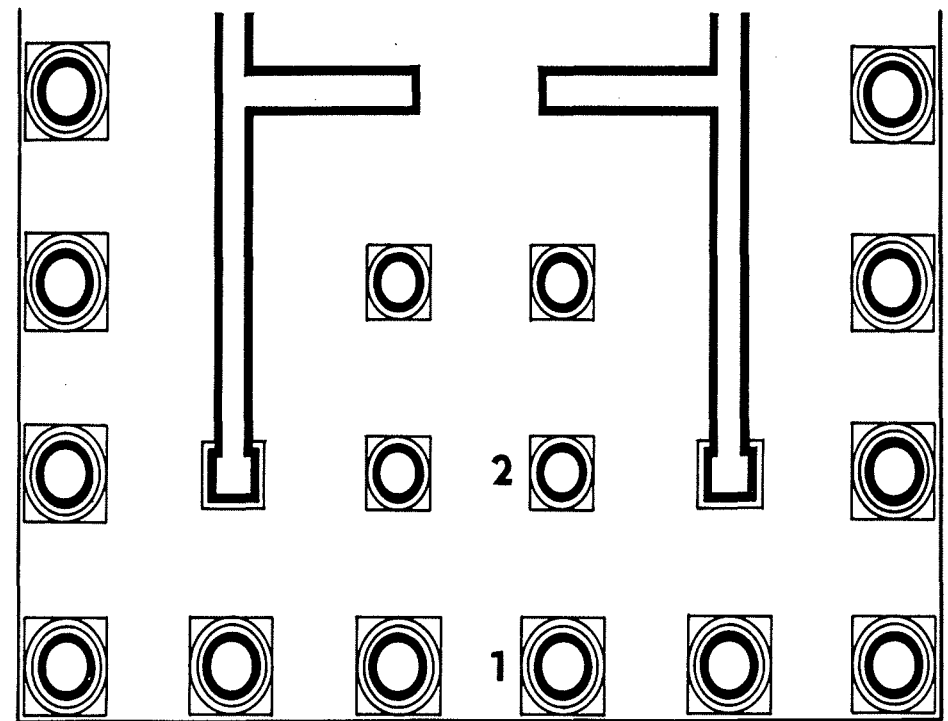
Obr. 14. Nákres A ukazuje, že stĺp, ktorý stojí v plnom svetle, sa zdá tenší ako stĺp stojaci v tieni. Preto antickí architekti v úsilí, aby sa všetky stĺpy chrámu zdali rovnaké, jedny z nich, vonkajšie, stojace vo svetle, robili hrubšími, kým iné, vnútorné, stojace v tieni, robili tenšími. Bol to jeden z mnohých postupov, ktorými prekonávali vplyvy optických deformácií. — Druhý takýto postup je znázornený na nákrese B: starovekí architekti nakláňali vonkajšie stĺpy smerom do stredu práve preto, aby vyzerali kolmé; inak by sa tieto stĺpy zdali šikmé.



Obr. 15. Princíp nakláňania vonkajších stĺpov na prekonávanie optických deformácií.



Obr. 16A a 16B. Nákresy 16A a 16B ukazujú, že grécki architekti vnútorným stĺpom chrámov (medzi antami), ktoré stáli v tieni, dávali menší priemer než vonkajším stĺpom, a to v proporcii 8 : 10 (vnútorné mali  $1/8$  výšky a vonkajšie  $1/10$ ), lebo práve vtedy sa zdali rovnaké. Namiesto toho zväčšovali počet žliabkov (30 : 24), vyrovnávajú taktó zmenšenie hrúbky stĺpa (Vitruvius IV, 4, 1).



Obr. 16B.

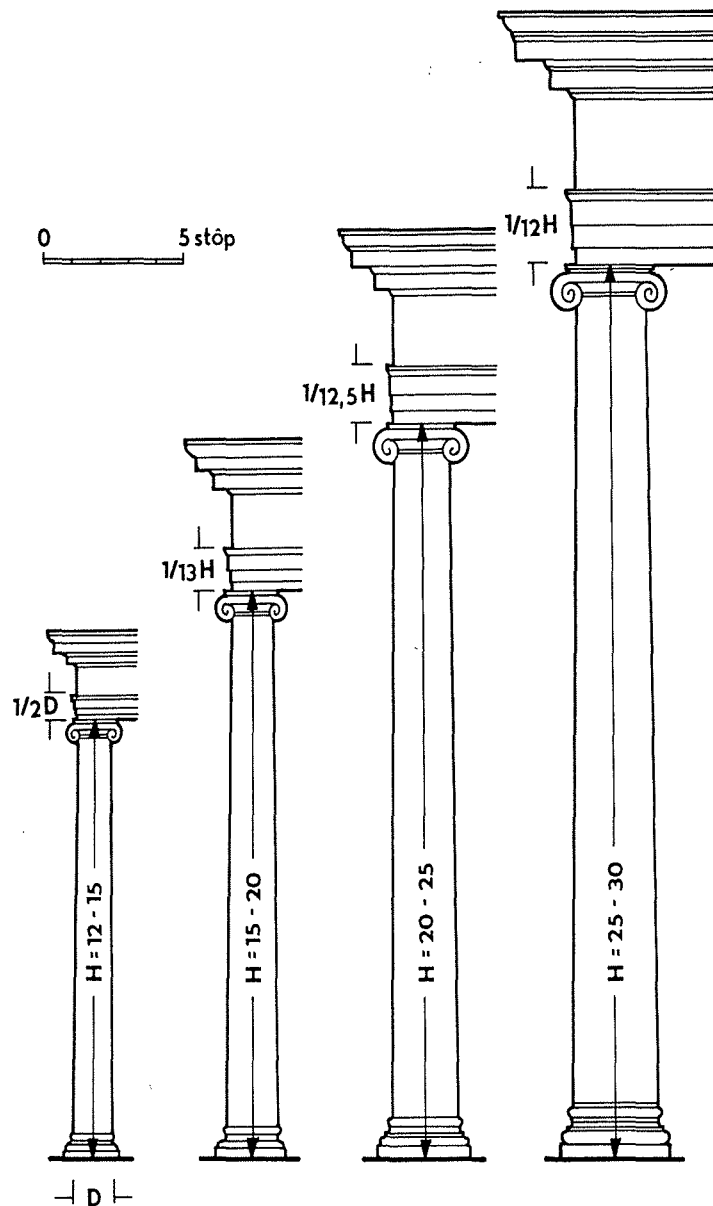
Od 5. storočia maľovali aj impresionisticky, svetlá a tieň rozmiestovali tak, aby vzbudzovali ilúziu skutočnosti, hoci pri pohľade zblízka boli iba neforemnými škvrnami, ako to maliarom vyčítal Platón. Toto impresionistické maliarstvo Gréci volali *skiagraphia* (od „skia“ — tieň).<sup>a</sup>

Analogické metódy sa používali v sochárstve pri veľmi veľkých alebo veľmi vysoko umiestených sochách. Hovorili sme už o soche Atény, ktorej tvary Feidias vedome zdeformoval, pretože mala stáť na stĺpe. Nápis na chráme v Priene sa skladal z písmen nerovnej veľkosti, čím vyššie boli písmená umiestené, tým boli väčšie. Vysoko umiestené nápisy podobne i v neskoršej antike brali do úvahy perspektívne deformácie, napríklad Oinoanda v Lýkii (okolo r. 200 n. l.) alebo nápisy na Trajánovom stĺpe.<sup>b</sup>

Podobne postupovali aj architekti, ba v ich umení tieto postupy nadobudli mimoriadny význam. V dórskejších chrámoch od 5. storočia robili stĺp v strede drieku hrubší. V stĺporadiach boli medzi bočnými stĺpmi väčšie rozostupy. Bočné stĺpy nakláňali práve preto, aby sa zdali kolmé. Osvietené stĺpy sú zdanlivo tenšie než stĺpy stojace v tieni. Aby sa vyvolal dojem, že všetky stĺpy v stavbe sú rovnako hrubé, jedny

<sup>a</sup> Tzetzes, *Historiarum variarum chiliades*, VII, 353—369, ed. T. Kiessling 1826, s. 295—6.

<sup>b</sup> W. Lepik—Kopaczynska, *Die optischen Proportionen in der antiken Kunst*, in: *Klio*, zv. XXXVII, 1959. Porov. H. Usener, *Epikurische Inschriften auf Stein*, in: *Rheinische Museum*, zv. XLVII, 1892.



Obr. 17. Nákres ukazuje ešte jednu vlastnosť antickej architektúry, podmienenú optickými zreteľmi. Čím boli totiž stĺpy vyššie, tým bol z perspektívnych dôvodov relatívne ešte vyšší architráv, ktorý na nich spočíval.

(vonkajšie, osvetlené) sa stavali hrubšie, kým iné (vnútorné, stojace v tieni) sa zoštíhľovali (obr. 14—16). Architekti takto postupovali preto, lebo — ako neskôr napísal Vitruvius — „očný klam sa musí vyrovnávať výpočtami“. Ako to sformuloval istý poľský historik<sup>a</sup>, neuplatňovali sa proporcie línií, ale proporcie uhlov. Pritom konštantnou veľičinou pre nich nebol stĺp či rímsa, ale uhly, pod ktorými sú stĺpy i rímsa (z určitého daného bodu) viditeľné. A ak je to tak, potom veľkosť stĺpa i rímsy musela podliehať zmene, ak sa stĺp i rímsa nachádzali vyššie alebo ďalej (obr. 17).

9. ODCHÝLKY. Pri odchýlkach od rovných čiar a od pravidelných proporcií grécki architekti zachádzali ešte ďalej. Kde by sme čakali rovné čiary, tam ich zaobľovali — rovnako čiary vodorovné i kolmé, línie podstavcov, ríms, stĺpov bývajú v klasickej architektúre trochu zaoblené. Nie je tomu tak pri všetkých klasickej stavbách, ale pri mnohých, i najchýrnejších, ako je Partenon alebo chrám v Paeste. Odchýlky od rovných čiar sú tu nepatrné a bádatelia si ich všimli dosť neskoro, vlastne až roku 1837, a svoje pozorovania zverejnili až roku 1851.<sup>b</sup> Objav sa spočiatku prijímal s nedôverou, dnes sa už pokladá za nepochybný, sporná je iba jeho interpretácia.

Dajú sa aj tieto odchýlky vysvetliť úsilím o vyrovnanie optických deformácií? Možno ich takto vysvetľovať, ako ukazuje obr. 18. A pravdepodobne tomu tak bolo pri niektorých stavbách, ak ich poloha určovala bod, z ktorého sa na ne ľudia budú pozeráť, a najmä ak tento bod bol, ako pri Partenone, na inej úrovni ako sama stavba.

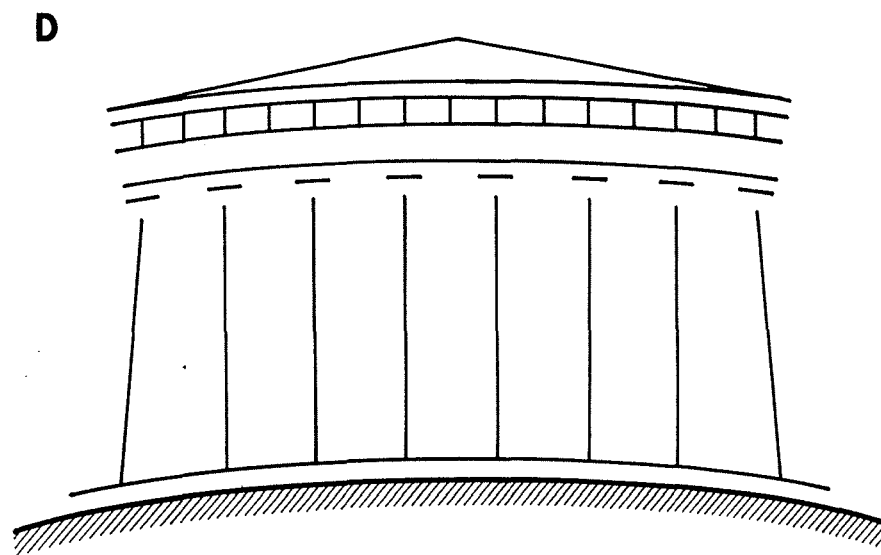
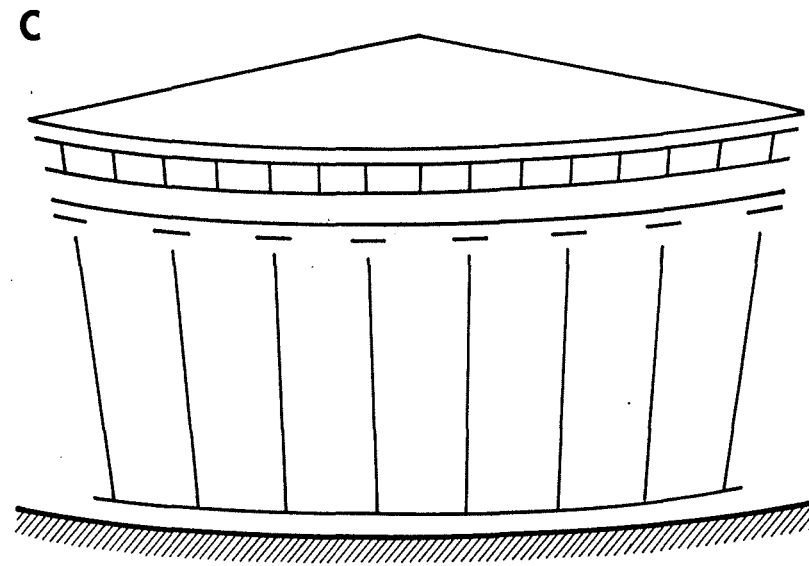
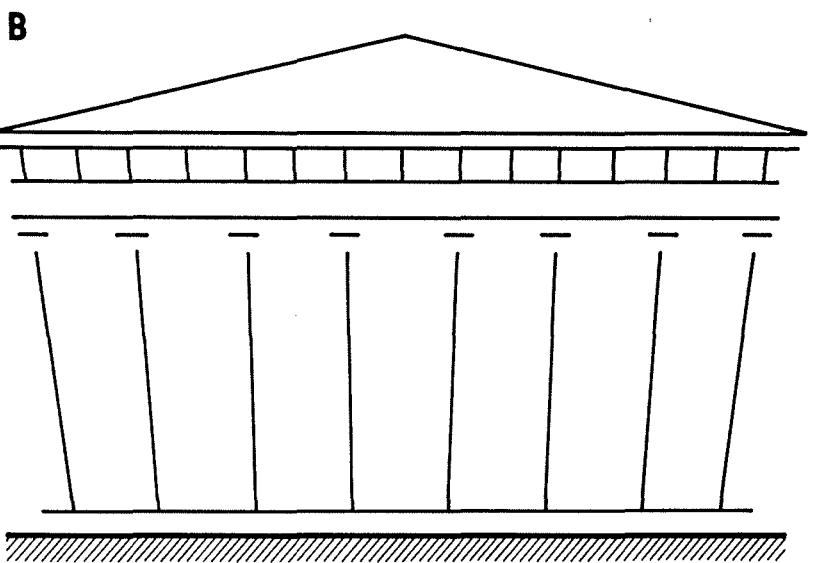
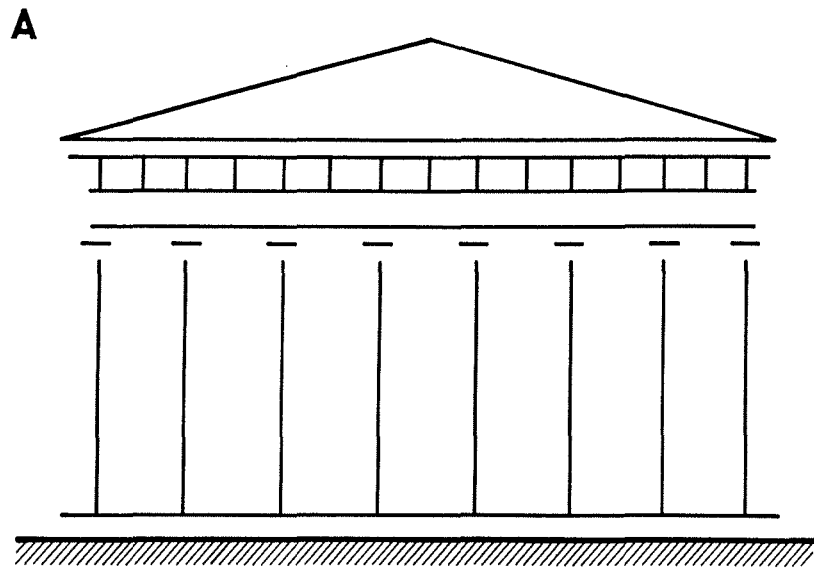
Ale zakrivenia rovných čiar sa v gréckej architektúre vyskytujú aj v iných prípadoch. A zdá sa, že v staroveku sa zavádzali z toho istého dôvodu, pre ktorý maliar pri maľovaní priamočiarych predmetov nepoužíval linonár, ani pri maľovaní predmetov so zakrivenými líniami nepoužíval kružidlo — pri všetkej pravidelnosti ide tu o dojem slobody, o snahu vyhnúť sa meravosti.

Vitruvius o tom neskôr napísal: „Oko hľadá príjemný pohľad; ak ho neuspokojíme použitím správnych proporcií a dodatočným vyrovnaním modulov, pridávajúc, kde sa niečoho nedostáva, zanecháme v divákoch nepríjemný pohľad, pozbavený pôvabu.“ Toto „dodatočné vyrovnanie modulov“, ktoré uplatňovali grécki architekti, slúžilo na odstraňovanie deformácií, ale aj vnášalo istú slobodu do obrysov stavieb. Americký archeológ, ktorý najpodrobnejšie skúmal tieto javy, vysvetľuje, že ich cieľom bolo poskytovať oči potešenie vyhábaním sa formálnej monotónnosti a matematickej presnosti, ktorá je neumelecká, v dobrom umení neprípustná. „Klasickej vodorovné zakrivenia boli inšpirované citom pre krásu a umeleckými zreteľmi, a nie vôľou presadzovať — pomocou optických korektúr — formálnosť, meravosť, vyrovnanie priamok; krivky v gréckej architektúre nemali za cieľ vyrovnávať priamky.“

Odchýlky od rovných čiar a pravých uhlov v gréckych stavbách slúžili pravdepodobne obidvom cieľom: vyhnúť sa deformáciám, ale aj meravosti. Tento dvojitý cieľ mohol vystupovať najmä v prípade kolmých línií: keď starovekí architekti nakláňali vonkajšie stĺpy do stredu, mohli to robiť na jednej strane preto, lebo divák by pri pohľade na prísne kolmé stĺpy podliehal optickému klamu a mal by dojem, že sa stĺpy

<sup>a</sup> J. Stuliński, *Proporcje architektury klasycznej w świetle teorii denominatorów*, Meander XIII, 1958.

<sup>b</sup> Nepravidelnosti v klasickej gréckej architektúre si všimol Angličan J. Pennethorne okolo roku 1837. Súčasne ich zaregistroval nemecký architekt v službách gréckeho kráľa J. Hoffer. Rozsiahly, doteraz najúplnejší súhrn faktov a čísel priniesol F. C. Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, 1851. Doplnky najmä v knihách: G. Hauck, *Subjective Perspective of the Horizontal Curves of the Doric Style*, 1879; G. Giovannoni, *La curvatura delle linee nel tempio d'Ercole a Cori*, 1908. Synteticky zhmúľ: W. H. Goodyear, *Greek Refinements*, Yale University Press, 1912. — Kolmé odchýlky sú zreteľnejšie a boli zaregistrované a opísané skôr: „entasis“ zaznamenal Cockerell roku 1810, odklon stĺpov Donaldson roku 1829 a Jenkins roku 1830. — Analogické zakrivenia sú aj v egyptskej architektúre. Pennethorne si ich všimol už roku 1833, ale zverejnil neskôr v: *The Geometry and Optics of the Ancients*, 1878.



Obr. 18A, 18B, 18C a 18D. Nákres A ukazuje, aký mal byť zrakový efekt chrámu: mal pôsobiť pravouhlým dojmom. Grécki architekti si však všimli, že keby chrám naozaj postavili ako pravouhlý, potom by sa nášmu zraku zdalo, že sa v kolmej línii smerom dohora rozširuje, ako to ukazuje nákres B. Vodorovné línie by sa zasa ohýbali, ako ukazuje nákres C. Aby sa teda prekonali deformácie B a C a dosiahol sa žiadúci efekt A, starovekí architekti zvolili taký spôsob stavby, aký ukazuje nákres D.

To znamená, že deformovali tvary, aby ich optický efekt bol nedeformovaný. Kresby, ktoré tu uvádzame podľa publikácie A. Chiosu, zámerné znásobujú deformácie, aby tým zreteľnejšie vynikli; v skutočnosti optické deformácie a ich grécke korektúry sú neporovnateľne menšie.

vejárovite rozchádzajú, ale na druhej strane mohli odchýlku od kolmej čiary uplatňovať aj preto, aby stavba vzbudzovala dojem solídnosti, pevnosti. Napokon vedeli skôr dobre stavať ako vysvetľovať, prečo dobre stavajú. Dospeli k svojej zručnosti prakticky, empiricky a intuitívne, nie na základe vedeckých princípov. Pre svoju prax však hľadali teóriu: to bol grécky štýl práce.

10. PRUŽNOSŤ KÁNONOV. Je pravda, že grécki architekti mali svoj kánon, pridržovali sa geometrických foriem, zachovávali jednoduché proporcie. Ale pravda je aj to, že niečo dvoch gréckych chrámov, ktoré by boli rovnaké; a museli by byť, keby sa kánon zachovával absolútne. Ich rôznorodosť sa vysvetľuje tým, že kánon aj proporcie architekti uplatňovali pružne; neboli ich otrokmi, pokladali ich za orientačné smernice, nie za príkazy. Kánon bol všeobecný, ale odchýlky boli nielenže prípustné, no aj individuálne zdôvodnené. Tieto odchýlky od priamok a kolmíc, zakrivenia a sklony predstavovali sice drobné variácie, ale dostačujúce, aby dali stavbám voľnosť a individuálnosť, aby prísne gréckemu umeniu urobili zároveň aj slobodným.

Klasické umenie je dôkazom, že jeho tvorcovia si uvedomovali estetický význam, ktorý má na jednej strane pravidelnosť, ale na druhej strane aj sloboda a individuálnosť.

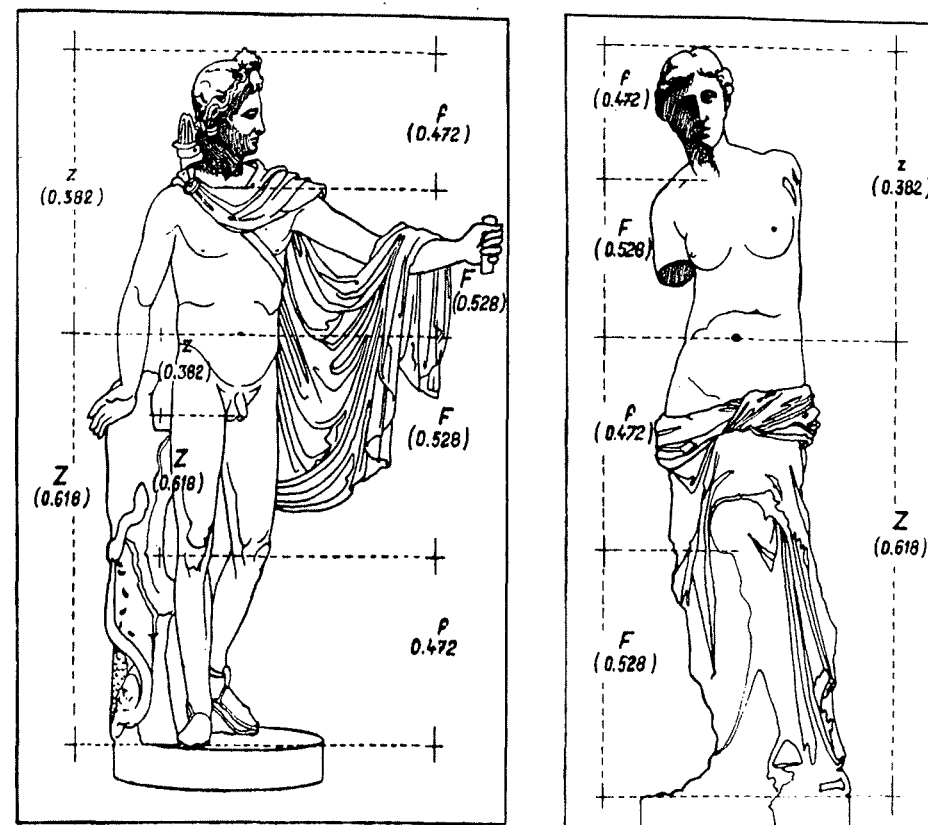
### III/c

11. SCHEMATICKÉ A ORGANICKÉ FORMY. Tretia črta estetického stanoviska, ktoré sa prejavovalo v klasickom gréckom umení, mala rovnako veľký význam. Zjavila sa až v klasickom období, a práve ona znamenala jeho začiatok, oddelila ho od archaickej éry. Našla svoje vyjadrenie vo výtvarnom umení, najmä v sochárstve.

Ide o to, že umenie sa zbavilo archaických schém v prospech organických prírodných foriem. Keď archaické výtvarníctvo reprodukovalo živé formy, pripodobňovalo ich geometrickým tvarom, kým klasické sa podrobilo živým. Priblížilo sa tým aj k prírode, vzdalujúc sa od tradícií Východu, a nachádzalo si vlastnú estetiku. Bola to obrovská zmena — niektorí historici myslia, že najväčšia, akú poznajú dejiny umenia. Gréckemu umeniu prešlo vtedy od schematických foriem k reálnym; od umeleckých k živým; od konštruovaných k odporovaným; od tých, ktoré priťahovali preto, lebo boli symbolmi, k tým, ktoré priťahovali samy osebe; od foriem reprezentujúcich nadpozemský svet k formám ľudským.

Zvládnutie organických foriem v gréckom umení prebehlo priam neuveriteľnou rýchlosťou: začalo sa v 5. storočí a v polovici storočia už bolo završené. Prvý z veľkých sochárov tohto storočia Myrón ešte iba vyslobodzoval sochárstvo z archaických schém a druhý — Polykleitos — ustálil už jeho kánon, založený na pozorovaní živej prírody. Sochárom 5. storočia bol Feidias, ktorý podľa jednomysefného presvedčenia Grékov dosiahol vrchol dokonalosti.

Klasické umenie prestalo štylizovať ľudské telo do podoby geometrického obrazca, reprodukovalo jeho zložitú živú tvár, ale usilovalo sa v nich nájsť jednoduché, stále proporcie: toto spojenie bolo najosobitejším znakom. Reprodukovalo živé telá, nie ako kópiu, lež ako syntézu. Ak sochám dávalo sedemnásobok dĺžky tváre a tvár trojnásobok dĺžky nosa, robilo to preto, že v týchto číslach videlo syntézu ľudských proporcií. Reprodukovalo skutočnosť, ale hľadalo v nej všeobecné, typické, podstatné tvary. O periklovských sochároch môžeme povedať to, čo o sebe hovoril Sofokles, že zobrazovali ľudí takých, akými by mali byť. Boli rovnako vzdialení od naturalizmu ako od abstrakcionizmu. Smerovali k idealizácii formy aj obsahu umenia. Istotne tieto ideálne aspirácie dávali umelcom klasickej epochy pocit trvácnosti, nepominuteľnosti ich diel. Keď sa Zeuxida spýtovali, prečo maľuje tak pomaly, odpovedal: „Maľujem dlho, lebo maľujem večnosť.“



Obr. 19. V starovekých sochách sa dajú zistiť proporcie ľudského tela zodpovedajúce pomeru zlatého rezu (Z, z) alebo funkcií zlatého rezu (F, f), približne 0,618 : 0,382, resp. 0,528 : 0,472. Je to znázornené na príklade Apolóna Belvederského a Venuše Miloskej. Autorom výpočtov je sovietsky architekt Zultovskij.

12. NA MIERU ČLOVEKA. Kánon proporcií klasických gréckych soch a klasických gréckych budov potvrdzujú pramene; z nich vieme, že priečelie chrámu malo mať 27 svojich modulov, ľudská postava zasa 7 svojich modulov. Ale navyše tí, čo merali gréckemu pamiatky, objavili v nich ešte všeobecnejšiu zákonitosť — že totiž rovnako sochy, ako aj stavby sa konštruovali na základe tej istej proporcie — zlatého rezu. Tak sa označuje delenie priamky, pri ktorom menšia časť má sa k väčšej rovnako ako väčšia k celku. Vyjadrené matematickým vzorcom:

$$\frac{\sqrt{5}-1}{2} : 1 = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$$



Zlatý rez delí úsečku na časti, ktoré sú približne v pomere 0,618 : 0,382. Najveľkolepejšie chrámy ako Partenon a najslávnejšie sochy ako Apolón Belvederský a Venuša Miloská sú podľa niektorých znalcov vo všetkých jednotlivostiach skonštruované podľa zásady zlatého rezu alebo podľa tzv. funkcie zlatého rezu (0,528 : 0,472, por. obr. 19).

Presnosť týchto meraní možno ľahko spochybníť.<sup>a</sup> V tomto prípade však nejde o presnosť, stačí približná zhoda. Dôležité je niečo iné, skutočnosť, že podobné proporcie má sochárstvo aj architektúra. Je to dôležité, najmä ak si uvedomíme, že proporcie sochárstva boli v intenciách Grékov syntetickými proporciami živých ľudí. Z toho totiž vyplýva, že proporcie, ktoré Gréci uplatňovali vo svojom klasickom umení, boli ich vlastnými proporciami. Zodpovedali miere človeka.

V určitých obdobiach kultúry človek pociťuje vlastné proporcie ako najkrajšie a dáva ich aj svojim dielam — tak to býva práve v klasických obdobiach. Pre ne je charakteristická záľuba v prirodzených, ľudských proporciách, stvárňovanie vecí podľa ľudskej miery. Sú však aj iné obdobia, ktoré sa vedome od týchto foriem a proporcií odkláňajú a hľadajú väčšie veci, než sú ľudské, dokonalejšie proporcie, než sú organické. Preto dejiny vkusu, proporcií, umenia, estetiky podliehajú zmenám. Klasické grécke umenie bolo výtvorom estetiky, pre ktorú boli najdokonalejšie prirodzené formy a organické proporcie. Táto estetika našla svoj priamy výraz v sochárstve, ale nepriamo aj v architektúre, lebo aj v nej sa uplatňovali analogické proporcie, konštruované na tom istom princípe zlatého rezu ako sochy. Klasické grécke umenie zobrazovalo bohov, ale v ľudských podobách; klasická architektúra budovala chrámy, ale na mieru človeka.

13. MALIARSTVO. Grécke sochy sa zachovali aspoň čiastočne, kým maľby sa stratili — preto ich v pamäti potomkov zatienilo sochárstvo. Maliarstvo však malo významné miesto v klasickom umení. Rozvíjalo sa hľadám ešte rýchlejšie ako sochárstvo. Pred klasickým obdobím nepoznalo ani tretí rozmer, ani šerosvit a iba výnimočne prekračovalo sféru jednofarebnosti; ešte aj Polygnótove obrazy boli len kontúrovými kresbami, kolorovanými štyrmi lokálnymi farbami. Niekoľko pokolení 5. storočia však stačilo urobiť z maliarstva zrelé umenie.

Niet pochýb, že maliarstvo bolo rovnako ako vtedajšie sochárstvo vyjadrením klasického stanoviska; bola preň príznačná záľuba v živých formách, v proporciách zodpovedajúcich miere človeka. Z niektorých zreteľov však malo inú povahu ako sochárstvo. Siahalo za rôznorodými a komplikovanými témami. Parrhasios sa pokúsil namaľovať personifikáciu aténskeho ľudu s jeho prednosťami aj chybami, Eufanor maľoval jazdecký boj a Odysea predstierajúceho šialenstvo. Nikias maľoval zvieratá. Antifilos odblesk ohňa na ľudskej tvári a Aristides z Téb, ako udáva staroveký spisovateľ, „prvý maľoval duše a charaktery“. Dionýzios z Kolofónu bol jediný maliar, ktorý zobrazoval výlučne človeka, preto ho volali „antropografom“. Pamfilos maľoval dokonca hromy a blesky a vôbec, ako písal Plinius, „maľoval to, čo sa nedá maľovať“ (*pinxit et quae pingi non possunt*). To dokazuje, že klasické umenie navzdory svojmu jednotnému postoju malo široké možnosti.

Hoci vtedajší Gréci ešte nepoznali termíny „forma“ a „obsah“, ich umenie, najmä maliarstvo, už nastoľovalo otázky formy a obsahu. Zeuxis sa pohoršoval, že diváci obdivujú skôr témy, „matériu“ obrazu ako realizáciu. Nikias zasa zdôrazňoval význam závažných tém proti tým, ktorí plynú svojím umením na také malichernosti, ako sú „vtáčiky alebo kvietky“.

14. ESTETIKA KLASICKÉHO UMENIA. Súhrnne môžeme povedať: estetika implikovaná v klasickom gréckom umení bola po prvé estetickou kánonických foriem, založenou na presvedčení, že existuje objektívna krása, že jestvujú objektívne dokonalé proporcie. Tieto proporcie sa chápali matematicky,

<sup>a</sup> H. Steinhilber, *Kaleidoskop matematyczny*, 2. vyd., 1954, s. 44—47.

vychádzajúc z presvedčenia, že objektívna krása spočíva v čísle a v miere. Ale napriek tejto objektívnosti a matematickosti estetika ponechávala dostatok slobody pre umelcovo individuálne chápanie umenia.

Po druhé, pre túto estetiku bolo príznačné uprednostňovanie organických foriem, presvedčenie, že najvyššia krása sa prejavuje vo formách, proporciách a v škále živých bytostí, najmä ľudských. Klasické umenie zachovávalo harmóniu oboch prvkov: matematického aj organického. Polykleitov kánon bol kánonom organických foriem, vyjadrených číselne.

Po tretie, estetika klasického umenia bola realistická, a to v zmysle presvedčenia, že umenie čerpá svoju krásu z prírody; preto nemôže a ani nepotrebuje stavať proti kráse prírody krásu inú, umeleckú. Po štvrté, bola to estetika statická, ktorá najvyššie stavala krásu foriem zmeravených v pohybe, nachádzajúcich sa v pokoji a v rovnováhe. Zároveň bola estetikou prostoty, viacej si cenila prostotu ako bohatstvo.

Po piate, bola to estetika psychofyzickej krásy, duchovnej a telesnej zároveň, krásy formy aj obsahu. Krása, o ktorú sa usilovala, spočívala predovšetkým v jednote a harmónii duše a tela.

Tejto estetike, obsiahnutej v klasickom umení, zodpovedala estetika, ako ju sformulovali vtedajší filozofi: matematickú estetiku vyjadřila pytagorovská teória, psychofyzickú estetiku celá filozofická teória umenia, tak Sokrates, ako aj Aristoteles.

Niektoré črty tejto estetiky zostali natrvalo v gréckom umení aj v teórii. Iné zanikli spolu s klasickou érou. Tak to bolo predovšetkým s estetikou pokoja a prostoty: „tichá veľkosť a ušľachtilá prostota“ boli len krátko ideálom umenia; umelci si čoskoro začali klásť za úlohu zobrazovať skôr bohatý život a silnú expresiu. Podobne to bolo aj s objektívnymi aspiráciami estetiky — umelci aj učené estetiky si začali uvedomovať subjektívnu determinovanosť krásy a od hesla objektívnej „symetrie“ prechádzali k heslu subjektívnej „eurytmie“.

15. VÝVOJ KLASICKÉHO A PREDZVEŠŤ NOVÉHO UMENIA. 5. a 4. storočie sa zvyčajne spoločne zahrňujú do rámca klasického obdobia, ale rozdiely medzi nimi sú značné, a pri takom rýchlym rozvoji umenia to inak ani nemohlo byť. 4. storočie nielenže rozšírilo tematickú sféru umenia, ale zároveň dávalo prednosť iným proporciám. V architektúre nad dórsym slohom prevládol štíhlejší iónsky sloh. V sochárstve Polykleitov kánon, ktorý sa istý čas pokladal za klasický, začal sa zdať priveľmi ťažký, príliš „hranatý“, a tak Eufanor postavil proti nemu iný kánon.

Po druhé, v 4. storočí stúpol záujem o bohatstvo, farebnosť, svetlú, tvary, pohyby a ich rôznorodosť, ktorú Gréci nazývali „poikilia“ (ποικιλία). Vo výtvarnom umení sa zvýšil aj psychický dynamizmus, citové napätie, pátos.

Tretia zmena bola z hľadiska estetiky najdôležitejšia. Lysippos ju zhrnul slovami: „Doteraz sa ľudia zobrazovali takí, akí sú, ja ich zasa predstavujem takých, akými sa zdajú.“ Bol to prechod od zobrazovania objektívnych foriem k zobrazovaniu ich subjektívnej predstavy; od hľadania foriem dokonalých samy osebe k hľadaniu takých, ktoré sú krásne, lebo zodpovedajú požiadavkám ľudského pohľadu.

Scénické maliarstvo (skenografia), ktoré prvé vstúpilo na cestu iluzionizmu, ovplyvnilo nástennú maľbu; aj ona začala brať do úvahy perspektívu (skiagrafiu) a jej deformácie. Takýto obrat v maliarstve spôsobil, že Gréci sa už v klasickej dobe naučili pozeráť na obrazy z diaľky: „Odstúp, ako to robí maliar,“ hovorí Euripides. Na vtedajších ľuďoch robilo dojem, že maliarstvo poskytuje ilúziu skutočnosti práve vtedy, keď sa od nej odchyľuje. Iluzionistické maliarstvo sa stalo problémom: Demokritos ho analyzoval, Platón zasa kritizoval, vidiac v ňom neprípustné falšovanie; písal, že je „nejasné a klamlivé“. Konzervatívny teoretik však nemohol zastaviť umenie, ktoré sa vyvíjalo smerom k subjektívizmu a k impresionizmu.

# TEXTY KLASICKÝCH BÁSNIKOV A UMELCOV

## IDEALIZÁCIA A REALIZMUS

### SOFOKLES

1) Sofokles povedal, že sám nepredstavuje ľudí, akými by mali byť, Euripides však, akými sú.

(Aristoteles, Poetika 1460 b 36)

### EURIPIDES

2) Euripides hovoril, že Eros poučča básnika, čo býval predtým Múzam neznámy, a vraví mu, že Eros nevnuká schopnosť stať sa básnikom či hudobníkom, no dáva nadaniu rozlet a iskru, ak bolo predtým ospalé.

(Plutarchos, O veštách Pýtie 405 F)

### PLATÓN

Mocou Erosa sa každý stáva básnikom, i keď predtým nemal poetické nadanie.

(Symposion 196 E)

### EURIPIDES

3) Veď čo je krásne, je vždy aj milé.

(Euripides, Bakchantky 881)

## TALENT A UČENOSŤ

### EPICHARMOS

4) Hlavný je talent, učenosť je druhoradá.

(Stobaios, Eklogy II 31, 625; frg. B 40, Diels)

## ROZUM

### EPICHARMOS

5) Rozum vidí a rozum počuje, ostatné veci sú hluché a slepé.

(Plutarchos, O Alexandrovej statočnosti 336 B; frg. B 12, Diels)

## UMENIE MÁ SLUŽIŤ MORÁLNÝM CIELOM

### ARISTOFANES

6) Povedz mi len, prečo hodno básnika si ctíš;  
pre umenie, poučenie, ľudia v mestách lepší sú?

(Aristofanes, Žaby 1008)

povinnosťou básnika je skrývať veci nepekné,  
nemusí ich vyvolávať ani odnaučať,  
rozprávkami baviť deti učiteľ,  
básnik dospelých poéziou poteší,  
my však všetci povinní sme užitočné hovoriť.

(Aristofanes, Žaby 1053—1056)

## MIMÉZIS

### ARISTOFANES

7) Čo nám chýba v skutočnosti, dosiahneme obrazom.

(Aristofanes, Ženy vo sviatok Tesmofoirii 156)

## SYMETRIA

### FILOSTRATOS MLADŠÍ

8) Dávni mudrci podľa mojej mienky písali o symetrii v maliarstve.

(Filostratos Mladší, Obrazy — úvod s. 4, vyd. Schenkel—Reisch)

### DIOGENES LAERTIOS

9) Pytagoras (sochár z Regia), ako sa zdá, prvý uplatňoval symetriu.

(Životopisy slávnych filozofov VIII, 47)

## KÁNON

### POLYKLEITOS

Krása, podľa Chrysippa, nespočíva v symetrii prvkov, ale v symetrii častí, to značí nie prsta k prstu, ale prsta k dlani, dlane k zápästiu, zápästia k lakťu, lakťa k ramenám a všetkých navzájom, ako sa o tom píše v Polykleitovom Kánone (Pravidlách sochárstva). On nás v tom spise poučil o všetkých proporciách tela. Polykleitos potvrdil túto teóriu činom, keďže vytvoril sochu a nazval ju takisto ako ten spis Kánon.

(Galenos, O Hippokratových a Platónových názoroch V., Müll. 425; frg. A 3, Diels)

## POLYKLEITOS

Sochári, maliari a vôbec tvorcovia sôch i rezbári najkrajším spôsobom vytvárajú jednotlivé podoby, napríklad človeka, ktorý má nádherné telo, alebo koňa či vola, alebo leva, hladiac na to, čo je strednou mierou každého druhu. Polykleitov Kánon dostal to pomenovanie preto, že obsahuje presnú symetriu vzájomného vzťahu všetkých častí k celku.

(Galenos, O súmernosti I g, Helm r. 42, 26; frg. A 3 Diels)

## KRÁSA A ČÍSELNÝ POMER

### POLYKLEITOS

10) Aj dokonalá maličkosť vzniká z mnohých číselných vzťahov.

(Filon, Mechanika IV, 1 s. 49, 20, R. Schöne; frg. B 2, Diels)

## OPTICKÉ KLAMY

### HERÓN

11) Keďže cylindrický stĺp by sa zdal staviteľovi v strede tenší, stavia ho v prostriedku hrubší.

(Th.-H. Martin, s. 420)

## UMENIE PRETRVÁVA, ŽIVOT JE KRÁTKY

### HIPPOKRATES

12) Život je krátky, umenie trvalé, pravá chvíľa prchavá, skúsenosť klamná, úsudok neľahký.

(Hippokrates, Aforizmy I 1)

## ZÁVÄŽNOSŤ NÁMETU

### NIKIAS

13) Maliar Nikias správne povedal, že veľmi vážnou požiadavkou je, aby si maliar zvolil námet patrične veľký a nemenil umenie na drobné ako pri maľovaní kvetov alebo vtáčikov, ale maľoval vojny a námorné bitky. Myslí tým totiž, že námet je časťou maliarskeho umenia, takisto ako fabula v poézii, lebo nie je vôbec divné, že aj v rečníctve vzniká vznešený štýl z veľkých vecí.

(Demetrios, O rečení 76)

## ESTETIKA A FILOZOFIA

### IV

1. PRVÍ ESTETICI FILOZOFI. Filozofia, ktorá sa v Grécku začala rozvíjať nedávno predtým, zahrnovala v klasickom období aj otázky estetiky.\* Do týchto čias nepatril nikam, boli v kompetencii každého občana, ktorý mohol obzerať a počúvať umelecké diela. Nemali ani vedecké zaradenie, nebolo vedy, ktorá by sa bola o ne zaujímala. To, čo si ľudia dovtedy mysleli o umení a o kráse, dalo sa vyčítať iba v umeleckých dielach alebo v príležitostných úvahách básnikov. Umenie a úvahy básnikov neprestali byť ani v klasickom období prameňom poznania estetických názorov doby. Ale neboli už prameňom jediným ani najdôležitejším; vyjadrovaťelmi týchto názorov sa stali filozofi. Ba čo viac, stali sa iniciátormi nových názorov.

Spočiatku sa zaujímali výlučne o problémy prírody, preto sa nevyslovovali o estetických otázkach. Prví to urobili dórski filozofi z pytagorovskej školy. Ale aj oni pravdepodobne až v 5. storočí/hoci škola existovala skôr. Pritom k týmto témam iba spolovice pristupovali z vedeckého stanoviska, odvolávajú sa na matematiku a fyziku, spolovice ešte z hľadiska tradícií náboženských sekt. Iónski filozofi boli vtedy ešte zahrnutí do filozofie prírody; spomedzi nich vari jediný Herakleitos sahol aj za estetickou problematikou. Až posledný a najvýznamnejší z iónskych filozofov Demokritos sa týmto otázkam venoval širšie. A robil to vedeckým, empirickým spôsobom, typickým pre iónskych filozofov.

Patril už k nasledujúcemu pokoleniu filozofov, ku ktorému patrili aj poprední sofistí a Sokrates; u nich už humanistická problematika zaujala prvé miesto vedľa prírodovednej, ba dakedy bola aj pred ňou. V tomto čase sa strediskom filozofie stali Atény a protikladnosť dórskej a iónskej kultúry myslenia sa už začala zotierať a prenechávala miesto syntetickej antickej kultúre a filozofii, vytvorenej z obidvoch predchádzajúcich smerov. Táto syntetická filozofia našla svoje vyjadrenie vo dvoch nasledujúcich pokoleniach — v Platónovom a Aristotelovom. Spisy týchto dvoch filozofov predstavujú vrcholy klasickej estetiky, ba starovekej estetiky vôbec.

2. DÔSLEDKY ZAČLENENIA ESTETIKY DO FILOZOFIE. Počínajúc gréckym klasickým obdobím obrovská časť estetického uvažovania realizovala sa vo sfére filozofie. Tento fakt mal dva dôsledky, jeden kladný, druhý záporný. Na jednej strane sa totiž estetika nerozvíjala izolovane, ale v spojitosti s ostatnými ľudskými problémami a s dôrazom na najvšeobecnejšie otázky. Na druhej strane však sa začleňovala do všeobecnejšej disciplíny preto, lebo nemala vlastnú. A preto niektoré jej potreby nenašli uspokojenie, spôsob myslenia filozofov zatlačal do úzadia čiastkové výskumy a uprednostňoval všeobecné teórie. V takej istej situácii boli spočiatku aj iné vedy, najmä humanistické, neskôr sa však osamostatnili, vyčlenili z filozofie.

Filozofi pristupovali k estetike od začiatku dvojakým spôsobom. Na jednej strane uskutočnili analýzu javov a pojmov: aký je pojem krásy, aká je umelcovia činnosť, aké druhy umenia existujú a podobne. Veľa takých

\* Všetok pramenný materiál týkajúci sa začiatkov filozofickej estetiky pytagorovcov, Demokrita, Herakleita, sofistov, Gorgia je zhromaždený u H. Dielsa, *Fragmente der Vorsokratiker*, 4. vyd. 1922, nie je však osobitne vyčlenený, ale roztrúsený medzi fragmentmi iného obsahu.

# PYTAGOROVSKÁ ESTETIKA

## V

1. PYTAGOROVSKÝ MOTÍV: PROPORCIA A MIERA. Pytagorovci tvorili združenie predovšetkým morálno-náboženskej povahy, ale robili aj vedecké, najmä matematické výskumy. Ich vlasťou boli dórske kolónie v Itálii. Zakladateľom združenia bol Pytagoras, ktorý žil v 6. storočí. Vedecké výdobytky školy však neboli jeho dielom, ale až jeho nástupcov v 5. a 4. storočí. Dvojaká povaha pytagorovského združenia — náboženská a vedecká — sa odrzkadlila aj v jeho estetike.<sup>3</sup>

Jedna z filozofických ideí pytagorovcov mala základný význam pre estetiku — myšlienka, že svet je vybudovaný matematicky. „Matematika ich natolko vzrušovala, že začali jej princípy pokladať za princípy všetkej existencie,“ hovorí o nich Aristoteles. Predovšetkým zistili matematickú zákonitosť v akustike, lebo si všimli, že struny znejú harmonicky alebo disharmonicky v závislosti od svojej dĺžky. Znejú harmonicky, ak ich dĺžka zodpovedá jednoduchým kvantitatívnym vzťahom. Pri vzťahu 1 : 2 dávajú oktávu, 2 : 3 kvintu, keď sa ich dĺžka má k sebe ako 1 : 2/3 : 1/2, vzniká akord C G c, ktorý volali „harmonickým“. Tajomný úkaz harmónie teda vysvetľovali proporciou, mierou, číslom; harmónia sa zakladá na matematickom vzťahu komponentov.

Pytagorovci nemali v úmysle pestovať estetiku ako osobitnú vedu, harmónia bola pre nich vlastnosťou kozmu, preto o nej uvažovali v rámci kozmológie. Nepoužívali termín „krása“ ale termín „harmónia“, ktorý pravdepodobne sami vytvorili. „Harmónia,“ písal pytagorovec Filolaos, „je zjednotenie rôznorodých a zmiešaných, zladenie rozlične naladených vecí.“ Harmónia etymologicky znamenala toľko ako zladenie, zjednotenie; označovala zhodu, jednotu zložiek. A najmä pre túto jednotu bola pre pytagorovcov čímsi pozitívnym a krásnym v širokom gréckom zmysle slova. Filolaos napísal: „Nepodobným, nepríbuzným, rôznorodým veciam je potrebná harmónia, aby ich udržiavala v poriadku.“ Harmóniu zvukov pokladali iba za prejav hlbšej harmónie, za výraz vnútorného poriadku v samotnej stavbe vecí.

V pytagorovskej teórii bolo podstatné po prvéto, že harmóniu, poriadok, správnu proporciu („symetriu“) pokladali nielen za cennú, krásnu a užitočnú, ale aj za objektívne podmienenú, za objektívnu vlastnosť vecí (v ranom štádiu uvažovania bolo toto presvedčenie dosť prirodzené). Druhou tézou pytagorovcov bolo presvedčenie, že vlastnosťou vecí, ktorá rozhoduje o ich harmónii, je ich zákonitosť, pravidelnosť, poriadok. Po tretie, harmónia nie je vlastnosťou jednotlivých vecí, ale zákonitou štruktúrou mnohých vecí, mnohých častí. Tézy pytagorovcov išli ešte ďalej: po štvrté tvrdili, že harmónia je kvantitatívnou štruktúrou, matematickou, že závisí od čísla, od miery a od proporcie. Táto téza predstavovala svojrázny pytagorovský motív, ktorý sa odvodzoval z ich matematickej filozofie a zakladal sa na ich akustických objavoch. Bol to motív ich kozmológie, ale prešiel do ich estetiky. Položil základy budúcej gréckej estetiky, stal sa jej základným motívom. Ovplyvnil nielen osudy estetiky, ale aj umenia, najmä hudby, ale nepriamo aj výtvarného umenia. Hľadanie zákonitosti vo svete a jej uplatňovanie v umení bolo prirodzenou vlastnosťou Grékov, ale pytagorovská filozofia ju ešte umocnila

<sup>3</sup> A. Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, 1915.

analýz nájdeme u Demokrita, u sofistov, u Sokrata. Ale na druhej strane filozofi začleňovali estetické javy a pojmy do svojich systémov. Sofisti do relativistického, Platón do idealistického. Prostredníctvom sofistov sa do estetiky dostala minimalistická filozofia, prostredníctvom Platóna zasa maximalistická filozofia spolu s doktrínou večných ideí a absolútnych hodnôt, s aprioristickou teóriou poznania, s primátom morálnych hodnôt. Filozofia mala veľa systémov, uplatňovala rôzne a vzájomne si odporujúce hľadiská, zvädzala vnútorné spory — a tieto systémy, hľadiská a spory prechádzali z nej do estetiky.

Dvojaký bol aj vzťah estetikov-filozofov k umeniu. Jedni využívali skúsenosti umelcov a formulovali svoje teórie umenia na základe ich praxe; tak to bol napríklad prípad teórie, podľa ktorej umenie reprodukuje prírodu a zároveň ju idealizuje. Prax usmerňovala teóriu. Iní zasa naopak, sami zakladali teórie umenia, ktorým umelci podliehali. Tu teória filozofov usmerňovala prax umelcov; pokiaľ ide napríklad o uplatňovanie kánonov a matematických výpočtov zo strany architektov a sochárov, jedným z jeho prameňov bola pytagorovská filozofia.

Charakteristika estetiky klasického obdobia sa musela začať od poézie a umenia, pretože tie mali pred očami filozofov, budujúci estetické teórie. Bolo ich treba rozobrať aj preto, že už samy v sebe implikovali estetické teórie — výtvarné umenie implikovalo matematické chápanie krásy, poézia moralistické.

Najpodstatnejšiu časť klasickej estetiky však tvorí estetika filozofov. Zahrnuje prinajmenej štyri pokolenia — prvé predstavuje dórsku estetiku pytagorovcov, druhé iónsku estetiku Demokrita a atickú sofistov a Sokrata, tretie Platónovu estetiku a štvrté Aristotelovu — a obsahuje veľké bohatstvo ideí aj čiastkových výskumov, vyplňa rozpatie medzi archaickými pokusmi a komplexným nastolením a riešením problémov.

tým, že vštepovala presvedčenie, podľa ktorého matematická pravidelnosť je zárukou harmónie. Matematický prístup k hudbe bol dielom pytagorovskej školy. Ale aj kánony výtvarného umenia v klasickom období, geometrické výpočty a konštrukcie boli z nemalého časti dôsledkom pytagorovských ideí.

Vytvorila sa zvláštna situácia: pre Grékov bola krásna vlastnosťou viditeľného sveta, ich teóriu krásy neovplyvnilo výtvarné umenie, ale hudba, ktorá zrodila presvedčenie, že krása je vecou proporcie, miery, čísla.

2. HARMÓNIA KOZMU. Pytagorovci boli presvedčení, že vesmír je vybudovaný harmonicky, preto mu dali názov „kosmos“ (κόσμος), čiže poriadok. Týmto voviedli do kozmológie, ba už do jej samotného pomenovania, estetický moment. A na tému kozmického poriadku a harmónie rozvíjali ďalekosiahle špekulácie. Z predpokladu, že každý pravidelný pohyb vydáva harmonický zvuk, vyvodzovali, že celý vesmír zvučí, vyludzuje „hudbu sfér“, symfóniu, ktorú nepočujeme len preto, lebo znie ustavične. Vychádzajúc zo svojich premis, usudzovali, že aj tvar sveta musí byť pravidelný a harmonický; takýmto tvarom je guľa, teda uzatvárali, že svet je akiste guľatý. Estetikou nasýtili aj svoju psychológiu. Keďže duše cháпали analogicky ako telá, usudzovali, že dokonalé sú tie, ktoré sú vybudované harmonicky, to značí, že majú správne proporcie jednotlivých častí.

Estetické tézy pytagorovcov sa v Grécku všeobecne ujali vo voľnejšom výklade — že totiž krása je vecou poriadku, pravidelnosti v skladbe častí. V tomto chápaní sa stali, dá sa povedať, axiómou starovekej estetiky. Na druhej strane v užšom chápaní, že krásna je vecou miery a čísla, zostali iba heslom niektorých prúdov umenia a teórie umenia. Pre krásu v prvom chápaní si Gréci ponechali pytagorovský termín „harmónia“, pre krásu v druhom význame používali zvyčajne termín „symetria“.

3. ÉTOS HUDBY. Pytagorovci sa zapísali do dejín estetiky ešte jednou teóriou. Aj tá bola spätá s hudbou, ale mala celkom odlišnú povahu. Kým prvá teória hovorila: hudba sa zakladá na proporcií, druhá tvrdila: hudba je silou pôsobiaceou na duše.

Bola ekvivalentom expresívneho umenia Grékov, spomínanej „trojjedinej choreie“, pôsobiacej slovom, pohybom, hudbou. Gréci si pôvodne mysleli, že choreia pôsobí výlučne na city toho, kto sám spieva a tancuje, ako to pozorovali v dionýzovskom kulte s jeho omamujúcimi tancami a spevmi. Pytagorovci si zasa všimli, že tanečné a hudobné umenie pôsobí podobne i na diváka a poslucháča; účinkuje nielen prostredníctvom pohybov, ale aj prostredníctvom pohľadu na pohyby; kultúrny človek nepotrebuje orgiastické tance, stačí mu pozerať na ne. Neskorší grécky historik hudby Aristides Quintilianus informuje, že táto myšlienka sa zrodila už u „starovekých“ teoretikov hudby; mohol mať na mysli iba pytagorovcov. Títo sa totiž pokúšali vysvetliť mocný vplyv umenia príbuzenstvom pohybov a zvukov s citmi. Vďaka tomuto príbuzenstvu pohyby a zvuky vyjadrujú city. A naopak, vzbudzujú city, pôsobia na duše. Zvuky nachádzajú v duši ozvenu a tá s nimi súzvučí. Je to ako s dvoma lýrami: ak udrieme na jednu, odpovie druhá, čo je nablízku.

Z toho vyplýva záver: hudba môže pôsobiť na duše. Dobrá hudba ich môže zušľachťovať, ale takisto zlá ich môže kaziť. Gréci tu používali termín „psychagogia“ (ψυχαγωγία), čiže usmerňovanie duší. A tak teda tanec a ešte väčšmi hudba mali podľa ich názoru psychagogickú moc. Ako vraveli, do duší možno vovádzať dobrý alebo zlý „éthos“ (ἦθος). Na tomto pozadí vznikla veda o étose hudby, čiže o jej psychagogickom a výchovnom pôsobení, ktorá sa stala trvalou zložkou gréckeho chápania hudby, ešte populárnejšou ako jej matematické chápanie. V mene tohto učenia pytagorovci a potom mnohí nasledovníci ich myšlienok kládli osobitný dôraz na odlišenie dobrej hudby od zlej a dožadovali sa, aby sa dobrá hudba stala zákonom a aby sa v takej morálne a spoločensky dôležitej veci, akou je hudba, nepripúšťala sloboda a s ňou spojené riziko. A tak aj z tohto hľadiska ovplyvnili osudy hudby.

4. ORFICKÝ MOTÍV — OČISTA UMENÍM. Pytagorovská téza o sile hudby mala zdroj nielen v gréckom umení, ale aj v náboženstve, najmä v orfických kultoch. Podstatou týchto náboženských predstáv bola myšlienka, že duša je uväznená v tele za svoje viny, že sa oslobodí, ak sa od nich očistí, a že jej očistenie a oslobodenie je najvznešnejším ľudským cieľom. Tomuto cieľu slúžili orfické mystériá, ktoré tiež využívali tanec a hudbu. Pytagorovci zasa rozvíjali myšlienku, že najmä hudba slúži očisteniu duše. Pre nich to bola prirodzená myšlienka, keďže boli presvedčení o jej mohutnom pôsobení na dušu. V hudbe videli nielen psychagogickú, ale aj očisťujúcu („katarznú“ — podľa gréckeho termínu) silu; a to nielen etickú, ale aj náboženskú. Ako hovorí Aristoxenos, „pytagorovci používali medicínu na očisťovanie tiel a hudbu na očisťovanie duší“. Z omámenia, ktoré pozorovali na ľuďoch pri bakchickej hudbe, vyvodzovali záver, že duša sa pod jej vplyvom oslobodzuje a na chvíľu opúšťa telo. Vzhľadom na spätosť tohto motívu s orfickými mystériami môžeme ho nazvať orfickým motívom.

5. HUDBA, UMENIE NEPODOBNE INÝM. Expresívnu a psychagogickú silu pytagorovci neprispevovali všetkým umeniam, ale iba špeciálne hudbe. Boli presvedčení, že expresia sa uskutočňuje prostredníctvom zvukov a ich prostredníctvom sa dá pôsobiť aj na dušu; to však umožňuje sluch a nie iné zmysly. Preto pokladali hudbu za výnimočné umenie, za zvláštny dar bohov. Tvrdili, že hudba nepochádza od človeka, ale „od prírody“, že rytmy sú časťou prírody a sú človeku vrodené; nemožno ich ľubovoľne vymýšľať, treba sa im prispôbovať. Duša má prirodzený sklon vyslovovať sa hudbou; hudba je jej prirodzeným výrazom. Hovorili, že rytmy sú „podobizňami“ (ὁμοιώματα) psychiky, „znakmi“ alebo prejavmi charakteru. Pytagorovská teória očisťovania hudbou predstavovala celý súbor tém: 1. hudba je výrazom duše, jej povahy, usposobenia, étosu; 2. je jej „prirodzeným“ výrazom, a to jediným tohto druhu; 3. hudba je dobrá, alebo zlá v závislosti od toho, akú povahu vyjadruje; 4. vďaka spätosti duše s hudbou dá sa prostredníctvom nej pôsobiť na dušu, možno ju rovnako zlepšovať aj kaziť; 5. preto cieľom hudby vôbec nie je samotné potešenie, ktoré poskytuje, ale formovanie charakteru (Aténiatos neskôr napísal, že „cieľom hudby nie je pôžitok, ale služba cnosti“); 6. dobrou hudbou sa duša očisťuje a vyslobodzuje z telesných pút; 7. vzhľadom na to hudba je niečo výnimočné, jedinečné, nepodobné iným umeniam.

6. KONTEMPLÁCIA. S Pytagorom Gréci spájali aj ďalší, pre estetiku dôležitý pojem — pojem kontemplácie. Pytagoras staval kontempláciu do protikladu s činnosťou, postoj diváka (θεατής) staval proti postoju aktívnemu. Zhodne s Diogenom Laertiom pripodobnil život k hrám, na ktoré jedni prichádzajú, aby sa zúčastnili pretekov, iní, aby obchodovali, a ďalší iba preto, aby sa prizerali. A tento postoj pokladal za najušľachtilejší, lebo pri ňom nešlo ani o slávu, ani o zisk, ale jedine o poznanie. Pojem kontemplácie, prizierania sa, u raných Grékov zahŕňoval rovnako pozorovanie krásy ako pravdy, až po čase sa diferencoval na pojem epistemologický a estetický.

7. DAMÓNOV MOTÍV. Náboženské chápanie hudby zostalo orficko-pytagorovským majetkom, ale jej psychologické, etické a výchovné chápanie sa u Grékov nesmierne rozšírilo. Prekročilo hranice pytagorovskej školy a združenia pytagorovcov, hranice dórskeho kraja. Zaútočili naň síce empirickí iónski myslitelia, pre ktorých bolo priveľmi mystické, ale ich útok vyvolal obranu, a to v 5. storočí v samotných Aténach. Najvýznačnejším obrancom pytagorovskej teórie tam bol Damón.\* V tejto fáze problém strail čiastočne svoj teoretický význam a nadobudol význam spoločensko-politický.

Damónova „akmé“ pripadala na polovicu 5. storočia. Jeho spisy sa nezachovali, ale vieme, aký bol obsah jeho *Poslania* členom Aeropágu: vystríhal ich pred inováciami v hudbe a pred ich spoločensko-výchovnou nebezpečnosťou. Vychádzajúc z pytagorovskej teórie hudby, ukazoval jej súvis s ľudskou dušou a chcel ju postaviť do služieb verejnej výchovy. Správny rytmus je znakom usporiadaného vnútorného života a učí

\* K. Jander, *Oratorum et rhetorum Graecorum nova fragmenta nuper reperta*, Roma 1913.

*Julia Kadavy*

vnútornému poriadku (εὐνομία). Spev a hra učia mládež nielen odvahe a striednosťou, ale — ako tvrdil — aj spravodlivosťou. Usudzoval, že zmena hudobných foriem má taký hlboký dosah, že by musela mať za následok zmenu štátneho zriadenia. Tieto myšlienky o spoločensko-politickej úlohe hudby môžeme pokladať za vlastný Damónov motív.

O Damónovi vieme najmä od Platóna, ktorý sa stotožňoval s jeho názormi a mal asi najväčšiu zásluhu na ich rozšírení. Platón má na svedomí aj to, že pytagorovská koncepcia hudby ovplyvnila celú grécku teóriu umenia, ktorá sa rozvíjala v znamení proporcie, miery a čísla na jednej strane a v znamení zdokonaľovania a „očisťovania“ duše na strane druhej. Ukázalo sa, že táto prvá filozoficko-estetická koncepcia Grékov je zároveň ich najtrvalejšou koncepciou. Osobitne poznamenala teóriu hudby — spôsobila, že hudba sa v Grécku pokladala za výnimočné umenie, odlišné od všetkých ostatných. Iba ona je expresívna, iba ona má liečivý účinok a plní vedecké úlohy, lebo odhaľuje zákony, ktoré vládnu svetu, ale má aj úlohy morálne a soteriologické a až potom i estetické.

8. HERAKLEITOV MOTÍV. Damón a Platón boli atickými priaznivcami pytagorizmu, ale aj predstavitelia inej, antagonistickej kultúry a filozofie, a to iónskej, prevzali od pytagorovcov dôležitý motív — motív harmónie. Už mnoho rokov pred Platónom idea harmónie preskočila na Východ, do iónskych krajov. Chopil sa jej Herakleitos z Efezu, ktorý pôsobil na začiatku 5. storočia a istotne sa stretol s predstaviteľmi pytagorovskej školy. Tento filozof, ktorý videl vo svete predovšetkým mnohotvárnosť, premenlivosť, rozpornosť, postrehol však v ňom i jednotu a harmóniu.

Záchovali sa štyri jeho zlomky o harmónii. Jeden hovorí, že harmónia je najkrajšia, keď pochádza z rozličných zvukov. Druhý dokonca vraví, že harmónia vzniká z protichodných síl. Ako príklad harmónie Herakleitos uvádzal luk a lýru: luk tým lepšie strieľa, a lýra tým lepšie znie, čím sú napätejšie, to znamená, čím protichodnejšie sú sily, ktoré v nich pôsobia. Dôsledkom týchto myšlienok bolo, že harmónia vzniká aj z navzájom si odporujúcich, protichodných prvkov. Tretí Herakleitov fragment hovorí o „skrytej“ harmónii a tvrdí, že je „silnejšia“ než zjavná — ale skrytou harmóniou chápal pravdepodobne iba tú, ktorá vzniká z protikladov. Napokon štvrtý fragment hovorí, že z protikladov vzniká tak symfónia prírody, ako aj umenia, ktoré v tomto napodobuje prírodu.

Harmónia nehrala v jeho svetonázore menšiu úlohu než v pytagorovskom. Na druhej strane nič nenasvedčuje, že by jej pripisoval matematickú povahu; skôr mal na mysli harmóniu vo voľnejšom, kvalitatívnom chápaní. Dôraz však kládol na niečo iné — na to, že harmónia vzniká z protikladov. Harmónia rodíaca sa z protirečeni predstavovala v estetike svojrázny herakleitovský motív.

Pojem harmónie sa ujal; po Herakleitovi s ním narábali všetci iónski filozofi: Empedokles písal, že harmónia je základom jednoty prírody, Demokritos zasa, že rozhoduje o ľudskom šťastí. Bol to však pojem kozmologický alebo etický, nie estetický; v najlepšom prípade sa dá povedať, že vovádzal estetický moment do kozmológie a etiky.

9. PORIADOK A CHAOS. Grécke pojmy harmónie a jej protikladu disharmónie zakladali sa na ešte všeobecnejších pojmoch: poriadku a chaosu. Iba to, čo je vypočítateľné, pokladali Gréci za postihnuteľné pre človeka, iba to, čo je postihnuteľné, pokladali za rozumné, iba rozumné za dobré a krásne. A preto rozumné, dobré a krásne bolo pre nich iba to, čo je usporiadané, pravidelné, vymedzené. Na druhej strane všetko nepravidelné a neohraničené bolo pre nich nepostihnuteľným, nerozumným chaosom, a nemohlo byť dobré ani krásne. Toto presvedčenie od najranejších čias stelesňovalo grécke umenie a vyslovovala filozofia. Pravda, prejavilo sa najprv u filozofov, menovite u pytagorovcov, ale muselo zodpovedať prirodzeným sklonom Grékov, lebo inak by sa nebolo tak všeobecne ujalo, nestalo by sa na dlhé stáročia princípom ich umenia a axiómou ich estetiky.

# TEXTY PYTAGOROVCOV A HERAKLEITA

## SYMETRIA A HARMÓNIA

### PYTAGOROVCI

1) Takzvaní pytagorovci sa ako prví venovali matematike a pokročili v nej. Boli jej tak detsky oddaní, že si mysleli, že sú v nej počiatky bytia... Mysleli si, že celá príroda je harmóniou čísel, že čísla sú počiatky prírody ako celku, a preto pokladali číselné princípy vecí za základ bytia, a aj v celom nebi videli harmóniu a číselné vzťahy.

(Aristoteles, Metafyzika A 5, 985b 23)

### FILOLAOS

2) Harmónia je jednota mnohoroako zmiešaných vecí a zhoda toho, čo sa nepokladalo za zhodné.

(Nikomachos, Aritmetika II 19, s. 115, 2; frg. B 10, Diels)

### FILOLAOS

3) Podobné a príbuzné veci nepotrebujú harmóniu, naopak nepodobné a nepríbuzné a nerovnako usporiadané musia byť zovreté takou harmóniou, ktorá ich udržuje v súlade.

(Stobaios, Eklogy I 21, 7d; frg. B 6, Diels)

### PYTAGOROVCI

4) Usporiadanosť a súmernosť sú veci krásne a súladné, neusporiadanosť a nesúmernosť sú veci mrzké a nezladené.

(Stobaios, IV 1., 40 H.; frg. D 4, Diels)

### FILOLAOS

5) Prirodzenosť čísla a jeho pôsobivú silu možno vidieť nielen v daimónskych a božských veciach, ale aj v celej ľudskej činnosti a v rečiach, vo všetkých remeselných činnostiach, a takisto v hudbe. Prirodzenosť čísla a harmónia nepripúšťajú nijaký klam.

(Stobaios, Eklogy I, úvod 3, frg. B 11, Diels — podobne Iamblichos, Život Pytagorov, 203)

## PYTAGOROVCI

- 6) Nijaké umenie nevzniklo bez číselného pomeru (proporcie). Proporcia teda má základ v čísle. Jestvuje akási proporciálnosť v sochárstve i v maliarstve, ktorou sa dosahuje jednotnosť a nezameniteľnosť. Všeobecne každé umenie tvorí systém vnímaných vecí a systém číselnej štruktúry. Veď to, čo bolo zladené číselným pomerom, vždy sa zdá byť takým, ak ho niekto posudzuje, a je príbuzné všetkému, čo vzniklo rovnakým číselným pomerom. Tak tvrdia pytagorovci.

(Sextus Empiricus, *Proti matematikom VII 106*)

## PYTAGOROVCI

- 7) Harmónia vzniká z pohybu hviezd, ktoré vydávajú súhlasný zvuk. Predpokladáme, že hviezdy majú pri svojej rýchlosti a vzdialenosti zhodné číselné pomery, a pytagorovci hovoria, že harmonický zvuk vzniká krúživým otáčaním hviezd.

(Aristoteles, *O nebi, B 9, 290b, 12*)

## PÔSOBENIE HUDBY

### PYTAGOROVCI

- 8) Ak máme na mysli (toto pôsobenie hudby), pokladali za nevyhnutné venovať sa hudbe od detstva po celý život a používať pritom vyskúšané melódie, rytmy a tance, ktoré sa ustálili pre súkromné zábavy i pre verejné obradné oslavy božstiev, ktoré sa akoby zvykom uzákonnili. Tým, že sa dostali do obradného ceremoniálu, stali sa večnými a posvätnými a trvali nezmenené a boli verejne známe.

(Aristides Quintilianus, *II, 6, Jahn, 42*)

### PYTAGOROVCI

- 9) Vraj i poverčivé zariekavanie sa používa pri liečení niektorých chorôb. Boli tej mienky, že aj hudba prispieva k zdraviu, ak sa používa správnym spôsobom. Takisto používali aj slová Homérove a Hesiodove na zlepšenie duševného stavu.

(Iamblichos, *Život Pytagorov, 169*)

### PYTAGOROVCI

Pytagorovci, ako hovorí Aristoxenos, používali lekárske umenie na očisťovanie tela a hudbu na očisťovanie duše.

(Cramer, *Anecd. Par. I 172*)

## TEÓN ZO SMYRNY

Pytagorovci, ktorých stúpencom je v mnohých ohľadoch Platón, hovorili o hudbe, že je súladom mnohých protikladných a jednotou mnohorakých vecí, tiež rozumnou zhodou nezhodujúcich sa vecí. Lebo v nej sa nespájajú iba rytmus a melódia, ale jednoducho sústava sveta ako celku. Jej cieľom je spájanie a vytváranie súladu. Boh je totiž usporiadateľom vecí nesúladných a jeho najväčšia pôsobnosť je v oblasti hudby a lekárskeho umenia, lebo to, čo je znepriatelené, robí priateľským. Podľa nich hudba je základom prírody a najlepším usporiadateľom sveta, ona je totiž svetovou harmóniou, najlepším zákonodarcom štátu a základom rozumného spolužitia v dome. Ona zosúladuje a spája mnohé veci do celku. Hovoria, že účinnosť hudby (ako vedy) sa objavuje v štyroch ľudských oblastiach: v oblasti duše, tela, domácnosti a štátu. Tieto štyri oblasti si vyžadujú súlad a usporiadanie.

(*Matematika I, Hiller, s. 12*)

### PYTAGOROVCI

- 10) Preto Platón nazval filozofiu umením Múz, a to isté hovorili pred ním pytagorovci. Vraveli, že svet pozostáva z harmónie, a predpokladali, že všetko, čo súvisí s hudbou, je dielom bohov. Preto Múzy sú bohyně a Apolón je náčelnikom Múz, tiež každá básnická činnosť je hudobnou oslavou božstva.

(*Strabón X 3, 10*)

## POJEM KONTEMPLÁCIE

### PYTAGORAS

- 11) Život sa podobá slávnosti. Jedni na ňu prichádzajú súťažiť, iní ako obchodníci, ale najlepší prichádzajú ako diváci. Tak je to aj v živote, otrocké povahy sa ženú za slávou a ziskom, filozofické naopak za pravdou.

(*Diogenes Laertios, VIII 8*)

## HARMÓNIA PROTIKLADOV

### HERAKLEITOS

- 12) To, čo je protikladné, sa zhoduje, a z nezhodného je najkrajšia harmónia, a všetko vzniká zo sporu.

(*Aristoteles, Etika Nikomachova 1155 b 4; frg. b 8, Diels*)

#### HERAKLEITOS

13) *Ludia nechápu, že to, čo je rozdielne, je súhlasné samo so sebou; je to harmónia síl, ktoré pôsobia proti sebe ako pri luku a lýre.*

(Hippolytos, Refut. IXg; B 51, Diels)

#### HERAKLEITOS

14) *Skrytá harmónia je silnejšia ako viditeľná.*

(Hippolytos, Refut. IX g; frg. B 54, Diels)

#### HERAKLEITOS

15) *Rovnako aj príroda sa drží vecí protikladných a z nich, a nie z podobných, vytvára súlad. Zdá sa, že aj umenie, napodobujúc (zobrazujúc) prírodu, robí to isté.*

(Pseudo-Aristoteles, O svete, 396b 7)

## DEMOKRITOVA ESTETIKA

### VI

1. DEMOKRITOVE ESTETICKÉ SPISY. Iónski filozofi, medzi ktorých sa Demokritos zaraďuje, tvoria najstaršiu školu v Grécku, ale samotný Demokritos predstavoval až jej doznievanie a ani chronologicky, ani vecne nebol archaickým filozofom. Dáta jeho života presne nepoznáme, ale vieme, že žil ešte na začiatku 4. storočia, prežil Protagora aj Sokrata, dožil sa rozkvetu Platóna.

Medzi iónskymi filozofmi, prikláňajúcimi sa k materializmu, determinizmu a k empirizmu, bol najradikálnejším materialistom, deterministom a empirikom. Prejavuje sa to aj v jeho myšlienkach o umení. Nebol iba filozofom, ale aj polyhistorom svojich čias, písal o rozličných problémoch, na mnohých poliach začínal alebo rozvíjal vedecké výskumy. Jednou z tém, o ktoré sa zaujímal, bola teória poézie a umenia. V tetralogickej štruktúre jeho spisov (ktoré neskôr usporiadal Trasyllos) teória umenia zaberala desiatu tetralógiu a polovicu jedenástej. Hovoria o nej spisy: *O rytmoch a harmónii, O poézii, O kráse slov, O dobre a zle zvučiacich hláskach, O Homérovi, O speve*. Všetky tieto diela sa stratili, zachovali sa iba ich tituly a drobné fragmenty, nasvedčujúce, že Demokritos sa zaoberal nielen teóriou poézie, ale aj teóriou výtvarných umení. Neskorší grécki historici videli v ňom učeného zakladateľa estetiky. V každom prípade začal s niektorými čiastkovými výskumami, ktoré sa netýkali natoľko krásy, ako skôr krásnych umení. Z jeho rozsiahlej tvorby na tomto poli poznáme iba tých niekoľko myšlienok, ktoré zachovala náhoda.

2. UMENIE A PRÍRODA. Jedna z najvšeobecnejších Demokritových myšlienok o umení sa týkala závislosti umenia od prírody. Napísal: „V najdôležitejších veciach sme sa stali žiakmi živočíchov. Od pavúka sme sa naučili umeniu tkať a plátať, od lastovičky stavať domy a od spevavých vtákov labute a slávika, spievať, tým, že sme ich napodobovali.“ Demokritos tu hovorí o „napodobovaní“ prírody umením a používa slovo „mímézis“. Ale už nie v tom význame, aký toto slovo malo v choreii, nie v zmysle hereckého napodobovania citov, ale v konaní podľa vzoru prírody, najmä podľa spôsobov jej činnosti. Tento druhý grécky pojem napodobovania bol od prvého celkom odlišný — prvý znamenal napodobovanie v tanci a v hudbe, druhý v stavaní a v tkaní. Tretí pojem, ktorý sa onedlho najväčšími rozšíri, a to napodobovanie výzoru v maliarstve i v slovách, Gréci vtedy ešte nepoznali.

Demokritos pravdepodobne nebol prvý, čo prišiel na myšlienku o napodobovaní spôsobov konania prírody v umení. Zrejme ju poznal už Herakleitos; nachádza sa v rozprave *O diéte*, ktorá vyšla z jeho okruhu. Táto myšlienka sa u Grékov ujala, ilustrovali ju aj na príklade kuchárskeho umenia, ktoré pripravuje potravu, napodobujúc trávenie pokrmov v organizme. V tomto zmysle písali, že „umenie vytvára svoje dielo, napodobujúc prírodu“. U Herakleita nachádzame analogickú myšlienku, že „umenia sa podobajú ľudskej prirodzenosti“. Myšlienka je analogická, lebo aj v nej ide o závislosť umenia od prírody — tam od prírody vonkajšej, tu od ľudskej. Herakleitos vyčítal ľuďom, že si túto závislosť neuvedomujú.

Demokritos obrátil pozornosť aj na ďalší moment súvisu umenia a krásy s prírodou: to, že niektorí ľudia rozumejú kráse a usilujú sa o ňu, je podľa neho taktiež darom prírody.

3. RADOSŤ Z UMENIA. Iná Demokritova myšlienka sa týkala pôsobenia umenia. Tvrdil totiž, že „pohľad na krásne diela poskytuje veľa radosti“. Táto jeho veta je najstarším spojením pojmov



krásy, pozorovania a radosti. Je pochopiteľné, že ju vyslovil Demokritos, ktorý bol hedonista, a na všetky veci, teda aj na umenia a na krásu pozeral z hľadiska radostí, ktoré poskytujú.

4. INŠPIRÁCIA. Jeho nasledujúca myšlienka sa týkala vzniku umenia, špeciálne poézie. Tvrdil, ako to dosvedčujú Cicero a Horitius, že „nikto nebude dobrým básnikom, ak sa nerozplamení jeho duch“. A ešte dôraznejšie: „Bez ošiaľu (furor) nikto nemôže byť dobrým básnikom.“ „Na Helikóne nieto zdravých básnikov.“ Tieto výroky nasvedčujú, že básnickú tvorbu vyvodzoval zo zvláštneho stavu vedomia, iného než je normálny.

Na túto Demokritovu myšlienku sa neskôr odvolávali mnohí, ale interpretovali ju rozlične. Cirkevný otec Klemens z Alexandrie napísal, že podľa Demokrita básnická tvorba sa riadi „svätým nadšením“. Ale takéto chápanie je celkom protichodné Demokritovej filozofii, podľa ktorej neexistovali iné fakty ako prirodzené a medzi prirodzenými iné ako mechanické. Demokritos vysvetľoval vnímanie mechanisticky, ako výsledok mechanického pôsobenia vecí na zmysly. A podľa Aristotelovho svedectva rovnako vysvetľoval poetické obrazy, rodiace sa v básnikovi. Nechápal teda básnickú tvorbu ako niečo, čo sa riadi nadprirodzenými silami, ale práve naopak, pokúšal sa ukázať, že sa spravuje silami mechanickými. To bolo nové stanovisko, rozchádzajúce sa s tradíciou básnikov, ktorí svoju tvorbu vyvodzovali z inšpirácie múz.

Tvorba teda, ako všetko, čo sa deje na svete, bola preňho mechanickým procesom, ktorý sa však uskutočňuje za mimoriadnych podmienok; nie síce za nadprirodzených, ale za nadnormálnych. Prvý prestal tvrdiť, že básnici potrebujú inšpiráciu bohov, ale neprestal tvrdiť, že ju potrebujú. Usudzoval, že inšpirácia sa dá chápať aj prirodzeným spôsobom. Vystupoval proti nadprirodzenému chápaniu poézie, ale rovnako aj proti chápaniu intelektualistickému. Za jej podmienku pokladal „rozplamenie ducha“. V tomto ohľade súhlasil s Platónom, od ktorého ho inak delilo takmer všetko. Nieto však náznaku, že by podobne — inšpiráciou, „entuziazmom“, „rozplamením ducha“ — vysvetľoval výtvarné umenia. Patril k epoche, ktorá jasnejšie videla, čo poéziu a umenie delí, než čo ich spája. Tak ako pre ostatných Grékov tých čias, aj pre neho poézia vôbec nebola umením práve preto, že bola vecou inšpirácie.

5. DEFORMÁCIE V UMENÍ. Výtvarných umení sa týkala iná Demokritova myšlienka. Súvisela s prúdmi vtedajšieho maliarstva, najmä scénického. Pretože v gréckom divadle diváci pozerali na dekorácie z diaľky, videli ich zdeformované perspektívou; Demokritos uvažoval o tom, ako tieto deformácie skorigovať a odstrániť. Vitruvius uvádza, že skúmal, „ako sa v súlade s prírodnými zákonmi šíria lúče a pôsobia na zrak a ako treba postupovať, aby scénické maľby s nejasne namaľovanou architektúrou menili sa v očiach divákov na zreteľné obrazy a aby plocho namaľované predmety zdali sa vypuklé a hlboké“. Bola to veľmi príťažlivá otázka pre Demokritovu filozofiu, ktorá v zmyslových kvalitách videla subjektívnu reakciu zmyslov, konkrétne vo farbách — reakciu zraku. Na rozdiel od tradicionalistov Demokritos pokladal počínanie maliarov-scénografov za ospravedlniteľné, lebo malo za cieľ, aby diváci videli veci práve také, aké sú v skutočnosti. Napokon v súlade s celým svojím filozofickým postojom Demokritos nepoučoval umelcov, k čomu majú smerovať, ale im na základe analýzy fungovania zraku ukazoval, ako majú konať, aby dosiahli účinok, o aký sa usilujú. Bol prototypom tých estetikov, ktorí chcú umenie analyzovať, a nie normovať; Platón bude prototypom opačného postoja.

6. ELEMENTÁRNE FARBY. Maliarstva sa dotýkali aj ďalšie Demokritove úvahy, o ktorých sa nám zachovali správy. Rozmýšľal menovite o tom, na aké elementárne farby by sa dali rozložiť všetky farebné odtiene, s ktorými sa stretávame. Tento problém zodpovedal celkovej tendencii jeho filozofie, ktorá všetku rôznorodosť vecí redukovala na niekoľko druhov atómov. Napokon nezaujímalo to iba jeho, táto otázka

v tom čase priťahovala aj iných bádateľov, zaoberali sa ňou pytagorovci aj Empedokles. Patrila skôr do optiky, ale súvisela aj s teóriou umenia. Demokritos podobne ako Empedokles pokladal za elementárne štyri farby: bielu, čiernu, červenú a žltú. Jeho súpis zodpovedal palete vtedajších maliarov.

7. HUDBA AKO ZÁLEŽITOSŤ PREPYCHU. Demokritos mal aj svoj názor na hudbu, a to negatívny, akoby reakciu na mystický vzťah väčšiny Grékov k nej. Filodemos píše: „Demokritos, ktorý bol nielen najväčším prírodovedcom spomedzi starých filozofov, ale zároveň bol aj veľmi aktívny na poli historických výskumov, hovorí, že hudba je novšia, a odôvodňuje to tým, že nie je dôsledkom nevyhnutnosti, ale prepychu.“ To znamená, že podľa neho, po prvé, hudba nepatrí k prvotným činnostiam človeka. A po druhé, je to preto, lebo nebola výsledkom nevyhnutnosti, ale prepychu. Povedané vtedajším jazykom, nebola vecou prírody, ale ľudského výmyslu. Navzdory gréckej tradícii bližší i vzdialenejší Demokritovi žiaci vytrvalo bránili tento triezvy názor na hudbu.

8. MIERA, SRDCE A PROSTOTA. Motív „správnej miery“, ktorý oddávna zaujímal prvé miesto v myslení Grékov, vystúpil aj u Demokrita; v tomto ohľade vládol súlad dokonca aj medzi básnikmi a triezvym filozofom, bol to všeobecný grécky motív. Demokritos podobne ako ostatní Gréci cenil si mieru vo všetkých ľudských činnostiach a výtvoroch, a teda aj v umení a v krásе. A spôsobom príznačným pre celú svoju filozofiu aj tejto veci dal hedonistický nádych: „Ak sa prekročí správna miera, aj to najpríjemnejšie sa môže stať najnepríjemnejším.“

Zachované fragmenty Demokritových spisov svedčia o všestrannosti jeho stanoviska. Uznával duchovnú krásu rovnako ako telesnú; písal, že bez faktora inteligencie telesná krása je iba zvieracou. Popri racionálnom faktore uznával v krásе faktor emocionálny; tvrdil, že krása nie je úplná, ak sa prihovára iba zmyslom alebo rozumu, ale nie citu, ak je, podľa jeho slov, „pozbavená srdca“.

Fragmenty jeho spisov dávajú predstavu o jeho vkuse. V jednom z nich sa hovorí: „Krásna je jednoduchosť ozdôb.“ Nebol to napokon jeho individuálny vkus, ale vkus doby. Aj tento Demokritov výrok by mohol byť mottom pre grécke umenie klasického obdobia.

9. ZHRNUTIE. Hoci sa Demokritove spisy stratili a vďaka citátom a parafrázam neskorších autorov sa zachovali iba jeho izolované myšlienky, predsa si môžeme utvoriť celkový pohľad na jeho postoj v estetike.

1. Bol to postoj empirika a materialistu. Prejavilo sa to predovšetkým v tom, že sa zaoberal skôr teóriou umení ako teóriou krásy. 2. Vo vzťahu k umeniam ho zasa priťahovali skôr opisy ako predpisy, skôr zisťovanie faktov ako formulovanie pojmov. 3. Umenia pokladal za výtvary prirodzených ľudských síl. Bol presvedčený, že vznikajú bez božskej inšpirácie, že ich vzorom je príroda a ich cieľom zase príjemnosť. A že sa to týka všetkých umení, nevynímajúc hudbu, ktorú Gréci pokladali za výnimočné umenie.

Stanovisko, ktoré Demokritos zaujal v estetike, bolo nové, rozchádzalo sa s archaickým stanoviskom, aké vyznávali básnici i verejnosť. Odlišovalo sa aj od pytagorovského hľadiska — nebolo ani matematické, ani mystické. Bolo výrazom osvietenstva — prvým, s ktorým sa stretávajú dejiny estetiky, hoci takmer súčasne sa u sofistov zjavuje aj druhá podoba estetiky osvietenstva. Opatrná Demokritova estetika so svojou charakteristickou umiernenosťou sa však skôr vyhýba všeobecným teóriám, zatiaľ čo sofisti prichádzajú s minimalistickými teóriami umenia.

# DEMOKRITOVE TEXTY

## UMENIE A PRÍRODA

### DEMOKRITOS

- 1) Zdá sa, že v najdôležitejších veciach sme sa stali žiakmi živočíchov. Od pavúka sme sa naučili umeniu ikať a plátať, od lastovičky stavať domy a od spevavých vtákov, labute a slávika, spievať, tým, že sme ich napodobovali.

(Plutarchos, O duševnej vynaliezavosti 20, 974 A)

### HERAKLEITOVA ŠKOLA

- 2) Ľudia nevedia usudzovať z vecí viditeľných a neviditeľných a v styku s predmetmi umenia nevedia, že sa podobajú ľudskej prirodzenosti.

(Hippokrates, O výžive I 11)

### DEMOKRITOS

- 3) Krásne veci poznávajú a obdivujú tí, čo majú na to prirodzené schopnosti.

(Demokrates, Myšlienky 22; frg. B 56, Diels)

## RADOSŤ Z UMENIA

### DEMOKRITOS

- 4) Veľké pôžitky vznikajú z pozorovania krásnych diel.

(Stobaios, Výber III 3 46; frg. B 194, Diels)

## INŠPIRÁCIA

### DEMOKRITOS

- 5) Často som počul (čo napísali vo svojich spisoch Demokritos a Platón), že nik nemôže byť dobrým básnikom bez duševného vzplanutia a akéhosi záchvatu šialenstva.

(Cicero, O rečníkovi II 46, 194)

### DEMOKRITOS

- 6) Demokritos tvrdí, že bez inšpirácie nik nemôže byť veľkým básnikom, a to isté hovorí aj Platón.

(Cicero, O veštení I 38, 80)

### DEMOKRITOS

- 7) Nadanie je väčším šťastím než slabé umenie. Demokritos tomu uveril a vyhnal z Helikónu poetov, čo mali len zdravé zmysly.

(Horatius, Umenie básnické 295)

### DEMOKRITOS

- 8) Podobne hovorí Demokritos: „Čokoľvek by písal básnik s božím vnuknutím a v božskej inšpirácii, to je zaručene krásne.

(Klemens z Alexandrie, Rozličné VI 168; frg. B 18, Diels)

## OPTICKÉ DEFORMÁCIE

### DEMOKRITOS

- 9) Agatarchos ako prvý postavil v Aténach scénu a napísal o nej pojednanie, kým Aischylos nacvičoval svoju tragédiu. Podľa jeho príkladu písali o tej istej téme Demokritos a Anaxagoras, totiž ako treba vzhľadom na spôsobilosť zraku a rozptyl svetelných lúčov viesť línie takým prirodzeným spôsobom z daného miesta, po určení stredu, aby istá vec na malbe scény vnukala dojem skutočnosti a aby všetko, čo je na scéne na pohľad rovné či plošné, alebo vystupovalo do popredia, alebo ustupovalo do úzadia.

(Vitruvius, O architektúre VII pr. 11)

## ZÁKLADNÉ FARBY

### DEMOKRITOS

- 10) Hovorí, že jednoduché farby sú štyri.

(Teofrastos, O zmyslovom vnímaní 73; frg. B 135, Diels<sup>1</sup>, 46)

Empedokles hovorí, že farba je to, čo zodpovedá očným pórom, a že sú práve tak štyri farby, ako sú štyri prvky — biela, čierna, červená a žltá.

(Aetios, Názory I 15, 3; frg. A 92, Diels)

## HUDBA

### DEMOKRITOS

- 11) Demokritos, muž, ktorý bol nielen najväčším filozofom prírody v staroveku, ale rovnako horlivým skúmateľom dejín, hovorí, že hudba je podľa vzniku mladšia, a aj preto, že nedáva odpoveď na otázky týkajúce sa najpotrebnejších vecí, lebo sama vzišla z blahobytu.

(Filodemos, O hudbe, Kemke 108, 29)

## MIERA

### DEMOKRITOS

12) *Krásna je vo všetkom miera. Nadbytok ani nedostatok sa mi nepáčia.*

(Demokrates, Myšlienky 68; frg. B 102, Diels)

### DEMOKRITOS

13) *Ak niekto prekročí mieru, aj veci najprijemnejšie stanú sa najnepriemnejšími.*

(Stobaios, Výber III 17, 38; frg. B 23, Diels)

## DUCHOVNÁ KRÁSA

### DEMOKRITOS

14) *Krásna telesná je krásna zvieracia, ak chýba rozum.*

(Demokrates, Myšlienky 71; frg. B 105, Diels)

## KRÁSA A CIT

### DEMOKRITOS

15) *Obrazy, šaty a ozdoby sú pre oko, chýba im však srdce.*

(Stobaios, Výber III 4, 69; frg. B 195, Diels)

### DEMOKRITOS

16) *Krásna je jednoduchosť v ozdobách.*

(Stobaios, Výber IV 23, 38; frg. B 274, Diels)

## ESTETIKA SOFISTOV A SOKRATA

### VII

#### VII/A

1. SOFISTI. V polovici 5. storočia vedecké výskumy Grékov prestali sa obmedzovať na prírodu, ako tomu bolo na začiatku, a začali si všimáť človeka, jeho aktivitu a výtvy. Hlavnými priekopníkmi tejto zmeny boli sofisti v Aténach; takto sa označovala skupina ľudí, ktorí boli profesiou učiteľmi dospelých a svojím poslaním spoločenskými filozofmi.<sup>a</sup> Medzi nimi sa najväčšími filozofickými schopnosťami vyznačoval Protagoras (481—411?), od neho pochádzali ich hlavné idey. Príbuzné myšlienky hlásal aj Gorgias, ktorý síce nebôl sofistom z povolania, ale uznával názory vládnúce v ich okruhu. Rovnako aj rečník Isokrates.<sup>b</sup> Sofisti sa zaoberali predovšetkým otázkami morálky, práva, náboženstva, ale aj problémami umenia. Ich výskumy boli pozoruhodné nielen témami, ale aj empirickým spôsobom, ktorým sa uskutočňovali. Boli to výskumy jednotlivých javov, neobmedzovali sa na všeobecné direktívy. Ak prvou črtou činnosti sofistov bolo prenesenie filozofických záujmov na ľudskú kultúru, čiže humanizácia filozofie, druhou bol prechod od všeobecných záverov k čiastkovým pozorovaniam, čiže špecializácia filozofie. Aj ich úvahy o umení boli prevažne zacielené na čiastkové analýzy a na rozhranenie pojmov. Napokon treťou črtou ich činnosti bola relativizácia záverov — keď podrobili výskumu ľudské výtvy, nemohli si nevšimnúť, že tieto výtvy závisia od mnohých vecí, že sú relatívne. Ich relativizmus sa prejavil aj v teórii krásy a umenia, boli v nej zakladateľmi relativistického a zároveň humanistického smeru. Z diel sofistov, a najmä z diel ich vodcu Protagora zachovali sa iba ojedinelé zlomky; jediným rozsiahlejším spisom, ktorý pretrval dodnes, je dielo neznámeho sofistu pod názvom *Dialexeis* alebo *Dissoi logoi*. Disponujeme aj väčším Gorgiovým textom týkajúcim sa umenia, ktorý je známy pod názvom *Obrana Heleny*. Poznáme Sokratove výpovede o rečníctve, taktiež súvisiace s činnosťou sofistov. Aj Platónove dialógy vo svojich polemických častiach môžu slúžiť ako prameň informácií o estetických názoroch sofistov, lebo názory na umenie, s ktorými Platón polemizuje, aj keď nemenuje svojich protivníkov, nepochybne pochádzajú od nich.

Povaha záujmov sofistických filozofov zapríčinila, že si všímali skôr teóriu umenia ako teóriu krásy. V tejto oblasti priniesli predovšetkým veľa pojmových spresnení, zväčša nových a často významných, dotýkajúcich sa umenia a prírody, úžitkového umenia a umenia slúžiaceho pôžitku, formy a obsahu, talentu a vzdelania. Ale sofisti vytvorili aj vlastnú definíciu krásy a v súvisi s tým i vlastnú teóriu krásy a umenia, čiže relativistickú teóriu krásy a iluzionistickú teóriu umenia.

2. PRÍRODA A UMENIE. Pravdepodobne už sám Protagoras postavil umenie proti prírode a náhode. Tento protiklad zahrnoval celú sféru umenia v širokom zmysle, ako ho cháпали Gréci, nešlo tu výlučne o krásne umenia. Pojem umenia sa prirodzeným spôsobom staval proti pojmu prírody: umenie je totiž

<sup>a</sup> M. Untersteiner, *Sofisti, testimonianze e frammenti*, 1949.

<sup>b</sup> E. Mikkola, *Isokrates, seine Anschauungen im Lichte seiner Schriften*, Helsinki 1954.

výtvarom človeka, kým príroda existuje nezávisle od neho. Ale plný význam pojmu umenia sa prejavil až vtedy, keď ho sofisti dali do protikladu s náhodou. Lebo nie každý ľudský výtvor je umením, ale iba zámerný, nie náhodný, ktorý človek vedome realizuje podľa všeobecných zásad. Pre umenie v chápaní Grékov tento druhý protiklad bol nemenej dôležitý ako prvý; umenie bolo pre nich výtvorom účelnej činnosti, vylučujúcej ľubovôľu a náhodnosť. Sofisti videli náhodu skôr v prírode ako v umení; podľa Platónovho dialógu Protagoras spájal prírodu s náhodou a kládol ju do protikladu s umením. Až toto dvojité sprotikladnenie prinieslo definíciu umenia.

3. UMENIA UŽITOČNÉ A UMENIA POSKYTUJÚCE PÓŽITOK. Sofisti narábali aj s ďalším významným protikladom — protikladom pôžitku a užitočnosti, a tento protiklad aplikovali na umenie. Sofista Alkidamas hovoril, že sochy nás tešia, ale úžitok nám neprinášajú. Iní hovorili to isté o poézii. Napokon ďalší, znova stavajúc pôžitok proti pravde, tvrdili, že „básnici nepíšu svoje diela kvôli pravde, ale kvôli pôžitku“.

Rečník Isokrates, blízky sofistom, vychádzal z tohto protikladu a rozlišoval dva druhy ľudských výtvorov: tie, čo slúžia pôžitku, a tie, čo sú užitočné. Toto rozlíšenie bolo prirodzené, jeho začiatky môžeme nájsť u básnikov Teognida a Simonida, ďalej u Sofokla; ale sofisti boli prví, ktorí ho uplatnili vo sfére umenia. Jednoduché rozlíšenie dvoch druhov umenia, slúžiacich pôžitku a slúžiacich úžitku, mohlo predstavovať provízornu cestu k vyčleneniu krásnych umení z veľkej rodiny umení; zatiaľ to však nenašlo u Grékov väčšiu odozvu — akoby na toto vyčlenenie bolo ešte príčas. Na druhej strane sofisti využili pojem pôžitku ešte aj inak.

4. DEFINÍCIA KRÁSY. Myšlienkou, ktorá s najväčšou pravdepodobnosťou pochádzala od nich, bola totiž definícia krásy: „Krása je to, čo je príjemné zraku a sluchu.“ Bolo to estetické vyjadrenie senzualizmu a hedonizmu, ktorý vyznávali. Smerovalo k zúženiu tradičného pojmu krásy, k vyčleneniu krásy estetickej, lebo táto definícia sa nevzťahovala na morálnu krásu. Túto definíciu uvádza rovnako Platón aj Aristoteles: obaja ju uvádzajú, ale odmietajú. Neudávajú, odkiaľ ju čerpajú, ale kto iný ju mohol vtedy vymyslieť, ak nie daktorý zo sofistov alebo aspoň niekto z ich spojencov, príslušníkov kyrejskej školy. Patrí do toho istého myšlienkového okruhu ako rozlišovanie pôžitku (slasti) od užitočnosti, ako Isokratovo rozdelenie umení. Môžeme predpokladať, že sofisti sformulovali hedonistický názor na podstatu krásy a na pôsobenie umenia.

Sofistov najväčšmi zaujímalo umenie slova, ale aj výtvarné umenie; Platón dosvedčuje, že sa zapodievali aj hudbou, „rytmami a harmóniami“. Hudba bola do istej miery najvdčačnejším poľom ich činnosti — chápala sa totiž v Grécku emocionálne a mysticky. Priekopníci osvietenstva museli zaútočiť na takéto chápanie. Hlásalo sa, že hudba formuje charakter, že očisťuje a lieči duše; ale oni spolu s materialistami a empirikmi, ako bol Demokritos, trpezivo tvrdili, že nič také nerobí, iba jednoducho poskytuje ľuďom slasť. Na nich nepochybne myslel Platón, keď v *Zákonoch* písal o ľuďoch, ktorí by „na základe slasti chceli rozprávať o hudbe“.

5. MOTÍV SOFISTOV: RELATÍVNOSŤ KRÁSY. Rovnako ako hedonistické chápanie krásy a umenia zo všeobecných východísk sofistov vyplývala aj relatívnosť a konvencionálnosť krásy a umenia. Ak za relatívne a konvencionálne pokladali právo, politické zriadenie, náboženstvo, potom je pochopiteľné, že to platilo aj na umenie; ak za relatívne a konvencionálne považovali dobro a pravdu, potom za takú pochopiteľne pokladali aj krásu. Bol to dôsledok ich základného presvedčenia, že „človek je mierou všetkých vecí“. Nezachoval sa nám na túto tému text nijakého popredného sofistu, ale hovorí sa o nej v malej rozprave neznámeho sofistu, ktorú poznáme pod názvom *Dialexeis*; v celej druhej časti sa hovorí

*O kráse a škaredosti.* Relatívnosť krásy sa tu demonštruje na príkladoch: je pekné, keď sa parádia a maľujú ženy, ale je škaredé, keď to robia chlapi; tetovanie tela sa v Trácii pokladá za ozdobu (κόσμος), ale i v iných krajoch za trest pre zločincov; ak sa chlapcom nedostane vyššieho vzdelania, v Sparte sa to považuje za krásne, v Iónsku za škaredé; dobre robiť priateľom je pekné, ale nepriateľom — škaredé. Tieto príklady ukazujú, že krása sa tu chápala v starom gréckom význame, ktorý zďaleka nezahrnoval iba estetickú krásu foriem a vzhľad vecí; zahrnoval však aj takúto krásu — preto vo vývodoch sofistov môžeme vidieť aj výraz estetického relativizmu. Tento relativizmus bol tak tesne spätý s ich filozofickým stanoviskom, že ho môžeme pokladať za svojrázny estetický motív sofistov.

Myšlienka relatívnosti umenia a krásy však nebola výlučným majetkom sofistov, ale vyskytovala sa už u jedného z najranejších filozofov, u Xenofana. Xenofanes písal: „Keby býky, kone a levy mali ruky a nohy a vedeli nimi maľovať a vytvárať diela ako ľudia, potom by kone maľovali postavy bohov podobné koňom a dávali by im konské telá, býky zasa podobné býkom, dávajúc im také tvary, aké sú vlastné danému druhu.“ Týmto slovami Xenofanes mieril predovšetkým na absolútnu povahu náboženstva, ale vyjadroval aj presvedčenie o relatívnosti umenia.

Podobne písal už aj predtým spomínaný filozofujúci dramatik Epicharmos: „Nečudo, že sa sami sebe páčime a že sa nám zdá, akí sme pekne urastení. Veď aj pes pokladá psa za najkrajšieho a podobne volá, osol osla, sviňa sviňu.“ V tomto úryvku je obsiahnuté dokonca ešte čosi viac ako zvyčajný estetický relativizmus: je tu estetický ekvivalent citovanej Protagorovej epistemologickej tézy, že „človek je mierou všetkých vecí“. Epicharmos hovorí menej lapidárne, ale ešte všeobecnejšie: že pre každú bytosť je mierou krásy druh, ku ktorému patrí.

6. PRIMERANOSŤ. Z pozorovania mnohotvárnosti a rôznorodosti krásy ktosi, pravdepodobne Protagoras, vyvodil záver, že krása je relatívna; na druhej strane niekto iný, možno už Gorgias, ale určite Sokrates, vyvodil iný záver, totiž, že vec je krásna, keď sa prispôbuje svojmu predurčeniu, prírode, času, podmienkam, čiže keď je primeraná (ἁρμόνιον), ako to neskôr Gréci označovali. Ba krása priam spočíva v tejto primeranosti. Tento záver, rovnako ako záver relativistov bol namierený proti východiskovému estetickému stanovisku Grékov — prvý mieril proti ich absolutizmu, druhý proti ich univerzalizmu. Viedol totiž k estetickému individualizmu. Zatiaľ čo rani Gréci boli ochotní uznávať, že forma, ktorá sa javila ako krásna pre jednu vec, bude taká aj pre iné veci, zásada estetickej primeranosti nútila predpokladať, že každá pekná vec má svoju vlastnú formu, je krásna svojím spôsobom.

Motív „primeranosti“, estetického individualizmu našiel ohlas u Grékov, aj keď sa nezriekli univerzalizmu. A ich estetika sa odvtedy rozvíjala dvoma protichodnými smermi: jedni tvrdili, že krása spočíva v súlade s večnými zákonmi, druhí zasa, že spočíva v prispôbovaní sa momentálnym podmienkam.

7. FORMA A OBSAH. V Platónovom dialógu, ktorý nesie jeho meno, Protagoras hovorí, že v Homérovej, Hesiodovej či Simonidovej poézii slová sú iba obalom životnej múdrosti, že ona je vlastným obsahom poézie. Z toho by vyplývalo, že čelný sofist upieral poézii estetický význam, keďže jej vlastný význam videl v múdrosti, a teda vo sfére morálnej a poznávacej. Môžeme sa však domnievať, že Platón, ako to často robieval, vkladal tu vlastné myšlienky do cudzích úst, lebo z iných prameňov vieme, že sofisti mali priam protichodný názor: že totiž sám verš, samotný rytmus slov je podstatnou zložkou poézie. Určite takto problém chápali sofistom blízki spisovatelia Gorgias a Isokrates. Možno sofisti spájali obidve tieto myšlienky, lebo obe boli v súlade s ich stanoviskom a dali sa napokon navzájom zladit. Tak či onak zostáva faktom, že diskutovali o probléme, či podstatou poézie je zvuk jej slov alebo životná múdrosť, ktorá je v nej obsiahnutá. Povedané inak, modernejšie, terminmi, ktoré vtedajší Gréci ešte nepoznali — čo je

podstatnou zložkou poézie — forma, alebo obsah? Nastolenie otázky by sa mohlo v tomto prípade pokladať za rovnako dôležité ako odpoveď.

8. TALENT A VZDELANIE. Sofisti diskutovali aj o tejto otázke: čo je pre tvorbu dôležitejšie, talent, alebo vzdelanie? Alkidamas iba staval tieto dva faktory tvorby proti sebe, ale pritom neriešil, ktorý z nich je dôležitejší. Sokrates zasa tvrdil, že dôležitejší je talent, ale radil, že ho treba cvičiť. Protagoras uvažoval o vzťahu umenia a cvičenia a tvrdil, že umenie nie je ničím bez cvičenia a cvičenie ničím bez umenia. Tieto témy prinášal čas, veď aj Demokritos písal, že „nijaké umenie a nijaká veda sa nedá zvládnuť bez učenia sa“.

9. GORGIOV MOTÍV: ILUZIONIZMUS. Gorgias, ideovo blízky sofistom, bol povolaním rétor, prvý z tých početných rétorov, ktorí zohrali rolu v dejinách starovekej estetiky. Filozoficky bol spätý s eleatmi a spájal ich extrémny a paradoxný spôsob myslenia s relativizmom sofistov. Jeho tri chýrne ontologicko-epistemologické tézy zneli: Ničoho niet; keby hocičo bolo, nebolo by poznateľné; a keby bolo poznateľné, nedalo by sa vyjadriť slovami. Na druhej strane jeho teória umenia nevznievala tak negatívne. Jeho hlavná estetická téza vyzerala priam ako protiklad tretej epistemologickej tézy.

Gorgias ju rozvinul v rozprave *Enkómion Helénes (Oslava Heleny)*, kde hlásal, že všetko sa dá vyjadriť slovami. Slová môžu o všetkom presvedčiť, všetko poslucháčom nahovoriť, ešte aj to, čo v skutočnosti vôbec nejestvuje. Sú „veľkou mocnosťou“, akoby mali magickú, démonickú silu. Jedny zarmucujú, iné tešia, jedny zastrášujú, iné dodávajú odvahy. Ich prostredníctvom sa divákov v divadle striedavo zmocňuje hrôza, ľútosť, obdiv, smútok; ich zásluhou poslucháči prežívajú cudzie osudy ako svoje vlastné. Slová sú schopné otráviť dušu tak, ako niektoré jedy otravujú telo. Očarujú ho, opantávajú kúzлами, čarami (γοητεία). Klamú ju, uvádzajú do stavu omámenia, preludov, ilúzií, ako by sme povedali dnes.<sup>a</sup> Gréci takýto stav omámenia a ilúzií nazývali „apáte“ (απατη).<sup>b</sup> Toto omámenie, ktoré má zdroj v sile slov, je v divadle potrebné a blahodarné. Preto Gorgias hovoril o tragédii, že je klamstvom, v ktorom podvádzajúci je čestnejší ako nepodvádzajúci a podvedený múdrejší ako nepodvedený.

Táto iluzionistická alebo apateická (ako ju môžeme nazvať od základného termínu) teória sa zdá po každej stránke moderná, ale bola výtvorom antických mysliteľov, zodpovedala ich spôsobu myslenia a oni ju často hlásali. Nachádzame ju nielen v dielach sofistov, v *Dialexeis a Peri diaites*, ktoré sa nám anonymne zachovali, ale jej ozveny sa ohlášajú ešte aj u Polybia, Horatia a Epikteta. Pochádzala však od Gorgia a predstavuje jeho typický motív.

Gorgias uplatňoval svoju teóriu predovšetkým na tragédiu a komédiu, ale aj na krasorečníctvo. Ba čo viac, analogický jav videl aj vo výtvarných umeniach, najmä v maliarstve. Napísal: „Maliari omamujú-zrak, z mnohých farieb a tiel robiac jedno telo, jednu podobu.“ Aj táto poznámka mohla súvisieť s aténskym maliarstvom, najmä scénickým, s jeho impresionizmom, s onými zámernými deformáciami, ktoré podnikli aj Demokritove a Anaxagorove reflexie.

Apateická teória veľmi dobre harmonizovala s názormi sofistov na krásu a na umenie, s ich senzualizmom, hedonizmom, relativizmom a subjektivismom. Na druhej strane bola výrazom diametrálne protichodného spôsobu myslenia, než boli objektivistické a racionalistické názory pytagorovcov — je to najväčšie protirečenie ranej estetiky.

<sup>a</sup> E. Howard, *Eine vorplatonische Kunsttheorie in Hermes*, LIV, 1919.

<sup>b</sup> M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, in: Nachrichten v. d. Königl. Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen. — O. Immisch, *Gorgias Helena*, 1927.

<sup>c</sup> G. Cataudella, *Sopra alcuni concetti della poetica antica*. In: Rivista di filologia classica X, N. S., 1931. — S. V. Meliková — Tolstoj, *Gorgias — Platon*, in: Recueil Gebeler, 1926.

Umenie, ktoré pestovali Gréci klasickej epochy, a najmä hľadanie dokonalých tvarov v ňom, dovoľuje vysloviť záver, že vtedajší umelci mali bližšie k pytagorovcom a ak čerpali svoju teóriu z filozofie, tak z pytagorovskej. To, čo vieme o vtedajších širokých masách, naznačuje, že ani ony sa nestotožňovali so sofistami. Sofisti so svojim subjektivismom boli v menšine, predstavovali opozíciu, hlásali nové názory, ktoré nenachádzali okamžitý ohlas v širších kruhoch starovekej spoločnosti.

Estetická žatva sofistov — najmä ak medzi nich rátame Gorgia — bola bohatá: 1. definícia krásy, 2. vymedzenie umenia (tým, že sa stavia do protikladu s prírodou i s náhodou), 3. závažné postrehy týkajúce sa rovnako tvorby umenia i jeho pôsobenia, 4. prvé pokusy o vyčlenenie krásy a umenia v užšom, vlastnom význame. Ale ani žatva ich antagonistu Sokrata nebola chudobnejšia.

## VII/B

10. SOKRATES ESTETIK. Známe ťažkosti s ustálením Sokratových názorov vyplývajú z toho, že on sám nepísal, a tí, ktorí o ňom písali, podávajú o jeho názoroch rozporné informácie. Táto ťažkosť však nevystupuje tak ostro v jeho estetických názoroch. Tu totiž máme do činenia vlastne iba s jedným informátorom: je to Xenofón so svojimi *Spomienkami na Sokrata* (kniha III., kapitoly 8. a 10.). To, čo Plátón hovorí Sokratovými ústami o kráse, je jeho vlastný názor. Na druhej strane všetko nasvedčuje, že rozhovory s umelcami, ktoré tlmočí Xenofón, sú autentické.

Sokrates (469—399) nastoľoval podobné humanistické problémy ako sofisti. Ale zaujímal k nim štanovisko, ktoré ničím nepripomínalo sofistov. Tí boli v logike aj v etike relativistami, Sokrates bol protivníkom relativizmu — v týchto oblastiach patril k nepriateľskému tábore. V estetike to však bolo inak. Sokrates zásadný životný postoj nedovoľoval popierať absolútnosť dobra a pravdy, ale celkom dobre dovoľoval uznávať relatívnu zložitosť umenia. Z toho, že Sokrates bol antagonistom sofistov v etike, nevyplývalo, že je ich antagonistom aj v estetike. Naopak, tu sa ich myšlienky a pozorovania uberali podobným smerom. Za svoju historickú pozíciu vďaka Sokratesovej etike a logike. Ale má svoje miesto aj v dejinách estetiky. Jeho myšlienky o umení, ktoré zaznamenal Xenofón, boli nové, správne a významné. Zdá sa, že sú prirodzeným výsledkom uplatnenia jeho produktívnej metódy a zároveň výrazom bystrého a prostého pohľadu na umenie a na krásu. A keby mu ich predsa — ako tvrdia niektorí — iba vložil do úst Xenofón? Zmenilo by to osobu toho, kto ich vyslovil, ale zostalo by skutočnosťou, že tieto prosté a závažné myšlienky boli nastolené na prelome 5. a 4. storočia v Aténach. A to je pre dejiny estetiky najdôležitejšie.

11. REPRODUKUJÚCE UMENIA. A. Podľa Xenofontových záznamov Sokrates sa usiloval v prvom rade ustáliť, akú úlohu má práca umelca, maliara alebo sochára. A na tejto ceste hneď podáva určité vysvetlenia, čím sa také umenia, ako maliarstvo alebo sochárstvo, odlišujú od iných ľudských prác, čiže (povedané modernou rečou), aký je dištingtívny príznak odlišujúci „krásne umenia“ od iných umení. Bol to asi prvý pokus v tomto smere, rozhodne jeden z prvých. Sokratovo riešenie bolo takéto: zatiaľ čo iné umenia, ako kováčstvo alebo obuvníctvo, zhotovujú veci, ktoré príroda nevytvorila, maliarstvo alebo sochárstvo opakujú, napodobujú predmety, ktoré sú v prírode. To znamená, že majú napodobovaciu, reprodukčnú povahu, čo ich odlišuje od iných umení. „Maliarstvo je predsa reprodukciou toho, čo vidíme“ (ἀπεικασία τῶν ὁραμῶν), vraví Sokrates maliárovi Parrhasiovi. Táto myšlienka znela Grékom veľmi prirodzene, lebo bola v súlade s ich presvedčením o reproduktívnej, pasívnej povahe rozumu vôbec. Mala teda u nich ohlas a stala sa východiskom prvých veľkých estetických systémov, Plátónovho a Aristotelovho. Sokratov rozhovor s Parrhasiom ukazuje, ako sa táto myšlienka, neskôr taká rozšírená, rodila: filozof aj umelec

narábali s ešte neustálenou, hladajúcou terminológiou, používali najrozmanitejšie výrazy na označenie reprodukcie: *εἰκασία, ἀπεικασία, ἀφομοίωσις, ἐκμίμησις, ἀπομίμησις*. Termín „mimézis“, ktorý sa neskôr zaužíval, ešte vo forme podstatného mena neexistoval.

12. SOKRATOV MOTIV: IDEALIZÁCIA V UMENÍ. B. Druhá Sokratova myšlienka o umení súvisela s predchádzajúcou. „Chceš predsa,“ hovoril Parrhasiovi, „zobrazit ľudskú podobu bez chyby, a pretože je ťažké nájsť osobu, ktorá by nemala nijaký nedostatok, čerpaš z mnohých modelov, z každého berieš to, čo má v sebe najlepšie, aby si takto vytvoril dokonalý celok.“ Týmto slovami formuloval teóriu idealizácie prírody prostredníctvom umenia. Doplňala teóriu reprodukcie prírody v umení. Reprodukčné chápanie umenia sa u Grékov zjavilo od počiatku s touto výhradou a s týmto doplnením. A nebolo to len chápanie filozofa, ale aj umelcov, neprejavovalo sa len v teórii, ale aj v umeleckej praxi. „Naozaj robíme tak, ako hovoríš,“ prisvedčal Sokratovi Parrhasios. Klasické grécke umenie reprodukovalo skutočnosť, ale nereprodukovalo ju presne takú, aká bola, malo v sebe prvok idealizácie. Vo vedomí Grékov sa však zhodovalo s teóriou umenia ako reprodukcie, lebo aj táto teória ponechávala miesto idealizácii.

Druhá Sokratova téza sa ujala v Grécku rovnako ako prvá. Neskorší starovekí autori ju často rozvíjali, a ani sa pritom na neho neodvolávali. Zvyčajne ju ilustrovali anekdotou o maliarovi Zeuxidovi, ktorý si na maľovanie obrazu Heleny v Hérimom chráme v Krotóne vybral až päť modeliek spomedzi najkrajších dievčat v meste. Ale bola to téza osobitne charakteristická pre Sokrata, preto je správne nazývať ju „Sokratovým motívom“.

13. DUCHOVNÁ KRÁSA. C. Tretou Sokratovou estetickou myšlienkou bolo tvrdenie, že umenie — mal na mysli špeciálne (sochárstvo) — zobrazuje nielen telá, ale aj duše, a že „práve to je na ňom najzaujímavejšie, najpríjemnejšie, najpôvabnejšie, najpríťažlivejšie a najúchvatnejšie“. Parrhasios v rozhovore so Sokratom (taktiež zaznamenanom u Xenofonta) pri počúvaní týchto záverov vyslovoval síce spočiatku pochybnosti, či to neprekračuje možnosti umenia, lebo duša nemá ani symetriu ani farbu, a umenie práve s nimi narába; napokon však podľahol Sokratovej argumentácii a priznal, že na soche najmä oči môžu byť výrazné: priateľské alebo nevraživé, opojené úspechom alebo zronené nešťastím, vyjadrujúce „vznešenosť i šlachetnosť, prízemnosť i podlosť, umiernenosť i múdrosť, bezočivosť i hrubosť“. Táto myšlienka bola v poradí druhou výhradou voči čisto reprodukčnému chápaniu umenia. Bola to nová myšlienka a Gréci ju hneď neprijali; popri iných aj Gorgias bol opačného názoru. Nebola však neočakávaná, naopak, mala podklad v súčasnom umení, v nových umeleckých prúdoch, rodiacich sa v 5. storočí: ľahko si totiž môže všimnúť jej spojenosť s pôsobením sochárom Skopasa a Praxitela, ktorí začali robiť sochy oveľa individuálnejšie koncipované, najmä s individuálne expresívnymi očami, zatiaľ čo pred nimi, v archaickom sochárstve, oči boli schematické, vždy rovnaké.

V tejto Sokratovej myšlienkou už bola obsiahnutá koncepcia duchovnej krásy. Táto koncepcia bola vzdialená od pytagorovskej koncepcie krásy ako výlučne formálnej kategórie: tam krásu spočívala v proporciách — tu aj vo výraze duše. Táto koncepcia spájala krásu s človekom tesnejšie ako pytagorovská koncepcia, ktorá videla krásu skôr v kozme ako v ľuďoch. Myšlienka o duchovnej krásy nebola teda pangréckou myšlienkou; zjavila sa až v klasickom období gréckej kultúry. Ale v neskorších estetických názoroch Grékov, najmä v ich veľkých systémoch, oba motívy — krásy formy i ducha — stali sa rovnako mocné a živé.

14. KRÁSA A PRIMERANOSŤ. D. Iné Sokratove myšlienky o krásy obsahuje jeho rozhovor s Aristippom, ktorý taktiež zaznamenal Xenofón. Na otázku, či pozná krásne predmety, Sokrates

Aristippovi odpovedal: krásne veci sú najrozličnejšie, nepodobné jedna druhej. Krásny bežec sa nepodobá krásnemu zápasníkovi; pekný štít sa nepodobá krásnemu oštep. A nemôže to byť inak, lebo štít je krásny, keď dobre chráni, a oštep, keď sa dá rýchlo a mocne vrhať. Každá vec je krásna, keď dobre slúži svojmu cieľu: „Aj zlatý štít je škaredý a kôš na smeti krásny, ak vo vzťahu k účelu, ktorému slúžia, jeden je dobre, a druhý zle stvárnený.“ „Vo všetkých veciach sú krásna a dobro späté s ich predurčením, sú krásne a dobré, ak sú mu dobre prispôbené; ak sú mu však prispôbené zle, potom sú zlé a škaredé.“

V týchto slovách Sokrates povedal o krásy to isté, čo ustavične opakoval o dobre. Keď mu to Aristippos pripomenul, odvetil: Predsa to, čo je dobré, je aj krásne. Toto stotožnenie bolo pre Grékov prirodzené, lebo dobrom volali to, čo plní svoj účel, a krásou to, čo sa páči a vzbudzuje uznanie. A Sokrates bol presvedčený, že nič iné sa nepáči, ani sa nemôže páčiť, iba to, čo plní svoju úlohu.

Svoju myšlienku o tom, že krásu vecí spočíva v ich účelnosti, uplatňoval Sokrates osobitne na architektúru. „Dom môžeme oprávnenne pokladať za najpríjemnejší a najkrajší, ak jeho majiteľ v každom čase nachádza v ňom najpríjemnejšie útočisko pre seba a najbezpečnejšie pre svoje imanie, bez ohľadu na to, aké sú v ňom maľby a sochy.“

Sokratova téza znie relativisticky ako vývody sofistov, ale je tu podstatný rozdiel. Pre neho bol štát krásny, keď zodpovedal svojmu účelu, ale pre sofistov — keď zodpovedal vkusu toho, kto sa naň díva. Sokratov názor bol funkcionalizmom, sofistiky zasa relativizmom a subjektivismom.

15. EURYTMIA. E. Rovnako závažný motív sa ohľadá v Sokratovom rozhovore so zbrojárom Pistiom. Ten tvrdil, že panciere majú dobré proporcie, keď sú prispôbené telu. Ale ako to bude s pancierom pre niekoho, kto má zlé telesné proporcie? Povedané vtedajším jazykom: ako urobiť eurytmický pancier pre niekoho, kto nie je eurytmicky stavaný? Aj v tomto prípade má zbrojár dbať o prispôbenie telu, alebo — navzdory nemu — o dobré proporcie? Pistias si myslel, že aj v tomto prípade pancier musí byť prispôbený telu, veď predsa na tom sa zakladajú dobré proporcie. Bol v tom paradox, ktorého riešenie spočívalo pravdepodobne v tom, že dobré proporcie sa musia na inom základe určovať pre pancier, a na inom pre ľudské telo. Ale Sokrates kvôli vyjasneniu problému zaviedol ešte jedno podstatné rozlíšenie: Pistias nehovorí o proporciách, ktoré sú krásne samy osebe (*εὐρυθμον καθ' εαυτὸν*), ale o takých, ktoré sú krásne pre niekoho. Jedna vec je však krásna nejakej veci samej osebe a druhá vec je krásna pre toho, kto túto vec používa (*εὐρυθμον πρὸς τὸν χρῶμενον*). Toto rozlíšenie bolo doplnením i korektúrou rozhovoru s Aristippom: tam sa hovorilo o jednej eurytmii, a zatiaľ existujú dva druhy eurytmie, dva druhy dobrých proporcií. Sokrates neredukoval na účelnosť a prispôbitosť každú krásu, ale iba jeden z týchto dvoch druhov.

Sokratovo rozlíšenie, pre estetika nepochybne významné, sa ujala a používali ho mnohí spisovatelia v Grécku a potom v Ríme. Účelnú krásu Sokrates nazýval *ἁρμότιον* (*harmótton* — z toho istého slovného koreňa ako „harmónia“) a neskorší Gréci — *πρῆπον* (*prēpon*). Rimania zasa prekladali toto slovo ako *decorum* alebo *aptum* a rozlišovali dva druhy krásy: *pulchrum* a *decorum (aptum)*, to znamená veci krásne svojou formou a krásne svojou účelnosťou, použiteľnosťou.

V Sokratovom estetickom slovníku sa už zjavujú termíny, ktoré budú Gréci neskôr hojne používať: napríklad slovo „rytmus“ a jeho odvodeniny. Sokrates hovoril, že pre dobré proporcie sú príznačné „rytmus“ a „miera“. Tieto dobré proporcie nazýval „eurytmickými“, ich protiklad zasa — „arytmickými“. Termín „eurytmia“ sa popri harmónii a symetrii stal pre Grékov hlavným termínom na označenie krásy, a to práve krásy v užšom, špecificky estetickom význame.

Pozorné analýzy umenia, ktoré urobil Sokrates, sa podobali analýzam sofistov — a ak v iných oblastiach

filozofie aj života patrili do protichodných táborov, v chápaní estetiky a umenia nebolo medzi nimi veľkých rozdielov.

16. XENOFÓN. Údaje o Sokratovej estetike nám sprostredkoval jeho žiak Xenofón, ktorý sa aj sám vyslovoval o podobných témach, ba dokonca aj podobným spôsobom. Táto podobnosť však bola zdanlivá, lebo Xenofón sa v skutočnosti nezaujímal o umenie a o estetickú krásu. V *Hostine* síce tvrdil v súlade so svojím učiteľom, že krása vecí spočíva v ich primeranosti účelu, akému slúžia, že telá zvierat a ľudí sú krásne, pretože ich príroda vhodne sformovala. Ale na túto tézu dával prekvapujúce príklady: najkrajšie sú — písal — vypuklé oči, lebo najlepšie vidia, a veľké ústa, lebo sú najvhodnejšie na jedenie, takže Sokrates s vypuklými očami a s veľkými ústami je krajší ako slávny krásavec Kritobulos. Tento zvláštny príklad však prestane byť paradoxom, keď si uvedomíme, že Xenofón používal slovo „krásny“ v starom gréckom význame, v ktorom znamenalo to isté čo „užitočný“.

Na druhej strane nielen v zmysle prakticko-životnom, ale aj v estetickom používal toto slovo v spise *Oeconomicus* (*O hospodárení*), keď odporúčal pri stavbe domu zachovávať „poriadok“ a písal, že veci, ktoré majú v sebe poriadok, „hodno pozorovať a počúvať“.

## TEXTY SOFISTOV A O SOKRATOVI

### PRÍRODA A UMENIE

#### SOFISTI

1) *Hovorí, že najväčšie a najkrajšie veci vytvára príroda a náhoda a menšie zasa umenie.*

(Platón, *Zákon X 889 A*)

### UMENIA SLUŽIACE SLASTI

#### ALKIDAMAS

2) *Sochy sú napodobením skutočných tiel; pohľad na ne poskytuje radosť, no človek nemá z nich v živote nijaký úžitok.*

(Alkidamas, *Reč o sofistoch 10*)

3) *Odvolaám sa na umenie, ktoré nie je ani spravodlivé, ani nespravodlivé, lebo básnici nepíšu svoje verše na základe pravdy, ale aby boli ľuďom príjemné.*

(Alkidamas, *Dišputy 3, 17*)

#### ISOKRATES

4) *Atény dali vznik umeniam, ktoré sú potrebné pre život ako užitočné, ale aj tým, ktoré sú na potešenie a samy ich okúsili a odovzdali potomstvu.*

(Isokrates, *Panegyrikos 40*)

#### SOFISTI

5) *Krásne je to, čo je príjemné počuť a vidieť.*

(Platón, *Hippias Väčší, 298 A*)

(Ten istý názor uvádza aj Aristoteles, *Topika, 146a 21*)

#### GORGAS

6) *Maliari majú radosť, keď vytvoria z mnohých farieb a tiel jedno telo a jednu dokonalú podobu. Vytváranie sôch ľudí a bohov poskytuje očiam príjemný pohľad.*

(Gorgias, *Helena 18; frg. B 11, Diels*)

## RELATÍVNOSŤ KRÁSY

### ALKIDAMAS

7) *Myslím, že keby niekto kázal poznášať na jednu kopy mrzké veci všetkým ľuďom, ktorí ich pokladajú za také, a potom z tej kopy vziať pekné veci podľa vlastného úsudku, nič by na kope nezostalo, lebo všetci by všetko rozobrali, keďže nemajú rovnaký úsudok. Odvoldám sa na istý verš:*

Lebo iné nájdeš pre ľudí aj právo,  
ak máš na mysli rozdiel; nič nie je napospol krásne  
a nikde všetko zas mrzké, lebo to príhodná chvíľa  
za mrzké či krásne mať chcela, povedať možno,  
že vďaka príhodnej chvíli veci sú krásne,  
iné zas mrzké, kde práve ten okamih chýba.

(Alkidamas, Dišputy 2, 8)

### XENOFANES

8) *Keby voly, kone a levy mali aj ruky  
alebo vedeli vytvárať diela podobné ľudským —  
kone by podobné koňom a voly podobné volom  
kreslili podoby bohov, tiež dávali podobu telám,  
ako je podoba tá, čo ony práve majú.*

(Klemens z Alexandrie, Rozličné V 110; frg. B 15 Diels)

### EPICCHARMOS

9) *Niet sa čomu diviť, ak povieme, že sa páčime sami sebe, keď sa nám zdá, že sme sa narodili pekní.  
Predsa aj pes je psovi najkrajší, vól volovi, somár somárovi a sviňa svini.*

(Diogenes Laertios, Životopisy slávnych filozofov III 16; frg. B 5, Diels)

## RYTMUS

### ISOKRATES

10) *Básnici tvoria všetko pomocou veršov a rytmov, prozaici nemajú s tým nič spoločné. Verše a rytmy sú natoľko milé a vďačné, že keby aj slová a myšlienky neboli pekné, predsa dobrým rytmom a usporiadaním sa poslucháčovi páčia.*

(Isokrates, Euagoras 10)

### ISOKRATES

*Peknými rytmickými slovami a pestrosťou myšlienok sa stáva reč príjemnejšou a súčasne vierohodnejšou.*

(Isokrates, Filippos 27)

## TALENT A CVIK

### ISOKRATES

11) *Toto sa týka všetkých umení, o ktorých tu hovoríme . . . Talent je nadovšetko, a nedá sa porovnať s ostatnými vlastnosťami.*

(Isokrates, O majetkovom prevode, 189)

12) *Treba, aby sa žiak obdarený prirodzeným nadaním, ktoré je nevyhnutné, oboznámil aj s druhmi rečí a cvičením sa ich naučil používať.*

(Isokrates, Proti sofistom 17)

### PROTAGORAS

13) *Učenie žiada si nadanie a cvik.*

(Cramer, Anekdoty, Par. I 171)

### PROTAGORAS

14) *Protagoras hovoril, že umenie bez cvičenia a cvičenie bez umenia nie je ničím.*

(Stobaios, Eklogy III. 29, 80)

## UMENIE A KLAM

### GORGAS

15) *Slovo je veľký mocnár, ktorý s najmenším a najnepatrnejším telom dokáže najbožskejšie činy. Dokáže totiž utíšiť strach a zbaviť žiaľu, spôsobiť radosť a vyvolať ľútosť. Treba dokázať, že to platí naozaj, treba o tom presvedčiť poslucháča. Celú poéziu pokladáme za reč viazanú metrom, a takou ju aj nazývame. Poslucháčov sa pri nej zmocní alebo hrozný strach, alebo žalostná ľútosť, či skľučujúca túžba, a duše sa zmocní osobitný pocit pri slovách o šťastí alebo nešťastí, či nešťastí iných ľudí, týkajúcich sa ich vecí alebo tela. Ale prejdime k inej úvahe. Vešteckými, lúbeznými slovami rečníci vyvolávajú rozkoš a zaháňajú smútok. Keď moc spevu splynie so stavom duše, okúzli, získa si ju a naplní príjemným pocitom. Rozoznávame dva druhy umení: jedny mamiť dušu, druhé klamať myseľ.*

(Gorgias, Helena 8, frg. B 11, Diels)

### GORGAS

16) *Tragédia vyvoláva námetom a utrpením klam, a ako hovorí Gorgias, ten, kto privádza k omylu, je spravodlivejší ako ten, čo neprivádza, a ten, ktorý sa dal pomýliť, je múdrejší ako ten, čo sa nedal pomýliť.*

(Plutarchos, O sláve Atén 5, 348 c; frg. B 23, Diels)

### ROZPRÁVY 3, 10

17) *V tragédii a v maliarstve je najlepším ten, kto najlepšie privádza ku klamu, keď vytvára veci podobné skutočným.*



## HERAKLEITOS

18) Herecké umenie klame divákov. Herci iné hovoria, a iné myslia, tí istí prichádzajú na scénu i odchádzajú z nej, a predsa to nie sú tí istí.

(Hippokrates, O výžive I 24)

## EFOROS Z KÝME

19) Ntreba si myslieť, ako to robí Eforos v úvode do Všeobecných dejín, vyjadrujú celkom nesprávnu mienku, že hudba sa dostala medzi ľudí, aby ich očarovala a tešila.

## REPRODUKUJÚCE UMENIE

### XENOFÓN

20) Raz prišiel Sokrates k maliarovi Parrhasiovi a zhováral sa s ním. Povedal: „Či maliarstvo nie je odzrkadlením viditeľných vecí?“ Maliar sa totiž usiluje vyjadriť farbami to, čo je duté i vypuklé, veci zatienené i osvetlené, mäkké i tvrdé, drsné i hladké, predmety staré i nové. Ak chce namaľovať pekný obraz, nie je ľahké nájsť jedného človeka, ktorý by mal všetko dokonalé, musí teda vziať z mnohých, čo je u každého najkrajšie, a tak pozná, že všetky telá tvoria tú krásu. „Naozaj, tak robíme,“ povedal Parrhasios, a Sokrates pokračoval: „A čo je v človeku najvynikajúcejšie, príjemné a milé, čo si najväčšmi želá a čo je najsrdečnejším duševným stavom, to nenapodobujete?“ „Sokrates, ako by mohlo byť predmetom napodobovania to, čo nemá ani proporcie, ani farby, ani nič z toho, o čom tu hovoríme, čo nie je viditeľné?“ Sokrates na to odvetil: „Či sa nestáva, že človek sa díva na iných raz ako priateľ, inokedy ako nepriateľ?“ „Je to tak.“ „A vidieť mu to na očiach?“ „Veľmi často,“ odpovedal maliar. „A tí, čo sú spolu so svojimi priateľmi v šťastí i v nešťastí, a tí, čo nie sú spolu, sú si v tvári podobní?“ „Pravdaže nie, človek má pri šťastnom priateľovi na tvári jas, kým v nešťastí má pochmúrny výraz.“ „A či sa dá vyjadriť aj toto?“ „Akožeby nie,“ odpovedal Parrhasios. „Či vo výraze tváre sa zraď aj veľkorysosť a ušľachtilosť, zvrhlosť a rozumnosť, pýcha a bezohľadnosť, a dá sa to vidieť u ľudí stojacich i pohybujuúcich sa?“ „Máš pravdu,“ povedal. „Sú to veci, ktoré sa dajú zobraziť.“

(Xenofón, Spomienky na Sokrata III 10, 1)

## KRÁSA A PRIMERANOSŤ

### XENOFÓN

21) Inokedy sa ho Aristippos opýtal, či pozná niečo krásne. Sokrates mu odpovedal: „Pravdaže, a mnohé veci.“ „A sú si všetky podobné?“ „Vôbec nie, práve naopak.“ „A môže byť nejaká vec pekná, ak sa nepodobá inej peknej veci?“ „To máš tak, kto je pekný ako bežec, nemusí sa podobáť zápasníkovi, veď aj štít je pekný, ak sa s ním dobre bránime, a vôbec sa nepodobá kopii, ktorá letí vzduchom ľahko a rýchlo.“ „Odpovedáš mi práve tak, ako keď som sa ťa spýtal, či poznáš dajaké dobro.“ „Ty si azda myslíš, že dobro je jedna vec a krása druhá?“ „Nevieš, že zväčša platí o krásnych veciach, že sú aj dobré? Či čnosť nie je z jedného hľadiska krásna, z iného dobrá? Z toho dôvodu aj ľudia sú krásni a dobrí. V tom zmysle aj ľudské telo je krásne a dobré a takisto všetky ostatné veci, ktoré ľudia používajú, pokladajú za pekné a dobré preto, lebo sú im užitočné.“ A ďalej sa opýtal: „V takom

pripade aj kôš na smeti je krásny?“ „Celkom určite, a zlatý štít je naopak mrzký, ak sa naň dívame z hľadiska, na čo sa používa. Kôš na smeti bol vyrobený pre krásnu potrebu, štít naopak pre zlé.“ „Ty teda hovoríš,“ povedal Aristippos, „že tá istá vec môže byť aj pekná, aj mrzká?“ „Podľa môjho názoru je to tak, veci sú dobré, a zároveň zlé...“ „Je to naozaj tak, lebo čo je pekné na beh, nie je pekné na zápas, a čo je pekné na zápas, nie je pekné na beh. Všetky veci sú dobré a krásne, ak slúžia svojmu účelu, ak nie sú zlé a mrzké.“

(Xenofón, Spomienky na Sokrata III 8, 4)

## RELATÍVNA KRÁSA

### XENOFÓN

22) „Povedz mi, Pistias, prečo predávaš svoje panciere drahšie ako iní, hoci ich nerobíš ani silnejšie, ani z lepšej ocele ako iní výrobcovia zbrani?“ „Je to preto, Sokrates, že ich vyrábam podľa lepších rozmerov.“ „A či ich kvalitu určuješ podľa miery a váhy, keď to vyjadruješ v cene? Ja myslím, že ich nerobíš všetky rovnaké alebo podobné, ale že ich robíš priliehavé.“ „Naozaj, tak to robím.“ Ak pancier neprilieha, je nanič. Či ľudské telá nie sú jednak súmerné, jednak nesúmerné?“ „Máš úplnú pravdu.“ „A ako robíš pancier na nesúmerné telo, aby bol priliehavý?“ „Takisto ako na súmerné, robím ho tak, aby priliehal.“ „Tak sa mi vidí,“ povedal Sokrates, „že súmernosť chápeš podľa toho, na čo ju používaš, a nie samu osebe.“

(Xenofón, Spomienky na Sokrata III 10, 10)

## ROZPÄTIE KRÁSY

### XENOFÓN

23) „Myslíš, že krása sa prejavuje len u človeka, alebo aj v iných veciach? Som toho názoru, že aj u koňa, vola a v iných predmetoch. Viem, že môžu byť krásne štíty, meče i oštepky.“ „Ako je možné,“ povedal, „že by tie veci napospol boli pekné, keď sa nepodobajú?“ Kritolaos odpovedal: „Zeus mi je svedkom, že tie veci, ktoré boli urobené na to, na čo ich používame, sú pekné, alebo sú prirodzene pekné vzhľadom na to, na čo ich potrebujeme.“

(Xenofón, Hostina V, 3)

## SÚLAD

### XENOFÓN

24) Žena, nič nie je ľuďom také užitočné a pekné ako súlad. Aj zborový spev je súlad hlasov. Keby každý chcel spievať svoju časť, ako sa mu zachce, vznikol by hluk a nedal by sa počúvať. Ale keď každý spieva predpísanú časť a všetci spievajú súladne, dobre sa to počúva.

(Xenofón, O hospodárstve VIII, 3)

# ZHRNUTIE PREDPLATÓNSKEJ ESTETIKY

## VIII

Ak zhrnieme všetko, čo v oblasti estetiky vykonali pytagorovci, Herakleitos a Demokritos, po nich sofistí, Gorgias a Sokrates, ukáže sa, že 5. storočie badateľne posunulo vývin estetiky dopredu. Hoci títo filozofi patrili k rozličným smerom, v estetike ich spájali spoločné motívy, alebo aspoň témy. O harmónii neuvažovali iba pytagorovci v Itálii, ale aj Herakleitos v Efeze, a zhodovali sa v tom, že vzniká zo spojenia protikladov; aj Demokritos písal o harmónii. Základný pojem pytagorovskej estetiky, ktorým bola miera, vystupoval aj u Herakleita a Demokrita. Iný estetický pojem, pojem poriadku, vyskytoval sa u Sokrata a Xenofonta. Problémom elementárnych farieb sa zaoberal nielen Demokritos, ale aj Empedokles, otázkou perspektívnych deformácií zase nielen Demokritos, ale aj Anaxagoras a Agatharchos. V kráse tela videl výraz ducha nielen Sokrates, ale aj Demokritos. O idealizovaní skutočnosti v umení nehovoril iba Sokrates, ale aj Gorgias. O relatívite krásy nepísali len sofistí, ale aj eleat Xenofanes a filozofujúci literát Epicharmos. O vzťahu umenia a prírody či o vzťahu pôžitku a užitočnosti sa vyjadrovali mnohí sofistí. Podobne ako Demokritos zapodievali sa vzťahom talentu a umenia. Kánon bol témou, ktorá priťahovala predovšetkým umelcov, ale aj filozofov. V tejto ranej estetike bolo oveľa viac zhôd ako polemík, kým v tom istom čase teória bytia a poznania zmieta sa v najostrejších rozporoch.

Témy, ktoré nastoľovali filozofi 5. storočia, badateľne prekračovali rámec tém, ktoré predtým prinášali básnici; existovala však niť spájajúca slová básnikov o ich zasvätení prostredníctvom múz s demokritovskou teóriou inšpirácie; rovnako aj to, čo Hesiodos a Pindaros napísali o pravde poézie, súviselo s apateickou a mimetickou teóriou filozofov; a to, čo tí istí básnici hovorili o pôsobení poézie, súviselo s Gorgiovým presvedčením o jej podmaňujúcom čare. Už včasná predplatónska estetika bola čímsi viac než rapsódiou nápadov, mala už určitú vývinovú kontinuitu.

Hoci sa do našich čias táto estetika zachovala iba v zlomkoch, v aforizmoch, v skratkách bez argumentov a vysvetliviek, vieme o nej pomerne dosť. Zrodila až tri názory na krásu: matematickú teóriu pytagorovcov, že krásu sa zakladá na miere, proporciách a poriadku; subjektivistickú teóriu sofistov, ktorá tvrdí, že krásu spočíva v pôžitku zraku a sluchu, a Sokratovu funkcionalistickú teóriu o tom, že krásu vecí tkvie v ich primeranosti úlohám, ktoré majú plniť. Už v tomto ranom období estetici proti telesnej kráse stavali krásu duchovnú, a tak nastolili problém relativnosti krásy: pytagorovská teória uznávala jej absolútnosť, kým sofistická — relativnosť.

Rané estetické názory Grékov obsahovali aj tri teórie estetických zážitkov: katarznú u pytagorovcov, apateickú u Gorgia, mimetickú u Sokrata. Podľa prvej tieto zážitky spočívajú v očistení vedomia, podľa druhej — vo vytváraní ilúzií v ňom, podľa tretej — v nachádzaní podobností medzi výtvarmi umelca a ich predlohami v prírode.

Rovnako pozoruhodné boli aj názory predplatónskych filozofov na umenie. Sofisti stavali umenie proti náhode a umenia „príjemné zraku a sluchu“ proti úžitkovým umeniam. Sokrates sformuloval názor, že umenie reprodukuje (odzrkadľuje) skutočnosť, ale pritom ju idealizuje. Nadhodil sa problém, aký je správny vzťah formy a obsahu v umeleckom diele a vzťah umelcovho talentu a vzdelania. Pytagorovci

rozpracovali aj špeciálne problémy z teórie hudby, sofistí z teórie poézie, Demokritos z teórie výtvarných umení.

V tomto ranom období sa rozvinuli aj rozličné názory na umelca. Podľa jedných umelec vyjadruje charakter, podľa druhých reprodukuje prírodu. Buď poznáva jej zákony, ako tvrdili pytagorovci, podľa ktorých umelec bol druhom učenca, alebo pretvára prírodu, ako hovorili sofistí, ktorí v umelcovi videli verejného činiteľa. Alebo ľudí očarúva a mámi, ako vravel Gorgias, ktorý umelca pokladal za akéhosi čarodajníka. Príznačné je, že v tejto ranej fáze málo miesta zaujímala teória umenia, ktorá sa zdá najjednoduchšia: naturalistická teória umenia ako reprodukcie skutočnosti.

Estetická problematika predplatónskeho obdobia predbiehala vývin estetických pojmov. Vtedajší estetici nepoznali ani presný pojem krásy, ani pojem umenia.

Ich úvahy sa natoľko netýkali umenia vôbec, ale skôr sochárstva, ako u Sokrata, maliarstva, ako u Demokrita, tragédie, ako u Gorgia. Predsa však v týchto užších oblastiach nachádzali riešenia, ktoré sa dali uplatniť v celej sfére krásy a umenia.

Chápanie umelca ako tlmočníka citov vyšlo z teórie tanca, ako napodobovateľa — z výtvarného umenia, ako učenca — z hudby, ako čarodajníka — z poézie. Tieto dve oblasti — krásu a umenie — sa ešte navzájom neprestúpili; predstavovali dve nezávislé, navzájom cudzie sféry. Ich zblížovanie bolo postupné a pomalé. V ranom období sa už začala vyčleňovať skupina umení podobná „krásnym umeniam“, ale na inom princípe: vyčlenila sa preto, že to boli umenia neutilitárne a nevyrobné, a nie preto, že slúžili kráse.

1. **PLATÓNNOVE SPISY O ESTETIKE.** O Platónovi (427—347), veľkom aténskom filozofovi klasickeho obdobia,<sup>a</sup> známy historik gréckej filozofie Zeller tvrdil, že sa vôbec nevyjadroval o otázkach estetiky, že teória umenia nebola vo sfére jeho záujmov. Estetiku u Platóna naozaj nenájdeme — ale iba v tom zmysle, v akom ju nenachádzame u jeho predchodcov a súčasníkov, čiže v tom, že jej problematiku a tvrdenia systematicky nezhrnul a nespracoval. Ale všetky jej prvky sú v jeho spisoch prítomné. Platón mal veľmi veľa záujmov, kompetencie i originálnych myšlienok v oblasti estetiky. K otázkam krásy a umenia vracal sa nespočetnekrát, podrobnejšie vo dvoch veľkých dielach — v *Ústave* a v *Zákonoch*. V *Hostine* vyložil idealistickú teóriu krásy, v *Ionovi* spiritualistickú teóriu poézie; vo *Filebovi* analyzoval estetické zážitky. V *Hippiovi Väčšom*, o ktorého autentickosti sa neoprávnené pochybovalo, ukázal ťažkosti pri definovaní krásy.

Nebolo mnohostrannejšieho filozofa ako Platón: bol estetik, metafyzik, logik, etik. Estetické otázky sa v jeho mysli splietali s inými, najmä s metafyzickými a s etickými. Jeho metafyzické a etické teórie sa odrazili na estetických názoroch: idealistická teória bytia a aprioristická teória poznania na jeho pojme krásy; spiritualistická teória človeka a moralistická teória života zasa na pojme umenia.

Prvý raz sa pojmy krásy a umenia začlenili do veľkého filozofického systému. Bol to systém idealistický, spiritualistický, moralistický; preto nie je možné pochopiť Platónovu estetiku bez jeho teórie ideí, duší a dokonalého štátu. Ale aj napriek systému Platónove spisy obsahujú veľké množstvo estetických myšlienok a nápadov, hoci prevažne už len v narážkach, skratkách, ohlasoch, alegóriách.

Platón písal svoje práce celé polstoročie, hľadal čoraz lepšie riešenia, preto mnoho ráz menil svoje názory. Posuny v jeho myslení zasahovali aj jeho estetické názory, viedli najmä k inému chápaniu a hodnoteniu umenia. Ale určité nemenné črty jeho myslenia umožňujú predstaviť Platónovu estetiku súhrnne, bez vyčleňovania jednotlivých období.

2. **POJEM KRÁSY.** „Ak človeku hodno pre niečo žiť, tak pre pozorovanie krásy“, napísal Platón v *Hostine*. A celý tento dialóg je nadšenou chválou krásy ako jednej z najvyšších hodnôt — je to iste prvá chvála, ktorú v literatúre poznáme.

Ale táto chvála chápala krásu tak, ako ju ponímali Gréci, teda inak ako väčšina moderných ľudí; preto keď Platón chválil krásu, chválil niečo iné, než čo sa dnes za ňu pokladá. Tvary, farby, melódie predstavovali

<sup>a</sup> Fr. Jaffré, *Der Begriff der τέχνη bei Plato*, Kiel 1922. — G. M. A. Grube, *Plato's Theory of Beauty*, in *Monist* 1927. — L. Stefanini, *Il problema estetico in Platone*, 1935. — W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden 1949. — C. Murely, *Plato and the Arts*, in: *Classical Bulletin* 1950. — L. Quattrocchi, *L'idea di Bello nel pensiero di Platone*, 1953. — E. Hüber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur 1954. — A. Plebe, *Platone, antologia di antica letteratura*, 1955. — A. Plebe, *Die Begriffe des Schönen und der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon*, in: *Wiener Zeitschrift für Philosophie, Psychologie, Pädagogik* VI, 1957. — G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, 1900. — P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933. — R. G. Steven, *Plato and the Art of his Time*, in: *Classical Quarterly* XXVII, 1933. — B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, 1953. — I. Krzemicka, *O irracjonalności literatury*, in: *Przegląd Klasyczny* IV, 1938. — E. Zeller, *Philosophie der Griechen*, II Teil, I. Abt., IV aufl., 1889, s. 936. — H. Flaskar, *Der Dialog „Ion“ als Zeugnis platonischer Philosophie*, 1958. — E. Frank, *Platon und die sogenannten Pythagorur*, 1923. — O. Külpe, *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen*, in: *Philosophische Abhandlungen für M. Heinze*, 1906.

pre neho a pre Grékov vôbec totiž iba časť rozsahu krásy. Pod tento pojem sa zahrňovali nielen fyzické predmety, ale aj psychické a spoločenské fakty, charaktery i zriadenia, cnosti aj pravdy. Patrilo sem nielen to, čo lahodí zraku a sluchu, ale všetko, čo vzbudzuje obdiv, vyvoláva nadšenie, uznanie, záľubu. V dialógu *Hippias Väčší* sa Platón pokúsil definovať tento pojem. Dialógu sa zúčastňujú Sokrates a sofista Hippias, ktorí reprezentujú rozličné stanoviská a pokúšajú sa rôznymi spôsobmi vysvetliť podstatu krásy. Prvé príklady, ktoré spomínajú — pekné dievča, kôň, hudobný nástroj, váza — ukazujú, že im ide o krásu v užšom, čisto estetickom význame; aj ďalšie časti dialógu hovoria o krásnych ľuďoch, farbistých vzorkách, obrazoch, melódiách, sochách. Ale to je iba časť príkladov: Sokrates s Hippiom berú do úvahy aj krásne zamestnania, krásne zákony, krásu v politike a v štáte. „Krásne zákony“ spomínajú vedľa „krásnych tiel“. Utilitarista Hippias vyjadruje presvedčenie, že „najkrajšou vecou je získať majetok, byť zdravý, dobyť si slávu medzi Helénmi a dožiť sa staroby“, kým moralista Sokrates súdi, že „najkrajšou z vecí je múdrosť“. Podobne chápal krásu Platón aj v iných dialógoch: hovoril o kráse ženy, o kráse Afrodity, ale aj o kráse spravodlivosti a rozvahy, o kráse dobrých obyčajov, o kráse vied, o cnosti ako o kráse duše. Niet pochyb — Platón chápal krásu široko. Zahrňoval do nej nielen hodnoty, ktoré voláme „estetickými“, ale aj hodnoty morálne a poznávacie. Rozsah pojmu krásy v skutočnosti nebol pre neho iný ako pojem široko chápaného dobra. Obidve slová mohol a naozaj aj používal zameniteľne. Jeho *Symposion* mal podtitul *O dobre*, no

novoril o kráse; ale o ideí krásy hovoril to isté, čo iné jeho dialógy hovorili o ideí dobra. To vôbec nebol Platónov individuálny pojem, ale bežný pojem staroveku. Vtedy sa ľudia nezaujímalí o krásu menej ako v modernej dobe, ale trochu v inom zmysle. Novovek si osvojil už širší pojem, zahrňujúci výlučne estetické hodnoty, kým starovek narábal s pojmom oveľa širším — vytvoril si iný jazyk, vyjadrujúci iný spôsob myslenia. Grécky pojem krásy, veľmi široký a všeobecný, spájajúci predmety navzájom málo podobné, sa nevedel hodil na formulovanie podrobnejších a presnejších téz. Ale mohol byť vhodný na formulovanie najvšeobecnejších záverov — slúžil filozofickej estetike. A predstaviteľom takejto estetiky bol práve Platón.

Keď teda čítame v Platónovej *Hostine* chválu krásy, treba pamätať na to, že to nebola iba chvála estetickéj krásy foriem a vzhľadu vecí. Novovek často opakoval po Platónovi, že „iba pre krásu hodno žiť“, ale už v inom, užšom, čisto estetickom zmysle. Viac ako jeho myšlienky sa využívali jeho slová a autorita. Jeho formula sa používala, keď sa estetické hodnoty chceli postaviť nad všetky iné, ale to práve Platón nerobil. Cenil si estetickú krásu, ale popri nej poznal a oceňoval aj inú krásu. A popri nej si cenil iné hodnoty, pravdu a dobro.

3. **PRAVDA, DOBRO A KRÁSA.** Práve od Platóna pochádza slávna triáda „pravda, dobro a krása“, zhrňujúca najvyššie ľudské hodnoty. Krásu v nej staval na jednu úroveň s inými najvyššími hodnotami, ale na druhej strane ju nevyvyšoval nad ne. Túto triádu Platón spomenul na viacerých miestach: vo *Faidrovi* a v trochu zmenenom znení aj vo *Filebovi*. Jej význam je v zásade jasný, predsa však bol trochu iný, než aký dostala neskôr. Pri jej formulácii Platón dodával slová „a všetko podobné“, čo naznačovalo, že túto triádu nepokladal za kompletný súbor hodnôt. A ešte dôležitejšie je, že „krásu“ v nej chápal v gréckom zmysle, teda nie v špecificky estetickom. Platónova triáda sa stala majetkom potomstva, ale podobne ako jeho chvála krásy u potomkov väčšmi zdôrazňovala estetické hodnoty, ako to chcel sám Platón.

4. **PROTI HEDONICKÉMU A FUNKCIONÁLNEMU CHÁPANIU KRÁSY.** Takáto — veľmi vysoká — bola hodnota, ktorú Platón pripisoval kráse. A takýto — veľmi široký — bol rozsah, ktorý dával jej pojmu. A ako chápal jeho obsah, ako ho definoval? Rozsah pojmu bol v gréčtine ustálený, na tomto základe bolo treba ustáliť obsah pojmu, v induktívnej definícii vysvetliť, aké vlastnosti sú spoločné pre celý

rozsah krásy. Platón sa metodicky podujal na túto úlohu, zvažujúc rozličné možnosti a berúc do úvahy definície, ktoré sa používali pred ním.

V spomenutom dialógu *Hippias Väčší* rozoberá až päť definícií: krása je primeranosť, krása je prispôsobivosť, krása je užitočnosť, čiže vhodnosť na dobro, krása je príjemnosť zraku a sluchu, krása je príjemná užitočnosť. Tieto definície sa však v podstate redukovali na dve: krása je primeranosť (prispôsobivosť a užitočnosť môžeme pokladať za varianty primeranosti) a krása je príjemnosť pre zrak a sluch.

Aké stanovisko zaujal Platón k týmto definíciám? V jednom z včasnejších dialógov, a to v *Gorgiovi*, akoby sa prikláňal k ich prijatiu, a to o b i d v o c h definícií spolu: písal totiž, že telesná krása spočíva buď v tom, že sa hodí na svoj účel, buď v tom, že je príjemná na pohľad. V tomto zmysle aj Diogenes Laertios referuje o jeho názoroch na krásu: píše, že podľa Platóna krása spočíva buď v účelnosti či užitočnosti, buď v oku milej podobe (*ἡμικαιρὸν ὄψων ἢ διαρπώσεων εὐμορφία*). Zdá sa však, že toto referovanie nie je presné: Platón uvažoval o oboch definíciách, ale neprijal ich, ani každú osobitne, ani navzájom spojené.

A. Obidve definície sa používali v predplatónskej filozofii. Prvá z nich — „krása je primeranosť“ (čiže vhodnosť na určitý cieľ) bola Sokratovou definíciou. Pri jej rozoberaní Platón narábal s tými istými príkladmi ako Sokrates: spolu s ním hovoril, že niektoré telá sú „krásne pri behu“ a iné „krásne v boji“. Sokrates ilustroval svoju myšlienku výrokom, že vhodný kôš na smeti je krajší ako zlatý štít, ktorý nie je vhodný na obranu, a veľmi podobný príklad uvádzal Platón — že drevená lyžica je krajšia ako zlatá, lebo je primeranejšia.

Platón však odmietol Sokratovu definíciu. Mal proti nej dve námietky. Po prvé, to, čo je primerané, je prostriedkom dobra, ale môže samo nebyť dobrom — zatiaľ čo krása je vždy dobrom. To bola Platónova axióma a podľa neho nemohla byť správna definícia, ktorá sa s touto axiómou nezhodovala. Po druhé, medzi krásnymi telami, tvarmi, farbami, zvukmi sú naozaj také, ktoré si ceníme pre ich primeranosť, ale sú aj také, ktoré si ceníme pre ne samy; tie sa však nezmesia do sokratovskej definície. Veď už Sokrates v jednom zaznamenanom rozhovore od vecí krásnych pre svoju primeranosť odlišil tie, ktoré sú krásne samy osebe.

B. Druhá definícia — „krásne je to, čo je príjemné zraku a sluchu“ — pochádzala od sofistov. Ani tú Platón neprijal. Argumentoval takto: znakom definujúcim krásu nemôže byť pôžitok, lebo existujú pôžitky nesúvisiace s krásou (a to tie, ktoré sa netýkajú zraku a sluchu). Ani viditeľnosť nerozhoduje o kráse, keďže jestvuje aj krása vnímateľná sluchom, takisto počuteľnosť, keďže jestvuje krása vnímateľná zrakom. Definícia sofistov hovorí, že krása je to, čo je spoločné očiam a ušiam, ale zamlčuje, čo im je spoločné. Definícia sofistov bola prejavom začínajúceho sa zužovania gréckeho pojmu krásy, jeho obmedzovania na krásu estetickú, krásu vzhľadu a foriem; bola prvým náznakom neskorších premien pojmu. Hodno si všimnúť, že Platón túto definíciu poznal a odmietol. Podľa neho je krása to, čo vzbudzuje obdiv, a teda aj múdrosť, cnosť, veľké činy, dobré zákony; neslobodno ich vylučovať z pojmu krásy, neslobodno tento pojem obmedzovať na krásu foriem.

5. OBJEKTÍVNE CHAPANIE KRÁSY. Definíciu sofistov teda Platón odsúdil predovšetkým preto, že bola priveľmi úzka. Ale po druhé aj preto, že chápala krásu subjektívne, lebo vzbudzované pôžitky nie sú objektívnou vlastnosťou krásnych vecí, ale subjektívnou reakciou na ne. On zasa chápal krásu objektívne. „Nespytujem sa na to, čo sa širokým kruhom zdá krásnym, ale na to, čo je krása.“ Toto objektívne chápanie krásy v rovnakej miere charakterizovalo Platónovu estetiku, ako aj jeho široké chápanie. V tom nebol novátorom — bolo to u Grékov tradičné ponímanie krásy. Nový a opozičný názor reprezentovali práve sofistí.

Hedonistická definícia krásy u sofistov by sa však dala interpretovať aj inak; keď krásu definovali poskytovaným pôžitkom, nemali na mysli to, že krása spočíva v pôžitku, ale že my ju spoznáваме na základe prežitej slasti, ktorá teda nie je vlastnosťou, ale kritériom krásy. Ani s týmto Platón nesúhlasil: pôžitok, ktorý je notoricky prchavý, sa nehodí ako kritérium trvalého príznaku, akým je krása. Usudzoval, že máme vrozený a stály zmysel pre krásu, harmóniu, rytmus a že iba on môže byť pre nás ich kritériom. Platónovo chápanie krásy sa teda v mnohých ohľadoch líšilo od chápania sofistov. Po prvé, krása sa neobmedzuje na zmyslové predmety. Po druhé, je objektívnou vlastnosťou, vlastnosťou pekných vecí, a nie subjektívnou reakciou ľudí na ne. Po tretie, jej kritériom je vrozený zmysel pre krásu, a nie prchavý pôžitok. A po štvrté, nie všetko, čo sa nám páči, je naozaj pekné, niekedy je to iba zdanlivá krása.

Platón často staval ozajstnú krásu proti kráse zdanlivej. Osobitne tento protiklad zdôraznil v *Ústave*: proti ľuďom dychtiacim po počúvaní a pozeraní, kochajúcim sa v krásnych zvukoch, farbách a tvaroch, staval milovníkov ozajstnej krásy. Bol asi prvý, čo vyslovil tento protiklad ozajstnej a zdanlivej krásy, ktorý mal také ďalekosiahle dôsledky. Je pochopiteľné, že ho vyslovil práve Platón, ktorý zároveň postavil proti sebe ozajstné a zdanlivé bytie, ozajstné a zdanlivé poznanie, ozajstnú a zdanlivú cnosť.

Kým Platón svojim objektivizmom reprezentoval tradičný spôsob myslenia, tu od neho odstúpil: veď prirodzené, prvotné bolo presvedčenie, že čo sa páči, a teda zdá sa krásnym, aj naozaj je krásne. Platónov rozchod s týmto presvedčením mal ďalekosiahle dôsledky — na jednej strane otvoril cestu umeleckej kritike, rozlišovaniu správnych a nesprávnych estetických súdov, a na druhej strane otvoril cestu špekulovaniu o tom, čím je ozajstná krása, a odviezol mnohých estetikov od empirických výskumov. Môžeme teda v Platónovi vidieť zakladateľa dvoch vecí — umeleckej kritiky a estetickéj špekulácie.

Pokus o definíciu krásy, na ktorý sa Platón podujal v ranom období v dialógu *Hippias*, skončil sa neúspešne: známe definície odmietol, a lepšiu nenašiel. Formálnu definíciu nepriniesli ani jeho neskoršie spisy, ale dostatočne vyjasnili jeho pojem krásy. Priniesli dokonca dve vysvetlenia, lebo v nich vystupujú dve koncepcie krásy: jedna pytagorovského pôvodu a druhá jeho vlastná, Platónova. Vlastná koncepcia stála v popredí v dialógoch zreých rokov, v *Ústave* či *Hostine*, kým v posledných prácach, v *Zákonoch*, prepustila miesto pytagorovskej koncepcii.

6. KRÁSA AKO PORIADOK A MIERA. Pytagorovská koncepcia, ktorú prevzal a rozvinul Platón, videla podstatu krásy v poriadku (τάξις), miere, proporcii (symmetrii), zladenosti a v harmónii. To znamená, že ju chápala po prvé, ako vlastnosť závisiacu od štruktúry (zostavenia harmónie) jej častí, po druhé, ako vlastnosť kvantitatívnu, matematickú, čo sa dá vyjadriť číslom (mierou, proporciou). „Miera (μετρίότης) a proporcia (συμμετρία) sú krásou i cnosťou,“ tak sa končí Platónov *Filebos*. Tento dialóg dokazuje, že podstata krásy, ako aj všetkého dobra, spočíva v miere a v proporcii. Tú istú myšlienku rozvíja iný dialóg, *Sofista*, pridávajúc k pozitívnej téze negatívnu, že „škaredé je to, čomu chýba miera“. Jedno z posledných Platónových diel *Timaios* tiež hovorí o spätosti krásy s mierou a najvšeobecnejšie vyhlasuje, že „všetko, čo je dobré, je krásne, a krásne nemôže byť nemierne“. A vysvetľuje, že miera a proporcia rozhodujú o kráse vecí, lebo im dávajú jednotu. Dialóg *Politikos* vysvetľuje, že mieru treba v niektorých prípadoch chápať ako číslo, v iných ako striedmosť a primeranosť.

Tento pytagorovský motív miery a proporcie sa v Platónovej filozofii zjavil pomerne neskoro, ale keď sa už zjavil, stal sa jej trvalým motívom, bol posledným slovom Platónovej estetiky. Bol základnou myšlienkou veľkého diela jeho staroby — *Zákonov*. Platón zároveň tvrdil, že cit pre krásu, ktorý sa nelíši od citu pre mieru, poriadok, proporciu a harmóniu, je špecifickou črtou človeka, výrazom jeho „príbuzenstva s bohmi“. V súlade s tým hodnotil aj umenie: chválil Egypťanov, lebo pochopili, že v umení, ako aj v živote vôbec,

sú najdôležitejšími poriadok a miera, a kto nájde správnu mieru, má pri nej zotrvať a nehľadať nové formy. Na druhej strane odsudzoval súveké aténske umenie za to, že stratilo mieru, dalo sa unášať „neusporiadateľnými pôžitkami“. Proti dobrému umeniu, založenému na miere, stavia umenie zlé, rátajúce so zmyslovou a citovou reakciou ľudí. „Naši hudobníci,“ písal, „ustavične hovoria o kadenciách, nadstavujú uši, aby lovili zvuky. Jedni hovoria, že počujú prechodný zvuk medzi dvoma tónmi, iní, že nie. A jedni aj druhí si vyššie cenia súd ucha ako súd rozumu.“ A to je, podľa neho, nesprávne kritérium krásy a umenia.

Platón nielen hlásal, že krásy je vecou správnej miery a proporcie, ale usiloval sa túto správnu mieru aj nájsť, alebo aspoň uviesť konkrétne príklady správnych proporcií. V dialógu *Menón* dal privilegované miesto dvom štvorcov v takom vzájomnom vzťahu, že strana jedného sa rovná polovici uhlopriečky druhého, akoby pokladal túto proporciu za dokonalú. Jeho autorita prispela k tomu, že architekti po dlhé stáročia na pomere týchto dvoch štvorcov určovali proporcie najmohutnejších stavieb.

V *Timaiovi* Platón vyzdvihol aj ďalšie proporcie. Nadviazal na názor súdobých matematikov, že jestvuje iba päť pravidelných trojrozmerných figúr, ktoré sú pre svoju pravidelnosť „dokonalými telesami“. Týmto piatim figúram najdokonalejších proporcií pripisoval kozmologický význam: tvrdil, že z nich je vybudovaný svet, lebo predsa boh nemohol pri jeho stvorení použiť iné proporcie ako dokonalé. A tie isté proporcie odporúčal aj umeniu: osobitne odporúčal rovnostranné a pytagorovské trojuholníky, ktoré pokladal za elementy spomínaných dokonalých telies. Usudzoval, že iba tieto dokonalé formy sú naozaj krásne. A pričínal sa o to, že tieto trojuholníky z *Timaii* — povedľa štvorcov z *Menóna* — stali sa ideálom umelcov, najmä architektov, najprv gréckych, potom rímskych a ešte neskôr stredovekých, ktorí celé stáročia plánovali svoje stavby podľa tohto princípu trojuholníkov a štvorcov, a základ estetiky videli v geometrii. Svojou estetickou teóriou miery, poriadku a proporcií Platón ani v najmenšom nehlásal formalizmus. Forme naozaj priznával rozhodujúcu úlohu v kráse i v umení, ale — forme usporiadania častí, a nie vzhľad u vecí, a iba v tomto druhom význame je forma protikladom obsahu. Velebil krásnu formu, ale nikdy ju nestaval vyššie ako obsah, kládol dôraz na ich spätosť, keď písal, že „kto pekne (*καλῶς*) tancuje a spieva, ten tancuje a spieva niečo pekné (*τὰ καλά*)“, alebo keď tvrdil, že najvyššia krásy sa dosahuje spojením vonkajšieho s vnútorným.

**7. IDEA KRÁSY.** Druhá Platónova koncepcia krásy, ktorú hlásal v strednom období svojho života, kým sa ešte nepriklonil k pytagorovskej koncepcii, vyplývala z filozofických názorov, ktoré sám vytvoril. Boli to názory spiritualistické a idealistické, ktoré vychádzali z predpokladu, že na svete jestvujú nielen telá, ale aj duše, a nielen pominuteľné zmyslové predmety, ale aj večné nadzmyslové idey. Duše sú dokonalejšie ako telá a idey sú dokonalejšie ako telá aj duše. Z týchto názorov vplynuli dôsledky aj pre estetiku: nedovoľovali obmedziť krásu iba na telá, pre Platóna musela byť krásy aj vlastnosťou duší a ideí a krásy duší a ideí musela byť pre neho vyššia ako krásy tel. Dôsledkom Platónových filozofických predpokladov bola spiritualizácia a idealizácia krásy a prenesenie estetiky zo sféry skúsenosti do sféry myšlienok a konštrukcií.

Platón nepopieral, že jednoduchý človek nachádza záľubu v krásnych telách, ale usudzoval, že krajšie ako telá sú myšlienky a činy. Duchovná krásy je vyššia, ale ani ona ešte nie je najvyššia. Najvyššia krásy je v ideí, až ona je krásou samou. Ak človek má zhotoviť niečo krásne, tak iba podľa vzoru idey. Ak sú telá a duše krásne, tak iba skrze ideu, pretože sa podobajú ideí krásy. Ich krásy je pominuteľná a iba idea krásy je večná: „Keď ju uzrieš, ničím proti nej sa ti bude zdať zlato, odevy i najkrajší chlapci a mládenci.“

Najvyššími superlatívami opisoval Platón v *Hostine* onú „večnú krásu“, ktorá nepozná vznik ani zánik, rast ani úpadok, ktorá nie je krásna z jednej strany a škaredá z druhej, ani nie je raz krásna a inokedy zas

škaredá, ani nie krásna vo vzťahu k jednej veci a škaredá vo vzťahu k druhej, ani krásna tu a škaredá tam, ani krásna pre jedných a škaredá pre druhých, krásu, ktorá sa neobmedzuje na krásu tváre či rúk alebo na akúkoľvek telesnú krásu, krásu reči alebo vedy, krásu živej bytosti, zeme či neba, alebo čohokoľvek iného, ale ktorá je v sebe, skrze seba, vo večnosti svojej jedinečnej formy, a všetka krásy ktorá vzniká a hynie, má v nej svoj podiel.

Keď Platón hovoril o duchovnej krásy a vyvyšoval ju nad telesnú, stál na pôde všeobecne gréckej koncepcie. Ale rozišiel sa s ňou, keď prišiel na myšlienku dokonalej krásy, ideu prekračujúcu všetky predstavy. To už bola jeho vlastná koncepcia krásy, akú pred ním nemal nikto. Nebola len novotou, ale priam prevratom, pretože prenášala krásu do transcendentálnej sféry.

Bola prevratom v trojakom zmysle. Po prvé, ešte väčšmi rozšírila i tak široký rozsah gréckeho pojmu krásy, takže zahrnoval aj abstraktné predmety, nedostupné skúsenosti. Po druhé, zavádzala nové hodnotenie: reálna krásy, všetko, čo sa dovtedy pokladalo za krásne, sa zdevalvovalo, v porovnaní s ideou krásy muselo stratiť na hodnote. Napokon po tretie, zaviedla novú mieru krásy: mierou krásy reálnych vecí stala sa ich väčšia alebo menšia spätosť s ideou.

Filozofi dovtedy hovorili o troch mierach krásy. Mierou sofistov bol subjektívny estetický zážitok, stupeň prijateľnosti, ktorý bol v ňom obsiahnutý. Mierou pytagorovcov bola objektívna forma, stupeň jej pravidelnosti a harmónie. A pre Sokrata miera krásy spočívala v úlohe, ktorú má ona splniť, v stupni jej adaptácie k tejto úlohe. Platón nastolil štvrtú mieru: ideu dokonalej krásy, ktorú nosíme vo vedomí a ktorou meriame reálnu krásu. Zhoda s ideou bola nepochybne inou mierou krásy ako prijateľnosť, ktorú krásy poskytuje, ako forma, ktorá je jej vlastná, ako úloha, ktorú plní.

Platónova koncepcia sa ostro stavala proti sofistickej a nesúhlasila ani so sokratovskou; na druhej strane sa celkom dobre znášala s pytagorovskou, dokonca sa navzájom dopĺňali: veď na čom sa má zakladať idea krásy, ak nie na pravidelnosti a na harmónii? Ba v neskorších rokoch Platón kládol väčší dôraz na pytagorovskú koncepciu ako na vlastnú, svoje myšlienky o krásy formuloval skôr matematicky ako idealisticky. A tak potomstvu zanechal nielen metafyzickú, ale aj matematickú estetiku.

Platónove filozofické názory nepodfarbili jeho estetiku iba idealisticky; podfarbili ju aj celkom iným spôsobom — totiž moralisticky. Jeho presvedčenie, že najvyšším dobrom je dobro morálne, odzrkadlilo sa aj na jeho chápaní krásy.

Gréci krásou rozumeli nielen estetickú, ale aj morálnu krásu. V klasickom období však pre nich stála estetická krásy na prvom mieste: verejnú nič tak nepriťahovalo ako krásy viditeľného sveta, divadelných predstavení, sôch, chrámov, hudby, tanca. U Platóna zasa prvé miesto zaujímala morálna krásy. Zachoval stotožnenie dobra a krásy, ale so zmenenou intenciou: väčšina Grékov pokladala za dobré to, čo je krásne, kým Platón považoval za krásne to, čo je morálne dobré. Pre väčšinu Grékov nebolo nijakých pochyb, že isté veci sú krásne, to znamená, že vzbudzujú obdiv a uznanie; ak ho však vzbudzujú, potom sú dobré. Platón naopak videl istotu v tom, že jestvujú dobré veci; ak sú však dobré, musia vzbudzovať obdiv a uznanie.

**8. VEĽKÁ KRÁSA A KRÁSA MIERY, KRÁSA RELATÍVNA A ABSOLÚTNA.** Platón bol umelec a milovník umenia, ale bol aj filozof, nedôverčivý voči umeniu. Z filozofie vyrástla jeho všeobecná koncepcia krásy a umenia, z artizmu a znalosti umenia množstvo jednotlivých myšlienok, pozorovaní, analýz, klasifikácií.

V *Zákonoch* rozlišoval veľké umenie (*μεγαλοπρεπές*), a umenie miery (*κόσμιον*). Oddelil krásu vážnosti od krásy ľahkosti, krásu prísnosti od krásy žartu. Takúto dvojakoť videl rovnako v poézii i

v divadle, ako aj v hudbe a v tanci. Toto rozlíšenie sa stalo začiatkom oddeľovania vznešenosti a krásy, takého dôležitého v neskorších časoch. Bolo to čosi ako pokus o hľadanie estetických kategórií.

Vo *Filebovi* vyčlenil na jednej strane krásu reálnych vecí, živých bytostí (a ich reprodukcií v maliarstve) a na druhej strane — krásu priamky alebo kruhu, rovín a telies. Prvú krásu pokladal za relatívnu a iba o druhej si myslel, že je „krásna vždy a sama osebe“. Platón mal záľubu v kráse jednoduchých tvarov. Analogický vzťah mal k farbám: usudzoval, že aj ony sú samy osebe „krásne a rozkošné“. Môžeme predpokladať, že keby poznal abstraktné maliarstvo, bol by jeho prívržencom. Tento jeho vzťah k tvarom a farbám sa podobal vzťahu pytagorovcov k hudbe.

Platón usudzoval, že tieto krásne jednoduché tvary, farby, ale i zvuky a čiastočne aj vône poskytujú mimoriadne rozkoše. Tieto rozkoše sú výnimočné tým, že nie sú zmiešané s utrpením. Takto vyčlenil estetické zážitky: je to fakt o to pozoruhodnejší, že Gréci vo všeobecnosti neuznávali, že by sa tieto zážitky nejako líšili od iných zážitkov.

Ale tieto jednotlivé Platónove postrehy, aj tie najhlbšie a najvýznamnejšie, účinkovali neporovnateľne slabšie ako jeho všeobecná koncepcia umenia; tá pôsobila na tisícročia a stala sa jeho ozajstným estetickým dedičstvom, hoci práve ona bola sporná.

9. POJEM UMENIA; POÉZIA A UMENIE. Platónova teória umenia bola dosť voľne spojená s teóriou krásy. Najväčšiu krásu Platón videl v kozme, nie v umení; a v prevažnej časti umení nevidel spojitost' s krásou. Narábal totiž so zvyčajným gréckym širokým pojmom umenia, zahrnujúcim nielen maliarstvo či sochárstvo, ale aj úžitkové umenia; umením pre neho, takisto ako pre iných Grékov, bolo všetko, čo človek cieľavedome a zručne vytvára. Keď tvrdil, že ľudia vynášli umenie, lebo ich príroda nedostatočne vybavila a potrebovali ochranu, očividne nemal na mysli maliarstvo či sochárstvo, ale tkáčstvo či staviteľstvo.

V súlade s takýmto chápaním umenia zaraďoval do neho techniku; na druhej strane do neho nezaraďoval poéziu. Nepokladal ju totiž za vec zručnosti, ale inšpirácie. Rozvíjajúc bežný názor Grékov na poéziu, vytvoril jednoznačne prorockú, iracionalistickú koncepciu poézie. „Všetci básnici,“ písal v *Ionovi*, „ktorí pišu dobré verše, nerobia to skrze zručnosť, ani skrze umenie; to do nich vstupuje božstvo a oni nadšení tvoria všetky tie krásne poémy, a speváci robia to isté.“ „Básnici nie sú ničím iným iba ľuďmi, čo sa v nadšení stávajú tlmočníkmi bohov.“ Aj vo *Faidrovi* Platón hlásal koncepciu poézie ako vznešeného ošiaľu (μανία, manía). Keď múzy zosielajú inšpiráciu, „vtedy duša vybuchuje v piesňach a v inej umeleckej tvorbe“. „Kto bez ošiaľu Múz pristupuje k bránam poézie presvedčený, že vďaka samému umeniu bude veľkým umelcom, ten nemá potrebné zasvätenie a tvorba opojených básnikov zatieni jeho z rozumu zrodené umenie.“ Tieto výroky obsahujú klasický protiklad inšpirácie a remeselnosti. Platón nebol jediný, kto zaraďoval poéziu do sféry inšpirácie, takisto rozmýšľal aj Demokritos: idealista sa tu stretol s materialistom; obidvaja pokladali poéziu za psychologicky výnimočný jav. Pre túto ranú epochu bolo príznačné, že iba v poézii videla inšpiráciu, umenia zaraďovala medzi remeslá.

Platón postavil poéziu a umenie do takého ostrého protikladu ako nik iný, ale zároveň tento protiklad sám spochybnil; nevyšiel si, že nie celé umenie je remeslom, ale na druhej strane si uvedomil, že nie celá poézia vzniká z inšpirácie. Medzi tými, čo pišu, sú aj takí, ktorí sa riadia rutinou. Existuje poézia „manická“, zrodená z poetického ošiaľu, a existuje poézia „technická“, vytvorená na základe spisovateľskej zručnosti. Tieto dva druhy poézie nie sú si podobné a nemajú rovnakú hodnotu: prvá bola pre Platóna jednou z najvyšších ľudských činností, kým druhá — umením ako hociktoré iné, teda remeslom. V hierarchii ľudí, ktorú načrtol vo *Faidrovi*, určil básnikom dve rozličné miesta: jedným nízke v spoločnosti remeselníkov a roľníkov, kým druhých ako „vyvolencov Múz“ staval spolu s filozofmi na prvé miesto.

Rovnako v *Hostine* v pevcovi, „človeku božom“, prostredníkovi medzi bohmi a ľuďmi, videl protiklad „tých, čo rozumejú nejakému umeniu či remeslu“ a sú iba prostými „robotníkmi“. Túto dvojakoť — pevca a remeselníka — videl medzi básnikmi, ale nie medzi umelcami: všetci maliari a sochári patrili podľa neho medzi remeselníkov, lebo pestovali umenie, iba umenie, teda neboli pevcami.

10. ROZDELENIE UMENIA; NAPODOBOVACIE UMENIA. Rozfahlá oblasť umenia, zahrnujúca rovnako maliarstvo a sochárstvo, ako aj tkáčstvo a obuvníctvo, vyžadovala si rozdelenie: Platón sa o to niekoľkokrát pokúsil. Rozdelenie, ktoré predložil v *Ústave*, bolo trojčlenné: umenia delil na využívajúce, vytvárajúce a napodobujúce. Podobné, ale zložitejšie bolo rozdelenie v *Sofistovi*: rozlišoval „kvetiku“, čiže umenie využívať to, čo je v prírode, a „poetiku“, čiže umenie vytvárať to, čoho v prírode niet (termín „poetika“ sa tu používal v širokom zmysle, vôbec nie iba v zmysle umenia slova). Do ktetiky zaraďoval aj také umenia ako poľovníctvo a rybárstvo. Poetiku ďalej delil na takú, ktorá slúži ľuďom priamo, na takú, ktorá im slúži nepriamo (vytvárajúcu nástroje), a na takú, ktorá napodobuje.

V týchto rozdeleniach bolo pre estetiku najdôležitejšie oddelenie umení, reproduktívnych vecí, od tých, ktoré ich tvoria, vyčlenenie reprodukčných, napodobovacích, „mimetických“ umení. Platón ich napokon vyčlenil iba v náčrte, nepodal ich súpis; nevymedzil presne ani sám pojem, takže jeho rozsah zostal rozplývavý. Aj o jednotlivých napodobovacích umeniach mal nevyhranenú predstavu: poéziu raz zaraďoval medzi ne, raz ju staval proti nim, hudbu zaraďoval do poézie (v *Hostine*), inokedy zasa poéziu do hudby (v *Ústave*). Všetko, čo urobil, bolo iba pokusom a prípravou teórie.

Platón však predsa ovplyvnil osud pojmu napodobovacích umení a ich názvov. Reprodukcia skutočnosti prostredníctvom umení prirodzene nebola Grékom cudzia: vedeli, že *Odyssea* reprodukuje Odysseove osudy a že sochy na Akropole reprodujú ľudské telá. Ale prekvapujúco málo sa zaujímali o túto funkciu umenia. Väčšmi sa pozastavovali nad takými umeniami, ako hudba, tanec, ktoré vždy niečo vyjadrujú, a iba završenie niečo reprodujú. Ba i v reprodukčných umeniach, ako v sochárstve a maliarstve, ich zaujímali iné funkcie, akoby reprodukovanie skutočnosti v nich bolo samozrejmosťou a nikoho nezaujímalo. Skôr vzbudzovalo ich záujem to, že umenia sa od skutočnosti líšia a že inak pôsobia než ona, mámia a očarujú, ako to dokazoval Gorgias. Prírodné, pre vtedajších básnikov bola dôležitá podobnosť ich diel so skutočnosťou, ale tá zas nebola dôležitá pre teoretikov umenia. Tento nedostatok záujmu sa dá vysvetliť tým, že v prvej polovici 5. storočia sa grécke sochy málo podobali skutočnosti, v ľudských figurách bolo viacej geometrie ako reality. Stačí si uvedomiť, že okrem Sokratovho rozhovoru s Parrhasiom, ktorý poznáme z Xenofonta, u predplatónskych autorov ťažko nájdeme niečo o reproduktívnom umení.

Termín na označenie reprodukcie prostredníctvom umenia nebol ustálený: Sokrates v spomenutom rozhovore použil rozličné výrazy. Medzi nimi boli aj slová blízke „mimézis“, ale tento výraz tam nebol. U Grékov toto slovo označovalo vyjadrenie charakteru, jeho zobrazenie, odohrávanie roly, nie však napodobovanie vonkajšej skutočnosti. Označovalo kultové úkony kňazov, ich gesta a pohyby. Používalo sa vo vzťahu k tancu a k hudbe, ale nie k výtvarníctvu. Herakleitovci a Demokritos týmto výrazom označili hľadanie vzoru v prírode, ale nie v zmysle napodobovania jej vzhľadu. V tom chápaní „mimézis“ nebola odlišujúcim znakom istých umení, ale ich všetky charakterizovala. Až Platón zaviedol toto nové použitie starého termínu.

Za Platónových čias sochárstvo upustilo od geometrického štýlu a začalo zobrazovať živých, ozajstných ľudí; analogická premena sa uskutočnila aj v maliarstve. Tým samo umenie aktualizovalo reprodukčnú skutočnosť. Platón si zasa všimol, že ona má svoje miesto práve v umeniach „služiacich Múzam“. Keď ju

zaviedol do úvah o umení, pomenoval ju starým názvom „mimézis“, pritom sa však nemohol vyhnúť zmene jeho slovného významu. Neprestal ho ďalej používať v súvislosti s hudbou a tancom, ale uplatnil ho — síce až v X. knihe *Ústavy* — aj na výtvarné umenia. Neprestal ho používať v súvisi so zobrazovaním charakteru a ľudských citov, ale uplatnil ho aj v spätosti so zobrazením výzoru vecí. V súlade s tradíciou nazýval spočiatku „napodobujúcimi“ iba umenia, v ktorých je ich nástrojom sám umelec, ako je to v prípade herca alebo tanečníka, ale potom rozšíril termín i na tie, ktoré narábajú špeciálnymi nástrojmi, štetcom či dlátom. V *Ústave* „napodobovacom“ ešte bola iba poézia, v ktorej hrdinovia hovoria sami, ako je tomu v tragédii, ale v *Zákonoch* Platón rozšíril tento názov aj na poéziu, kde o hrdinoch rozpráva básnik, ako v epose; v *Zákonoch* každé „muzické“ umenie, čiže slúžiace Múzam, nazýval „zobrazovacím a napodobovacím“. Ak umenie reprodukuje skutočnosť, vynára sa otázka, či to robí v súlade s pravdou: a to je otázka, ktorá znepokojovala už raných Grékov. Teraz ju však položil filozof: Platón nielen že začal porovnávať umelecké dielo s jeho reálnym modelom, ale hneď aj vysunul túto otázku na prvé miesto. Zároveň začal pochybovať, či reprodukovanie skutočnosti umením vystavuje umeniu dobré svedectvo.

**II. ZOBRAZUJÚCE UMENIA.** Do pojmu „mimézis“ Platón zaviedol moment napodobovania v zmysle reprodukcie, opakovania vonkajšej stránky vecí. Ale udržal sa v ňom aj voľakedajší moment napodobovania v zmysle herectva, predstavovania, imitácie. S týmto Platón spájal aj ďalšiu myšlienku: maliar alebo sochár, ktorý „napodobuje“ človeka, predsa nevytvára iného, jemu podobného jedinca, ale iba jeho obraz. Obraz zasa patrí do iného systému ako reálny človek, napriek podobnosti má iné vlastnosti. Takto sa v Platónovom pojme „mimézis“ ocitli dva momenty: po prvé, umelec tvorí obraz podobný skutočnosti a po druhé, tento obraz je zároveň nereálny. Umelecké diela sú na jednej strane „napodobeniami“, ale na druhej strane „fantazmami“. „Napodobujúce“ umenia nazýval aj obrazotvornými. A tieto umenia „tvoriace obrazy“ staval do protikladu s tými umeniami, „čo vytvárajú samotné veci“. Podstatným znakom napodobovacích umení, maliarstva či sochárstva, poézie a hudby bola podľa neho nielen ich schopnosť napodobovať, ale aj nereálnosť ich výtvorov. Jeho výpovede ukazujú, že tento druhý motív bol pre neho dokonca dôležitejší. Jeho teória vôbec nebola jednoduchou a banálnou naturalistickou teóriou, akých neskôr vzniklo veľké množstvo.

Problém podobnosti napodobujúceho umenia napodobovanej skutočnosti riešil liberálne. V *Kratylovi* predsa napísal, že verná kópia nie je potrebná, lebo by bola iba dvojníkom originálu. Napísal aj to, že napodobeniny sa odlišujú nielen tým, že sú alebo nie sú verné, ale aj tým, že sú výstižné alebo falošné. Navyše v umeleckom diele je dôležité nielen to, že je podobné, ale že je čomusi podobné; že je naozaj napodobeninou „toho najkrajšieho“. Platón navzdory takémuto chápaniu umení pochyboval o ich tvorivej povahe. Pri poézii zdôrazňoval, že jej názov pochádza od slova ποιητιν, čo znamená toľko ako robiť, tvoriť, „uvádzať veci z nebytia do bytia“, a že „poet“ znamená doslova to isté ako tvorca. Ak neskoršie teórie umenia, ktoré zdôrazňovali vernosť a pasívnosť umenia, mali svoj zdroj v platónskej teórii napodobovania, predsa sa jej nepodobali. Platón kládol dôraz na čosi iné. V *Sofistovi* rozdelil umenia na tie, ktoré vytvárajú veci (nádobu alebo nástroje), a na tie, ktoré vytvárajú iba obrazy, ale túto druhú skupinu delil ďalej, a to na tie umenia, ktoré prostredníctvom obrazu predstavujú veci, zachovávajú ich proporcie a farby, a na tie, ktoré na ich výzor neberú ohľad, naopak, menia ich proporcie a farby. Výtvory patriace do tejto druhej skupiny už nie sú „napodobeniami“, ale „vidinami“. Toto rozdelenie zaviedol pod dojomom súdového umenia, jeho iluzionizmu a zámerného deformovania tvarov a farieb. „Dnešní umelci,“ písal, „neberú ohľad na pravdu a svojim dielam nedávajú tie proporcie, ktoré sú krásne, ale tie, ktoré sa im vidia krásnymi.“

ILUZIONISTICKÉ M.

O iluzionistickom maliarstve písal, že chce robiť „zárazy“ a „čarovať“, že je to umenie „mámenia“. Videl v ňom tie isté vlastnosti ako Gorgias, ale kým Gorgias v mámvom čare umenia videl jeho prednosť, Platón v ňom videl práve úchylnosť, prehrešenie. Ani nie tak reproduktívny charakter umenia ako skôr jeho iluzionizmus rozhodol o tom, že Platónov súd o ňom bol negatívny. Iluzionizmus zasa nepokladal ani za podstatný, ani za nevyhnutný znak umenia: práve keď sa ho umenie zbaví, bude plniť svoju ozajstnú úlohu. **12. ULOHY UMENIA: UŽITOČNOSŤ A SPRÁVNOSŤ.** Co je úlohou umenia? V prvom rade užitočnosť. Platón ju chápal ako užitočnosť morálnu, ako prostriedok výchovy charakteru: iba táto užitočnosť je pre ľudí dôležitá, iba ona je ozajstnou užitočnosťou. Toto morálne hľadisko predstavovalo sokratovské dedičstvo v Platónovom chápaní umenia. Ale Platón ponímal problém spoločensky, usudzoval, že umenie sa musí zúčastňovať na vytváraní dokonalého štátu a trvalých dobrých podmienok pre ľudí.

Po druhé a predovšetkým: aby umenie plnilo svoju ozajstnú úlohu, musí sa riadiť zákonmi, ktoré vládnu svetu, musí vniknúť do božského plánu kozmu: ak umelec stvára veci, musí to robiť v súlade s ním, so zákonmi sveta. Preto pravdivosť alebo správnosť (ορθότης — orthótes) je jeho druhou hlavnou úlohou. To, čo robí, musí byť „adekvátne, výstižné, náležité, bez odchýlok a krajností“. Každý odklon od zákonov vládnuceho svetu je vykoľajením, chybou.

A čo dáva umeniu záruku správnosti? Iba výpočet a miera. Táto téza platónskej teórie umenia bola zasa pytagorovským dedičstvom. Iba umenia narábajúce s výpočtom a mierou — v protiklade k tým, čo sa riadia jednoduchou skúsenosťou a intuíciou — sú schopné spoľahlivo plniť svoju úlohu. Príkladom takéhoto umenia je architektúra, dosahujúca väčšiu presnosť ako iné umenia. „Správnosť“ umeleckého diela spočíva predovšetkým v správnom usporiadaní častí, vo vnútornom poriadku, v dobrej kompozícii a štruktúre, v tom, že má svoj „začiatok, stred a koniec“, že sa svojou stavbou podobá živej bytosti, organizmu, a takisto ako on „nemôže byť bez hlavy a bez nôh, ale musí mať trup aj končatiny navzájom dokonale zosúladené a podmienené. Len ak maliar adekvátne vystihne každú časť, namaľuje krásny celok. Aby to umelec dosiahol, musí poznať a uplatňovať odveké zákony, vládnuce svetu. Také sú teda úlohy a eo ipso kritériá dobrého umenia: „správnosť“ v zmysle zhody so zákonmi sveta a „užitočnosť“ v zmysle výchovy charakteru.

A iné kritériá? Pôžitok? Prijemnosť, ktorú poskytujú jednoduché farby a tvary, je dokonca tou výnimočnou ľudskou príjemnosťou, ktorá nie je zmiešaná s nepríjemnosťou. Ale Platón usudzoval, že umenie jej prináša málo, lebo používa priveľa zložitých farieb a tvarov. Najdôležitejšie pre neho však bolo to, že každá príjemnosť môže byť nanajvýš doplnkom umenia, nie však jeho cieľom ani hodnotiacim kritériom, ako si to mysleli sofisti. Umenie usilujúce sa poskytovať pôžitok je zlým umením. Ak je kritériom umenia správnosť, musí sa riadiť rozumom, a teda nie citmi, príjemnosťou a nepríjemnosťou.

A krása? Platón bol priveľkým umelcom, aby bol necitlivý na umeleckú krásu. Filozofia si však od neho vyžadovala čosi iné. Mal vnímavé oči, ale ako sa o ňom povedalo, „vnútorné oko mu postupne zastieralo vonkajší zrak“. Napísal, pravda, že „treba, aby služba Múzam viedla k láske ku krásu“. Týmto obrazným výrokom naozaj priznáva, že v krásu je konečný cieľ umenia. Ale — v krásu chápanej široko, zahrnujúcej nielen krásu estetickú, ale aj a predovšetkým krásu morálnu. Takto ponímaná krásu nepredstavovala v umení iný cieľ a iné kritérium ako „správnosť“ a miera.

Napokon či vnútorná pravda umeleckého diela nie je kritériom jeho hodnoty? V Platónovej *Ústave* je táto veta: „Predsa ten, kto by nakreslil dokonale krásneho človeka, takého, akým by mal byť, a náležite by postihol všetky jeho črty, nebol by horším maliarom preto, že by nevedel dokázať, či takýto človek jestvuje.“

Táto veta zdanlivo hovorí, že o hodnote umeleckého diela rozhoduje jeho vnútorná, a nie vonkajšia pravda, ak ňou rozumieme zhodu diela so skutočnosťou, ktorú zobrazuje. A mnohí v tomto Platónovom vyhlásení videli uznanie „umeleckej pravdy ako nezávislej od náhodnej skutočnosti“ a tvrdili, že Platón prvý nastolil myšlienku o špecifickej „umeleckej pravde“.

Ale u Platóna nachádzame v najlepšom prípade záblesk tejto myšlienky, lebo iba raz ju spomenul a potom sa k nej nikdy nevrátil, nevzal ju do úvahy ani vo svojich vývodoch o umení. Je možné, že mu šlo iba o to, čo už vyjadril Sokrates: že umelec nemá jediný model, lebo pre svoje postavy zbiera črty z mnohých modelov, aby takýmto spôsobom vytvoril čosi krajšie ako skutočnosť. Celá Platónova teória umenia sa vlastne nezhoduje s koncepciou osobitnej umeleckej pravdy, veď on predsa rozhodnejšie ako ktokoľvek iný uplatňoval na umenie kritérium zvyčajnej, doslovne chápanej pravdy, jeho zhody s tým, čo reprodukuje. Výrazom toho bola požiadavka, aby umenie postihovalo veci v správnych proporciách, to jest v takých, aké sú pre ne prirodzené, aby umelecké proporcie boli zároveň proporciami kozmu. Preto bojoval proti súvekej skiagrafii a skenografii, vyčítal im, že menia proporcie a farby vecí, aj keď to robia s cieľom, aby ich divák videl správne.

V jeho koncepcii by umenie nemalo byť autonómnym. Bolo dokonca dvojako neautonómne: vo vzťahu ku skutočnému bytiu, ktoré malo napodobovať, ktorého zákony malo zachovávať, a takisto vo vzťahu k morálno-spoločenskému poriadku, ktorému malo slúžiť.

Tak teda Platón kládol umeniu dve úlohy, žiadal od neho dve veci: aby stvárnňovalo svoje diela v súlade so zákonmi kozmu a aby prostredníctvom nich vychovávalo charaktery v zhode s ideou dobra. Tomu zodpovedali jeho dve, iba dve kritériá dobrého umenia: správnosť (orthótes) a užitočnosť.

Spĺňa naozaj umenie tieto ideálne požiadavky? Platón usudzoval, že ich môže plniť a že to v minulosti robilo menovite archaické umenie starých Grékov a ešte väčšmi umenie Egyptanov, ktoré chcelo vo svojich dielach realizovať večné zákony bytia, a tým slúžilo pravde a zocelovaniu charaktarov.

13. ODSÚDENIE UMENIA. Inak to bolo s umením Platónovej súčasnosti: Platón ho odsudzoval za úsilie o novosť, rôznorodosť, subjektívne efekty, deformácie perspektívy za všetok jeho subjektivismus, individualizmus a iluzionizmus. Jeho snahou bolo brániť umenie pred záplavou subjektivismu a individualizmu. Preto chcel, aby sa pridržovali tradície. Nazývali ho „prvým klasicistom“, lebo bol prvým známym mysliteľom, ktorý programovo hlásal návrat umenia k minulosti.

Rozpor medzi Platónovými morálno-filozofickými postulátmi a aténskym umením jeho čias mal ďalekosiahle následky: spôsobil odtrhnutie filozofie umenia od samého umenia. Pred Platónom teoretici, vyrastajúci v tej istej kultúre ako umelec, vychádzali z rovnakých predpokladov; prispôbovali svoje pojmy súdobému umeniu, kým Platón chcel umenie prispôbiť svojim pojmom, predpisoval mu, aké má byť. Jeho filozofia sa uberala opačným smerom ako umenie. Tak sa stalo, že jeho filozofické požiadavky na umenie, ktoré predstavovali najextrémnejšiu, najpochybnnejšiu, najparadoxnejšiu a najnegatívnejšiu časť jeho názorov a ktoré odporúčali umelcov a básnikov vyhnáť z dokonalého štátu, stali sa na dlhé stáročia najznámejšími a najpopulárnejšími. Kritiku istého typu umenia Platón sformuloval tak všeobecne a apodikticky, že to vzbudzovalo dojem, akoby bol nepriateľom všetkého umenia.

Platón mal dva argumenty na negatívne hodnotenie umenia, zodpovedajúce dvom kritériám, ktoré zaviedol: tvrdil, že umenie nespĺňa ani jedno, ani druhé. Nie je ani správne, ani užitočné; po prvé mylí, lebo podáva falošný obraz skutočnosti, a po druhé, kazí ľudí.

Akým činom mylí ľudí, ak reprodukuje skutočnosť, ako to práve tvrdil Platón? Umenie ju pri reprodukcii

deformuje, a tým vytvára jej iluzórny obraz. A ak ju aj nedeformuje, reprodukuje iba povrch vecí, ich vonkajší vzhľad. Podľa Platónovej filozofie však vonkajšia, zmyslami postihnuteľná stránka skutočnosti je nielen jej povrchným, ale aj falošným obrazom.

A ako dochádza k tomu, že umenie kazí ľudí? Umenie pôsobí na city, prebúdzá ich, kým človek sa má — podľa Platóna — dať viesť výlučne rozumom. Umenie, čo pôsobí na city, oslabuje charaktery, uspáva morálnu i spoločenskú ostrážitosť občanov.

Prvý argument proti umeniu teda Platón čerpal z teórie poznania a z metafyziky, druhý zasa z etiky. Prvým útočil hlavne na výtvarné umenia, druhým na poéziu a na hudbu. Výtvarníctvo obviňoval predovšetkým z toho, že deformuje skutočnosť, poéziu a hudbu zasa z toho, že demoralizujú ľudí. Nebolo to prvý raz, čo sa poézia hodnotila z morálneho hľadiska a bola odsúdená — pred Platónom to urobil Aristofanes, ale Platón prvý zaviedol toto hľadisko do filozofie umenia.

Tieto argumenty však mali veľmi ohraničený účinok: nepresvedčili najmä gréckych umelcov, ktorí si nevyšímali filozofove pripomienky a ďalej rozvíjali svoje umenie. Platónove výhrady vychádzali z jeho svojráznych predpokladov. Jeho metafyzický predpoklad hlásal, že vnímateľné vlastnosti vecí sa nezhodujú s ozajstnými vlastnosťami bytia. A spoločensko-výchovný predpoklad zas hlásal, že jestvuje iba jeden správny spôsob výchovy občanov a usmerňovania ich života. Platónova kritika nebola estetickým hodnotením umenia, ale pristupovala k nemu zvonku. V najlepšom prípade dokazovala, že umenie je niečím poznávacím a morálne nepoužiteľným. To však boli pre Platóna dve najvyššie hľadiská; a v jeho totalitnom svetonázore nižšie hodnoty sa museli bezvýhradne podriaďovať vyšším, krásu pravde a cnosti. Pritom jeho argumenty neplatili pre celé umenie, ale iba pre jeho určité podoby, pretože nie každé umenie deformuje vzhľad vecí a nie každé oslabuje charaktery. Mierili iba na isté umelecké prúdy jeho čias, s ktorými nesúhlasil a ktoré mali hodnotu iba pre tých, čo prijímali postuláty jeho filozofie: aby sa umenie bezvýhradne podriaďovalo objektívnym pravdám bytia, aby bolo v súlade s rozumom, aby sa približovalo svetu ideí. Ani on sám sa však vždy nepodroboval vlastným argumentom: v jeho dialógoch nájdeme nejednu pochvalu gréckeho výtvarného umenia i vyhlásenie, že básnici sú „tumočníkmi bohov“.

Ale v konečnom dôsledku Platónov súd o umení vyznieval negatívne: aj vtedy, keď ho neodsudzoval, aspoň ho podceňoval. „Všetky napodobovacie umenia,“ písal v dialógu *Politikos*, „sú iba hračkami (παίγνια), nič v nich nie je vážne, všetko je iba pre zábavu.“ Napodobovanie je iba hra, hoci možno najpôvabnejšia zo všetkých hier. Je to iba zábava, nie závažnejšia ako žart, povrchná kratochvíľa, odvádžajúca človeka od jeho vznešených úloh. Maliarovo umenie, narábajúce obrazmi, a nie reálnymi predmetmi, staval do protikladu, s „vážnymi“ umeniami, „spolupracujúcimi s prírodou“, akými sú medicína, roľníctvo, gymnastika alebo politika.

Hádam nič lepšie necharakterizuje Platónovo stanovisko ako tvrdenie, že umenie je hra, kým krásu je veľmi vážna vec. A je to vec nielen vážna, ale aj ťažká: χαλετά τὰ καλά.

Neobmedzil sa však iba na konštatovanie nedostatkov umenia, nepovedal: je to tak, nedá sa nič robiť. Naopak, chcel ho napravovať, lebo sa nazdával, že jeho nedostatky nie sú nevyhnutné: jestvuje umenie zlé, ale môže byť aj dobré. Dobré musí dodržiavať určité zásady, a vyžaduje si riadenie a kontrolu. Písal o „donucovaní básnikov“. Nechcel pripustiť ani nové myšlienky a objavy v hudbe, predvídajúc spoločenskú a politickú dôsledky takýchto zmien. Požadoval, aby zákonodarca „nahovaraním, a keď to nepomôže aj násilím“ usmerňoval tvorcov. Umenie nazýval „hračkou“, a predsa mu priznával silu, keď písal, že „v hudbe sa nikdy nemení štýl bez zmeny v politických zákonoch“.

14. SPOR FILOZOFIE A UMENIA. Platón negatívne hodnotil umenie, hoci ho obľuboval a vyznal sa



v ňom. Kompetenciu vo sfére umenia mal vlastne veľmi veľkú, stýkal sa s umelcami, sám maľoval obrazy a písal básne, jeho filozofické dialógy boli umeleckými dielami.

Platónov záporný vzťah k umeniu nebol výlučne dôsledkom jeho osobných názorov. Bol výrazom gréckych pomerov, „odvekého sporu“ medzi filozofiou a poéziou. Tento spor pramenil v tom, že poézia si práve tak ako filozofia nárokovala poučovať ľudí. Homérovi a Hesiodovi Gréci vďačili za to, čo si mysleli o svojich bohoch. Aischylos bol prorokom, ktorý sa vyslovoval o základných problémoch človeka. Aristofanes na otázku, prečo si treba vážiť básnikov, odpovedal, že „pre ich ducha i pre poučenia, ktoré dávajú, lebo robia lepšími ľudí v mestách“.

Od chvíle, keď vznikla filozofia, jej konflikt s poéziou bol neodvratný. Poéziu ako zdroj poznania mohli tolerovať relativistickí filozofi, ale nie Platón, ktorý uznával iba jedinú pravdu. Bol presvedčený, že k pravde dospieva iba racionálna filozofia. V Sokratovej obrane písal: „Básnici sú ako jasnovidci a veštcí, nevedia nič o tom, čo hovoria. A zároveň som si všimol, že z dôvodu svojej poézie sa pokladajú za učeních aj v tých veciach, v ktorých učení vôbec nie sú.“ Bol to spor vedy s poéziou — výtvarné umenie bolo do neho zatiahnuté ako prirodzený spojenec poézie.

**15. ZHRNUTIE.** Celkom krátko, Platónovo estetické stanovisko bolo takéto: svet vybudovaný podľa večných ideí, správujúci sa nemeniteľnými zákonmi, je dokonalý vo svojom poriadku a v miere. Každá vec je čiastočkou tohto poriadku, má vlastný, jej prislúchajúci tvar, a v tom a iba v tom spočíva krása. Túto krásu môžeme postihnúť rozumom, lebo do zmyslov prenikajú iba jej vzdialené, neurčité a náhodné záblesky.

Vzhľadom na to umelec môže urobiť len jedno: objaviť a zreprodukovať ten jediný tvar, ktorý každej veci prislúcha. Každá odchýlka od dokonalosti tohto tvaru je chybou, falšovaním, hriechom. Zatiaľ umelci prinášajú iba jeho viac alebo menej vzdialený obraz, ilúziu, a pritom ľahko podliehajú citom a zmyslom, ktoré ich zvädzajú na scestie. Umenie má v zásade vznešené a užitočné úlohy, v praxi však blúdi a škodí. Takéto chápanie krásy a umenia nikdy nebolo vyjadrené radikálnejšie: krása je vlastnosťou bytia, a nie ľudských zážitkov; umenie sa môže zakladať iba na poznaní bytia, niet v ňom miesta pre slobodu, pre umelcovu individualitu, pre jeho originálnosť a tvorivosť; že v porovnaní s dokonalosťou bytia sú možnosti umenia veľmi obmedzené.

O pôvode tejto koncepcie nemôže byť pochyb: Platón ju založil na kozmologickom motíve pytagorovcov, na ich presvedčení o matematickom poriadku a o harmónii sveta. Tento motív Platón spojil so Sokratovou etickou myšlienkou, že morálna hodnota je najvyššou hodnotou, a takisto s Aristofanovou ideou, že riadiť a posudzovať umenie treba z morálneho stanoviska. Ani pytagorovci, ani Sokrates nemysleli na také dôsledky svojich teórií, aké z nich vyvodil Platón. Až on vytvoril idealistickú koncepciu krásy a reprodukčnú a moralistickú teóriu umenia. Podmienilo ich jeho metafyzické a etické stanovisko, stoja a padajú spolu s ním.

Platón sa zdá osihotený vo svojich názoroch, líši sa najmä od svojich súčasníkov, relativisticky mysliacich sofistov. Bol metafyzik-spiritualista, kým oni boli bojovníkmi osvietenstva. Zdá sa, že jeho transcendentná idea krásy je cudzia klasickej epoche, ktorá vedela oceniť krásu pominuteľného sveta. A predsa — pre klasicckú grécku kultúru bola charakteristická práve mnohostrannosť. V jej umení a vo filozofii vystupovali aj spiritualistické motívy; okrem estetického postoja sa v nich prejavoval aj motív moralistický. V klasickej epoche sa zrodila ideológia osvietenstva, ale bola to len jedna z ideológií staroveku. Sofisti reprezentovali jednu ideologickú krajinu doby, kým Platón zašiel druhú.

## PLATÓNOVE TEXTY

### KRÁSA, PRAVDA, DOBRO

- 1) *Božského pôvodu sú krása, múdrosť, dobro a všetko podobné.*

*(Platón, Faidros 246 E)*

### KRÁSA, ÚŽITOK, PRÍJEMNOSŤ

- 2) *Nie je pravda, že všetky veci, ako sú telá, farby, sochy, zvuky a zvyklosti, nazývaš z určitého hľadiska krásnymi? Či telá po prvé, nepokladáš za pekné z hľadiska ich používania, vzhľadom na nejaký cieľ, na ktorý sú určené? Po druhé, tiež z hľadiska príjemného pocitu, aký tieto veci poskytujú tým, ktorí sa na ne dívajú?*

*(Platón, Gorgias 474 D)*

### TROJAKÉ CHÁPANIE KRÁSY

#### DIOGENES LAERTIOS

- 3) *Krásy je trojakého druhu. Prvý druh je to, čo je chvályhodné a čo je pekné na pohľad. Druhý druh krásy je podľa používania, ako náradie, dom a iné veci, ktoré možno použiť. Veci týkajúce sa práva a zamestnaní sú pekné v tom zmysle, že prinášajú prospech. Teda jedna krása sa spája s chválou, druhá s používaním, tretia s tým, čo prináša osoh.*

*(Diogenes Laertios, O Platónovi III, 55)*

### KRÁSA PRE ZRAK A SLUCH

- 4) *Ak to, čo nám robí radosť, ale nie všetky rozkošné veci, iba to, čo vnímame zrakom a sluchom, by sme nazvali krásnym, azda by sme sa nemuseli o tom ešte dohadovať. Predsa pekní ľudia, Hippias, a všelijaké pestrofarebné vzory a obrazy či sochy vyvolávajú radosť v našich očiach preto, lebo sú krásne. Aj pekné zvuky a hudba, a napokon aj pekné reči a báje pôsobia takisto. Krásne je to, čo sa príjemne počúva a obzerá.*

*(Platón, Hippias Vážší 297 E)*

## SKUTOČNÁ KRÁSA

- 5) *Tí, čo radi počúvajú a radi sa divajú, tešia sa z pekných zvukov, farieb a tvarov i zo všetkého, čo z nich vzniklo. Ale ich duša nedokáže zistiť ich podstatu a nemôžu sa tešiť skutočnej kráse.*  
(Platón, Ústava 476 B)

## KRÁSA A MIERA

- 6) *Preds a zachovanie miery a súmernosti (symetrie) je zavše krásne a cnostné. Ak totiž jednou predstavou nedokážeme pochopiť to, čo je dobré, dokážeme to, ak sa o to pokúsime, predstavou krásy, súmernosti (symetrie) a pravdy.*  
(Platón, Filebos 64 E)
- 7) *Mrzké nie je nič iné ako nedostatok miery istého druhu, ktorý je popretím krásneho tvaru.*  
(Platón, Sofista 228 A)
- 8) *Všetko, čo je dobré, je krásne, a to, čo je pekné, nemôže byť bez miery. Aj to, čo má byť živé, musí mať určitú mieru. A nijaká súmernosť a nesúmernosť nie je závažnejšia ako tá, ktorá je medzi samou dušou a telom.*  
(Platón, Timaios 87 C)
- 9) *Nie je možné, aby dve zložky krásy bez tretej tvorili pekný celok. Medzi nimi musí byť nejaké spojivo. A najlepším spojivom je to, ktoré samo so zložkami tvorí najdokonalejšiu jednotu. Najlepšie to, prirodzene, dokáže súmernosť.*  
(Platón, tamže 31 C)
- 10) *Je zrejmé, že schopnosť uplatniť mieru môžeme rozdeliť na dve časti, ako sme už o tom hovorili. Za prvú časť pokladáme spôsoby, ktorými sa merajú množstvá a dĺžka, hĺbka a šírka alebo hrúbka voči ich protikladom. K druhej časti patria tie veci, ktoré sú zamerané a vhodné, čo sú v pravej chvíli, čo sú nevyhnutné, a vôbec všetko, čo je stredom medzi krajnosťami.*  
(Platón, Politikos 284 E)

## ČLOVEK, HARMÓNIA A RYTMUS

- 11) *Iné živočchy nepocitujú, či v pohyboch je, alebo nie je pravidelnosť, ktorú nazývame rytmom a harmóniou. Nám, ak sa to tak dá povedať, bohovia dali schopnosť vybadať rytmus a harmóniu a mať z nej pôžitok.*  
(Platón, Zákony 653 E)

## IDEA KRÁSY

- 12) *Ak sa tvorca díva na to, čo sa nemení, a spravuje sa tým ako vzorom i usiluje sa pritom uskutočniť svoju predstavu a moc, výsledok je dokonalý a krásny. Keď však pozerá na to, čo vzniklo, ako na vzor, vtedy výsledné dielo nie je pekné.*  
(Platón, Timaios 28 A)
- 13) *Ak je tento svet pekný a stvoriteľ dobrý, je zjavné, že sa díval na večný vzor.*  
(Platón, tamže 29 A)
- 14) *Kto sa až do konca dal viesť na ceste k poznaniu lásky a správne poznával stupne krásy, ten teraz pred cieľom lásky zrazu zbadá, čo je obdivuhodné a prirodzene krásne. Vyjaví sa pred ním to, čo mu predtým spôsobovalo toľko strastí, čo nevzniká ani nezaniká, nezväčšuje sa, ani sa nestáva menším, nie je raz pekné, inokedy zas mrzké, ani raz to, druhý raz ono, ani pre jedného pekné a pre druhého mrzké. Krásno sa mu neukáže ako dajaká tvár, ruky alebo niektorá iná časť tela, ani ako nejaká reč alebo veda, alebo ako čosi, čo by bolo niekde na niečom inom, napríklad na živočíchovi, alebo na zemi, či nebi, či kdekoľvek inde, ale toto je zovnútorne vždy rovnaké a večné, a všetky ostatné veci majú v ňom nejakým spôsobom účasť tým, že keď ostatné veci vznikajú a zanikajú, jeho ani nepribúda, ani neubúda a nepodlieha nijakej zmene. Kedykoľvek niekto v láske ku chlapcom začal ako sa patrí, díva sa na tú krásu a má na dosah konečný cieľ. Toto je teda tá správna cesta k láske, po ktorej ide alebo sa dá viesť ten, kto začína od takýchto pekných vecí. Od pekných tiel sa postupne ako po stupienkoch dostáva k vrcholu krásy, od jedného tela k dvom telám a od dvoch tiel ku všetkým krásnym telám, a od tiel ku krásnym činom, od týchto činov ku krásnym poznatkom, až k tomu poznaniu, ktoré je poznaním najdokonalejším, poznaním najvyšším — poznaním o samej kráse človeka. A na konci tohto poznania odhalí skutočnú krásu. Vtedy je život cenný, keď je hodnotný, keď človek pozoruje krásu sám v sebe.*  
(Platón, Hostina, 210 E — 211 D)

## KRÁSA, VZNEŠENOSŤ A MIERNOSŤ

- 15) *Treba rozlišovať, ktoré piesne sú vhodné pre ženy a ktoré pre mužov, a treba určiť príslušné melódie a rytmy. To, čo je vznešené, čo vyjadruje mužnosť, patrí sa vyjadriť mužným spôsobom, čo je lahodné a mierne, skôr sa kloní k ženskému rodu a malo by to byť vyjadrené rytmom, aj v zákone a v reči.*  
(Platón, Zákony 802 D)

## KRÁSA ABSOLÚTNA A RELATÍVNA

16) Nie je zaiste hneď jasné, čo teraz hovorím, musím sa teda pokúsiť to vysvetliť. Budem hovoriť o podobách krásy, na čo by sa mnohí nepodujali, o podobách živých tvorov alebo nejakých obrazov. Ide mi o krásu priamky či kruhu a toho, čo z nich vzniká plošné nožom na tokárskom stroji, alebo o predmet, čo vzniká na základe vzoru. Tieto veci sú pekné nie vzhľadom na niečo, ale sú vždy pekné samy osebe a poskytujú svojské a zvláštne rozkoše. Aj farby sú takým druhom krásy a rozkoše.

(Platón, Filebos 51 B)

## ESTETICKÁ ROZKOŠ

17) Protarchos: A ktoré rozkoše, Sokrates, pokladáš za skutočne pravdivé? — Sokrates: Tie, čo sú spojené s pohľadom na krásne farby, na krásne tvary či vône a väčšinu tých, čo majú krásne zvuky. Nie tie, čo vznikajú z potrieb, čo sú bez citu a plné bolesti, ale tie, ktorých naplnenie prekypuje citom, čistou rozkošou, nezmiešanou s utrpením.

(Platón, tamže 51 A)

## OŠIAL MÚZ

18) Všetci básnici nie sú dobrými skladateľmi veršov preto, že ovládajú poetiku, ale preto, že majú božské nadanie tvoriť krásne básne, a takisto je to aj s dobrými spevákmi. A nie sú schopní niečo vytvoriť, kým nedostanú božské vnuknutie a nestratia schopnosť vnímať zmyslami a uvažovať.

(Platón, Ion 533 E)

19) Boh ich zbavuje rozumu preto, aby mu slúžili ako vešci a vykladači božských výrokov a aby sme my, keď ich počujeme, vedeli, že to nehovoria oni sami, čo by nemalo takmer cenu, keby mali rozum, ale že to hovorí sám boh a že sa nám prihovára ich prostredníctvom. Takéto krásne básne nie sú výtvorom ľudským, ale sú božské, pochádzajú od bohov. A básnici nie sú ničím iným, len tmočníkmi bohov, a to tých, od ktorých dostali vnuknutie.

(Platón, tamže 534 C)

20) Kto by sa bez ošialu Múz dostal k bránam poézie v presvedčení, že mu postačí veršová technika, aby sa stal schopným básnikom, nebude nikdy dokonalým; a jeho poézia, stvorená iba z rozumu bez ošialu Múz, zanikne.

(Platón, Faidros 245 A)

## IDEÁLNA KRÁSA

21) Všetko, čo sme doteraz povedali, týka sa štvrtého druhu ošialu, ktorý zasiahne človeka pri pohľade na dajakú krásnu vec. Vtedy si spomenie na spravodlivú krásu a akoby mu začali rásť krídla, a na krídlach chce k nej vzlietnuť, no nemá sil, a vtedy ako vták upiera oči nahor, nevšíma si, čo je pod ním, a správa sa ako v ošiali. Práve tento ošial je zo všetkých ten najlepší.

(Platón, Faidros 249 D)

## DELENIE UMENÍ

22) V každom tomto druhu sú tri umenia. Také, čo prihliada na užitočnosť, také, čo niečo vytvára alebo zobrazuje.

(Platón, Ústava 601 D)

23) Takmer vo všetkých umeniach zisťujeme dva druhy. Na jednej strane je to roľníctvo a všetky starosti o smrteľné telo, vytváranie zložitých a umele vzniknutých podôb, ktoré sme nazvali nástrojmi, na druhej strane je to umenie napodobujúce, ak by sme mali použiť najsprávnejší pojem pre všetko ostatné.

(Platón, Sofista 219 A)

## NAPODOBOVACIE UMENIE

24) Povedali sme, že rytmy a celá hudba je napodobovanie ľudských pováh, lepších i horších.

(Platón, Zákony 798 D)

25) Čo sa týka tanca, je to napodobovanie posunkov ľudí pri rozličných činnostiach, osudoch a mravných prejavoch, ktoré každý vyjadruje rečou, spevom alebo tancom, a potešuje tých, ktorým sa to páči.

(Platón, tamže 655 D)

26) Či máme nazvať tvorcami maliara i básnika? Vôbec nie . . . Podľa mojej mienky by bolo lepšie, keby sme ich nazvali napodobovateľmi, a nie tvorcami. A to platí aj o skladateľovi tragédií, lebo naozaj napodobuje.

(Platón, Ústava 597 D)

27) Tvorenie klamných predstáv rozdeľujeme opäť na dvoje . . . Jedna časť sa tvorí pomocou nástrojov, keď sa človek sám podobá nástroju, keď niekto napodobuje tvoju postavu a pritom narába s vlastným telom, aby ťa napodobil, alebo napodobuje tvoj hlas svojím hlasom, a táto časť klamných predstáv sa nazýva imitovaním.

(Platón, Sofista 267 A)

- 28) *Básnické napodobovanie . . . živi a zavražďuje to, čo by mohlo uschnúť, a vytvára vládu nad tými vlastnosťami, ktoré treba ovládať, aby sme sa stali lepšími a šťastnejšími, a nie horšími a nešťastnejšími.*

(Platón, Ústava 606 D)

## NAPODOBOVANIE

- 29) *Napodobovanie je akousi tvorbou obrazov, ale iba neskutočných.*

(Platón, Sofista 265 B)

- 30) *Host: Vidí sa mi, že mám pred očami dva druhy napodobovania . . . Jedným, ako sa mi zdá, je umenie vytvárať podobizne. To jest také, keď niekto podľa proporcií modelu napodobuje dĺžku, šírku a hĺbku, a podľa neho si zvolí aj farby, ktoré zodpovedajú každej jeho časti, a tak vytvára vzor každej veci.*

Theaitetos: *Ale ako to, veď všetci, čo napodobujú, to tak robia.*

Host: *Ale nie tí, ktorí vytvárajú sochy alebo obrazy veľkých rozmerov. Veď keby zachovali skutočné proporcie pekných modelov, časti vysoké by vyzerali nižšie, ako sú, a zasa vyššie by sa zdali tie, čo sú nízko, lebo časti vysoké by sme videli zďaleka, a tie druhé zblízka. Či to nie je tak, že tvorca sa nestará o zachovanie pravdivosti a nedáva svojim výtvorom skutočné proporcie, ale také, ktoré sa zdajú peknými?*

Theaitetos: *Je to naozaj tak.*

Host: *Veď ak sa výtvor naozaj podobá vzoru, právom sa pokladá za podobizeň, obraz.*

Theaitetos: *S tým súhlasím.*

Host: *A časť napodobovania, ktorá sa tým zaoberá, musí sa nazývať, ako sme povedali predtým, umením napodobovacím.*

Theaitetos: *Dobre, volajme ju tak.*

Host: *Na druhej strane, prečo ten výtvor, ktorý sa podobá peknému vzoru, nepokladáme za pekný? Veď keby ho niekto pozorne porovnal so skutočnosťou, zistil by, že sa vonkoncom neponáša na svoj vzor. A ako by sme ho nazvali potom? To, čo vyzerá ako skutočnosť, ale nepodobá sa jej, treba nazvať klamnou predstavou.*

Theaitetos: *Prečo nie?*

Host: *Teda tú schopnosť, čo vytvára klamnú predstavu, a nie podobnú skutočnosti, nemali by sme volať schopnosťou vytvárať klamné predstavy?*

Theaitetos: *Bolo by to najpresnejšie.*

Host: *A hovoril som o tých dvoch druhoch predstáv, o tvorbe podobizní a o tvorbe klamných predstáv.*

Theaitetos: *Tak je.*

(Platón, tamže 235 D — 236 C)

## PRAVDIVOSŤ

- 31) *Teda hodnota, krása a pravdivosť každého nástroja, každého živočicha a činu netýka sa ničoho iného, iba úžitku, kvôli ktorému bola alebo vytvorená, alebo je takou od prírody.*

(Platón, Ústava 601 D)

- 32) *Každá reč, tak ako živočích, musí predstavovať akýsi organizmus, ktorý obsahuje, čo mu je vlastné, takže nie je ani bez hlavy, ani bez nôh, musí mať trup i končatiny, ktoré pristanú jedna k druhej i každá k celku.*

(Platón, Faidros 264 C)

- 33) *Nemyslí si, že krásne oči treba maľovať tak, aby sa zdalo, že to už nie sú oči, a podobne ostatné časti tela, ale že treba vytvárať každú časť s vedomím, že tým zároveň vytvárame krásny celok.*

(Platón, Ústava 420 D)

## UMENIE A KRÁSA

- 34) *Treba sa usilovať, aby služba Múzam viedla k láske k tomu, čo je krásne.*

(Platón, tamže 403 C)

## UMENIE NEMUSÍ BYŤ NAPODOBUJÚCE

- 35) *Teda si myslíš, že by bol horší maliar ten, kto by namaľoval vzor najkrajšieho človeka a dokonale by vystihol všetky jeho črty, ale nedokázal by zobraziť, ako sa možno stať takým človekom?*

(Platón, tamže 472 D)

## UMENIE AKO ZÁBAVA

- 36) *Ozdobu každého druhu a maliarstvo . . ., tiež to, čo používa maliarske umenie, i hudba, všetko, čo sa tvorí kvôli nášmu potešeniu, nemožno celkom správne nazvať jedným menom. Možno by sa to dalo nazvať akousi zábavou. Tento názov možno pokladať za zodpovedajúci všetkým veciam. Lebo ani jedno z nich nevzniká pre vážnu príčinu, ale iba pre zábavu, pre potešenie.*

(Platón, Politikos 288 C)

## ODSUDZOVANIE UMENÍ

37) Lôžko — či sa naň niekto pozerá z boku, alebo spredu, či odkiaľkoľvek — nikdy nie je iné, ako práve je. No predsa sa zdá byť iné. Je to tak aj s inými vecami? Prečo vlastne vzniklo maliarstvo všeobecne? Aby niečo napodobovalo, alebo aby to iba predstavovalo, teda je javom toho, čo sa zdá, alebo napodobením toho, čo skutočne jestvuje? Ved' umenie napodobujúce je ďaleko od pravdy.

(Platón, Ústava 598 A)

38) Maliarstvo je vcelku napodobovanie (zobrazovanie). Maliarske dielo je na jednej strane vzdialené od pravdy, na druhej strane sa nám prihovára tým, čo je v nás, a pridružuje, prikláňa sa k tomu, čo nie je ani zdravé, ani pravdivé. Zobrazujúce umenie, ktoré nie je pravdivé, stýka sa s nepravdivým a plodí nepravdivé výtvory. Či len to, čo tvorí pozorovateľné alebo počuteľné veci, nazývame poéziou?

(Platón, tamže 603 A)

39) A či by sme mohli postaviť napodobujúceho básnika ako protiklad maliara? Aj on predsa má v duši čosi, s čím vedie dialóg, a to nie je práve to najlepšie, čomu sa prispôsobuje. Preto nie celkom oprávnené by sme ho mohli prijať do štátu, kde v budúcnosti hodláme vládnuť podľa dobrých zákonov. To isté robí aj básnik, imitátor, ktorý v duši každého človeka ako jednotlivca vytvára zlý vnútorný zákonný útvar a obdarúva ním nerozumného, ktorý nerozozná ani čo je väčšie, ani čo je menšie, a to isté pokladá raz za veľké, inokedy za malé. Ten, kto vytvára obrazy, tvorí iba vidiny, a od pravdy je veľmi ďaleko.

(Platón, tamže 605 A)

40) Mudrci hovoria, že najväčšie a najkrajšie veci vytvára príroda a náhoda, veci menšie zas umenie, ktoré vychádzajú z prvotných vecí prírody, vytvára tie menšie, čo všetci nazývame umeleckými dielami. Umenie vzniklo neskoršie z týchto prírodných vecí; a samo smrteľné je vecou smrteľných ľudí a slúži iba na pobavenie (potešenie), no s pravdou nemá takmer nič spoločné, je s nimi spríbuznené iba svojimi obrazmi, a to tými, ktoré vytvára maliarstvo, hudba a iné druhy umenia, ktorým tieto pomáhajú. Čo dôležité vytvárajú tie umenia, ktorých účinkom je spätosť so silou prírody, ako medicína, roľníctvo, gymnastika?

(Platón, Zákony 889 A)

## KONTROLA UMENÍ

41) Ved' či nemáme uvažovať iba o básnikoch a nabádať ich k vytvoreniu pravdivého obrazu pováh, ak sa majú dotýkať nás všetkých?

(Platón, Ústava 401 B)

42) Predovšetkým nech bdejú nad tým, aby sa nevkradli dajaké novoty do umenia gymnastického a do hudby namiesto poriadku. Treba sa chrániť pred prílivom novôt do hudby, lebo je to napospol nebezpečné. Nikdy sa nemení štýl hudby bez zmeny základných politických práv. Strata štýlu v hudbe sa ľahko skryje pod rúškom zábavy, a ako v detskej hre nemusí hneď spôsobiť škodu. Pomaličky však podmýva brehy mravov a všetky oblasti života.

(Platón, tamže 424 N)

43) Dobrý zákonodarca presviedča, a ak to nepomáha, chce pôsobiť ako básnik, chválou, rytmom a harmóniou, a predstavuje vlastným spôsobom iba postavy múdrych, chrabrych a vcelku statočných mužov. Kleinias: Nech mi dosvedčí Zeus, priateľ, či je to tak aj v iných štátoch. Ako vieme, to, o čom teraz hovoríš, v Sparte je iné. Lebo v tanci a v iných múzických umeniach sa zavádzajú novoty, nie však podľa zákona, ale preto, že ľudia hľadajú zmeny v neobmedzovaných rozkošiach, ktoré sa nerady držia jednej zásady, ako si hovoril o Egypte, ale podliehajú zmenám.

(Platón, Zákony 660 A)

## UMENIE A FILOZOFIA

44) Medzi filozofiou a básnickým umením existuje dávny spor. Vieme si to sami vysvetliť, lebo básnici majú čosi spoločné s čarodějníkmi. Ale nebolo by správne prezrádzať, čo sa zdá pravdivým.

(Platón, Ústava 607 B)

1. ARISTOTELOVE SPISY Z OBLASTI ESTETIKY. Staroveké bibliografické súpisy spomínajú celý rad rozpráv veľkého Aristotela (384—323) z teórie umenia: *O básnikoch*, *Homérovské problémy*, *O kráse*, *O hudbe*, *Problémy poetiky*. Ale tieto rozpravy sa stratili, zostala iba jedna, *Poetika*, a možno ani tá nie celá, lebo staré bibliografické hovoria o dvoch knihách, kým do našich čias sa zachovala iba jedna, dosť krátka, obsahujúca okrem všeobecného úvodu teóriu tragédie. A zachovala sa v redakcii, ktorá nie je celkom pôvodná.

Napriek tomu má Aristotelova *Poetika* v dejinách estetiky<sup>a</sup> osobitné miesto: je najstarobylejším zachovaným väčším estetickým traktátom. Pred ním nebolo veľa takýchto traktátov, a tie, ktoré boli, sa vôbec nezachovali, alebo sa zachovali iba ich zlomky. Aristotelova *Poetika* je odborný traktát, rozoberajúci veľmi špeciálne problémy fabuly a básnického jazyka; obsahuje však aj všeobecné estetické myšlienky. Pravdepodobne vznikla ako podklad pre prednášky; bola náčrtom k inej, už nejstovujúcej rozprave. Za Aristotelovho života nebola zverejnená.

Okrem tohto jedného špeciálneho traktátu sa poznámky o estetike nachádzajú v Aristotelových spisoch, venovaných inej problematike. Najviac ich je v *Rétorike*, menovite v jej III. knihe, rozoberajúcej problémy štýlu, a v VIII. knihe *Politiky*, kde v 3.—7. kapitole pri rozbere výchovného programu Aristoteles vyložil svoj názor na hudbu. Aj v I. a v III. knihe *Politiky* sa hovorí o otázkach estetiky. Estetike hudby sú venované aj niektoré kapitoly *Problémov*, ktoré však nie sú dielom Aristotela, ale jeho školy. Väčšinou iba jednovetné, ale veľmi obsažné sú poznámky o kráse a o umení vo *Fyzike* a v *Metafyzike*. O estetických zážitkoch hovoria *Etiky*, najmä *Eudemova*.

Viac než všeobecných estetických výrazne filozofických vývodov nájdeme u Aristotela čiastkových myšlienok, ktoré už patria skôr do špeciálnej teórie umenia. Týkajú sa tragédie, eposu alebo hudby, zriedkavejšie umenia a krásy vôbec, poézie či výtvarného umenia ako takého. Ale niektoré tézy, ktoré Aristoteles formuloval ako čiastkové, uplatňujú ich iba na tragédiu alebo na hudbu, ukázali sa neskôr všeobecnejšími pravdami, týkajúcimi sa celého umenia.

2. PREDCHODCOVIA. Aristotelovými predchodcami v estetických výskumoch boli na jednej strane

<sup>a</sup> A. Trendelenburg, *Das Ebenmass ein Band der Verwandtschaft zwischen der griechischen Archäologie und griechischen Philosophie*, 1856. — G. Teichmüller, *Aristotelische Forschungen*, II: *Aristoteles Philosophie der Kunst*, 1869. — J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, 1880. — Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote*, 1887. — J. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, 1909. — L. Cooper, *The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, 1924. — U. Galli, *La mimesis artistica secondo Aristotele*, in: *Studi italiani di Filologia classica IV N. S.*, 1926. — K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, 1927. — R. Mayer, *Natur und Kunst bei Aristoteles*, 1929. — E. Bignami, *La poetica di Aristotele e il concetto dell' arte presso gli antichi*, 1932. — Z. Szmydowa, *Problemart poetyki Arystotelesa*, in: *Marcholi*, 1936. — W. Gordziejew, *Z zagadnień poetyki Arystotelesa*, in: *Przebieg Klasycyzmu*, 1938. — R. Ingarden, *Z dziejów teorii dzieła literackiego*, in: *Kwartalnik Filozoficzny*, XVII, 1948 (opätovne in: *Studia estetyczne*, II, 1957). — S. Alibertis, *La définition de la tragédie chez Aristote et la catharsis*, in: *Archives de Philosophie*, 1958. — M. Lienhard, *Poetica des Aristoteles*, Diss. Zürich, 1950. — D. de Montmoulin, *La poétique d'Aristote (texte primitif et additions ultérieures)*, Neuchâtel 1951. — H. House, *Aristotle's Poetics*, 1956. — Najúplnejší komentár k *Poetike*: A. Gudeman. — Bibliografia týkajúca sa *Poetiky*: L. Cooper and A. Gudeman, *A bibliography of the Poetics of Aristotle*, 1928.

filozofii, ako Gorgias, Demokritos či Platón, ktorí uvažovali o podstate krásy a umenia, na druhej strane zasa umelci, ktorí spisovali remeselné recepty, ako treba pestovať umenia. Ale nikto pred Aristotelom neskúmal oblasť estetiky tak systematicky ako on, ktorý práve systematickosťou a dôkladnosťou priviedol tento výskum (povedané s Kantom) na bezpečnú cestu vedy. Vznikanie vedy je súvislý proces, nebezpečné je ho pretáčať a povedať: v tomto okamihu sa začína veda. Kto to však chce urobiť a chce oddeliť históriu estetiky od jej prehistórie a neurobil rez v 5. storočí (ktoré od praktických znalostí prešlo k teoretickému bádaniu), ten ho môže najoprávnenejšie urobiť pri Aristotelovi (ktorý od viac alebo menej voľných teoretických úvah prešiel ku kompaktnej vednej disciplíne). Je síce pravda, že ani on sa nezameral na celú estetiku, ale urobil to aspoň v rámci poetiky.

Najbližším a najdôležitejším Aristotelovým predchodcom a jeho učiteľom bol Platón; je prirodzené, že sa ich názory podobali. Tvrdilo sa dokonca, že Aristotelova estetika neobsahuje nič, čo by už nebolo u Platóna, ale nie je to pravda. Aristoteles sa rozišiel s metafyzickou koncepciou, ktorá tvorila základ Platónovej estetiky; jeho estetické myšlienky systematicky zhrnul a pritom ich čiastočne zmenil, čiastočne doplnil, rozvinul to, čo bolo u Platóna len náznakom a náčrtom.

Svoje estetické názory Aristoteles modeloval na poézii a na umení svojej krajiny a svojich čias — na Sofoklovej a Euripidovej poézii a na Polygnótovom a Zeuxidovom maliarstve. Ale zároveň v nich vyjadril aj svoje osobné záľuby. Oceňoval iba niektoré druhy hudby, kým tanec si necenil vôbec. Zo sochárov najvyššie staval Feidia a Polykleita, teda umelcov staršieho pokolenia, ako bolo jeho; rovnako veľkí maliari, ktorých si najväčšmi cenil, ako aj veľkí tragici, na ktorých dielach modeloval svoju poetiku, už neboli jeho súčasníkmi. Vzorom pre jeho estetiku bolo teda umenie, ak aj nie minulé, tak v každom prípade také, ktoré už vyšlo z obdobia zápasov a získalo všeobecné uznanie. Bolo to isté umenie a tá istá poézia, ktoré poznal Platón, ale Aristoteles mal k nim inakší vzťah: Platón ich odsudzoval, lebo nezodpovedali jeho ideológii, Aristoteles k nim zasa prispôbil svoju estetickú ideológiu, pretože boli faktom.

3. POJEM UMENIA. Vedúcim pojmom, určujúcim rozsah estetiky, bol v staroveku jeden z dvoch pojmov: alebo pojem krásy, alebo pojem umenia. Pre Platóna bol ním pojem krásy. Na druhej strane, ako hovorí Zeller, „Aristoteles na začiatku svojej *Poetiky* nechal pojem krásy bokom a začal skúmať umenie“. Konkrétny a relatívne výrazný fakt, akým je umenie, ho priťahoval väčšmi než nie veľmi jasný pojem krásy. Pojem umenia, ako ho ustálil Aristoteles, sa ujal na dlhé stáročia, stal sa pojmom klasickým. Nebol nový a jeho vlastný — zachoval bežný pojem. Presnejšie povedané, zachoval predstavu o umení, s ktorou Gréci intuitívne narábali, ale ju definoval, a tým z nej urobil pojem.

Najvšeobecnejšie vzaté — umenie je ľudskou činnosťou. To ho odlišuje od prírody. Aristoteles sformuloval túto myšlienku takto: „Prostredníctvom umenia vzniká všetko to, čoho forma je v duši“, alebo „čo má zdroj v tvorcovi, a nie vo výtvore“. Preto umelecké výtvory „môžu byť, alebo nebýť“, zatiaľ čo výtvory prírody vznikajú z nevyhnutnosti.

Presnejšie — ľudská činnosť je trojakého druhu, je buď bádáním, buď konaním, alebo tvorbou. Nuž a umenie je tvorbou. Tvorba sa zasa líši rovnako od bádania, ako aj od konania, tým, že zanecháva výtvor: výtvorom maľovania je obraz, výtvorom tesania socha.

Ešte presnejšie: každé umenie je tvorbou, ale nie každá tvorba je umením. Ako to formuloval Aristoteles, je ním iba „tvorba vedomá, založená na poznaní“. Teda rodom, do ktorého umenie patrí, je tvorba, a jeho odlišujúcim znakom je fakt, že sa zakladá na poznaní, vďaka ktorému tvorca vedome koná, používajúc všeobecné pravidlá.

V súlade s touto aristotelovskou definíciou umenia tvorba založená iba na inštinkte, na zvyčajnej skúsenosti

a na zručnosti, nie je umením, lebo jej chýbajú pravidlá a vedomé používanie prostriedkov na dosiahnutie cieľa. Umenie ovláda iba ten, kto má pri tvorbe určitý cieľ a pozná svoje tvorivé prostriedky. Podľa tejto definície a v zhode s tradíciou, umeniami neboli len tie, ktoré sa neskôr volali krásnymi, ale aj remeslá; nielen maliarstvo a sochárstvo, ale aj obuvníctvo či staviteľstvo lodí. Táto aristotelovská definícia sa stala klasickou a pretrvala veky.

Umenie je výsledkom umelcovej tvorby; aby umelec mohol tvoriť, musí mať určitú schopnosť, určitú trvalú dispozíciu k tvorbe, a práve túto schopnosť (ešte väčšmi ako samu tvorbu), túto zručnosť Aristoteles volal umením. Táto schopnosť sa zakladá na umelcových znalostiach, na jeho poznaní pravidiel tvorby — aj túto znalosť, ktorá je základom tvorby, Aristoteles taktiež nazýva umením. Neskôr sa týmto slovom pomenoval aj výtvor umelcovej činnosti, ale Aristoteles ho ešte takto nepoužíval. Tvorba, schopnosť tvoriť, znalosti nevyhnutné na tvorbu a jej výtvor — to všetko je navzájom späté a význam slova „umenie“ sa ľahko prenášal z jedného na druhé. Mnohovýznamovosť v chápaní gréckeho slova „téchné“ prešla na latinské *ars* a z neho zasa na „umenie“ v novodobých jazykoch. Kým však hlavným významom slova „téchné“ u Aristotela bola tvorivá schopnosť umelca, v stredovekom *ars* boli hlavné umelcové znalosti a v novodobom „umení“ zasa výtvor.

Aristotelovo chápanie umenia sa vyznačovalo viacerými charakteristickými črtami. Po prvé, chápal ho dynamicky. Bol navyknutý na biologický výskum, ako bádateľ živých bytostí bol náchylný vidieť v prírode skôr procesy ako veci; analogicky mal dynamickú, a nie statickú koncepciu umenia, zaujímal sa väčšmi o to, čo je v ňom schopnosťou a činnosťou, než o hotový výtvor. Po druhé, kladol dôraz na intelektuálny faktor umenia, na poznanie nevyhnutné preň, na uvažovanie, „vynalievavé vymýšľanie“. Niet umenia bez všeobecných pravidiel. „Umenie,“ písal, „vzniká vtedy, keď z mnohých skúseností zrodí sa jedno všeobecne postihnutie podobných vecí.“ Po tretie, umenie chápal ako psychofyzický proces. Staval ho proti prírode, ale nie v tom zmysle, že je výtvorom ducha, kým ona je výtvorom hmoty. Umenie sa sice začína v umelcovom vedomí, ale zacielené je na určitý výtvor. Protiklad umenia a prírody nebol u Aristotela ostrý, lebo umenie vždy smeruje k materiálnu cieľu, a Aristoteles bol presvedčený, že príroda robí to isté, pričom ich navzájom zblízuje cieľavedomosť.

Keď Aristoteles definoval umenie ako schopnosť, pripodobnil ho k vede. Našiel si tiež správnu formulu na rozhraničenie obidvoch týchto oblastí: veda sa týka bytia, umenie vznikania. Ale touto formulou zapôsobil slabšie než definíciou umenia ako schopnosti, ktorá zotierala hranice medzi umením a vedou a spôsobovala, že v staroveku a v stredoveku aj geometriu a astronómiu začali priradovať k umeniam a že pojem umenia sa stal málo jednoliaty a neurčitý.

Aristotelovské chápanie umenia sa rozšírilo a udržalo takmer dve tisícročia. Až v novoveku podľahlo zmene, ale potom už takmer úplnej: „umenie“ sa začalo chápať, po prvé, užšie, výlučne ako krásne umenie; po druhé, skôr ako výtvor než ako schopnosť a činnosť; po tretie, prestal sa v ňom klásť dôraz na poznanie a na pravidlá: pravidlá môžu byť, len aby bol výtvor uspokojivý.

Aristotelovou charakteristickou črtou bolo, že sa neobmedzoval na najvšeobecnejšie vývody, ale zaoberal sa podrobnosťami, aplikáciami, usiloval sa vyčerpáť všetky zložky, faktory, varianty každého javu; tak si počínal aj v teórii umenia. Tieto jeho čiastkové vývody patria skôr do dejín teórií umení než do všeobecnej estetiky, ale uvedieme tu aspoň dva príklady: vzťah umenia k materiálu a problém umeleckých faktorov.

A. Umenie vždy potrebuje materiál, ale narába s ním rozlične. Aristoteles rozlišoval päť takýchto spôsobov: umenie buď mení tvar materiálu, ako je tomu pri odlievaní sôch z bronzu, buď pridáva materiál, buď ho uberá, ako pri sochách z kameňa, buď materiál skladá ako v staviteľstve, alebo ho kvalitatívne mení.

B. Základnými umeleckými faktormi podľa Aristotela boli znalosti, zručnosť a prirodzené schopnosti. Znalosti potrebné umeniu nie sú čisto teoretické, ale nie sú to ani jednoduché faktické poznatky; musia byť všeobecné, majú obsahovať pravidlá postupu a dosahujú sa zovšeobecnením skúseností. Zručnosť, ktorú potrebuje umelec, sa dosahuje cvičením. Spolu s väčšinou Grékov Aristoteles videl v cvičení podstatný umelecký faktor; umeniu sa možno a treba učiť. Ale učenie nepomôže, keď chýbajú prirodzené schopnosti, ktoré sú rovnako nevyhnutným umeleckým faktorom. V tejto aristotelovskej koncepcii umenia bol intelektualizmus, prikladajúci mimoriadnu váhu znalostiam a všeobecným pravidlám, ohraničený uznávaním faktorov zručnosti a nadania.

4. NAPODOBOVACIE UMENIA. Aristoteles, majster klasifikácie, zaoberal sa prirodzene aj klasifikáciou umení. Ale či dosiahol to, čo je pre dejiny estetiky najdôležitejšie? Vyčlenil pritom tie umenia, ktoré novovek nazval krásnymi? Nie, to neurobil. Mal už pojem krásnych umení? Nemal; o „krásnych umeniach“ niet u neho zmienky. Treba však konštatovať, že pod iným názvom priblížil sa k neskoršiemu vyčleneniu krásnych umení a k ich oddeleniu od remesiel.

Ako teda delil umenia? Neprijal rozdelenie umení na umenia úžitkové a slúžiace rozkoši, ktoré propagovali sofisti, pretože také umenia ako poézia, sochárstvo či hudba nie sú úžitkovými umeniami, ale ani neslúžia výlučne rozkoši.

Puštill sa smerom, ktorý vytýčil Platón, pri delení umení si vzal za východisko vzťah umenia k prírode. V slávnej formulácii povedal, že umenia buď doplňujú prírodu tým, čo sama nie je schopná spraviť, alebo ju napodobujú v tom, čo urobila. Túto druhú skupinu nazval „napodobovacími“ (mimeticými) umeniami. Patril sem maliarstvo, sochárstvo, poézia a časť hudby — čiže tie umenia, ktoré neskôr dostali názov „krásne“. Teda nie pod týmto názvom, ale pod názvom „napodobovacích umení“ Aristoteles navzájom spojil isté umenia a postavil ich proti umeniam remeselným. Napokon to urobil len čiastočne, pretože architektúru a časť hudby nezahrnul medzi napodobovacie umenia.

V napodobovaní, v „mimézis“; videl podstatný znak niektorých umení, ich cieľ, a nie iba prostriedok. Či nie je pravda, že maliar alebo básnik si kladie za úlohu vytvárať krásne diela a majúc na zreteli tento cieľ napodobuje skutočnosť, ba kladie si priam za úlohu jej napodobovanie? Aristoteles hovoril, že práve ono robí básnika básnikom. Dokonca napísal: „Sám básnik by mal čo najmenej hovoriť zo seba, lebo takto nie je napodobovateľom.“ Z „napodobovania“ urobil aj jeden z hlavných pojmov svojej teórie, tvorilo základ jeho delenia umení, ale aj základ definícií jednotlivých umení (klasickým príkladom je definícia tragédie). Bol presvedčený, že napodobovanie je prirodzenou činnosťou človeka, založenou na vrodennom sklone, a preto mu poskytuje potešenie. Ved v umení sa ľuďom páči aj napodobovanie tých vecí, ktoré sa im v prírode nepáčia.

5. POJEM NAPODOBOVANIA V UMENÍ. Ako Aristoteles chápal „napodobovanie“? Nikdy tento pojem jasne nevymedzil, asi preto, že šlo o pojem známy a rozšírený; ale tým, že ho nevymedzil, spôsobil mnohé nedorozumenia. Jeho vývody však ukazujú, ako ho chápal. Predovšetkým je isté jedno: nechápal ho ako verné kopírovanie.

Po prvé tvrdil, že umelec, napodobujúc skutočnosť, môže ju ukázať nielen takú, aká je, ale aj krajšiu alebo škaredšiu. „Napodobovatelia,“ písal, „zobrazujú ľudí lepších, než vo všeobecnosti sú, alebo horších, alebo takých, akí sú. Tak postupujú maliari: Polygnótos ľudí skrášľoval, Pauson — špatil, Dionýzios ich maľoval tak, aby sa podobali.“ A na inom mieste: „Pretože básnik je napodobovateľom ako maliar či iný výtvarný umelec, musí nevyhnutne používať jeden z troch spôsobov napodobovania: buď

\* W. Tatarkiewicz, *Greco o sztukach naśladowczych*, in: *Sztuka i krytyka*, nr. 33/34, 1958.

zobrazuje veci, aké boli alebo sú, či také, za aké sa pokladajú, akými sa zdajú alebo aké majú byť.“ Aristoteles citoval aj Sofokla, ktorý o sebe hovoril, že zobrazuje ľudí, akí by mali byť, zatiaľ čo Euripides ich zobrazuje takých, akí sú. Usudzoval, že Zeuxidovi sa neprávom vyčítalo, ak namaloval obraz dokonalejší, než bol model. Ako si to všimol už Sokrates, obraz môže byť krajší než príroda, ak spojí pôvaby, ktoré sú v nej rozptýlené. „Možno takí ľudia, akých maľoval Zeuxis, nejestvujú, lebo ich prikrašľoval; ale je potrebné, aby to, čo má byť vzorom, prevyšovalo to, čo jestvuje.“ A tak jednou z možností umenia je zobrazovanie vecí krajšími alebo škaredšími, ako sú, teda zobrazovanie vecí takými, akými by mali byť, čiže idealizácia, a to všetko je veľmi vzdialené od kopírovania.

Po druhé, aristotelovská teória napodobovania sa od naturalizmu líšila ešte aj tým, že od umenia vyžadovala, aby zobrazovalo iba tie veci a udalosti, ktoré majú všeobecný význam a sú typické. Známy Aristotelov aforizmus hovorí, že poézia je filozofickejšia a hlbšia ako história, lebo ukazuje to, čo je všeobecné, kým história to, čo je jednotlivé, individuálne.

Po tretie, Aristoteles tvrdil, že umenie zobrazuje predovšetkým to, čo je nevyhnutné. „Úlohou básnika nie je hovoriť o tom, čo sa v skutočnosti stalo, ale čo sa mohlo stať, a o tejto možnosti zasa rozhoduje pravdepodobnosť a nevyhnutnosť.“ Na druhej strane umelec má právo vovádzať do svojho diela aj veci nemožné, ak si to vyžaduje cieľ, ktorý si vytýčil. Pojem napodobovania Aristoteles uplatňoval v prvom rade na tragédiu, ktorá mala mýtických hrdinov a odohrávala sa na hranici ľudského a božského sveta; o reprodukovani skutočnosti sa v nej vôbec nedalo hovoriť.

Po štvrté, v umeleckom diele nie sú dôležité jednotlivé veci a udalosti farby a tvary, ale ich usporiadanie a zladenie. „Maliar, ktorý by naniesol najkrajšie farby, ale chaoticky, spôsobil by ľuďom menšie potešenie ako bezfarebnou kresbou,“ napísal Aristoteles a usudzoval, že analogicky je to aj v tragédii. V *Politike* napísal: „Ani jeden maliar by nesúhlasil s tým, aby dajaká postava na obraze mala väčšiu nohu, ako jej prináleží, aj keby sa noha vyznačovala hocijakou krásou... Podobne ani dirigent chóru nepripustí do súboru speváka, ktorý by mal silnejší a krajší hlas než celý chór.“ V umeleckom diele nie sú dôležité jednotlivé predmety, ktoré umelec napodobuje, ale nový celok, ktorý z nich vytvorí. Tento celok sa nehodnotí porovnávaním so skutočnosťou, ale zohľadňuje sa jeho vnútorná stavba a dôslednosť. Z tohto všetkého vyplýva, že mimézis-napodobovanie sa nemôže u Aristotela chápať doslovne, v novodobom zmysle, ako to historici dlho robili, lebo takéto chápanie sa nezhoduje s jeho vývodmi. V Grécku bolo takéto chápanie síce známe, ale vôbec sa všeobecne neprijímalo. Pytagorovci chápali napodobovanie ako vyjadrenie zážitkov, teda v tom zmysle, v akom napodobuje dobrý herec. Demokritos ho neskôr chápal ako predvádzanie činnosti, podobnej činnosti napodobovaného: to znamená v tom zmysle, v akom žiak napodobuje svojho učiteľa. Až Platón začal chápať napodobovanie ako tvorbu vecí, vzhľadom podobných modelu: to znamená v tom zmysle, v akom napodobuje kopista.

Historici 19. storočia interpretovali napodobovanie u Aristotela v tomto treťom význame, lebo im bol osobne najbližší. Ale nebol najbližší Aristotelovi. Ten hovoril o „mimézis“ predovšetkým v teórii tragédie a chápal ju ako činnosť „míma“, čiže herca. V tejto činnosti je podstatné predstieranie, vytváranie fikcií, ich predvádzanie, hoci prirodzene, herec môže taktiež využívať skutočnosť a nasledovať jej príklad. To, že Aristoteles „mimézis“ naozaj chápal takto, potvrdzuje mnoho jeho výrokov.

Po prvé ten, ktorý sme už uviedli: že v umení môžu byť zobrazené aj veci nemožné a zázračné. Aristoteles jasne hovorí, že poézia môže obsahovať veci nemožné, „ak to potrebuje pre svoj cieľ“: týmto cieľom je teda niečo iné ako reprodukcia skutočnosti. A na inom mieste: „V poézii je lepšia nemožná vec, ktorá je presvedčivá, ako vec možná, čo vzbudzuje nedôveru.“

Po druhé, keď Aristoteles hovoril o „napodobovacích prostriedkoch“ v poézii, uvádzal rytmus, melódiu a reč, teda tri veci, ktorými sa poézia práve odlišuje od skutočnosti.

A po tretie, hoci básnika nazýval napodobovateľom, pokladal ho za tvorca; umelcovu činnosť chápal podobne ako činnosť básnikovu. Napísal, že básnik „je tvorcom, aj keď sa mu podarí osnovať dielo na pravdivej udalosti“. „Napodobovacie“ umenia boli pre neho tvorbou, výmyslom umelca, ktorý môže zo skutočnosti čerpať alebo nečerpať, len keď prináša presvedčivé, možné, pravdepodobné dielo. Prečo ich teda volal „napodobovateľmi“? Lebo tento názov sa iba v modernom chápaní prieči jeho koncepcii, kým v starovekom chápaní jej zodpovedal.

Aristotelova poetika uzavrela komplikované dejiny pojmu napodobovania a termínu „mimézis“. V pytagorovskej koncepcii napodobovanie („mimézis“) znamenalo to isté ako vyjadrovanie vnútorných zážitkov (čiže „charakteru“, ako sa hovorilo v antike); jeho hlavnou sférou bola hudba. V Demokritovej teórii znamenalo toľko ako konanie podľa vzoru prírody; nachádzalo uplatnenie v každom umení, nielen v napodobovacích umeniach. Až u Platóna „mimézis“ začala označovať napodobovanie vonkajších vecí, aj to iba v poézii a vo výtvarnom umení, lebo v hudbe naďalej označovala vyjadrovanie zážitkov, teda charakterov.

Platónovo chápanie zanechalo stopy aj u Aristotela, napríklad keď písal, že napodobovanie nás teší preto, lebo v ňom spoznáваме model. Ale pridržiaval sa skôr staršieho chápania napodobovania ako zobrazovania charakterov, no hlavne mu dal vlastné chápanie. Epopeju a tragédiu spomínal ako napodobovacie predstavenia povedľa hry na flaute a na citare. A tak poézia a divadelné umenie (a takisto sochárstvo a maliarstvo) boli preň „napodobovacími“ umeniami v tom istom zmysle ako hudba. Napodobovanie teda chápal inak než Platón a novovek. Napodobovanie nepokladal za negatívnu vlastnosť poézie ako Platón, ani za takú, ktorej by sa poézia mohla zbaviť, ale za jej najpodstatnejší znak, ktorý definuje poéziu. Umenie má dve tváre, obidve vyjadruje názov „mimézis“: na jednej strane je to reprodukcia skutočnosti a na druhej — jej voľné zobrazenie. Keď sa hovorilo o „mimézis“, Platón mal na mysli prvú zložku, pytagorovci druhú a Aristoteles obidve zložky.

Čím sa napodobovacie umenia líšia od všetkých ostatných? A predovšetkým: čím sa poézia líši od toho, čo nie je poéziou? Čím sa poéma líši od vedeckého traktátu, hoci sú napísané podobnými slovami? Na túto otázku už dávno odpovedal Gorgias, že rozdiel spočíva v metrickej forme poézie. Ale Aristoteles videl, že iba metrická forma neurobí z vedeckého traktátu poéziu. A preto dal inú odpoveď: poéziu vydeľuje to, že „napodobuje“; básnik je básnikom skrze napodobovanie. V zhode s antickým chápaním tohto slova to znamenalo, že podstatnou črtou poézie je moment hry, predvádzania. Je to na jednej strane vyjadrovanie citov, na druhej strane reprodukcia skutočnosti; ale reprodukcia je tu iba prostriedkom a môže mať rozličné podoby, od verného kopírovania po celkom voľné prepracovanie.

Novodobý estetík by bol náchylný spýtať sa: aký je vzťah napodobovacích umení k forme a k obsahu? Ide v nich o to, čo napodobujú, alebo a k o napodobujú? Aristoteles by asi pokladal túto otázku za nesprávne položenú. Písal síce: „Dej a fabula sú cieľom tragédie.“ Ale takisto: „Básnik musí byť skôr tvorcom fabuly ako verša“, čiže, v poézii ide o obsah. Ďalej písal aj to, že niet poézie bez reči, rytmu a melódie, ktoré dovedna tvoria jej formu. Ako väčšina Grékov ani nepomyslel na to, že by mohol existovať antagonizmus medzi obsahom a formou, že by si bolo treba medzi nimi voľiť; preto teda ani nemusel tieto pojmy rozlišovať a nenarabal s nimi.

6. UMENIE A POÉZIA. Ktoré umenia Aristoteles zaraďoval medzi „napodobovacie“? Epos a tragédia, ďalej komédia a dityrambická poézia, väčšia časť hry na flaute a na citare — to všetko boli pre neho



„napodobovacie“ umenia. Dnes by sme povedali stručnejšie: poézia (alebo umenie slova) a hudba. Aristoteles ich však musel vyratávať podrobne, lebo ešte nedisponoval týmito všeobecnejšími pojmami. Hoci jeho pojmový aparát bol oveľa rozvitejší než u jeho predchodcov, mal ešte zarážajúce medzery. Sám si všimol, že mu chýba výraz pre celé umenie slova. „Poet“ znamenal po grécky buď všeobecne každého tvorcu (v zhode s etymológiou), alebo užšie iba tvorcu veršov, a v tom prípade nezahrnoval prozaika. Vzhľadom na tieto medzery nezostávalo iné iba vyratávať: tragédiu, komédiu, epos, dityrambickú poéziu atď. Takisto tomu bolo v hudbe. A podobne nedisponoval ani všeobecným pojmom „výtvarných umení“ a musel ich vymenúvať. Výtvarné umenia menej zodpovedali Aristotelovmu pojmu napodobovacích umení ako poézia a hudba — predsa tu však prevažovala analógia. Vo výpočte umení, ktorým Aristoteles začína svoju *Poetiku*, nespomína maliarstvo ani sochárstvo, ale jeho iné texty nás nútia uznať, že ich zaraďoval k tomu istému druhu umení. Medzi napodobovacie umenia v jeho chápaní teda patrili: poézia, hudba, výtvarné umenia.

Najdôležitejšie bolo, že za jedno z napodobovacích umení uznával poéziu. Tento fakt bol závažný preto, že poéziu zaradil medzi umenia, že ju postavil na roveň iným umeniam. Tým sa prekonal grécky dualizmus umenia a poézie, čiže produkcie a prorocstva. Ešte pre Platóna poézia nebola umením, lebo umenie bolo vecou zručnosti, ale poézia vecou „božského ošiaľu“. Aristoteles na druhej strane neveril v „božský ošiaľ“, neuznával ho ani v poézii. Usudzoval, že aj ona je „skôr vecou vrodenej schopnosti, a nie ošiaľu“. Dobrá poézia vzniká takisto ako každé dobré umenie: zo schopnosti, zručnosti, cviku. Podlieha všeobecným pravidlám rovnako ako iné umenia, a práve preto môže byť predmetom vedy, ktorá sa volá poetika.

Takéto Aristotelovo stanovisko zblížovalo to, čo pre Grékov bolo dovtedy vzdialené: poéziu a výtvarné umenia. Dovolilo ich zahrnúť pod jeden pojem umenia, presnejšie — napodobovacieho umenia. Starý protiklad poézie a umenia premenil sa u Aristotela iba na rozlíšenie dvoch typov básnikov a umelcov: jedni sa riadia vrodenným talentom, iní zasa píšu v porýve nadšenia. Aristoteles bol náchylný dávať prednosť tým prvým, lebo tí druhí ľahko strácajú kontrolu nad svojou prácou.

7. ROZDIELY MEDZI UMENIAMI. Čím sa jednotlivé napodobovacie umenia medzi sebou líšia, to Aristoteles vysvetlil klasickým spôsobom. Ukázal, že sa odlišujú buď prostriedkami, ktoré používajú, buď svojimi predmetmi, alebo spôsobmi „napodobovania“, čiže predstavovania vecí.

A. Prostriedkami poézie a hudby sú rytmus, reč a melódia. Uplatňujú sa alebo spolu, alebo osobitne: napríklad melódiu a rytmus používa inštrumentálna hudba, so samým rytmom bez melódie vystačia tanečníci, ktorí rytmickými pohybmi tela reprodujú charakter, city aj úkony. Niektoré umenia zasa, ako tragédia, komédia a dityrambická poézia, používajú všetky tri prostriedky.

B. Z hľadiska napodobovaných predmetov pre Aristotela bol najdôležitejší už predtým spomenutý rozdiel medzi umeniami — podľa neho totiž jedny predstavujú ľudí takých, akými v priemere sú, druhé lepších a tretie horších. V Aristotelových časoch však umenie zobrazujúce priemerných ľudí hralo ešte takú malú úlohu, že v jeho očiach sa umenie rozpadalo iba na dva extrémne typy, na dôstojný a vulgárny, reprezentované tragédiou a komédiou.

C. Pokiaľ ide o spôsoby napodobovania charakteristické pre umenie slova, Aristoteles kládol dôraz na dve možnosti: že autor buď hovorí v prvej osobe, alebo dáva rozprávať svojim hrdinom — to je rozdiel medzi epickým a dramatickým umením.

**KATARZIA**  
8. OČISTENIE PROSTREDNÍCTVOM UMENIA. Aristoteles svoj názor na napodobovacie umenie lapidárne vyslovil vo svojej známej definícii tragédie. Táto definícia znie takto: „Tragédia je napodobovacie predstavením vážneho deja, uzavretého v sebe a majúceho určitú veľkosť, vysloveného v reči ozdobnej,

diferencovanej v každej svojej časti, predstavením nie vo forme rozprávania, ale skrze konanie, ktoré tým, že vzbudzuje ľútosť a nepokoj, uskutočňuje očistu týchto citov.“ V tejto definícii môžeme vyčleniť osem zložiek: Tragédia je 1. napodobovacím predstavením, 2. používa reč, 3. jej prostriedkom je ozdobná reč, 4. predmetom — vážny dej, 5. spôsobom napodobovania — reč konajúcich osôb, 6. a preto musí mať určitú veľkosť. 7. Pôsobí tak, že vzbudzuje ľútosť a nepokoj a 8. uskutočňuje očistu týchto vášní.

Aristotelova *Poetika* zahrnovala aj teóriu komédie, ale táto jej časť sa nezachovala. Ale v jednom rukopise z raného stredoveku, v tzv. *Tractatus Coislinianus*\* z 10. storočia, našla sa definícia komédie, ktorá je ekvivalentom aristotelovskej definície tragédie a odvodzuje sa z nej. Jej osnova je takáto: „Komédia je napodobovacím predstavením smiešneho a nedokonalého deja..., ktoré prostredníctvom potešenia a smiechu spôsobuje očistu týchto vášní.“

Niektoré prvky týchto definícií patria do špeciálnej poetiky, ale „očista“ (spolu s „napodobovaním“) má všeobecne estetický význam: vymedzuje totiž cieľ a pôsobenie umenia. Ale Aristoteles ich v definícii spomenul stručne a zdá sa, že nie jasne, a navyše sa k nim nevracal; jeho skúpy výrok v tejto významnej veci vyvolal nekonečné spory.

Hlavným predmetom týchto sporov bolo, či Aristoteles mal na mysli očistu citov, alebo očistu vedomia od citov. Inak povedané, sublimáciu citov, alebo ich vybitie. Ich vylepšenie, alebo oslobodenie sa od nich. Dlhú dobu sa mu pripisovalo prvé chápanie, dnes však vládne medzi historikmi zhoda, že Aristotelova *Poetika* chápala „očistu“ v druhom význame. Nemal na mysli to, že tragédia zdokonaľuje a zušľachťuje poslucháčove city, že ich povznáša, ale že ich vybitia, a vďaka nej sa poslucháč zbavuje nadbytku citov, ktoré ho znepokojujú, a nadobúda vnútorný pokoj. Iba takáto interpretácia sa dá historicky vysvetliť.

Spor medzi historikmi sa týkal aj toho, či Aristoteles prevzal pojem „očista“ z náboženského kultu, alebo z medicíny. Aristotelovi bola medicína istotne osobne bližšia; ale spojenie „katarzia“ a „mimézia“, očista a napodobovanie, pochádzalo z obradov a z pytagorovského chápania umenia. Aristoteles tu prevzal tradičný motív, dal mu však inú interpretáciu: očistu citov prostredníctvom vybitia ponímal ako prirodzený psychologicko-biologický proces.

Podľa orficko-pytagorovských predstáv „katarzia“ sa uskutočňovala prostredníctvom hudby a Aristoteles pri tom zotrval, keď rozdelil tonácie (z morálno-psychologického hľadiska, v Grécku zaužívaného) na etické, praktické a entuziastické; posledným pripisoval schopnosť vybitia city a očisťovať dušu. Ale katarzné pôsobenie nachádzal predovšetkým v poézii. U Aristotela však niet ani slova o tom, že by aj výtvarné umenia mali podobný účinok. Katarzia bola pre neho určitým druhom pôsobenia niektorých umení, ale nie všetkých. Nie na základe jeho textov, ale v ich duchu sa dá povedať, že Aristoteles spomedzi „napodobovacích“ umení vyčlenil skupinu „katarzných“. Patrila k nim poézia, hudba, tanec; výtvarné umenia zasa predstavovali inú skupinu.

9. CIEĽ UMENIA. O „cieľi“ umenia sa hovorí vo dvoch rozličných významoch: buď ako o umelcovom zámere, alebo ako o pôsobení jeho diela. Dalo by sa povedať, že pre Aristotela umenie nemalo cieľ v prvom význame: „napodobovanie“ je prirodzeným inštinktom človeka, je cieľom samým osebe, inému neslúži. Na druhej strane umenie má cieľ v druhom význame, a to nie jeden.

\* *Tractatus Coislinianus* je výťahom z úplnejšieho textu Aristotelovej *Poetiky*, než je ten, ktorý poznáme, ale prináša aj pseudoaristotelovské texty. Definícia komédie je vlastne neskoršou prácou, napísanou podľa vzoru Aristotelovej definície tragédie, ale podľa mienky samého vydavateľa *Traktátu* je napísaná neobratne (*inscite*). G. Kaibel, *Comicum Graecorum fragmenta*, I. 50.

Gréci v tomto bode nemali zhodný názor: pytagorovci usudzovali, že umenie pôsobí katarzne, sofisti zasa, že hedonisticky, Platón myslel, že môže a má pôsobiť morálne, kým Aristoteles, ako to často robieval, v každom z týchto riešení nachádzal čiastku pravdy. Umenie nespôsobuje iba očistu citov. Poskytuje aj rozkoš a zábavu. Napomáha morálne zdokonaľenie. Vzbudzuje vzrušenie: „Cieľom poézie je,“ napísal, „aby básnik urobil vzrušujúcejším to, čo zobrazuje.“ Ale pôsobenie umenia je ešte ďalekosiahlejšie a hlbšie.

Podľa Aristotela totiž umenie pomáha naplniť najvyšší ľudský cieľ: šťastie, a to tým, čo on sám nazýval σχολή (scholé); v našom dnešnom jazyku by tomuto slovu boli najbližšie výrazy „rekreácia“, „relaxácia“. Aristoteles mal na mysli život, v ktorom je človek oslobodený od prízemných starostí, od únavných životných povinností, a môže sa venovať tomu, kvôli čomu hodno žiť, čo je naozaj dôstojné človeka, čo nie je iba prostriedkom, ale dá sa pokladať za cieľ existencie. Čas „rekreácie“ nevyplní vulgárna zábava, ale môže to urobiť διαγωγή (diagogé) — zábava ušľachtilá, spájajúca radosť s morálnou krásou. Patrí sem vedecká činnosť: filozofia a čisté vedy nie sú životnou nevyhnutnosťou, patria k „rekreácii“, sú zábavou v najušľachtilejšom zmysle slova. A to isté platí o umení: aj ono je schopné dôstojne vyplniť voľný čas, a tým prináša tú všestranne uspokojujúcu podobu života, ktorú voláme šťastím.

Mnohostrannosť cieľov a pôsobenia umenia Aristoteles ukázal najmä pri analýze hudby, pri zvažovaní pedagogickej otázky, či mládež treba učiť hudbe. Táto otázka mu urobila ťažkosť, pretože rôzne hľadiská viedli k rôznym záverom. Váhal, ako má postupovať človek, ktorý si môže vybrať, čo chce robiť: má sám hrať, alebo počúvať, ako hrajú profesionáli? Videl totiž hodnotu hudby, ale ako všetci Gréci pohrdal profesionálnym pestovaním umenia. Problém vyriešil kompromisne: hudbe sa treba učiť za mladi, ale neskôr je lepšie nepestovať ju, nech to robia profesionáli. V protiklade k starším jednostranným názorom na hudbu základom Aristotelovho názoru bolo, že táto má viacej cieľov: slúži očiste a liečeniu citov, morálnemu zdokonaľovaniu, vzdelávaniu umu, odpočinku, životným potrebám, zvyčajnej zábave a rozkoši, napokon a predovšetkým — rekreácii a jej prostredníctvom obšťaťujúcejmu životu, dôstojnému človeka. Účinok umenia sa teda podľa Aristotela neobmedzoval výlučne na pôžitok, ako sa nazdávali hedonisti zo školy sofistov; pôžitok však bol významnou zložkou jeho pôsobenia. Umenie poskytuje mnohoraké slasti — vybitím citov, obratným napodobovaním, dokonalým predvedením, krásnymi farbami a zvukmi. Prináša nielen slasti zmyslové, ale aj intelektuálne, ba tieto sú dokonca intenzívnejšie. Druh slasti napokon závisí od druhu umenia, lebo každé „spôsobuje takú radosť, aká je preň primeraná“. V pôsobení poézie prevládajú slasti intelektuálne, v hudbe a vo výtvarných umeniach — zmyslové. Človek čerpá pôžitok nielen z toho, čo mu vyhovuje, ale aj z toho, čo je samo osebe hodné uznania a lásky; radosť teda nie je vždy a čisto subjektívna.

Z dvoch druhov krásy, ktoré rozlišoval Platón — „veľkej“ a „príjemnej“ — príjemná nemala pre Aristotela inú ctižiadosť ako poskytovať rozkoš. Takúto dvojakosť videl aj v umení; nie každé umenie je veľké, a môže existovať dobré umenie, ktoré nie je veľké.

10. AUTONÓMIA UMENIA A UMELECKÁ PRAVDA. Umenie pre Aristotela — hoci naň hľadel svojím triezvym okom — bolo vecou významnou a vážnou, nie hračkou, ako tvrdil Platón. Videl v ňom viacej duchovných prvkov ako spiritualista Platón.

V celkovom súhrne ľudského života umenie podľa neho zaujímalo dôležité miesto. Rozlišoval štyri typy života: život zasvätený rozkošiam, zarábaniu, politike a kontemplácii. Umelecký život v tomto rozdelení osobitne nespomínal, ale bral ho do úvahy, pretože široký grécky pojem „kontemplácie“ (θεωρία)

a kontemplatívneho života zahrnoval takisto život umelca a básnika, ako život filozofa a učenca. Na druhej strane si nemyslel, že by umelecký život v pasívnom zmysle, ako užívanie umenia, vedel vyplniť ľudskú existenciu, preto v ňom nevidel osobitný typ života; mohol však byť jednou zo zložiek každého typu života. Na rozdiel od väčšiny Grékov, a najmä v protiklade k Platónovi, Aristoteles priznával umeniu, a osobitne poézii, autonómiu, a to dokonca dvojakú: rovnako vo vzťahu k morálnym, aj k prírodným zákonom, rovnako voči cnosti aj voči pravde.

„Nie to isté,“ písal, „je správne v politike a v poézii,“ — pričom pravidlami politiky boli pre neho morálne pravidlá. Ešte silnejšie zdôrazňoval druhú autonómiu umenia. Písal, že „aj keby poézia blúdila, jednako môže mať pravdu“, to znamená, že aj keby blúdila z hľadiska skutočnosti, lebo by ju verne nereprodukovala, môže mať pravdu zo svojho hľadiska. A na inom mieste: „Básnik, ktorému sa vyčíta, že zobrazil vec, ktorá je v rozpore s pravdou, môže odpovedať, že napriek tomu ju zobrazil náležite. Ak básnik opíše nejaký jav nesprávnym a nemožným spôsobom, napríklad koňa dvíhajúceho odrazu obe pravé nohy, dopustí sa „chyby, ktorá sa netýka podstaty básnického umenia“. Táto veta jasne hovorí, že podľa Aristotela jestvujú dva druhy chýb a dva druhy pravdy: jestvuje aj pravda umelecká, odlišná od pravdy poznávacej. U Platóna, kde historici kedysi hľadali pojem umeleckej pravdy, ho niet, je však u Aristotela.

Ešte pozoruhodnejšie sú Aristotelove slová v jednom z jeho logických traktátov: „Nie všetky vety sú súdmi, takými sú jedine tie, ktoré môžu obsahovať pravdu alebo omyl, to však tiež nebýva pravidlom; napríklad vyjadrenie túžby je síce vetou, ale nie je ani pravdivé, ani nepravdivé. Tieto rečové formy patria do rétoriky a do poetiky.“ Zdá sa, že tu ide o takúto myšlienku: poézia má do činenia s vetami, ktoré z poznávacieho hľadiska nie sú ani pravdivé, ani nepravdivé, jej funkcia je iná ako poznávacia. A hudobné či výtvarné umenie má ešte menej spoločného s pravdou a nepravdou, pretože nepoužíva vety. Ak sa teda v umení vraví o správnosti a omyle alebo o pravde a nepravde, je to v inom význame ako v poznávacom.

11. UMELECKÉ KRITÉRIÁ. Aristoteles napísal, že ak sa básnické dielo podrobí kritike, možno proti nemu vzniesť päť druhov výčítiek: 1. že je nemožné, pokiaľ ide o jeho obsah, 2. že nie je v súlade s rozumom (λογος), 3. že je škodlivé, 4. že je rozporné, 5. že nedodržiava pravidlá umenia. Týchto päť výčítiek, ako sa zdá, môžeme redukovat na tri: na rozpor 1. s rozumom, 2. s morálnymi zákonmi a 3. so zákonmi umenia. Aristoteles ich vymenoval v súvislosti s básnickými dielami, ale dajú sa uplatniť na všetky umelecké diela.

Trojaké výčitky zodpovedajú trojakým kritériám hodnotenia umeleckého diela: logickému, etickému a špecificky umeleckému. Umelecké dielo musí byť v súlade so zákonmi logiky, morálky a s vlastnými umeleckými zákonmi. Takéto tri kritériá vyplývali zo stanoviska Grékov vôbec a z Aristotelovho osobitne. Toto stanovisko prikazovalo rešpektovať logické a morálne zákony, ale zároveň uznávalo, že každá ľudská činnosť, každé umenie podlieha svojim vlastným zákonom. Tak zákonom napodobovacieho umenia je to, čo je potrebné, aby dielo bolo presvedčivé a vzrušujúce.

Tri umelecké kritériá však nemali pre Aristotela rovnakú hodnotu: logické kritériá pokladal v umení za relatívne a iba estetické kritériá za absolútne. Umelecké požiadavky sa majú plniť bezvýhradne, no logické požiadavky treba plniť iba potiaľ, pokiaľ umelecké požiadavky neprikazujú ináč. Aristoteles napísal, že zobrazenie niečoho nemožného je chybou, ktorá sa však dá ospravedlniť, ak to vyžaduje cieľ diela. Lepšie je nedopustiť sa v umeleckom diele logickej chyby, ale dodáva: „ak je to možné“. V oblasti autonómie umenia a umeleckých kritérií je to vyhlásenie, ktoré v celej klasickej estetike zachádza najďalej.

Aristoteles chápal umenie univerzalisticky, a to v dvojakom význame: že jeho úlohou je nastoľovať

všeobecné otázky a že to má robiť všeobecne presvedčivým spôsobom, nepodávajúc iba umelcovu osobnú poňatie. Platón kládol na umenie podobné požiadavky, ale usudzoval, že ich neplní, lebo prináša iba individuálne poňatie individuálnych vecí; a to bola jedna z príčin, prečo si umenie necenil. Na druhej strane Aristoteles si vážil umenie, lebo bol presvedčený, že môže mať všeobecný význam, ak nie je iba umelcovou osobnou víziou. Umenie sa odlišuje od vedy, má iné úlohy, ale ich spoločnou črtou je univerzálnosť.

Vzhľadom na svoju všeobecnú povahu umenie môže a musí podliehať pravidlám. Ale pravidlá nenahradia iného činiteľa: súd skúsenej osobnosti. S týmto súdom treba rátať dokonca aj pri hodnotení morálnych skutkov, a tým skôr pri hodnotení umenia. Kompetentným sudcom v umení nie je každý, ale iba ten, kto sa v ňom vyzná. Medzi konzumentmi a sudcami umenia sú ľudia kultúrni, ale aj nevzdelaní. Umeni podľa Aristotela robia chybu, keď sa priveľmi orientujú na široké obecnosť; negatívne vlastnosti súdovej tragédie vysvetľoval tým, že „básnici sa prispôbujú obecnosti a píšú, ako ono chce“.

Aristoteles rozlišoval trojaký vzťah človeka k umeniu. Urobil tak pri charakteristike lekárskeho umenia, ale rozlíšenie sa dá uplatniť na všetky umenia, aj na „napodobovacie“. Podľa neho v umení je jeden človek remeselníkom, druhý umelcom a tretí znalcom. Treba si tu všimnúť rovnako rozlíšenie remeselníka od umelca v každom umení, ako aj vyčlenenie zručnosti ako ďalšieho odlišného vzťahu k umeniu.

O kráse v umení Aristoteles hovoril zriedka. Keď však v *Poetike* písal o geneze poézie, tvrdil, že ju zrodili dve príčiny, zakorenené v ľudskej prirodzenosti: napodobovanie, „vrodene ľuďom od detstva“, ako aj rovnako ľuďom vrodenej „cit pre harmóniu a rytmus“. To, čo nazval „citom pre harmóniu a rytmus“, novší estetici zvyčajne volajú citom pre krásu. On sám sa takto nevyjadril, pretože v gréčtine slovo „krása“ malo priveľmi všeobecný význam, a teda nevyjadrovalo jeho myšlienku. Podobne nehovoril ani o tvorivosti v umení, lebo ani toto slovo ani pojem Gréci ešte nemali. Ale to, čo napísal o geneze umenia, ukazuje, že s ním už spájal aj tieto dva pojmy — tvorby a krásy. Pretože to, čo nazýval „napodobovaním“, bola tvorba, a to, čo volal „harmóniou a rytmom“, bola krásu.

**12. POJEM KRÁSY.** Kým Aristotelova teória umenia oddávna patrí k najpopulárnejším kapitolám dejín estetiky, jeho teória krásy je málo známa. Vyslovoval sa totiž o nej iba príležitostne a elipticky; historik je nútený rekonštruovať ju z útržkovitých zmienok.

Aristotelova definícia krásy sa nachádza v *Rétorike*. Túto dosť komplikovanú definíciu možno v zjednodušenej podobe vyjadriť takto: Krása je to, čo je samo osebe cenné a zároveň pre nás príjemné. Definoval teda krásu dvoma vlastnosťami. Po prvé, ako niečo, čo je cenné samo osebe, teda nie pre úžitok, ktorý poskytuje: čo má hodnotu v sebe, a nie vo svojich dôsledkoch. A po druhé, ako niečo, čo zároveň poskytuje slasť, a teda nielenže má vlastnú hodnotu, ale touto hodnotou sa nám prihovára (je nám príjemná) — *diferencia specifica* krásy. Táto Aristotelova definícia zodpovedala bežnej gréckej predstave krásy; ale vo sfére krásy urobil to isté, čo vo sfére umenia: z predstavy vytvoril pojem, intuitívny prístup nahradil definíciou. A pojem definoval tak, že zostal tradične gréckym, to znamená všeobecnejším ako novodobý pojem. Zahrnoval síce krásu estetickú, ale neobmedzoval sa iba na ňu. Preto sa v Aristotelovej definícii nehovorí o výzore alebo forme, ale iba o hodnote a páčení sa.

Aristotelovu myšlienku môžeme formulovať aj takto: každá krásu je dobrom, ale nie každé dobro je krásou; každá krásu je slasťou, ale nie každá slasť je krásou; krásou je iba to, čo je zároveň dobrom aj slasťou. Nečudo, že si ju tak cenil.

Krásu sa teda spája so slasťou. Na druhej strane sa odlišuje od úžitku, lebo hodnota krásy spočíva v nej samej, kým hodnota úžitku spočíva v jeho dôsledkoch. Aristoteles napísal, že medzi ľudskými činmi jedny smerujú k tomu, čo je užitočné, a iné zasa výlučne k tomu, čo je krásne. Ľudia bojujú kvôli mieru, pracujú pre odpočinok. Usilujú sa o veci potrebné a nevyhnutné, ale v konečnom dôsledku to robia kvôli krásu. A dodal: „Treba vedieť robiť to, čo je nevyhnutné a užitočné, ale krásu stojí vyššie.“

**13. PORIADOK, PROPORCIA A VEĽKOSŤ.** Aké vlastnosti musia mať veci, aby v súlade s Aristotelovou definíciou mohli byť krásne? Na túto otázku dával rozličné odpovede, ale najčastejšie starú, pytagorovsko-platónsku.

Rovnako v *Poetike*, ako aj v *Politike* písal, že o krásu rozhoduje  $\tau\acute{\alpha}\xi\sigma\iota\varsigma$  a  $\mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\omicron\varsigma$ ; prvý grécky termín treba prekladať ako „poriadok“, druhý ako „veľkosť“. V *Metafyzike* k týmto dvom všeobecným vlastnostiam krásy pridal ešte tretiu: napísal, že o krásu rozhoduje aj proporcia ( $\sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\omicron\iota\alpha$ ). Krásu teda pre Aristotela spočívala vo veľkosti, v poriadku a v proporcii. Ale proporciu zavše spájal s poriadkom a potom zostávali dve hlavné vlastnosti krásy: poriadok a veľkosť (alebo proporcia a veľkosť).

A. To, čo Aristoteles volal poriadkom, čiže primeranou štruktúrou, v neskorších časoch sa zvyčajne nazývalo „formou“. Hoci to bol práve on, kto termín „forma“ doviedol do vedy, v estetike ho nepoužíval, lebo formu chápal ako pojmovú kategóriu; nie ako zoradenie častí, ale ako podstatu vecí. Až v neskorších časoch zmenil sa význam termínu tak, že prešiel do estetiky a stal sa dokonca jej základným termínom. Do starších pojmov poriadku a proporcie Aristoteles vniesol vlastný prínos tým, že ich (v duchu svojej filozofie) stotožnil so striedanosťou. Tento pojem poznali aj starší grécki filozofi, ale skôr vo sfére životnej múdrosti, kým on ho uplatnil aj na krásu.

Jeho teória krásy, založená na pojmoch poriadku a proporcie, pripomína pytagorovskú teóriu. Aristoteles prišiel dokonca na myšlienku rozšíriť teóriu pytagorovcov, aplikovať ich matematické vysvetlenie harmónie zvukov aj na harmóniu farieb. Pytagorovské motívy v jeho filozofii nás nemôžu prekvapovať: v tom čase už prekročili rámec školy a k nemu sa dostali cez Platóna. Vyhovovali mu väčmi ako iné, čo boli vtedy bežné, napríklad motívy sofistov.

Ale Aristotelov názor nebol dôsledne pytagorovský: spojil totiž dva rôzne motívy, keď k motívu proporcie pridal motív adekvátnosti. Aristoteles usudzoval, že proporcia robí veci krásnymi nie tým, že je sama osebe dokonalá, ale že zodpovedá prirodzenosti či účelu vecí. Motív proporcie bol pytagorovský, ale neplatí o motive adekvátnosti — ten bol sokratovský. Tieto motívy nielenže neboli identické, ale boli do istej miery protichodné. Pre pytagorovcov jednoduchá matematická proporcia sama osebe rozhodovala o krásu, nemusela sa pritom legitimovať adekvátnosťou, ale pre Aristotela bola podstatná práve adekvátnosť. Hoci jeho texty hovoriace o poriadku a proporcii vyznievajú pytagorovsky, ich skutočný zmysel je bližší Sokratovi.

B. Aristotelovou vlastnou ideou bolo, že krásu závisí od veľkosti. Chápal ju ako správnu veľkosť, správne rozmery pre každý predmet. Usudzoval, že väčšie predmety sa páčia väčmi ako malé: malí ľudia, ako písal, môžu byť pôvabní, ale nie krásni. Ale na druhej strane si myslel, že ak majú byť predmety krásne, nesmú byť priveľké. Je to podmienené nie vlastnosťami samých predmetov, ale podmienkami, v akých ich vidíme.

**14. KRÁSA A POSTIHNUTEĽNOSŤ.** V tom práve spočívala najvlastnejšia Aristotelova myšlienka, že krásne môže byť iba to, čo je postihnuteľné. Keď v *Metafyzike* hovoril o vlastnostiach vecí rozhodujúcich o krásu, okrem poriadku a proporcie spomenul — ohraničenosť ( $\acute{\omega}\rho\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ ). Ohraničené veci sa páčia preto, lebo sú zmyslami i rozumom postihnuteľné. V *Poetike* a v *Rétorike* použil

špeciálne slovo — εὐσύννοτον, čiže „to, čo sa dá „dobře zachytiť pohľadom“, čo je priezračné. Týka sa to každej krásy, nielen krásy viditeľných vecí, ale aj krásy poézie. „Aby boli predmety a živé stvorenia krásne, musia mať vhodnú veľkosť, ktorá sa dá ľahko zachytiť jedným pohľadom, a takisto fabula tragédie musí mať takú dĺžku, aby sa dala ľahko udržať v pamäti.“ Každá vec, každé dielo, aby sa mohlo páčiť, musí sa prispôbiť kapacite predstavivosti a pamäti. Aristotelovec 19. storočia Trendelenburg dokonca tvrdil, že Aristoteles tento nový pojem postihnuteľnosti zaviedol namiesto starého základného pojmu estetiky — symetrie. Toto tvrdenie je priveľmi radikálne: symetria zostala u Aristotela vedľa postihnuteľnosti, objektívna podmienka krásy zostala vedľa subjektívnej. Predsa však mal podiel na presune ťažiska estetiky z vlastností viditeľných vecí na vlastnosti zraku.

Keď je umelecké dielo ľahko postihnuteľné, vtedy lepšie vidíme jeho jednosť, a podľa presvedčenia Grékov práve jednota dáva najväčšie uspokojenie. Najmä v tragédii kládol Aristoteles dôraz na jej jednosť. A z celej jeho teórie umenia, ktorá tak ovplyvnila ďalšie dejiny estetiky, ani jedna zložka nezapôsobila historicky tak silne, ba až prehnane, ako práve požiadavka jednoty umeleckého diela.

15. ROZSAH A POVAHA KRÁSY. Rozsah krásy bol pre Aristotela široký: krásne je božstvo aj človek, ľudské telá i spoločenstvá, reči aj skutky, pozemská príroda aj pohyby nebeských telies. Krása je rovnako v prírode aj v umení. Ako je zasa rozdelená medzi prírodu a umenie, na to mal typický grécky názor. Po prvé, nepredpokladal, že by umenie bolo privilegované, pokiaľ ide o krásu; krásu videl skôr v prírode, lebo v nej má všetko určite správnu proporciu a veľkosť, kým človek, tvorca umenia, sa môže ľahko pomýliť. Po druhé, krásu videl skôr v jednotlivostiach ako v celkoch: hovoril o telesnej krásy, ale nikdy nespomenul krásu krajiny, hôr či lesov. Bol to prejav izolujúceho videnia, ktoré bolo pre Grékov dlho príznačné. A čiastočne to bol aj dôsledok estetickej teórie Grékov, pre ktorých krásu spočívala v proporcii a v primeranosti, a práve tie sa dajú v krajine ťažšie postrehnúť než v jednotlivéj živéj bytosti, v soche či v stavbe. Bol to aj výraz osobitého vkusu. V krajinných celkoch mali záľubu romantici, kým klasici obľubovali skôr v sebe uzavreté predmety, priezračnejšie postihnuteľnejšie, ohraničenejšie a jasnejšie ukazujúce svoju proporciu, mieru, jednosť.

Krásu je rôznorodá, závislá a premenlivá: napríklad krásu človeka závisí od jeho veku, iná je u mládenca a iná u zrelého muža alebo u starca. A nemôže to byť inak, ak krásu spočíva v správnych tvaroch, v primeranej veľkosti a miere. Ale takýto názor nebol relativizmom, a tým menej subjektivizmom. Na rozdiel od subjektivismu sofistov a v zhode s väčšinou Grékov Aristoteles pokladal krásu za objektívnu vlastnosť niektorých vecí. Napísal: „Hodnota umeleckých diel (τὸ εὖ) tkvie v nich samých.“ A dodal: „Netreba teda od nich žiadať nič okrem toho, že majú mať istý tvar.“

Prečo si ceníme „istý tvar“, prečo si ceníme krásu? V Aristotelových spisoch niet *explicitě* odpovede na túto otázku, ale životopisec gréckych filozofov Diogenes Laertios zaznamenal takýto jeho výrok: „Iba sa môže spýtať, prečo sa usilujeme obcovať s tým, čo je krásne.“ O zmysle tohto výroku nemôže byť pochybností: ak pojem krásy obsahuje, že krásu je dobrom a spôsobuje radosť, potom je prirodzené, že si ju ceníme, a netreba to vysvetľovať. Preto sa teda Aristoteles o tejto veci ani neširil — najmä ak bol filozofom, ktorý väčšmi než iní dodržiaval hranicu medzi tvrdeniami, ktoré možno a treba dokazovať a vysvetľovať, a tvrdeniami samozrejmy, kde je zbytočné každé dokazovanie a vysvetľovanie.

16. ESTETICKÉ ZÁŽITKY. To, čo Aristoteles napísal o krásy, týkalo sa zväčša — a u Gréka to bolo prirodzené — krásy široko ponímanej, nielen estetickej. Na špecificky estetickú krásu nemal osobitný termín. Predsa však mal očividne na mysli ju, keď písal (v *Eitike*) o rozkoši vyvolanej pohľadom na krásu ľudí, zvierat, sôch, farieb, tvarov, spôsobenej počúvaním spevu a hry na hudobných nástrojoch,

sledovaním výkonov hercov, o radosť z vône ovocia, kvetov, kadidiel. A jasne povedal, že pri tejto rozkoši ide o harmóniu a o krásu.

Nie v *Poetike*, ale v *Eitike* (najmä v *Eudemovej*) charakterizoval aj estetický zážitok, hoci ani tu ešte nemal nijaký názov: 1. Tvrdil, že je to zážitok intenzívnej rozkoše, od ktorej sa človek nevládze odpútať. 2. Keď ju prežíva, podobá sa ľuďom „začarovaným Sirénami, akoby zbaveným vôle“. 3. Tento zážitok môže mať správnu mieru, ale môže byť aj „nedostatočný“ alebo „nadmerný“, v tomto prípade však nikto nebude nadmernosť hodnotiť ako roztopašnosť. 4. Je to zážitok vlastný iba človeku; iné živé bytosti čerpajú svoje slasti z iných vnemov, z chuti a z dotykov, ale nie zo zrakových a sluchových vnemov a z ich harmónie. 5. Tento zážitok pramení v zmyslových vnemoch, ale nezávisí od vnímavosti zmyslov, lebo iné živé bytosti majú všetky zmysly vnímavejšie ako človek. 6. Najdôležitejšie je však toto: rozkoš pochádza zo samých vnemov, a nie (ako by sa dnes povedalo) z toho, čo sa nimi asociuje. Vôňami sa napríklad možno tešiť „pre ne samy“, ale aj pre to, čo nám sľubujú alebo pripomínajú, napríklad vôňu jedál a nápojov, ktorými sa kocháme, lebo nám sľubujú inú slasť, čiže jedenie a pitie. Takéto slasti pociťujú iné živé bytosti, ale iba človek prežíva tie, čo sme spomenuli na prvom mieste. Táto charakteristika ukazuje, že hoci Aristoteles tieto termíny nepoužíval, predsa poznal estetickú krásu a estetický zážitok.

17. ZHRNUTIE. I. Aristoteles, využívajúc grécke skúsenosti a idey, zhromaždené niekoľkými generáciami, nakoniec širšie rozvinul teóriu umenia. V rozľahlej sfére gréckych „umení“ vyčlenil umenia „napodobovacie“, bližšie sa k tým, ktoré novovek nazval „krásnymi umeniami“. Jeho myšlienky o krásy a o umení boli dvojakého druhu: v jedných novým spôsobom formuloval staré pojmy a názory, v druhých bol iniciátorom nových. Do prvej skupiny patrili napríklad: definícia krásy a umenia, rozdelenie umení na reproduktívne a tvorivé, pojem napodobovania, vybitia citov, správnej proporcie.

Do druhej skupiny môžeme zaradiť takéto myšlienky: 1. Aristoteles si všimol mnohorakosť zdrojov umenia: umenie vyrastá rovnako zo záľuby v napodobovaní, ako aj v harmónii. 2. Všimol si aj mnohorakosť cieľov a úloh umenia a zároveň ustálil, že jeho najdôležitejším cieľom je vyplniť voľný čas človeka spôsobom, ktorý ho je hoden. 3. V rozpore s gréckou tradíciou chápal poéziu ako umenie. 4. Vysvetlil, čo je „napodobovanie“ v umení; zdôraznil jeho tvorivú povahu. 5. Bránil dvojakú autonómiu umenia rovnako vo vzťahu k morálke, ako aj vo vzťahu k pravde; aj v tomto prelomil v staroveku vládnúci názor. 6. Vyznával názor svojich rodákov, že krásu je podmienená proporciou, poriadkom, správnu štruktúrou, ale dodával, že je podmienená aj postihnuteľnosťou, možnosťou zmocniť sa krásneho predmetu pohľadom alebo pamäťou. Tým zaviedol subjektívny faktor do definície krásy. 7. Tvrdil, že hodnota krásy a umenia spočíva v nich samých. 8. Priblížil sa k pojmu estetickej krásy v najprísnejšom zmysle, krásy, ktorá je predmetom bezprostredných dojmov, a nie asociácií.

Tieto Aristotelove myšlienky neboli nové iba v čase svojho vzniku, ešte dnes ich pociťujeme ako moderné, najmä pokiaľ ide o subjektívne faktory krásy, o autonómiu umenia a jeho vnútornú pravdu, či o špecifický estetický zážitok. Moderný je ich obsah, väčšmi ako formulácie. Nové termíny Aristoteles ešte nemal, ale mal nové myšlienky.

Jednou z mnohých významných vecí, ktoré Aristoteles urobil pre estetiku, bolo to, že predurčil neskorší pojem krásnych umení, a to svojou koncepciou „napodobovacích“ umení, ktorých podstatou bolo podľa neho slobodné zobrazovanie života, jeho zovšeobecňovanie, harmonizovanie, jeho vzrušujúcejší alebo pokojnejší obraz, jeho znovuvytváranie z materiálu, poskytovaného skutočným životom.

II. Tieto nové myšlienky sú u Aristotela iba načrtnuté, nerozvinuté, nachádzajú sa v úzadí; sú aj oveľa

menej známe a menej zapôsobili. Myšlienky, ktoré sú v popredí jeho estetiky — napodobovanie ako funkcia umenia, vybitie citov ako jeho pôsobenie, správna proporcia ako zdroj krásy — boli už známe pred ním, no Aristoteles im jednako vtláčil pečať svojho intelektu. Po prvé, rozobral ich systematicky. Po druhé, dal im vlastnú interpretáciu: mimézis chápal aktívne, katarziu biologicky a z miery urobil striedmosť. Po tretie, vytvoril jednoliaty rámec pre celú teóriu umenia, do ktorého sa poézia vmestila rovnako ako výtvarné umenia a hudba. Po štvrté, nevšimol si len všeobecné vlastnosti umenia, ale aj jeho veľkú formovú rôznorodosť. Najdôležitejšie však je, že spresnil to, čo sa dovtedy vyznávalo všeobecne, definoval, čo sa pociťovalo iba inštinktívne.

Najviac problémov, pojmov a tvrdení Aristoteles prevzal od Platóna, ale pri ich preberaní im dával iný štýl, empirický a analytický; Platónove narážky pretvoril na vyhranené tézy. Mal iné záujmy ako Platón, interesoval sa skôr o umenie ako o krásu. Dospel k iným záverom — neodsudzoval umenie ako Platón. Jeho estetika bola bez „idey krásy“ a bez platónskych intelektualistických a moralistických krajností. Týchto dvoch estetikov spájalo tak veľa a tak veľa ich rozdeľovalo, že o ich vzťahu mohli vzniknúť tie najrozpornejšie názory: že za všetko vďačil Platónovi (Finsler), aj že mu nevďačil za nič (Gudeman).

III. Kým z iných raných mysliteľov zachovalo sa prevažne iba to, čo bolo krajnosťou a paradoxom, čo sa zafixovalo, lebo bolo zarážajúce a prekvapujúce, Aristoteles, vari ako jediný z antických klasikov estetiky prešiel do dejín bez takýchto krajností a paradoxov, rozvážnymi a umiernenými názormi, bol hádam jediný vtedajší umiernený mysliteľ, ktorému nešlo o vonkajší efekt, ale o hlbokú solídnosť a spravodlivosť.

O niektorých častiach *Poetiky* sa dá naozaj povedať, že „tvoria pevnú stavbu, v ktorej niet čo spochybňovať a v ktorej fakticky nikto nič nespochybňoval“ (Finsler). Je to výnimočný úkaz v dejinách myslenia, zmietaných večnými spormi.

IV. Aristoteles mohutne zapôsobil na historický vývin. Nie bezdôvodne sa povedalo, že z vplyvu, ktorý mal na potomkov, môžeme sa o ňom dozvedieť viac ako z jeho vlastných spisov, z ktorých sa zachovali len fragmenty. Tézy zaujímajúce prvé miesto v Aristotelovej teórii umenia stali sa také populárne, že sa po čase dokonca prestali zdať zaujímavými. Jednako jeho myšlienkové bohatstvo bolo také veľké, že napriek všetkej jeho nezvyčajnej popularite zostalo ešte mnoho jeho myšlienok leďva povšimnutých, vždy znova objavovaných a udivujúcich sviežosťou a veľkosťou.

Aristoteles najväčšmi zapôsobil svojou vedou o umení, tak ako Platón svojou filozofiou krásy. Najväčšmi však zapôsobil svojou *Poetikou*. V neskoršom staroveku a v stredoveku Platónov vplyv prevažoval nad vplyvom Aristotelovým, ale v novoveku sa tento rozdiel vyrovnal. Jeho myšlienky boli prevažne pozitívnym faktorom vo vývine umenia, ale nie všetky. Osobitne jedna účinkovala negatívne z viny samého Aristotela, ale ešte väčšmi z viny tých, čo sa jej po stáročiach chopili. Aristoteles totiž usudzoval, že každý vývin má svoju konečnú hranicu, teda aj vývin umenia a poézie. Keď videl veľdiela gréckej epopeje a tragédie, pokladal ich za definitívne, a teórie, ktoré na ich základe formuloval, považoval za všeobecne platné. Toto jeho presvedčenie vytvorilo u jeho neskorších vyznavačov ilúziu o večných a nemeniteľných formách umenia a zabrzdlilo vývoj teórie literatúry aj samej literatúry.

## ARISTOTELOVE TEXTY

### POJEM UMENIA

- 1) *Prostredníctvom umenia vzniká všetko, čo má formu v duši.*

(*Metafyzika I 032b 1*)

- 2) *Umenie je to isté, čo tvorivá schopnosť spojená so správnym úsudkom. Každé umenie sa týka tvorby a je umelou činnosťou a skúmaním, aby mohlo vzniknúť niečo, čo môže byť i nebyť a čoho počiatok je v tvorcovi, nie vo výtvore. Umenie je to, čo nevzniká náhodou z jestvujúcich vecí alebo z vecí vznikajúcich, ani z toho, čo je z prírody.*

(*Etika Nikomachova I 140a 9*)

- 3) *Umenie vzniká tak, že z mnohých praktických skúseností sa vytvorí jeden všeobecný súd o veciach podobných.*

(*Metafyzika 981a 5*)

### PODOBNOSŤ UMENIA A PRÍRODY

- 3a) *Keby napríklad dom bol výtvorom prírody, vznikal by tak, ako teraz' prostredníctvom umenia. Keby veci, ktoré sa vyskytujú v prírode, nevznikali iba prirodzene, ale aj prostredníctvom umenia, boli by také, ako tie v prírode. Tak by vznikalo alebo bolo jedno kvôli druhému.*

(*Fyzika II 8, 199*)

### VEDA A UMENIE

- 4) *Zo skúsenosti alebo zo všetkého všeobecného, čo sa uchoválo v duši, z toho jedného, čo sa odlišuje od mnohého, z toho jedného, čo je také isté vo všetkom, pochádza veda i umenie. Umenie, ak ide o vytvorenie niečoho nového, veda, ak ide o poznanie bytia.*

(*Druhé analytiky 100a 6*)

## UMENIE A MATERIÁL

- 5) *Všetko, čo vzniká, vzniká alebo jednoducho zmenou tvaru, ako socha z bronzu, alebo tým, že sa niečo pridá, ako pri tom, čo rastie, alebo sa niečo odoberie, ako keď z kameňa vzniká socha Herma, alebo pripojením, ako pri stavbe domu, alebo zmenou kvality, ako je to pri veciach, ktoré si vyžadujú vhodný materiál.*

(Fyzika 190b 5)

## DELENIE UMENIA

- 6) *Umenia alebo dopĺňujú prírodu v tom, čo nestačila vytvoriť, alebo ju napodobujú.*

(Tamtiež 199a 15)

## NAPODOBUJÚCE UMENIA

- 7) *Sám básnik má hovoriť o sebe čo najmenej, lebo takto nie je napodobovateľom.*

(Poetika 1 460a 7)

- 8) *Predpokladáme, že tí, čo napodobujú ľudí, ktorí sú napokon alebo dobrí, alebo zlí, robia z nich lepších alebo horších. Takisto súdia maliari. Polygnótos totiž zobrazoval ľudí ako krajších, Pauson mrzkejších, kým Dionýzios vystihoval ich podobu... Takisto pri tanci, hre na flaute a na gitare vidieť tieto rozdiely a rovnako je to pri napodobovaní slovami v próze i vo veršoch, napríklad keď Homér ľudí idealizoval, Kleofón ich opisoval takých, akí sú v skutočnosti, Hegemon z Thasu, prvý tvorca paródie, a Nikomachos, autor Deliady, ich karikoval... v tejto rozmanitosti je práve rozdiel medzi tragédiou a komédiou. Komédia chce napodobovať ľudí horších, tragédia zasa lepších, ako sú v skutočnosti.*

(Tamtiež 1 448a 1)

- 9) *Keďže básnik je napodobovateľom ako maliar alebo iný umelec tvoriaci podobu, musí vždy nevyhnutne používať jeden z troch spôsobov napodobovania. Buď predstavuje veci, aké boli či aké sú všeobecne, alebo akými sa zdajú, alebo aké majú byť.*

(Tamtiež 1460b 8)

## UMENIE JE KRAJŠIE AKO SKUTOČNOSŤ

- 10) *Krásni muži sa vraj tak líšia od tých, čo nie sú pekní, ako maliarske výtvary od skutočnosti, lebo vlastnosti roztrúsené v jednotlivých osobách sú v nich zlučené v jedno. Niektorý jednotlivec môže mať krajšie oči, iný zasa dačo iné ako ten na obraze.*

(Politika 1 281b 10)

- 11) *Možno sa nevyskytujú takí ľudia, akých maľoval Zeuxis, lebo ich maľoval zidealizovaných. Vzor musí totiž prevyšovať to, čo jestvuje v skutočnosti.*

(Poetika 1 461b 12)

## NEVYHNUTNOSŤ A VŠEOBECNOSŤ UMENIA

- 12) *Nijaký básnik nemá za úlohu hovoriť o tom, čo sa stalo, ale čo by sa mohlo stať. O tejto možnosti zasa zvažuje, čo je pravdepodobné a čo nevyhnutné. Rozdiel medzi historikom a básnikom nie je totiž v tom, že jeden píše prózou a druhý vo veršoch (lebo dielo Herodotovo by bolo možné napísať veršom, a preda by ostalo históriou, ako keď je napísané prózou), ale v tom, že jeden hovorí, čo sa stalo, a druhý o tom, čo by sa mohlo stať. Poézia je preto filozofickejšia a vznešenejšia ako história, lebo sa väčšmi dotýka toho, čo je všeobecné, kým história pojednáva o jednotlivých udalostiach.*

(Tamtiež 1 451a 36)

## VÝZNAM KOMPOZÍCIE V UMENÍ

- 13) *Podobne je to aj s maliarstvom. Obraz, na ktorom by maliar použil najkrajšie farby, ale bez ladu, pôsobil by na diváka práve tak príjemne, ako keby bol obraz namaľovaný nabiele.*

(Tamtiež 1 450a 39)

- 14) *Ani maliar by nenamaľoval zvieratú nohu na obraze tak, aby porušovala symetriu, hoci by bola výnimočne krásna, ani staviteľ lode by nestrpel, aby pri zadnej časti lode nebola zachovaná miera, ani dirigent by nenechal spievať v zbere speváka, ktorý spieva hlasnejšie a inak ako celý zbor.*

(Politika 1 284b 8)

- 15) *V poézii treba voliť skôr to, čo je pravdepodobné, i keď je to nemožné, než nepravdepodobné, hoci je to možné.*

(Poetika 1 461b 11)

## DRUHY NAPODOBUJÚCICH UMENÍ

- 16) *Poézia epická a tragická, tiež komédia dityrambická, sprevádzaná hrou na aulose a kitare, sa vcelku týkajú napodobovania. Sú medzi nimi rozdiely trojakého druhu: alebo napodobujú inými prostriedkami, alebo majú iný predmet napodobovania, alebo napodobujú iným spôsobom. Lebo ak niektorí umením alebo rutinou vedú pomocou farieb a kresbou napodobiť veľa vecí, iní to dokážu hlasom, takisto je to aj v iných umeniach, o ktorých sme hovorili; lebo všetky napodobujú či už rytmom, rečou alebo melódiou, využívajúc tieto jednotlivé prostriedky, alebo aj iné.*

(Tamtiež 1 447a 13)

## NAPODOBOVATEĽ JE TVORCA

17) Z uvedeného vyplýva, že básnik musí byť tvorcom, a to väčšmi tvorcom obsahu než veršov, lebo básnik sa osvedčuje napodobovaním, napodobujúc skutky. Ako tvorca sa teda musí opierať o skutočnosť, no nebolo by to prekážkou, keby daktoré udalosti boli pravdivé a možné, lebo práve táto možnosť robí z básnika tvorcu.

(Tamtiež 1451b 27)

18) Učenie sa a obdivovanie je príjemné. Svojou prirodzenosťou sú príjemné veci takého druhu ako napodobovanie (malíarstvo, sochárstvo i poézia) a príjemné je všetko, čo bolo dobre napodobené, hoci by napodobovaný predmet nebol práve príjemný. Lebo človek sa neraduje z napodobovanej veci, ale z poznania, že vec je práve tou, a nie inou, a takým zisťovaním poznáva.

(Rétorika 1371b 4)

## FORMA A OBSAH

19) Krása slovného výrazu spočíva, ako hovorí Likymnios, alebo v jeho zvuku, alebo vo význame, a takisto škaredosť.

(Tamtiež 1 405b 6)

## DVA TYPY BÁSNIKOV

20) Najlepšie presvedčajú tí básnici, ktorí v súlade so svojou povahou sami podliehajú takým istým citom. Cíti ten, kto je sám citlivý, a hnev vyvoláva ten, kto je sám nahneváný. Takisto je to s poéziou, ktorá je skôr prejavom prirodzeného nadania ako ošialu. Spomedzi básnikov tí prví sa skôr prispôbujú námetu, kým tí druhí sa mu nechcú podrobiť.

(Poetika 1 455a 30)

## DEFINÍCIA TRAGÉDIE

21) Tragédia je teda napodobovaním vážneho a uceleného deja primeraného rozsahu a rečou zladenou so všetkými druhmi ozdôb v jednotlivých častiach, je predvádzaním deja, ktorý tým, že vzbudzuje ľútosť a strach, očisťuje od takýchto pocitov.

(Tamtiež 1 449b 24)

## PÔSOBENIE UMENIA

22) Preto naši predkovia zahrnuli medzi vzdelávacie predmety aj hudbu, a to nie ako niečo nevyhnutné (lebo ničím takým nie je), ani ako niečo prinášajúce úžitok, ako napríklad vzdelávanie potrebné pre mnohé oblasti riadenia štátu. Navyše jej účinnosť je v tom, že je vhodná pre voľné chvíle, a zdá sa, že preto ju mnohí zahrnuli do vzdelania. Všeobecne sa pokladá za zamestnanie slobodných ľudí.

(Politika 1 338a 13)

## KONTEMPLÁCIA

23) Zdá sa, že duševná činnosť je jediná, ktorá má záľubu v sebe samej, lebo z nej nevzniká nič okrem číreho uvažovania, kým z praktických činností sa okrem samej činnosti usilujeme vyťažiť väčší alebo menší zisk. Rovnako šťastie spočíva vo využití príjemnej chvíle. Aj iným záujmom sa venujeme s myšlienkou na príjemný oddych, a vedíme vojny, aby sme užívali mier.

(Etika Nikomachova 1 177b 1)

## ROZKOŠ Z POZOROVANIA VECÍ A ICH PODÔB

24) Keď pozorujeme podoby vecí, zároveň uvažujeme o umení, ktoré ich vytvorilo, o malíarstve, o sochárstve; ale či sa nepozrieme s ešte väčším pôžitkom na veci prirodzené, pri ktorých môžeme uvažovať aj o príčinách? Veď vo všetkých výtvoroch prírody je čosi obdivuhodné.

(O častiach zvierat 1 5)

## CIEĽ UMENIA

25) Hudba do určitej miery vytvára povahu, tvorí čosi, aby sme sa vedeli správne tešiť, alebo — a to treba pokladať za tretiu časť výkladu — do určitej miery prispieva k správne mu využívaniu voľnej chvíle a k duševnej pohode. Aj toto treba zahrnúť do tretej časti našich úvah.

(Politika 1 339a 23)

25a) Z toho istého dôvodu si myslíme, že hudba by sa mala využívať pre voľné chvíle v živote slobodných ľudí. Načo by sa ju mali sami učiť, prečo by nemali poznať rozkoš z počúvania hry iných...? Takých hráčov nazývame remeselníkmi a ich umenie pokladáme za nedôstojné muža, vhodné iba ak pre opitého a bezuzdného človeka. Prvoradá je otázka, či sa hudba má vyučovať a či ju treba pokladať za vyučovací predmet alebo nie, a čo z tých troch spomínaných vecí poskytuje, či vzdelanie, hru, alebo pôžitok. Nájde sa dôvod zaraďovať ju ku všetkým, lebo ako sa zdá, hudba je vo všetkom. Veď cieľom hry je zotavenie a zotavenie je nevyhnutne príjemné, je akýmsi druhom lieku, čo prináša úľavu po ťažkostiach a bôľoch, a tiež zábava, podľa všeobecnej mienky, má byť čímisi krásnym a príjemným. Lebo šťastie pozostáva z týchto dvoch pocitov. Všetci hovoríme, že hudba je jednou z najpríjemnejších vecí, lebo sú v nej tóny i spev.

(Tamtiež 1 339b 4)

## MNOHORAKÉ CIELE UMENIA

26) Hovoríme, že hudbe sa nemáme venovať ako jednostranne prospešnej veci, lebo ona má v sebe veľa prospešného; možno ju využiť pri vzdelávaní, ale aj na duševné očistenie (katarziu), a nakoniec na vyplnenie chvíľ oddychu, pri odpočinku a uvoľnení po práci.

(Tamtiež 1 341b 38)

## AUTONÓMIA UMENIA

27) *Dodajme, že to isté platí v poézii čo v politike, a takisto ako v poetike, platí to aj v iných druhoch umenia. V poetike môže dôjsť k dvojakému omylu. Jeden sa týka samotného básnictva, druhý vecí, ku ktorým došlo náhodou. Ak básnik chce niečo zobraziť, ale nemá na to schopnosti, chyba je v samotnom básnickom umení, a ak sa básnik dopustil chyby, lebo si nesprávne predstavil, že kôň vykračuje súčasne obidvoma pravými nohami, alebo sa jeho omyl dotýka niektorej všeobecnej teórie, napríklad lekárskej, či iného umenia, alebo vytvoril čosi nemožné, vtedy chyba nie je v básnictve. Keďže básnik zahrnul do poézie veci nemožné, dopustil sa chyby. No nie je to závažné, ak napriek tomu dosiahol cieľ. A je obdivuhodné, ak to či ono tvorí súčasť diela.*

(Poetika 1 460b 13)

28) *Nie všetky zdania pokladáme za sudy, ale iba tie, ktoré môžu obsahovať pravdu alebo klam, a to nemôže byť vždy a všade. Napríklad vyjadrenie želania môže byť oprávnené, ale nemusí byť pravdivé ani klamné. Úvaha o tom patrí skôr do rétoriky alebo do poetiky.*

(O vyklade 17a 2)

## REMESELNÍK, UMELEC, ZNALEC

29) *Jeden lekár sa podobá remeselníkovi, druhý architektovi a tretí sa vyzná v umení. Takito ľudia sa skrátka nájdu vo všetkých činnostiach, kde treba prejavíť určitú vedomosť.*

(Politika 1 282a 3)

## VZNIK NAPODOBUJÚCICH UMENÍ

30) *Zdá sa, že poézia vôbec vznikla z dvoch prirodzených príčin. Napodobovanie je jednak ľudom vrodené, lebo človek sa od malička odlišuje od ostatných zvierat práve tým, že má najväčšiu schopnosť napodobovať a že jeho začiatky učenia sa sú napodobovaním, a jednak všetci ľudia majú z napodobovania radosť. Dôkazom toho je aj to, čo sa stáva pri obdivovaní umeleckých diel. Veď ak aj na niektoré veci pozeráme s odporom, ich takmer dokonalé obrazy nám spôsobujú radosť, ako napríklad vyobrazenie najodpornejších zvierat a zdochlín. Ak niekto predtým nevidel napodobovanú vec, umelecké dielo mu nespôsobí radosť tým, že je napodobením, ale svojím dokonalým vypracovaním, farbami alebo niečím iným.*

(Poetika 1 448b 4)

## DEFINÍCIA KRÁSY

31) *Krásne je teda to, čo si zasluhuje chválu za to, že si ho volíme kvôli nemu samému, alebo preto, že je to dobré a zároveň príjemné, či preto, že je to dobré.*

(Rétorika 1 366a 33)

## KRÁSA A PÔŽITOK

32) *Takisto sa treba učiť kresliť . . . Učiť sa treba preto, lebo je to užitočné na dosiahnutie lepšieho umeleckého úsudku o kráse. Vzdelanému a slobodnému človeku nepristane vidieť všetko len zo stránky užitočnosti.*

(Politika 1 338a 40)

33) *Musi nám ísť v prvom rade o to, čo je pekné, a nie o to, čo je vlastné zvieratám.*

(Tamtiež 1 338b 29)

## USPORIADANOSŤ A VEĽKOSŤ

34) *Krása spočíva vo veľkosti a v usporiadaní, preto malý tvor by nemohol byť nikdy krásny (lebo videnie, ktoré je blízke hranici vnímania, sa často zakaľuje), ale ani priveľký (lebo ho nevnímame naraz ako celok), napríklad keby meral tisíc stádií. Preto treba, aby tvory mali takú veľkosť, aby ich bolo možné zachytiť jedným pohľadom, a takisto dej musí mať taký rozsah, aby sa dal ľahko zapamätať.*

(Poetika 1 450b 38)

35) *Dobro a krása nie sú rovnaké veci, lebo dobro sa zisťuje v čine a krása aj vo veciach, ktoré sa nehybu . . . Hlavné druhové určenia krásy sú: súlad, proporcie a ohraničenie, čo najlepšie dokazujú matematické vedy.*

(Metafyzika 1 078a 31)

## KRITIKA SENZUALIZMU

36) *Ak za pekné budeme pokladať to, čo je pekným jednak na pohľad a jednak na pociutie, môže byť tá istá vec súčasne pekná i nepekná, zvlášť vtedy, ak niečo bude príjemné oku, ale nepríjemné uchu, teda zároveň i pekné i nepekné.*

(Topika 146a 21)

## KRÁSA VEĽKOSTI

37) *Ako veľké sebedomie má základ vo veľkosti, takisto telesná krása tkvie vo veľkom vzraste, a tak malí ľudia, hoci by aj boli súmerni, nebudú sa zdať pekní.*

(Etika Nikomachova 1 123b 6)



## KRÁSA A POSTIHNUTEĽNOSŤ

38) Períódou nazývam výpoveď, ktorá má začiatok i koniec sama v sebe a má takú veľkosť, že sa dá postihnúť. Takáto výpoveď je príjemná a zrozumiteľná. Príjemná preto, že je protikladom tej, čo nemá konca, a pri nej má poslucháč dojem, že ho niečo drží, lebo nepočul ukončenú vetu. Ak niekto cíti, že nedôjde k nejakému koncu, je to nepríjemné. Príjemná je aj preto, že sa dá ľahko naučiť, lebo sa dá zapamätať. Periodické vyjadrovanie obsahuje číselný pomer, ktorý je najlepšou pomôckou pamäti.

(Rétorika I 409a 35)

## SLUŠIVOSŤ KRÁSY

38a) Každému ľudskému veku pristane iná krása.

(Tantiez I 361b 5)

## HODNOTA UMENIA A KRÁSY

39) Hodnota umeleckých diel je v nich samých. To azda stačí, že majú svoju podobu.

(Etika Nikomachova I 105a 27)

40) Na otázku, prečo toľko hovoríme o krásnych veciach, odpovedal: „Takú otázku by mohol dať slepec.“

(Diogenes Laertios, V I, 20; o Aristotelovi)

## ESTETICKÉ ZÁŽITKY

41) Tí, ktorí sa tešia z pekného zovňajšku vecí, z farieb alebo z úhľadného tvaru či ozdoby, nebudú sa nazývať ľuďmi umiernenými, ani bezuzdnými, hoci jestvuje aj pri takom druhu radosti správna miera, poznanie, čo je nadbytok a čo nedostatok. Takisto je to s tým, čo vnímame sluchom. Tých, ktorí s nadšením vnímajú hudbu, nikto nenazve nevychovcami, ani tých, čo pri tom zachovávajú mieru, ľuďmi umiernenými. A takisto ľudí, čo majú záľubu vo vôňach. Veď predsa neviazanými nenazývame ľudí, ktorí pociťujú rozkoš, keď zacítia vôňu jablk, ruží alebo tymianu, ale skôr tých, ktorí pokladajú za rozkošnú vôňu olejov a rôznych lahôdok.

(Etika Nikomachova I 118a 2)

42) Keby sa niekto díval na krásnu sochu koňa alebo človeka, alebo by pri počúvaní hudby odmietal jedlo i nápoje či rozkoše lásky, ale by túžil iba po kráse vecí a hudbe, nemohli by sme ho pokladať za neviazaného, podobne ako nemožno za takých pokladať ani tých, ktorých očarili Strény. Iné živé tvory pociťujú príjemnosť a nepríjemnosť len dvoma zmyslami, a to chuťou a hmatom. Čo sa týka samotného pociťovania, zdá sa, že im všetko rovnako príjemné, nemajú pocit usporiadanosti a krásy. Nič z toho, čo si zasluhuje pozornosť pri sledovaní krásnych vecí, nepociťujú ani pri počúvaní harmónie, iba ak je v nich niečo zvláštne. Takisto nereagujú na veci vydávajúce vôňu či zápach, hoci všetky ich zmysly sú ostrejšie. Nepociťujú ako príjemné to, čo je príjemné samo osebe, ale to, čo je príjemné inak. Nemám na mysli také pocity, aké máme, keď niečo očakávame, alebo, keď na niečo spomíname, napríklad na chutné jedlá a nápoje. Príjemný pocit vône máme aj pri pohľade na inú príjemnú vec, osobitne na takú, ktorú máme pri jedení a pití. Samy osebe sú príjemné napríklad vône kvetov. Veľmi výstižne to povedal Stratonikos, že jedny veci sú voňavé, a iné príjemné.

(Etika Eudemova I 230b 31)

# KONIEC KLASICKÉHO OBDOBIA

## XI

Aristoteles uzavrel klasické obdobie starovekej estetiky. Jeho estetika je zhrnutím jej výsledkov, aj keď v niektorých bodoch už prekračuje jej rámec a presahuje do novšieho obdobia.

Archaická a klasická estetika Grékov sa nepodobala nielen našej estetike, ale ani tej, akú by sme na úsvite dejín očakávali. Bola prvou v Európe spísanou teóriou umenia, no nebola jednoduchá ani taká, akú neskoršie generácie pokladali za prirodzenú a prvotnú.

Po prvé, takmer nespomínala krásu. Keď o nej starí Gréci hovorili, bolo to takmer výlučne v etickom, a nie v estetickom zmysle. Je to tým zvláštnejšie, že táto estetika vznikla v krajine a v čase, kde sa vytvorilo toľko krásnych diel. Väčšmi ako s krásou spájala umenie s dobrom, s pravdou a s úžitkom. Nedisponovala pojmom „krásnych“ umení.

Po druhé, túto teóriu umenia málo zaujímala reprodukcia prírody prostredníctvom umenia. Je to tým zvláštnejšie, že to bola teória krajiny a čias, ktoré v umení odhodili abstraktné symboly kvôli formám prírody. Zaráža to tým väčšmi, že bola teóriou Grékov, ktorí ľudský intelekt chápali receptívne, mysleli si, že všetko, čo človek robí, nerobí zo seba, ale podľa vonkajšieho vzoru; v každej ľudskej činnosti, v umení a v poézii takisto ako vo vede, pravdu pokladali za najpodstatnejšiu vec. Pred Sokratom a Platónom niet veľa zmienok o reprodukovani prírody v maliarstve, v sochárstve či v poézii. Používal sa pojem „mimézis“, ten však pôvodne neznamenal reprodukciu vonkajšieho sveta, ale odohrávanie predstavenia; používal sa v súvisi s tancom, s hudbou, s hereckým umením, ale nie so sochárstvom, maliarstvom či s epickou poéziou. A vo vzťahu k prírode skôr označoval napodobovanie jej spôsobov konania ako vzhladu. Ako písal Demokritos, ľudia sa naučili staviteľstvu, napodobujúc lastovičky, a spevu — napodobujúc slávika a labuť. Po tretie, klasická teória umenia nespájala umenie s tvorbou. Je to tým zvláštnejšie, že ju vytvorili Gréci, ktorých kreatívne schopnosti boli také veľké. Tvorivý faktor vo svojom umení si málo všimli a málo si ho cenili. Vyplyvalo to z ich presvedčenia, že svetu vládnu večné zákony a že umenie ich musí dodržiavať, a nie si vymýšľať vlastné zákony. Že je ono objavovateľom, a nie tvorcom správnych foriem vecí. Preto si ani necenili novosť v umení, hoci do neho vniesli toľko nového. Usudzovali, že to, čo v ňom a vôbec v živote je dobré a správne, je večné; ak teda umenie používa nové, odlišné a špecifické formy, je to skôr signál, že sa pustilo falošnou cestou.

Po štvrté, grécka teória umenia od prvej chvíle, od pytagorovských koncepcií, bola teóriou matematickou. Takáto teória prenikla aj do výtvarných umení: sochári na čele s Polykleitom si kladli za úlohu nájsť kánon platný pre ľudské telo, to znamená matematický vzorec ľudských proporcií. Je to tým zvláštnejšie, že táto estetika vznikla práve vtedy, keď umenie Grékov prešlo od schematických foriem k formám živým.

Až s pretváraním helénskej kultúry na helenistické zásady klasickej estetiky začali ustupovať novým ideám a približovali sa k novodobým. Vtedy sa v umení dostáva do popredia tvorivosť, konečne sa pochopí spätosť umenia s krásou a dochádza k mnohým iným zmenám: ťažisko teórie umenia sa presunulo z myslenia na predstavivosť, z vnemov na idey, z pravidiel na osobné schopnosti umelca.

## I

1. HRANICE OBDOBIA. V rozpätí šiestich storočí od začiatku 3. storočia pred n. l. do konca 3. storočia n. l. došlo k prelomovým politickým udalostiam: padlo Grécko, vznikli a upadli štáty diadochov, zrodilo sa, dosiahlo vrcholnú moc i začalo upadať obrovské rímske impérium; hospodárske, politické, kultúrne usporiadanie sveta sa zmenilo na nepoznanie. Ale celkom inak to bolo s názormi na krásu a umenie: v tom čase sa veľmi nezmenili: Tie isté názory, ktoré sa v 3. storočí pred n. l. hlásali v Aténach a neskôr v Alexandrii po grécky, s relatívne nevelkými zmenami hlásali sa po šiestich storočiach po latinsky v Ríme. Preto v dejinách estetiky môžeme tieto dlhé stáročia posudzovať ako jedno obdobie, hoci mu zodpovedajú najmenej dve veľké éry v hospodárskych a politických dejinách: obdobie helenistické v troch posledných storočiach minulého letopočtu a obdobie rímskeho impéria v troch prvých storočiach nového letopočtu.

2. ŠTÁTY DIADOCHOV. Helenistická kultúra sa zvyčajne stavia do protikladu s helénskou. Helénskou sa nazýva kultúra, ktorú vytvorili Gréci v epoche, keď ešte žili v relatívnej odlúčenosti, málo podliehali vplyvom iných národov a málo na ne vplývali. Ich kultúra bola vtedy jednoliata a čistá, ale mala ohraničenú sféru pôsobnosti. Helenistickou zase rozumieme tú kultúru Grékov, ktorá od začiatku 3. storočia zasahovala okolité krajiny, stávala sa čoraz expanzívnejšou, ale zato menej jednoliatou. Hranicu medzi helénskou a helenistickou érou tvorí panovanie Alexandra Veľkého; od neho sa začína helenizmus. Staré Grécko bolo teraz malou a slabou krajinou, najmä v porovnaní s monarchiami Alexandra a diadochov. Prestalo byť najdôležitejším kultúrnym strediskom a politickou silou, v krátkom čase sa stalo zapadnutou a chudobnou provinciou. Naďalej sa skladalo z malých štátikov, pokúšajúcich sa zachrániť spájaním sa do rozličných zväzkov — napríklad Aitólsky či Achájsky spolok. V tejto politicky slabej krajine duchovný život spočiatku ešte zostal intenzívny, aspoň v Aténach. „Vládla tam,“ píše Lukianos, „najfilozofickejšia klíma, najkrajšia pre krásne mysliacich ľudí.“ Odtiaľ intelektuálny život vyžaroval na štáty diadochov a potom na rímske impérium. Ale Grécko nielen na poli politickom, lež aj na poli duchovnom nemohlo dlho odolávať súperom a nakoniec podľahlo štátom diadochov.

Poznáme štyri veľké štáty diadochov. Spomedzi nich Macedónia, ktorá zostala v rukách Antigonových potomkov, znamenala v kultúre pomerne najmenej. Najvýznamnejší bol Egypt pod vládou Ptolemaiových potomkov s hlavným mestom Alexandriou. Dôležitá bola aj Sýria za vlády Seleukovcov so sídlom v Antiochii. Trochu neskôr vzniklo kráľovstvo pergamonské, v ktorom vládli Attalovci; aj ono malo veľké kultúrne možnosti a aspirácie.

V helenistickej dobe, začínajúc už 3. storočím, sa veľa zmenilo na formách života. Už nebola typická aténska demokratická republika, ale absolútne monarchie, nie malá grécka *polis*, ale štáty s obrovskými územiami a miliónmi obyvateľov. To sa nemohlo neodraziť na vzťahoch vládnúcich v umení: jeho konzumentom prestal byť ľud a stali sa ním dvory a kruhy veľmožov. Skromné prostriedky gréckej demokratickej republiky neboli ničím v porovnaní s prostriedkami helenistických monarchií. Alexandrovo podmanenie Východu sa z ekonomického hľadiska podobalo objaveniu Ameriky; boli dobyté obrovské

perzské poklady a ohromné plochy úrodnej pôdy. Obchod sa predtým nevidane rozvinul; lode plávali naložené tak tovarom základnej potreby, ako aj luxusnými predmetmi; prevážali purpurové tkaniny, hodváby, predmety zo skla, bronzu a slonoviny, vzácne drevo a drahokamy. Opisy vtedajších slávností rozprávajú o okázalom bohatstve, o nespočetných zlatých a strieborných predmetoch. Vidíme zvláštny kontrast medzi helénskou skromnosťou a helenistickým prepychom. Tento kontrast sa prejavil vo vtedajšom umení rovnako ako v celej kultúre. Kráľovské bohatstvá Egypta, Sýrie či Pergamonu, čerpané z domén, monopolov a z daní, stačili na obrovské kultúrne základiny, takisto umelecké, ako aj vedecké. Umenie nadobudlo donedávna neznámu materiálnu hodnotu: Plinius spomína miliónové sumy, ktoré helenistickí králi a boháči platili za obrazy.

3. GRÉCKI VYSTAHOVALCI. Staré Grécko bolo zničené vojnami a vyľudnené, zo starodávnych miest a chrámov zostali zrúcaniny. Grécke obyvateľstvo, nenachádzajúce vo vlastnej krajine pole pre svoju aktivitu, emigrovalo do štátov diadochov a tam medzi obyvateľmi rozmanitých rás a jazykov vytvorilo síce málo početnú, ale zato najaktívnejšiu a najkultúrnejšiu vrstvu. Medzi gréckymi vystaňovalcami boli na jednej strane literáti, umelci a učitelia, vyhľadávaní a privilegovaní, na druhej strane kupci a podnikatelia, ktorým ich grécka pracovitosť a činorodosť dovolila ľahko získať prevahu nad apatickými národmi Východu. Za svoju zámožnosť a pozíciu vďačili nielen vlastnej iniciatíve, ale aj svojej práci; v poľnohospodárstve a v priemysle sa málo používali otroci, najmä v Egypte. Títo grécki vystaňovalci rozšírili na veľkých územiach grécky jazyk a kultúru; vtedajší svet nespravili síce helénsky, ale helenistickým. Keď Aténčania či Tébčania opustili svoje malé štátiky, stali sa z nich jednoducho Gréci; v prospech gréckeho univerzalizmu sa zbavili tradičného partikularizmu; výrazom toho bol zánik miestnych dialektov a vznik celogréckej *koiné*. Kým staré Grécko bolo krajinou uzavretou, odkázanou na vlastné sily, v helénskom svete nastala výmena vplyvov, síl, obyčajov, kultúr. Grécky vkus pôsobil na ľudí Východu, ale pritom aj sám podliehal ich vplyvu; a tak aj východný vkus pôsobil na Grékov. V gréckom rečníctve sa popri aticizme zjavil azianizmus. Bezprostredne po Alexandrovi Veľkom prišla mohutná vlna helenizácie, a o pol druha storočia neskôr zasa silná vlna orientalizácie, obrat k východným záľubám, podrobenie sa východnému vkusu.

4. RÍM. Medzitým na Západe na iných základoch vyrastal republikánsky Rím. Duchovná kultúra hrala v ňom podradnú úlohu; takmer všetko, čo Rím mal v oblasti vedy či umenia, pochádzalo z helenistického sveta. Na druhej strane mal vlastnú a obrovskú kultúru organizačnú a vojenskú, ktorá mu umožnila rýchlo si podmaniť tento helenistický svet. Prvá bola podrobená Macedónia a Grécko roku 146. posledný Egypt roku 30 pred n. l. A ešte pred začiatkom nášho letopočtu celý — ako sa vtedy vravievalo — „obývaný svet“ (οἰκουμένη) sa zjednotil pod vládou Ríma.

Od tej chvíle sa začalo nové obdobie svetových dejín. Rím si podmanil svet a súčasne sa z republiky zmenil na cisárstvo. Stal sa hlavným mestom sveta; miesto nedávnych mnohých metropolí zaujala táto jedna. Nachádzala sa na Západe, a nie na Východe. Jazykom vládcov, ale čoskoro aj literatúry, prestala byť gréčtina a stala sa ním latinčina. Rím sa podobal helenistickým kráľovstvám tým, že ovládal rozľahlé územia a obrovské materiálne prostriedky, ale v oveľa väčšej škále. Svoje bohatstvá zasa nečerpал z priemyslu a z obchodu, ale z korisťi. A navyše v Ríme boli ešte nerovnomernejšie rozdelené. Rím mal zvláštny vzťah k umeniu a ku krásu. Rozhodujúca časť obyvateľstva žila v otroctve alebo

v poddanstve a nemala možnosť využívať blahodarné pôsobenie umenia. Ale nemala ju ani značná časť Rimanov, ktorá sa venovala vojenskému remeslu a trávila život v strážnych táboroch a na vojnových výpravách. Dokonca ju nemala ani najbohatšia vrstva, lebo bola natoľko zaujatá bojom o moc a hodnosti, že nemala to, čo je — ako to už bol učil Aristoteles — nevyhnutné na pestovanie umenia a kochanie sa ním: myseľ oslobodenú od starostí praktického života.\* Niektorí slobodní a bohatí Rimania cisárskej doby síce nadobudli záľubu v umení — ale len v jeho užívaní, nie v jeho vytváraní. Prameňom umenia a autoritou v umeleckých otázkach zostalo Grécko. A ak aj Rimania užívali umenie, bolo to predovšetkým na skrášľovanie svojich sídel a na získavanie davu, pre ktorý budovali divadlá a kúpele.

Vlastnosti rímskeho charakteru a podmienky rímskeho života vysvetľujú niektoré znaky rímskeho umenia, ako sú napríklad kolosálnosť architektúry, prepych dekoratívneho umenia, realizmus vo výtvarných umeniach, importný charakter väčšiny umeleckých diel, skrášľujúcich Rím. „Budovať v kolosálnych rozmeroch,“ hovorí Burckhardt v *Die Zeit Konstantins*, „vedeli rozličné staroveké i novoveké národy. Ale vtedajší Rím zostane v dejinách jedinečným, lebo záľuba v krásu, prebudená gréckym umením, sa už nikdy nespojí s takými materiálnymi prostriedkami a s takou potrebou obklopať sa nádherou.“ Táto veľkorysosť, oslnivosť, moc sa však v Ríme zároveň spájali s pocitom nesamostatnosti a menejcennosti. Keď Seneca vyspieval chválu na Grékov, dodal: „Zdajú sa nám takí veľkí, lebo my sami sme takí malí.“

Podmienky Ríma vysvetľujú aj niektoré črty rímskej teórie umenia a estetiky. Počínajúc 1. storočím Rím mal svojich učencov a niektorí z nich sa zaoberali teóriou umenia. Boli to prevažne odborníci, pestujúci nejakú úzku vednú disciplínu, napríklad teóriu rečníctva. Boli to však skôr vedátori ako tvorcovia. Usilovali sa skôr sprostredkovať názory gréckych teoretikov, ako by ich sami rozvíjali. Týka sa to Vitruvia, vďaka ktorému poznáme antické názory na architektúru, Plinia, ktorému vďačíme za sprostredkovanie starovekých názorov na maliarstvo a na sochárstvo, ale aj Ciceróna, ktorému sme vďační nielen za znalosť antickej teórie rečníctva, ale aj teórie umenia vôbec.

VEĽKOSŤ A SLOBODA. Jeden z estetických traktátov, ktoré sa nám z antiky zachovali, a to traktát Pseudo-Longina *O vznešenosti*, pochádzajúci z 1. storočia nášho letopočtu, kladie v poslednej kapitole zvláštnu otázku: prečo jeho epocha nezrodila veľkých ľudí? „Udivuje ma a iste udivuje aj mnohých iných, ako je možné, že v našom storočí sa síce rodia ľudia obdarení najpôsobivejšou výrečnosťou a politickými schopnosťami, majúci bystré a obratné povahy... ale iba veľmi zriedka sa vyskytujú povahy naozaj vznešené, prevyšujúce priemer. V tomto ohľade dnes na celom svete panuje veľká neúroda.“

Pseudo-Longinos podáva dvojaké vysvetlenie tohto faktu. Po prvé, ako píše, odvolávajú sa na anonymného filozofa, niet veľkých ľudí, lebo niet slobodného života. „My, ľudia dnešnej epochy, sme od detstva odchovcami despotizmu... a nepijeme z najkrajšieho a najvýdatnejšieho prameňa... — z voľnosti. Každý despotizmus, nech by bol i najspravodlivejší, je ako klietka a veľké väzenie.“

Druhé vysvetlenie podáva autor vo svojom mene: Niet veľkých ľudí, lebo niet vnútornej slobody. Ľudí ovládajú vášne a žiadostivosť, predovšetkým hlad po bohatstve, chamtivosť. „Chamtivosť, ktorou sme všetci vo svojej nenásytosti chorí, a žiadza po užívaní robia z nás otrokov.“

\* H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, 1950.

\* Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote*, 1887, č. II., *L'esthétique après Aristote*, s. 159—369.

## II

1. FILOZOFIA HELENIZMU. Filozofia v helenistickej dobe zmenila svoju povahu: snaha dobre poznať svet a život ustúpila pred úsilím nájsť spôsob, ako na svete dobre a šťastne žiť. Malo to dôsledky aj pre estetiku: ak sa v nej filozofii ujímali slova, ich hlavnou otázkou nebolo už len: v čom spočíva krásna a umenie, ale aj: či prispievajú k šťastiu.

Svoje nové zásadné problémy filozofia helenizmu vyriešila pomerne rýchlo — v prvom pokolení helenistickej éry. Niekoľko rokov po Aristotelovej smrti k starším riešeniam, ktoré priniesli Platón a Aristoteles, pripojili sa tri nové — hedonistické, moralistické a skeptické. Prvé tvrdilo, že k šťastiu sú v živote potrebné iba slasti. Druhé zasa, že šťastie môže dať iba cnosť. A napokon tretie vravelo, že šťastným môže byť človek iba vtedy, keď sa oslobodí od pochybností a životných strastí.

Tieto riešenia sa stali heslami, okolo ktorých sa vytvorili filozofické školy. Filozofi v tomto čase prestali vystupovať individuálne, ale združovali sa do škôl — to tiež bola črta filozofie tohto obdobia. Popri Platónovej Akadémii a Aristotelovej peripatetickej škole vznikli tri nové školy.

Prvého hesla — hedonistického — sa ujala epikurovská škola a rozvinula materialistickú, mechanickú, senzualistickú školu. Druhé heslo — moralizmus — bránila stoická škola. V znamení tretieho hesla zasa škola skeptikov vytvorila filozofiu negatívnu, pokladajúcu všetky sudy za neisté a problémy, ktoré znepokojujú ľudstvo, za neriešiteľné. Táto škola bola voči všetkým ostatným v opozícii ako voči dogmatickým; relatívne najlahšie mohla nájsť spoločný jazyk s epikurovskou školou. Medzi dogmatickými školami najväčší protiklad vytvárali materialistická Epikurova škola a idealistická Platónova Akadémia. Aristotelova peripatetická škola a škola stoická zaujímali centristickú pozíciu, ale mali bližšie skôr k platónskemu idealizmu. Vďaka istému príbuzenstvu týchto troch smerov sa postupne vytvorila ešte štvrtá škola — eklektická, spájajúca motívy všetkých troch, čiže usilujúca sa zjednotiť všetko, čo priniesol starovek vo filozofii a čo nebolo skepticizmom a materializmom.

Tieto školy sa udržali po dlhé stáročia. Pritom epikurovci a skeptici sa najvernejšie pridržali doktrín svojich zakladateľov; pružnejšia bola stoická škola, ale k najväčším zmenám dochádzalo medzi platónovcami, ktorí sa prechodne dokonca priblížili skeptikom, no na samom konci staroveku — v systéme, ktorý dostal meno neoplatonizmus — ešte znásobili špekulatívne, extatické a transcendentné prvky Platónovej filozofie a väčšmi ako ktokoľvek iný sa vzdialili od trizvych zásad Epikura a skeptikov.

Helenistické systémy boli všestranne rozvinuté: analyzovali poznanie, rozvíjali teóriu bytia, vyvodzovali praktické závery pre život. Našlo sa v nich miesto aj pre estetiku. Ale bolo to miesto vedľajšie — vo filozofii zaujatej praktickými, morálnymi a biotechnickými otázkami, estetické problémy celkom prirodzene ustupovali do úzadia. A tým, že sa nastoľovali vo filozofických školách, ich riešenia mali prednosť i chyby kolektívnej práce: boli zosystematizované, vycizelované a zoschematizované. Aj tak však epocha škôl zrodila individuality, ktoré majú svoju váhu v dejinách estetiky — Ciceróna a Plotína.

2. ATÉNY A RÍM. Filozofické školy čias helenizmu vznikli v Aténach. Aj neskôr, hoci Atény politicky

a hospodársky upadli, priťahovali do svojich škôl filozofov zo všetkých strán „obyvateľného sveta“. Aténska filozofia síce nachádzala mimo Atén adeptov, ale málo spolupracovníkov. Alexandria bola sídlom špeciálnych vied, ale nie filozofie. To už skôr cisársky Rím sa zaujímal o filozofiu, ale radšej ju importoval, ako by na jej poli aktívne pracoval. Subtilne vývody skeptikov a platónsky idealizmus neboli Rimanom po chuti. Ale na druhej strane sa medzi nimi zrodil významný predstaviteľ epikureizmu v osobe Lucretia, ako aj význační stoici, spomedzi ktorých sa najmä Seneca zapodíval estetiku. Kým v Grécku školy medzi sebou bojovali, Rimania boli náchylní ich skôr zmierovať a zachovať v nich to, čo im bolo spoločné. Preto aj eklektická škola rozkvitla najväčšmi v Ríme a tu pôsobil i jej čelný predstaviteľ — Ciceró. Všeobecne čtyri helenistickej filozofie sa prejavili aj v estetike. Alexandria tu nič podstatné neprinesla, v programe alexandrijských „gramatikov“ estetika nezaujímal význačnejšie miesto. Zásluhy o ňu mali iba Atény a Rím. Z Atén vyšlo najviac ideí, z Ríma zasa prírúčiek. Ale aténske dedičstvo poznáme iba fragmentárne a za väčšinu toho, čo vieme o estetike spomínaného obdobia, vďačíme dielam rímskych učencov.

V dlhom helenisticko-rímskom období estetické názory nezaznamenali podstatný vývoj. Hlavné stanoviská sa ustálili už v 3. storočí pred n. l. a potom sa už skôr rozvíjali, ako pretvárali. K istej obrode estetiky došlo v 1. storočí pred n. l., čo súviselo s činnosťou aténskych filozofov — eklektického akademika Antiocha a stoikov Panaitia a Poseidonia. Vzápätí nasledovalo oživenie estetiky v Ríme. Z tohto a z nasledujúceho storočia pochádzajú latinské kompendiá a odborné rozpravy, ktoré sú pre nás najbohatším prameňom vedomostí o estetike helenizmu a Ríma.

V nasledujúcich storočiach začal sa vo filozofii šíriť transcendentný a mystický smer, ktorý našiel svoj výraz aj v estetike. Neskorším, ale vynikajúcim výtvorom tohto smeru bola Plotinova estetika v 3. storočí n. l.

3. ESTETICKÉ SPISY. Z čias helenizmu máme k dispozícii rozličné estetické texty, hoci v pomere k tomu, čo sa vtedy popisalo, ich máme málo. Osud chcel, že sa nezachovali originálne diela, ale iba ich neskoršie pretlmočenia. O maliarstve a sochárstve sa zachovali Pliniove knihy, ale stratili sa diela Xenokratova a Antigonove, Pasitelove a Varronove, z ktorých Plinius čerpal. Zachovalo sa Vitruviovo dielo o architektúre, ale nezachovali sa jeho pramene, spisy architekta Hermogena a iných. Zachovali sa estetické rozpravy Ciceróna a Senecu, ale stratili sa diela Panaitia a Poseidonia, ktorí im predchádzali a oplodnili ich. Ale z toho, že sa stratili dôležité estetické texty, netreba vyvodzovať, že sa stratili dôležité estetické myšlienky. Najhlavnejšie sa nepochybné zachovali, aspoň v správach kronikárov a doxografov, ktorých bolo veľa; ak nikto z nich nezaznamenal nejakú myšlienku, znamená to, že musela byť bezvýznamná.

4. FILOZOFIA UMELCI. Estetika v helenisticko-rímskej dobe vôbec nebola výlučným dielom filozofov. Vystupovala vo dvoch podobách: alebo v podobe všeobecnej estetiky, všeobecnej teórie krásy a umenia, ktorú pestovali filozofi rozličných škôl, alebo v podobe špeciálnej estetiky, teórie jednotlivých umení, ktorú rozvíjali prevažne umelci a vzdelanci. V pomere k predchádzajúcemu obdobiu sa vzťah obidvoch podob obrátil: zatiaľ čo klasickej estetike vtlačili najsilnejšiu pečať filozofii, helenisticko-rímsku estetiku najväčšmi poznačili odborníci.

Jedna z príčin tohto stavu spočívala v samej filozofii tohto obdobia. Vzťah všetkých troch nových filozofických smerov — epikureizmu, stoicizmu a skepticizmu — ku krásu a k umeniu nebol priaznivý: stúpenci týchto smerov si nemysleli, že by krásu a umenie slúžili ich cieľom, ktoré boli alebo morálne, alebo hedonistické; preto radšej odsudzovali, akoby podporovali ich štúdium. Napriek tomu, akoby proti svojej vôli, dali estetike trochu viac, než sa dalo čakať vzhľadom na ich negatívny postoj. Pokiaľ ide o dve staré

filozofické školy, aristotelovská sa venovala skôr špeciálnym a technickým výskumom než všeobecnej estetike, a platónska dlho pretrvávala v úpadku. Preto spomínané tri negatívne naladené smery sú typickejším vyjadrením vzťahu helenistickej filozofie k estetike.

Špeciálna teória umenia sa najskôr rozvinula vo sfére hudby a až trochu neskôr v oblasti výtvarných umení. Poetike už predtým prekľesnil cestu Aristoteles. Intenzívne sa pestovala rétorika, teória krasorečnického umenia, ktoré sa v staroveku tak cenilo. Helenistickú teóriu hudby poznáme vďaka zachovaným zlomkom Aristoxena, aristotelovca 3. storočia pred n. l., teóriu poézie vďaka Horatiovi, teóriu rečníctva vďaka Cicerónovi a Quintilianovi, rečníkovi z prelomu 1. a 2. storočia, teóriu maliarstva a sochárstva vďaka Pliniovmu encyklopedickému dielu z 1. storočia n. l.

Rozoberieme tu najprv názory filozofických škôl v nasledujúcom poradí: 1. Estetika epikurovcov (najmä Lucretia). 2. Estetika skeptikov (hlavne podľa Sexta Empirica). 3. Estetika stoikov (predovšetkým Senecu). 4. Estetika eklektikov (najmä Ciceróna). Potom príde rad na jednotlivé teórie: 5. Estetika hudby (hlavne Aristoxenova). 6. Poetika (hlavne Horatiova). 7. Rétorika (hlavne Quintilianova). 8. Estetika architektúry (hlavne Vitruviova). 9. Estetika maliarstva a sochárstva.

Na záver sa budeme musieť opäť vrátiť k filozofii, lebo posledným slovom obdobia bola neoplatónska filozofia, v ktorej estetika zaujímala významné miesto; a bola to estetika iného typu než tá, ktorú pestoval raný helenizmus.

## ESTETIKA EPIKUROVCOV

### III

1. SPISY EPIKUROVCOV O UMENÍ. Medzi spismi Epikura, tvorcu školy (340—271), boli aj diela venované umeniam: *O hudbe*, *O rétorike*<sup>a</sup>, predstavovali však veľmi malú časť jeho vedeckej produkcie, a aj tie sa stratili. Diogenes Laertios, ktorý sprostredkoval toľko údajov o Epikurovi, mlčí o jeho estetických názoroch a málo o nich hovoria aj iní doxografi. Môžeme si o nich urobiť predstavu iba z drobných fragmentov a sprostredkovaných informácií. Jedno je isté: tieto problémy boli pre Epikura ďaleko v úzadí. Trochu viac estetických úvah obsahuje kompletne zachovaná filozofická poéma rímskeho epikurovca Lucretia (95—55 pred n. l.) *O povahe vecí (De rerum natura)*<sup>b</sup>. Ale téma poémy bola kozmologická a etická, estetické úvahy autor vsúval iba okrajovo. Niektorí iní členovia školy zapodievali sa estetiku viac ako básnik Horatius, autor známej poetiky. Epikurovcom bol aj Filodemos z Gadary, polygraf z 1. storočia n. l.; z jeho spisov *O poetických dielach*<sup>c</sup> a *O hudbe* zachovali sa v herkulánskych papyrusoch dosť veľké fragmenty<sup>d</sup>, ktoré obsahujú tak estetické názory epikurovcov, ako aj ich kritiku iných škôl, a sú základným prameňom k estetike helenistických filozofov.

2. MATERIALIZMUS, HEDONIZMUS, SENZUALIZMUS. Epikurovská filozofia chápala bytie materialisticky, konanie hedonisticky a poznanie senzualisticky. Takéto chápanie malo pre estetiku svoje dôsledky. Materializmus epikurovcov zapríčinil, že sa málo zaujímali o „duchovnú“ krásu, ktorej estetici klasického obdobia venovali toľko pozornosti. Dôsledkom hedonizmu bolo, že epikurovci hodnotu krásy a umenia videli v rozkoši, ktorú poskytujú. A dôsledkom senzualizmu bolo, že rozkoš, a teda aj krásu spájali so smyslovými vnemami, že krásne pre nich bolo to, „čo je príjemné zraku a sluchu“. Všetko to bolo v ostrom protiklade k Aristotelovej, a najmä k Platónovej estetike. Na druhej strane sa to zdá blízke estetike sofistov: blízke však boli iba predpoklady, nie dôsledky; z podobných predpokladov vyrástol kladný vzťah sofistov ku krásu a k umeniu, a nevráživosť voči nim u epikurovcov.

3. NEGATÍVNY VZŤAH KU KRÁSE A K UMENIU. U Epikura hedonistický názor na krásu mal dva varianty. V jednom variante tvrdil: krásu je totožná so slasťou, niet krásy, kde niet slasti, toľko je krásy, koľko je slasti; medzi krásou a slasťou je iba slovný rozdiel. „Keď hovoríš o krásu, hovoríš aj o slasti, lebo krásu by nebola krásou, keby nebola najväčšou slasťou.“ V druhom variante: krásu súvisí so slasťou, ale nie je s ňou totožná. Má hodnotu iba vtedy, keď poskytuje slasť a iba vtedy treba o ňu dbať. Vyjadroval sa dokonca ostrejšie: že pohádza krásou, ak táto neprináša nijakú slasť, a pohádza ľuďmi, ktorí takúto krásu zbytočne obdivujú. Obe varianty boli späté s hedonizmom, ale podstatne sa od seba líšili: v prvom každá krásu spočíva v slasti a každá je cenná; v druhom — jestvuje aj krásu, ktorá neposkytuje slasť a nie je cenná. Ťažko už dnes povedať, či za tento rozpor zodpovedajú informátori (Atenaios a Maximos z Týru), alebo sám

<sup>a</sup> H. Usener, *Epicurea*, 1887.

<sup>b</sup> Lucretius, *De rerum natura libri VI*, vyd. H. Diels, 2. zv. 1923—4. Poľské preklady: A. Krokiewicz, *O rzeczywiŝtoŝci*, 1924. — E. Szymański, *O naturze wszechrzeczy*, Bibl. Klas. Fil. 1957.

<sup>c</sup> Ch. Jensen, *Philodemos über die Gedichte*, fünftes Buch, 1923.

<sup>d</sup> *Philodemi de musica librorum quae extant*, vyd. I. Kemke, 1884.

Epikuros, ktorý si krásu necenil, a tak nevynekladal veľa úsilia na jej preskúmanie. Podobný rozpor však vystupuje aj v úsudku Epikura a jeho školy o umení: alebo tvrdili, že umenie je vytváranie príjemných a užitočných vecí, alebo zasa, že jeho existencia je odôvodnená iba do tej miery, do akej vytvára veci príjemné a užitočné.

Na týchto zásadách mohla epikurovská škola vytvoriť hedonistickú estetiku v duchu sofistov alebo Demokrita, z ktorého si v toľkých veciach brala príklad. Ale nevytvorila ju, pretože v kráse a v umení neobjavila radosť. Prvou tézou epikurovcov bolo, že umenie má hodnotu, ak poskytuje radosť. Ale druhou tézou bolo: umenie neprináša ozajstnú radosť, a teda nemá nijakú hodnotu. Preto sa nehodno oň zaujímať. Všetko, čo človek robí, podľa Epikura zodpovedá nejakým potrebám — ale sú potreby nevyhnutné a potreby, ktoré nemusia byť uspokojené. Krásu nepokladal za nevyhnutnú potrebnú vec. Aj umenie bolo v jeho očiach zbytočné, človek sa bez neho dlho zaobišiel; vzniklo dosť neskoro, ako dokazovali jeho žiaci. Dokonca nemá ani tú prednosť, že by bolo originálne, naopak, všetko čerpá z prírody, človek nič nevie sám zo seba, všetkému sa musí od nej naučiť. Preto si epikurovci umenie ani necenili. Sám tvorca ich školy nazýval hudbu a poéziu „lomozom“. Jeho žiakom ani na um neprišlo, ako udáva Cicero, strácať čas čítaním básnikov, keďže neprinášajú „solídny úžitok“. Poéziu Epikuros dokonca pokladal za zhubnú, pretože vytvára mýty. A tak podobne ako Platón, hoci vychádzali z takých rozdielnych predpokladov, chcel vylúčiť básnikov zo štátu. V krajnom prípade pripúšťal, aby múdry človek chodil do divadla, ale s podmienkou, že to bude brať ako zábavu, a nie ako vážnu vec. O hudbe epikurovci posmešne hovorili, že robí z ľudí „lenivcov, pijanov a ničích“.

4. NEAUTONOMNOSŤ UMENIA. Epikurovské stanovisko v umení bolo vyslovene praktické; krásu a umenie hodnotili iba zo životného hľadiska, usudzovali, že cenné je iba to, čo je užitočné, a užitočné to, čo je príjemné. Nepripúšťali myšlienku, že by umenie mohlo podliehať svojim vlastným zásadám. Básnici píšú sebe vlastnými *politis versibus*, ale musia sa podrobovať všeobecným ľudským cieľom. Epikurovci zastávali pochybné stanovisko, že v poézii neslobodno hovoriť nič okrem toho, čo veda uznáva za pravdivé. Epikuros ešte ostrejšími slovami ako Platón odsudzoval básnikov za ich nepravdivé výmysly. Tvrdil, že „jedine mudrc by mohol výstižne hovoriť o hudbe a poézii“. Lucretius určoval poézii služobnú úlohu, hovoril, že „umenie je služkou filozofie“, *ars ancilla philosophiae*. Umenie podľa epikurovcov nemalo ani vlastné ciele, ani vlastné kritériá, ani vlastných sudcov. Do krajnosti dohnali neautonómne chápanie umenia: je neautonómne rovnako vo vzťahu k životnej praxi, ako aj vo vzťahu k vede.

5. DVA MOTÍVY ESTETIKY. Takýto vzťah ku kráse a k umeniu, pochádzajúci od Epikura, udržal sa u tých pokolení žiakov, ktoré mu boli časovo blízke, neskôr sa čiastočne zmenil. Nadšenie pre krásu a umenie v škole nebolo ani vtedy, ale v 1. storočí starého i nového letopočtu patrili do nej takí filozofi ako Lucretius a humanisti ako Filodemos, ktorí mali k estetike pozitívnejší a vážnejší vzťah. Epikurovská filozofia mala od počiatku dva motívy, z ktorých jeden bol spomínaný motív chápania všetkého výlučne z hľadiska životných záujmov. Pre estetiku bol neužitočný. A v podobe tézy o bezcennosti krásy a umenia stal sa u epikurovcov jej základným prvkom. Bol to kynický motív. Platónovej estetike sa podobal len povrchne, pretože Platón pokladal za bezcenné len umenie, aj to iba súveké, a nie krásu všeobecne. Tento motív odrádzal epikurovcov od štúdia krásy, a keďže ju neštudovali, zotrúvali na konzervatívnom a laickom stanovisku.

Ich druhý motív bol zasa demokrátovský: a to motív naturalizmu a empirizmu, opozície voči každému idealizmu a mysticismu. Tento motív, ktorý sa v ich estetike prejavil neskôr ako prvý, mal pre ňu oveľa pozitívnejší význam. Dali mu výraz rovnako Lucretius, ako aj Filodemos.

6. LUCRETIUS. Typickou Lucretiovou myšlienkou bolo, že umelecké formy sa odvodzujú z prírody, že ona bola pre ne vzorom. Napodobovaním vtáčieho spevu ľudia dospeli k vlastným piesňam. Svišťanie vetra v trstine im dalo vzor pre píšťaly. Za začiatky svojej poézie teda vďačili vtákom, za počiatky hudby vetru. Umenie pôvodne nebolo pre nich ničím iným iba zábavou a odpočinkom. A nakoniec ho privedli „až na najvyššie vrcholy“ vo všetkých oblastiach hudby, maliarstva či sochárstva, ale postupovali pomaly, krok za krokom, racionálne a utilitárne, riadiac sa „premyšľavým rozumom“ a „dbajúc na osoh vecí“.

7. FILODEMOS. Filodemos si vytyčoval iné úlohy: bojoval proti prehnaným, neodôvodneným, mystickým názorom Grékov na umenie. „Nijaký boh nevymyslel hudbu, ani ju nedal ľuďom.“ Vymysleli ju sami ľudia. Niet nijakej analógie medzi ňou a nebeskými úkazmi; je vytvorená na ľudskú mieru a závisí od zamerania ľudí. Niet v nej nič zvláštneho, pôsobí tak ako iné ľudské výtvy: „Piesne nepôsobia inak ako vône a chute.“ Navzdory prevládajúcej mienke je iracionálna, a práve preto je jej pôsobenie na ľudí ohraničené. Najmä „teória étosu“ nemá nijaký podklad: hudba nevyjadruje charakter a s duchovným životom nesúvisí väčšmi ako kuchárske umenie.

Filodemos v súlade s celkovou tendenciou školy odsudzoval formalistické chápanie poézie a tvrdil, že „aj keby mala poéma krásnu formu, je zlá, ak sú v nej zlé myšlienky“. Na druhej strane keď písal o hudbe a bral do úvahy odlišný charakter tohto umenia, zaujímal zasa formalistické stanovisko. Svoju príslušnosť ku škole tu dokumentoval inak, bojoval menovite s názorom o zvláštnom pôsobení hudby na dušu. Dôraz tohto epikurovca na obsah v poézii sa vysvetľuje praktickým, životným, výchovným zameraním tejto školy, a jeho dôraz na formu v hudbe zasa obavou pred jej mystickým chápaním. v Grécku takým rozšíreným. Pre bojovníkov osvietenstva, akými boli epikurovci, mysticismus bol ešte nebezpečnejší ako formalizmus. V umení si väčšmi cenili obsah než formu, ale radšej dali prednosť starostlivosti o formu, ako by pripustili mystický obsah.

8. TÁBOR MINIMALISTOV. Filodemos sa väčšmi zapodieval špeciálnou teóriou umení ako všeobecnou estetickou. Väčšmi bojoval s teóriami iných, akoby rozvíjal vlastnú, preto sa bude treba vracieť k jeho spisom pri charakteristike názorov iných škôl a špeciálnej teórie umenia jeho čias, najmä teórie hudby a poézie. Stanovisko epikurovcov v estetike — rovnako počiatkové odsudzovanie krásy a umenia, ako aj ich neskoršia naturalistická interpretácia krásy a umenia — bolo výrazom helenistickej menšiny. Väčšina, ku ktorej patrili tak platonisti, ako aj peripatetici, ba dokonca aj stoici, zvelebovala krásu a umenie a bola náchylná chápať ich spiritualisticky. V estetike nie inak ako v iných odvetviach filozofie sa epikurovci dištancovali od týchto škôl. Na druhej strane sa ocitli v jednom tábore spolu so skeptikmi. Tábor väčšiny tvorili estetickí maximalisti, kým epikurovci a skeptici tvorili tábor minimalistov.

## TEXTY EPIKUROVCOV

### KRÁSA A SLASŤ

#### EPIKUROŠ

- 1) Keď hovoríš o kráse, hovoríš aj o slasti, lebo krása by nebola krásou, keby nebola najväčšou slasťou.  
(Maximos z Týru, Reči XXXII 5, Hobein 272)

#### EPIKUROŠ

- 2) Nemôžem zistiť, čo je dobro, ak vylúčim chuťové rozkoše, rozkoše milostné, a tie, ktoré sa týkajú sluchu alebo zraku — pohľadu na krásny tvar a pohyb.  
(Atenaos, XII 546e)

#### EPIKURÒS

- 3) Treba uznať hodnotu krásy cností a im podobných vecí, ak spôsobujú rozkoš, ak nie, treba sa s nimi rozísť.  
(Atenaos, XII 546f)

#### EPIKUROŠ

- 4) Pohľadom krásou i ľuďmi, ktorí ju obdivujú ako prázdnu, lebo nevytvára nijakú rozkoš.  
(Atenaos, XII 547a)

### NEGATÍVNY VZŤAH K UMENIU

#### EPIKUROŠ

- 5) Herakleides . . . gramatik, príjemným sa odpláca Epikurovi, ktorého žiaci si dovolili hovoriť proti nemu o básnickej mnohovravnosti a reptali proti Homérovi.  
(Plutarchos, O nemožnosti žiť šťastne 2, 1086f)

#### EPIKUROŠ

- 6) Uznával iba také vzdelanie, ktoré prispieva k životnému šťastiu. Nestratil by čas čítaním básnikov, z ktorých neplynie trvalý ošoh, ale iba akási detská radosť.  
(Cicero, O hraniciach dobra a zla I 21, 71)

#### HERAKLEITOS

- 7) Odmietol nielen Homéra, ale súčasne celú poéziu, odvracajúc sa od nej ako od škodlivej a prijateľnej iba pre mýty.  
(Homérske otázky 4a 75)

#### ATENAIOS

- 8) Ale takisto písali Epikuros a Platón a vyhánali Homéra zo svojich štátov.  
(Atenaos, V 187c)

### UČENEC — SUDCA UMENIA

- 9) Iba učelec by mohol správne prehovoriť o hudbe a básnictve.  
(Diogenes Laertios, X 121)

### PRÍRODA — VZOR PRE UMENIE

#### LUCRETIUS

- 10) Omnoho skôr ako vácí ľudia vedeli spievať aj tie jemné básnické slová vyjadriť spevom a spevom tým lahodiť uchu.  
To najprv mierny vánok, čo v rákosti šuštal, naučil pastierov prostých na dutej píšťale písať, potom až poznali spôsob, ako sa vyjadriť dajú fujarkou trichlivé tóny.  
(Lucretius, O prírode V 1379)

### ROZVOJ UMENIA

#### LUCRETIUS

- 11) Na lodiach plávať, orať a hradby stavať i cesty,  
hotoviť šaty a zbroje, vydávať zákonný predpis,  
odmeny dávať a užívať slastne, čo prináša život —  
v piesňach, v obraze maliarov a v tvorbe zdobených sôch —  
potreba, zároveň skúsenosť trpká, čo nabáda myseľ,  
učila človeka tak z nohy na nohu dopredu kráčať.  
Čo takto pomaly veky tým tempom vytvoriť mohli,  
to všetko hlbavý duch vynáša až k výšinám svetla,  
pred zrakom a s radosťou v srdci mu umenie jedno plodí druhé hneď,  
a takto ľudia k samému vrchoľu umení došli.  
(Lucretius, tamtiež V 1 448)



1. ESTETIKA V SPISOCH SKEPTIKOV. Svoju základnú filozofickú myšlienku o nemožnosti poznania skeptici uplatňovali spočiatku na dobro a pravdu, ale nie na krásu; nezdá sa, že by sa tvorca školy Pyrrhón a jeho bezprostrední nasledovníci vyslovovali na tému krásy a umenia. Výpovede o týchto otázkach však nachádzame u neskorého predstaviteľa školy, ktorého spisy sa zachovali najúplnejšie, u Sexta Empirica. Tento lekár a filozof, nesamostatný, ale vzdelaný a systematický, zhrnul koncom 2. storočia n. l. problematiku a argumenty skeptikov. Tie, ktoré sa týkajú estetiky, rozviedol v liste *Proti učencom* (*Adversus mathematicos*): najobširnejšie problémy hudby v knihe VI *Proti hudobníkom* (zv. II., 238—261); otázky poézie v knihe *Proti gramatikom* (kap. XIII., zv. II., 274—277):

Všeobecné filozofické predpoklady skeptikov predurčovali ich estetické stanovisko, usilovali sa ich však podoprieť empirickým materiálom. Hlavným argumentom bola rôznorodosť a protichodosť ľudských súdov o kráse a o umení. Kým Gréci žili v izolácii a málo sa stýkali s cudzincami, mali pred očami iba vlastné umenie, poznali iba vlastný vkus a nemohli tu postrehnúť veľkú rôznorodosť; keď sa však od čias Alexandra Veľkého začali stýkať s inými, mimogréckymi druhmi umenia a s inými súdmi o kráse, ako boli ich vlastné, spoznali odlišnosť estetických názorov, ktorá sa odvtedy začala častejšie zjavovať v ich diskusiách. Skeptici ju využívali predovšetkým ako argument na podporu svojho stanoviska.

Keď vo filozofii starovekých Grékov vystupoval negatívny vzťah k estetike, bol negatívny buď voči umeniu, buď voči kráse, alebo voči samej estetike ako vede o umení a o kráse. Záporný vzťah k umeniu u nikto tak dôrazne nevyjadril ako Platón, záporný vzťah ku kráse zasa epikurovci; skeptici mali menej pochybností voči umeniu a kráse, ale na druhej strane bojovali proti estetike pre jej ambície byť vedou a obsiahnuť poznatky o kráse a o umení. Existuje krása a umenie, ale nejstuuje pravdivá veda o kráse a o umení. Osobitne skeptici bojovali proti teórii umenia, najmä proti teórii literatúry a hudby (lebo teória výtvarného umenia ešte nebola rozvinutá a nerobila si nárok byť vedou).

2. PROTI TEÓRII LITERATÚRY. O poézii skeptici hovorili, že neprináša úžitok, ba je dokonca škodlivá, lebo svojimi fikciami vyvoláva zmätok v myšliach. V najlepšom prípade poskytuje pôžitok. Objektívnu krásu neobsahuje, je to iba dojem, ktorý sugerujú básnici. Neučí šťastiu ani cnosti. Nemá ani filozofický obsah, ako si to predstavovala väčšina Grékov: z filozofického hľadiska je poézia buď triviálna, alebo nepravdivá. A ešte prísnejšie ako literatúru skeptici odsudzovali teóriu literatúry.

Helenistická epocha nazývala teóriu literatúry gramatikou a teoretikov literatúry gramatikmi (od grámma — litera; slovo „literát“ je polatinčením tohto gréckeho slova). Výhrady skeptikov voči „gramatike“ boli trojakého druhu: jedny dokazovali, že je nemožná, druhé, že je nepotrebná, a tretie, že je škodlivá.

A. Teória literatúry je nemožná. Pre skeptikov dokazujúcich, že nijaká veda, ani matematika či fyzika, nezodpovedá požiadavkám, ktoré treba klásť na vedu, bolo detskou hračkou dokázať, že im nezodpovedá ani veda o literatúre, že takej vedy vôbec niet, že nie je možná. Ich uvažovanie bolo takéto: teória literatúry

je vedou buď o všetkých literárnych dielach (veršovaných či prozaických), buď o niektorých. Ak je vedou o všetkých, potom o nekonečne mnohých, a nekonečnosť nemôžeme postihnúť — teda takej vedy niet. A ak je vedou iba o niektorých dielach, potom nie je vedou; o niektorých dielach majú znalosti aj laici, ktorí s vedou nemajú nič spoločné.

Iné podobné úvahy skeptikov: teória literatúry je vedou buď o veciach, o ktorých hovoria literárne diela, buď o slovách, akými hovoria. Ale o veciach majú znalosti fyzici, a nie teoretici literatúry. Ani o slovách ich nemajú, lebo slov je nekonečne veľa, každý ich používa inak a nijaká veda o nich nie je možná.

B. Teória literatúry je nepotrebná. Niektoré poetické diela sú sice čiastočne užitočné, napríklad diela reflexívnej a náučnej poézie, ale tie sú písané jasne a nepotrebujú vysvetlenie teoretikov. A tie literárne diela, ktoré vysvetlenie potrebujú, nie sú užitočné pre život. Hodnotenie literárnych diel je potrebné, ale môže ho priniesť iba filozofia a presná veda, ale nie teória literatúry. Je dokonca možné, že teória literatúry je z hľadiska štátu potrebná, ale z toho nevyplýva, že by bola potrebná pre človeka alebo že by ho robila šťastnejším.

C. Teória literatúry môže byť dokonca škodlivá. Veď medzi literárnymi dielami sú aj diela falošné, spôsobujúce životné ujmy; a tak teda spôsobuje škodu aj teória, ktorá sa nimi zaoberá, ktorá ich vysvetľuje a propaguje.

3. PROTI HUDBE. Rovnako neúprosne skeptici útočili proti teórii hudby. Pre ľudí v staroveku však hudba a teória hudby boli jedno a to isté, pretože v hudbe videli jednoducho aplikáciu teórie. Preto teda aj skeptici jedným útokom zasahovali hudbu i jej teóriu. Bojovali s preceňovaním jej hodnoty a možnosti. Používali pritom dvojakú argumentáciu: jedna sa podobala tej, ktorá sa uplatňovala v epikurovskej škole, druhá zasa bola ich vlastná; závery jednej boli umiernennejšie, druhej zasa radikálnejšie.

Prvá bola namierená proti teórii o osobitnom psychickom pôsobení hudby, ktorá bola medzi Grékmi rozšírená a ktorú hlásali mnohé filozofické školy — pytagorovci, platonisti, stoici. Pre všetkých mala hudba priam čarodijnú moc; v bitke dodáva vojsku odvahu, krotí hnev, teší spokojných a utrápeným prináša úľavu. Je to teda veľká a užitočná sila, tým skôr, že je aj zdrojom poučenia a slasti.

Na to skeptici hovorili: Celá táto sila hudby je ilúziou. Sú predsa ľudia i zvieratá, na ktorých nepôsobí alebo pôsobí inak. Ak však niektorých pri jej zvukoch opúšťa hnev alebo smútok, nie je to preto, že by v nich vzbudzovala lepšie city, ale preto, že dočasne rozptyľuje ich pozornosť. Keď zatíchne, nevylicedená duša znovu upadá do strachu, hnevu, smútku. Trúby a bubny nepridávajú vojsku odvahy, ale iba na chvíľu prehlúšia jeho strach. Je pravda, že hudba pôsobí na ľudí, ale nepôsobí inak ako spánok alebo víno, upokojuje ako spánok, povzbudzuje ako víno.

Podobne aj iné argumenty, ktoré zvyčajne používali Gréci na dôkaz sily a hodnoty hudby, Sextus zaradom odmietal. 1. Jeden argument hovoril, že muzikálnosť je zdrojom slasti. Na to Sextus odpovedal, že nemuzikálni ľudia nedostatok tejto rozkoše vôbec nepociťujú. Technicky vzdelaný hudobník môže dielo zhodnotiť lepšie ako laik, ale nemá preto väčší pôžitok. 2. Prívrženci hudby tvrdia, že muzikálnosť je dôkazom vzdelania, čiže dokonalého umu. Ale Sextus hovorí, že hudba pôsobí aj na tých, ktorí nemajú nijaké vzdelanie; piesne uspávajú deti, ba aj zvieratá podliehajú čaru flauty. 3. Prívrženci hudby hovoria, že jej melódie, najmä niektoré, zušľachťujú ľudí. Ale Sextus pripomenul, že toto tvrdenie sa z mnohých strán vyvracalo; boli predsa Gréci, ktorí, ako vieme, tvrdili, že hudba robí z ľudí práve lenivcov, pijanov a ničích. 4. Pytagorovci vraveli, že hudba je postavená na tých istých princípoch ako najvyššia ľudská

<sup>a</sup> Sextus Empiricus *Opera*, vyd. H. Mutschmann, 2 zv. 1912—14. Anglický preklad diela *Adversus mathematicos: Against the Professors*, trans. by R. G. Bury, 1949.

<sup>a</sup> J. Reiss, *Sextus Empiricus przeciw muzykom*, In: *Kwartalnik Filozoficzny* XII, 2, 1935, s. 156n.

činnosť, filozofia. Na to skeptici odpovedali, že je to očividný klam. 5. Pytagorovci hovorili aj to, že hudobná harmónia je ozvenou harmónie vesmírnej. A skeptici namietali, že vesmírna harmónia vôbec nejestvuje, že je to číry výmysel.

Záver tejto argumentácie bol takýto: Hudba nemá nijakú zvláštnu silu, neprináša úžitok, neobšťastňuje, nezušľachťuje človeka. Opačné tvrdenia sa zakladajú na predsudkoch, dogmách, zveličeniach, na nepravdivých názoroch.

4. ÚDAJNÉ VLASTNOSTI HUDBY. Druhá Sextova argumentácia — už špecificky skeptická a radikálna — bola takáto: Hudba sa skladá zo samých zvukov; keby teda nebolo zvukov, nebolo by ani hudby. A zatiaľ — zvuky nejestvujú; pri tomto tvrdení sa možno odvolať na mnohých vynikajúcich filozofov, na kyrénsku školu, na Platóna, na Demokrita. Podľa kyrénikov existujú totiž iba vnemy, nič iné; ak teda zvukom nechápeme vnem, ale to, čo ľudský vnem vyvoláva, potom zvukov niet. Niet ich ani podľa Platóna, pre ktorého existujú iba idey, ani podľa Demokrita, pre ktorého zasa jestvujú iba atómy. Pritom zvuk nie je ničो stále, ale čosi, čo vzniká, tvorí sa a prebieha v čase; to, čo iba vzniká, ešte nejestvuje. A to je dostatočný dôkaz, že zvukov niet. A keď ich niet, niet ani hudby.

Záver tejto argumentácie — že niet hudby — znie paradoxne, ale jej zmysel je vlastne dosť jednoduchý: tvrdí, že hudba neexistuje nezávisle od človeka a od jeho vnemov. Na druhej strane hudba, prirodzene, jestvuje ako ľudská skúsenosť. A ak je tak, ak je hudba iba pocitom, potom nemá stále, objektívne vlastnosti, ale iba subjektívne a premenlivé, v rámci ľudského vedomia, a potom výrok, že „hudby niet“, má zmysel. Hovorí najmä to, že hudba nemá objektívnu schopnosť pôsobiť na city, upokojuvať ich, ani zušľachťovať, obšťastňovať človeka, že toto jej pôsobenie závisí rovnako od človeka, ako aj od samej hudby. Keďže hudba nemá objektívne vlastnosti, nemôže existovať ani veda o nej. Povedané novším jazykom: niet teórie hudby, je iba psychológia hudby. Závěry skeptikov dokonca aj v tejto umiernennej interpretácii boli pre Grékov zraňujúce, lebo zasahovali ich hlboké presvedčenie, že majú matematickú vedu o podstate hudby a rovnako presnú vedu o jej pôsobení na ľudskú dušu.

Zo Sextových vývodov namierených proti jednotlivým umeniam môžeme skonštruovať celkový skeptický názor na umenie. Ak si nebudeme všimáť zámerne vyhotené a paradoxné formulácie, bude znieť takto: všeobecné pravdy, ktoré sa hlásali o umení, o jeho pôsobení a hodnote, sú údajnými pravdami, ale v skutočnosti sú nepravdami, neodôvodnenými zovšeobecneniami; ba čo viac, sú vydávaním subjektívnych ľudských reakcií na umenie za objektívne vlastnosti umenia. Týka sa to najmä dvoch tvrdení o umení, ktorým Gréci pripisovali mimoriadnu váhu: o jeho poznávacej a etickej hodnote. Skeptici popierali jednu i druhú: podľa nich umenie ani nepoučuje ľudí, ani ich morálne nepovznáša. Niekedy dokonca tvrdili, že pôsobí na ľudí negatívne, že ich morálne ničí; ale častejšie sa skepticky dívali na jeho pôsobenie, rovnako kladné, ako záporné.

Ich názor nebol celkom nový: pripravovali ho už sofisti, keď hlásali relativnosť a subjektívnosť kultúry. Skeptici iba rozvinuli a vyhotili „motív sofistov“. Pre estetiku mala ich činnosť cenu predovšetkým ako výstraha pred dogmatizmom a predčasnými zovšeobecneniami. V Sextových spisoch, preplnených epistemologickými subtilnosťami, niet ani stopy po nových estetických myšlienkach. Niet v nich ani tých myšlienok, ku ktorým dospel Platón, a najmä Aristoteles, predovšetkým o osobitosti, o autonómii krásy a umenia.

## TEXTY SKEPTIKOV

### VEDA O LITERATÚRE NEMÔŽE EXISTOVAŤ

#### SEXTUS EMPIRICUS

1) Keď hovoríme o literárnej vede ako o súbore svedectiev o tom, čo napísali básnici a spisovatelia, máme na mysli alebo všetky, alebo len niektoré spisy... Z neznámych spisovateľov by sme nenadobudli predstavu o skutočnosti, ani by z toho nevznikla literatúra. Keby sme čerpali len z niektorých, vtedy by aj laici mali akú-takú predstavu o literatúre a o jednotlivých básnikoch a prozaikoch, no predsa by nemali svedectvá v oblasti vedy o literatúre. V takom prípade sa nedá hovoriť o literárnej vede.

(Proti matematikom I 66)

### NEUŽITOČNOSŤ LITERÁRNEJ VEDY

#### SEXTUS EMPIRICUS

2) Je isté, že všetko, čo je vo výpovediach básnikov užitočné pre život a je nevyhnutne potrebné, či v poézii gnómickej (náučnej) alebo parainetickej (radiacej), je vyjadrené zrozumiteľne a nepotrebuje literárnu teóriu; tie verše, ktoré ju potrebujú... sú nanič. Potrebná nie je literárna teória, ale filozofia, ktorá je schopná usudzovať.

(Tamtiež I 278, 280)

#### SEXTUS EMPIRICUS

3) Teoretici literatúry nepoznajú skutočnosť. Ostáva im len premýšľať o slovách samých. A to je takisto nerozumné. Po prvé preto, že ich myšlienky nemajú konkrétny obsah, po druhé preto, že slovám, ktoré znejú u každého básnika inak, nemožno rozumieť.

(Tamtiež I 313, 314)

#### SEXTUS EMPIRICUS

4) Niečo iné je užitočné pre štát, a niečo iné je užitočné pre nás. Umenie obuvnícke a kováčske je pre štát veľmi potrebné, no pre naše šťastie netreba, aby sme boli obuvníkmi či kováčmi. Inak je to s literárnou teóriou; tým, že sa stala pre štát potrebnou, nevyhnutne je takou aj pre nás.

(Tamtiež I 294)

## HUDOBNÁ VEDA NIE JE ŽRIEDLOM PŮŽITKU

### SEXTUS EMPIRICUS

- 5) Hoci niekedy neovládame kuchárske umenie ani nechutnávame vína, predsa máme príjemný pocit pri jedle a pití; podobne bez znalostí o hudbe pociťujeme radosť, keď počujeme peknú melódiu. Hudobne vzdelaný človek môže lepšie posúdiť hudobný prejav ako laik, pričom nemusí mať z neho príjemnejší pocit.

(Tamtiež VI 33)

## SVET NIE JE HARMONICKÝ

### SEXTUS EMPIRICUS

- 6) Mnohokrát sa ukázalo nepravdivým, že svet sa spravuje harmóniou, a hoci by to bola pravda, vôbec by to neprispelo k nášmu šťastiu, práve tak, ako k nemu neprispieva harmónia nástrojov.

(Tamtiež VI 37)

## SUBJEKTÍVNOSŤ ÚSUDKOV O HUDBE

### SEXTUS EMPIRICUS

- 7) Ak sú jedny melódie takého, a iné odlišného druhu, nie sú takými od prírody, ale preto, že sa nám takými zdajú.

(Tamtiež VI 20)

## MRAVNÁ ŠKODLIVOSŤ HUDBY

### SEXTUS EMPIRICUS

- 8) Hudba je prekážkou pri dosahovaní cnosti a porušuje ju u dobre vychovaných mladých ľudí, lebo ich privyká na beztrastné konanie a rozkošnosť.

(Tamtiež VI 34)

## ESTETIKA STOIKOV

### V

1. ESTETICKÉ SPISY STOIKOV. Stáročné dejiny stoicizmu<sup>a</sup> sa dejia na tri obdobia: je to najprv starý stoicizmus v 3. storočí pred n. l., ku ktorému patrili zakladatelia školy Zenón, Kleantes a Chrysippos; potom stredný stoicizmus Filóna z Larisy, Panaitia a Poseidonia na konci 2. a na začiatku 1. storočia; a napokon neskorý stoicizmus za rímskeho cisárstva.

Spomedzi starých stoikov sa estetickými otázkami zapodieval rovnako Zenón ako Kleantes, ktorý napísal dielo *O krásnych veciach*, ale aj Chrysippos, ktorý zanechal spis *O kráse* a druhý *O kráse a rozkoši*, ale zo všetkých týchto spisov sa zachovali iba drobné zlomky.

K starým stoikom patrila aj Zenónov žiak Ariston z Chia (3. storočie), o ktorého poetike nás informuje Filodemos. Takisto o Diogenovi Babylonskom (polovica 2. storočia pred n. l.) nepriamo vieme, že sa zaoberal estetikou; bol Chrysippovým žiakom a učiteľom Panaitiovým, teda ohnivom spájajúcim starú a strednú stoickú školu. Názory týchto dvoch stoikov, Aristona a Diogena, poznáme iba nepriamo, ale vieme, že mali zásluhy práve na poli estetiky.

O estetike vodcov strednej školy Panaitia (okolo 185—110) a Poseidonia (okolo 135—asi 50) máme tiež iba útržkovité informácie, ktoré však naznačujú, že ich estetické záujmy boli širšie ako u starých stoikov.

Existovali dva typy stoikov. Tzv. πάντο στρωκοί, to znamená totálni, radikálni, nezmieriteľní, tí, ktorí absolútne podriaďovali krásu cnosti a estetike dávali málo miesta vo svojich výskumoch. Ale neplatilo to na iných príslušníkov školy, ako boli Ariston alebo Poseidonios.

Neskorší rímski stoici, ako Epiktetos a Marcus Aurelius, nevenovali kráse a umeniu veľkú pozornosť. Trochu viacej o týchto problémoch písal Seneca (zomrel roku 65 n. l.); jeho *Listy (Epistolae morales ad Lucilium)* sú dosť bohatým prameňom k stoickej estetike<sup>b</sup>, ktorú, pravdaže, autor prispôboval rímskemu vkusu a popularizoval ju. Cicero nebol stoikom, ale veľa motívov stoickej estetiky preniklo do spisov tohto najvýznamnejšieho rímskeho estetika.

2. FILOZOFICKÉ PREDPOKLADY ESTETIKY STOIKOV. Pozícia stoicizmu v helenistickej a potom v rímskej dobe bola výnimočná: platonizmus bol priveľmi hmlistý, aristotelizmus priveľmi odborný, skepticizmus priveľmi negatívny, takže z filozofických doktrín širší ohlas nachádzali iba epikureizmus a stoicizmus. Epikuros zasa mal k umeniu nevraživý vzťah a estetikom sa nezaoberal. Vďaka tomu vznikla priaznivá konjunktúra pre estetiku stoikov a vytvoril sa paradoxný stav, v ktorom estetika stoikov, hoci bola pre nich samých málo dôležitá, hrala v neskorom staroveku významnú rolu.

Rovnako ako estetika epikurovcov aj estetika skeptikov bola určovaná všeobecnými zásadami systému: predovšetkým stoickou teóriou morálky a teóriou kozmu. Na jednej strane niesla pečať moralizmu stoikov uznávajúc, že morálne hodnoty sú najvyššie a estetické hodnoty sa im musia podriaďovať; tým bola programovo neautonómna.

<sup>a</sup> J. ab Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 3 zv., 1903—5. M. Pohlenz, *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948; najmä zv. II., s. 216n.

<sup>b</sup> K. Svoboda, *Les idées esthétiques de Sénèque*, in: *Mélanges Marouzeau*, 1948, s. 537.

Ale na druhej strane sa rozvíjala v rámci ich teórie logu, a tá zasa prikazovala stoikom ponímať svet ako presýtený logom a rozumom; rozumnosť, dokonalosť a krása, ktoré Platón videl iba v ideách, pripisovali reálnemu svetu. Keďže ich estetika vychádzala z toho, že svet je krásny, bola programovo optimistická. Zatiaľ čo teda etické východiská stoikov približovali ich estetiku k neautonómnej, negatívnej estetike epikurovcov, ich kozmologické východiská jej pridávali niektoré črty spoločné s platónsko-aristotelovskou estetiku. Na tomto podklade vznikli dve vetvy stoickej estetiky: negatívna, v ktorej sa udržali silné prvky kynické, a pozitívna, ktorá tieto prvky už odvrhla a posilnila prvky platónske. Vedľa tejto dvojakosti v stoickej škole vystupovala aj iná: jedni stoici boli výlučne filozofi, iní zasa pokladali filozofiu iba za podklad špeciálnych vedných výskumov, medzi ktorými boli aj výskumy krásy a umenia.

3. MORÁLNA A ESTETICKÁ KRÁSA. Stoici pracovali s tradičným pojmom krásy, zahrnujúcim rovnako krásu morálnu ako telesnú. Ale pretože si vysoko cenili krásu morálnu a oveľa menej telesnú, oddeľovali ich od seba prísnejšie ako ktokoľvek iný pred nimi. A pričínili sa o vyčlenenie duchovnej, intelektuálnej krásy na jednej strane a zmyslovej krásy na strane druhej.

Filón takto charakterizuje názory stoikov: „Krása tela spočíva v proporcii častí, ako aj v krásnej farbe (εὐχροία) a statnosti (εὐσαρξία), kým krásu ducha v harmónii názorov a v symfónii (συμφωνία, symfonia) cností.“ Podobne nás informujú Stobaios, Cicero a iní. Intelektuálnu, duchovnú, morálnu krásu teda stoici chápali tak, že bola takmer identická s morálnym dobrom, ale na druhej strane sa celkom odlišovala od krásy v estetickom zmysle. Na druhej strane ich krásu telesnú, zmyslovú, bola naozaj estetickou krásou. Vyčlenili teda estetickú krásu. Ale posudzovali ju ako málo dôležitú; ozajstnou krásou bola pre nich krásu morálnu. V estetickom moralizme prekonal ešte aj Platóna. Písali takto: „Krása a dobro znamená to isté, čo cnosť, alebo to, čo je späté s cnosťou.“ Zenón, zakladateľ stoickej školy, tvrdil, že umenie je nato, aby slúžilo užitočným cieľom, a za užitočné pokladal iba morálne ciele. A keďže zasa cnosť stotožňovali s múdrosťou, paradoxne tvrdili, že mudrc „je krásny aj vtedy, keď je ohyzdny“, to znamená, že je krásny morálne, hoci fyzicky je ohyzdny.

Keď Kleantes odpovedal na otázku „čo je dobro“, uviedol tridsatjeden prívlastkov: jedným z nich — ale iba jedným z jedenatridsiatic — bol prívlastok „krásny“. Seneca, hovoriac o krásy, musel mať na mysli predovšetkým morálnu krásu, keď mohol tvrdiť, že niet nič krajšieho nad čnosť, že každá iná krásu pri nej bledne. Zaobíde sa bez telesnej krásy, o toľko nižšej od nej; práve naopak, iba ona dáva telu ozajstnú krásu, „posväcuje ho“ (*corpus suum consecrat*). „Ľudská krásu,“ písal Epiktetos, „nie je telesnou krásou. Tvoje telo, tvoje vlasy nie sú krásne, ale môže byť krásnym tvoj rozum a krásnou tvoja vôľa. Urob, aby boli krásne, a budeš krásny.“ Seneca dokonca nepristával ani na Vergiliovo tvrdenie, že „cnosť je pôvabnejšia v krásnom tele“. Cnosť „je sama sebe ozdobou, a to veľkou“. Telesná krásu môže byť pre človeka aj zlom, záleží na tom, ako ju využíva. Práve tým sa líši od duchovnej krásy, ktorá je vždy dobrom. A ak sa stoici-moralisti nevyslovovali s takou nechťou o krásy ako epikurovci, bolo to preto, lebo hovoriac o nej mali na mysli predovšetkým morálnu krásu.

Ale moralizmus stoikov, ktorý im prikazoval hľadať krásu v cnosti, teda v človeku, predstavoval iba polovicu ich estetiky. Pretože panteizmus a optimizmus im prikazovali vidieť krásu aj v prírode, vo vesmíre.

<sup>2</sup> Niektoré estetické tézy stoikov sa v staroveku veľmi rozšírili, spisovatelia ich ustavične citovali a prostredníctvom nich sa zachovali dodnes. — Medzi tieto tézy patrí stoická definícia umenia: nachádzame ju v podobnom znení nielen u Stobaia a Filóna, ale aj u Lukiana, *De paras.*, c. 4, u Sexta Empirica, *Adv. math.*, II, 10, a *Pyrrh. Hipot.*, III, 188, 241, 251, v *Scholach* k Dionýziovi Tráckemu, p. 659 a 721, a v latinskej verzii u Quintiliana a niekoľkokrát u Ciceróna, *Acad. Pr.*, II; *De fin.*, III, 13, *De nat. deor.*, II, 148.

4. KRÁSA SVETA. „Príroda je najväčšia umelkyňa,“ hovorili stoici. A podľa Cicerónovej formulácie usudzovali, že: „Nič nie je lepšie ani krajšie ako svet.“ Spolu s pytagorovcami tvrdili, že vo svete vládne poriadok, s Herakleitom, že harmónia, s Platónom, že svet je vybudovaný organicky, s Aristotelom, že účelne. A keďže tieto myšlienky priveľmi zdôraznili, došli k téze o všadeprítomnosti krásy vo svete, o „pankalíi“, ako sa to dá nazvať po grécky. Pôvodcami idey pankalíe — známej najširšie z neskoršej estetiky, najmä z náboženskej estetiky kresťanov — sú stoici, pre ktorých bola charakteristickým motívom. „Svet je krásny,“ písal Poseidonios, „vidíme to z jeho tvarov, farieb a bohatstva hviezd.“ Má tvar gule, ktorý je najkrajší zo všetkých tvarov. Pre svoju rovnorodosť a (akoby sme dnes povedali) organickosť je taký krásny ako zvierat alebo strom. Svet je bezchybný, dokonalý vo všetkých svojich proporciách a častiach, tak tľmočí Cicero názor stoikov.

Stoici videli krásu nielen vo svete vcelku, ale aj v jeho jednotlivých častiach, v jednotlivých predmetoch, v jednotlivých živých bytostiach. Neskoršia „kalodicea“ kresťanov bola opatrnejšia: bránila krásu sveta vcelku, čo však vopred neurčovalo krásu jeho častí. Stoici dokonca tvrdili, že krásu je dôvodom existencie niektorých predmetov. Príroda totiž „obľubuje krásu a má záľubu v bohatstve farieb a tvarov“. Vďaka zázračnému riadeniu prírody vína réva nielenže rodí užitočné ovocie, ale vie ozdobiť aj svoj kmeň. Chrysippos tvrdil, že páv vznikol iba pre svoju krásu, hoci ako moralista odsudzoval tých, ktorí ho chovajú. Stoici nepopierali, že vo svete jestvujú aj škaredé veci; ale tie sú tu preto, aby kontrastom zvýraznili krásu. V prírode videli vzor, učiteľku (*magistra*) umenia. Ale na druhej strane prírodu chápali na obraz umenia, ako „umelkyňu“: *omnis natura artificiosa est* — tak Cicero reprodukuje Zenónov názor. A Chrysippos napísal, že najdokonalejším umeleckým dielom je vesmír.

5. PODSTATÁ KRÁSY. V čom spočíva krásu? Odpoveď stoikov sa zhodovala s hlavnou líniou gréckej estetiky: krásu spočíva v miere a v proporcii. Zachovali aj tradičný pojem, aj tradičný termín „symetria“. Jedna z definícií krásy, sformulovaných ranými stoikmi, ju uvádzala ako to, čo je „dokonale proporcionálne“ (τὸ τελείως σύμμετρον). „Symetria“ a „asymetria“, čiže proporcionálnosť a neproporcionálnosť rozhodujú o krásy a škaredosti — takto zhrnuje stoický názor Galenos. A na inom mieste hovorí, že podľa stoikov sa krásu podobá zdraviu, lebo takisto spočíva v symetrii častí. Stoici uplatňovali pojem symetrie aj na duchovnú krásu: Chrysippos zrovnocennil krásu telesnú a krásu duševnú ako dva druhy symetrie. Stobaios takto predstavuje stoický názor: „Krásu tela je správnu proporciou častí v ich vzájomnom vzťahu i vo vzťahu k celku, takisto krásu duše je správnu proporciou vedomia, jeho častí vo vzťahu k celku i vo vzťahu jednej časti k druhej.“ Diogenes Laertios uvádza takúto stoickú definíciu krásy: krásne je to, 1. čo je dokonale proporcionálne, 2. čo je prispôbené svojmu účelu, 3. čo ozdobuje. Ale ich základnou definíciou bola tá prvá.

Stoická škola si osvojila širokú a v Grécku tradičnú definíciu krásy a vďaka svojmu vplyvu sa pričínila o jej ešte väčšiu rozšírenosť. Ale keď uplatňovala pojem symetrie na duševnú krásu, musela ho chápať voľnejšie, nie matematicky. A okrem tejto definície dala začiatok aj inej, užšej, vzťahujúcej sa výlučne na telesnú krásu. Podľa nej krásu nespočíva len v proporcii, ale aj vo farbe. Podáva ju Cicero: „V tele sa nazýva krásou akási náležitá podoba údov (*apta figura membrorum*) v spojení s istou príjemnosťou farby (*cum coloris quadam suavitate*)“. Táto definícia sa ujala v helenizme, ktorý často definoval krásu dvoma znakmi: proporciou a farbou. Bol to závažný krok: zúženie pojmu krásy na zmyslovú, dokonca výlučne na optickú krásu bolo predzvestou pojmu rozšíreného v novoveku. Pozoruhodné je, že pochádza od stoikov, ktorí si navyše lenili nezmyslovú krásu.

6. **DECORUM.** Estetika stoikov pracovala ešte aj s iným veľmi všeobecným pojmom. Aj tento pojem zdedila, ale vložila do neho viacej samostatného myslenia ako do pojmu krásy. Grécky termín znel *πρῆπον* (*prēpon*), latinský — *decorum*.<sup>2</sup> Latinský termín mal varianty: *decens*, *quod decet* a synonymá: *aptum*, *conveniens*. Všetky tieto slová označovali to, čo je primerané, správne, adekvátne. Označovali krásu, ale zvláštneho druhu, inú ako „symetria“. V *decorum* išlo o prispôsobenie častí k celku, kým v symetrii o vzájomný súlad častí. Ešte podstatnejší rozdiel bol v tom, že v *decorum* videli ľudia antiky individuálnu krásu, prispôsobenú osobitosti každého predmetu, človeka či situácie, kým v symetrii súlad so všeobecnými pravidlami krásy. Preto symetriu videli najčastejšie v prírode a primeranosť v ľudských výtvoroch. Nie však iba v umení, no aj vo formách života a obyčajov, čím tomuto pojmu dávali nielen estetický, ale aj etický dosah. Dokonca skôr bol tento etický dosah, až neskôr sa preniesol na krásu a na umenie. Z umení zasa zahrnoval osobitne tie, ktoré mali do činenia s človekom a s jeho étosom: teda poéziu a rečníctvo. Pojem *decorum* bol základným pojmom poetiky a rétoriky; v oveľa menšej miere sa uplatňoval v teórii výtvarných umení.

Keďže *decorum* normovalo ľudskú činnosť, zdalo sa mimoriadne dôležitým. Cicero odporúčal „držať sa toho, čo je primerané, a slúžiť mu“; podobne aj Quintilianus radil „vo všetkých veciach zachovávať to, čo je primerané“; a Dionýzios ho nazýval „najvyššou zo všetkých predností“. Pretože však *decorum* malo individuálnu povahu, nespočívalo v prispôbovaní sa pravidlám, muselo sa zakaždým ušastať odznova a zdalo sa mimoriadne ťažkým. „Nič nie je ťažšie,“ písal Cicero, „ako rozpoznať to, čo je primerané, čo Gréci volajú *πρῆπον* a my *decorum*.“

V celkovom obraze starovekej estetiky tento pojem zaujímal dôstojné miesto: ak teória symetrie predstavovala jej hlavnú líniu, potom teória *decorum* tvorila druhú líniu, ktorá dopĺňovala prvú a chvíľami mala dokonca nad ňou prevahu. V prvej vládla koncepcia všeobecnej a absolútnej krásy, v druhej zasa koncepcia ľudskej, individuálnej, relatívnej krásy. Prvá línia bola pytagorovsko-platónska, druhá zasa vyhranene antiplatónska, mala však svojich hlásateľov už v Gorgiovi a v sofistoch. Prvá bola výrazom archaického umenia, druhá zasa neskoršieho individualizovanejšieho umenia, ktoré sa začínalo u Euripida a u výtvarných umelcov 5. storočia. K tej druhej línii patrila aj Sokratova koncepcia, podľa ktorej krása spočíva v prispôbení sa účelu. Aristoteles delil svoje sympatie medzi obe línie starovekej estetiky. A takisto stoici, ktorí uznávali krásu-symetriu, ale rovnako aj krásu-*decorum*.

Symetria bola absolútnou krásou, kým *decorum* mohlo podliehať relativizácii. Stoici ho relativizovali výlučne vo vzťahu k predmetu (*τῷ πράγματι*), každý predmet má svoje *decorum*, ktoré závisí od jeho povahy; na druhej strane nezávisí od času, od podmienok, či od subjektu, ktorý predmet používa. Inak to bolo kedysi u sofistov. Ale aj v neskorších časoch niektorí spisovatelia, ako Quintilianus, dokazovali, že *decorum* sa mení spolu s osobou, s časom, s miestom, s príčinou (*pro persona, tempore, loci, causa*).

Nachádzanie symetrie bolo pre ľudí staroveku záležitosťou myslenia, pochopenia, výpočtu, kým ustálenie *decorum* — vecou intuície, talentu. Práve stoici zdôraznili tento zmyslový a iracionálny faktor v estetike: malo to ďalšie dôsledky, o ktorých budeme hovoriť neskôr.

7. **HODNOTA KRÁSY.** Podobne ako Platón či Aristoteles aj stoici usudzovali, že krása je cenná sama o sebe. Chrysippos hovoril: „Krásne veci sú hodné uznania.“ V protiklade k epikurovcovi boli presvedčení, že tieto veci si ceníme kvôli nim samým, nie kvôli ich užitočnosti. Môžu síce byť užitočné, ale užitočnosť je tu dôsledkom, nie cieľom, *sequitur, non antecedit*. Stoici, ako nás informuje Cicero, uznávali

v umeniach a v prírode veci, ktoré sú hodnotné nie pre ich užitočnosť, ale samy osebe, pretože nesú pečať rozumu. Krásne veci si neceníme ani výlučne pre slasť, ktorú poskytujú: aj ona je iba ich dôsledkom, nie cieľom. Rimania krásu zaraďovali do *honestum*, a pod *honestum*, ako vysvetľuje Cicero, rozumeli to, čo je cenné a chvályhodné bez ohľadu na úžitok, odmenu a plody, ktoré prináša. Povedané moderne: krása mala byť pre stoikov objektivná hodnota. Ale vysokú hodnotu mala iba krása morálna; estetická krásu síce mala objektivnú hodnotu, ale relatívne nízku. Preto nemohla byť konečným cieľom a umenie nemohlo byť autonómne. Stoici chápali krásu objektivne a umenie chápali neautonómne — a nebol v tom rozpor.

8. **PREDSTAVIVOSŤ.** Stoici sa zapísali aj do dejín psychológie krásy, a to tým, že doplnili prvotnú psychológiu Grékov, narábajúcu vcelku iba s dvoma základnými pojmami — myslenie a zmysly; dlho sa iba ony ráтали pri vysvetľovaní, ako umelecké dielo vzniká v umelcovom vedomí a ako pôsobí na diváka či poslucháča. V helenistickom období sa zjavil tretí pojem, menovite pojem predstavivosť. Bolo to zásluhou stoikov, ktorí sa väčšmi ako iné vtedajšie filozofické školy zaoberali psychológiou a narábali v nej so subtilnejšími pojmami. Oni vytvorili aj pojem „fantázia“ (*φαντασία*). Ich objav sa čoskoro stal všeobecným majetkom. Spočiatku mal všeobecne psychologickú povahu, ale onedlho sa uplatnil špeciálne v psychológii umenia. A zaujal v nej prvé miesto: začal z nej vytlačať starý pojem „napodobovanie“. Ku koncu starovekej éry Filostratos už mohol napísať, že „predstavivosť je múdrejšia umelecká ako napodobovanie“.

9. **UMENIE.** Pomerne menej ako krásou sa stoici zaoberali umením, ktorého krásu stavali nižšie ako krásu prírody. Používali tradične široký pojem umenia, zahrnujúci nielen krásne umenia, ale všetku zručnú ľudskú produkciu. Predsa však tento starý pojem rozvinuli, definovali ho po svojom, a to pomocou pojmu „cesta“: umenie — rovnako ako cesta — musí byť určované svojím cieľom; aby bolo naozaj umením, musí byť usporiadané a podriadené svojmu cieľu. Zárodok tejto myšlienky nájdeme už u Zenóna a Kleanta; a ešte Quintilianus, odvolávajúci sa na Kleanta, hovoril, že umenie je tam, kde je „vytýčená cesta, to znamená poriadok“.

Na vymedzenie pojmu umenia stoici používali aj pojem „systému“ (*σύστημα*), čiže kompaktného súboru. Hovorili, že umenie je „súborom a súhrnom pozorovaní“, alebo presnejšie: „súhrnom pozorovaní overených skúsenosťou a slúžiacich užitočnému cieľu“.

Klasifikáciu umenia uskutočnili najjednoduchším spôsobom: tak ako stavali do protikladu fyzický a duchovný život, aj umenie delili na *vulgares* a *liberales*, čiže na „pospolité“, vyžadujúce fyzickú prácu, a na „slobodné“, ktoré ju nevyžadujú. „Slobodná“ v tomto zmysle bola skôr zručnosť ako umenie v modernom zmysle slova. K týmto dvom druhom umenia pridávali však za Poseidoniom dva ďalšie: umenia „zábavné“ (*ludicrae*) a „vzdelávajúce“ (*pueriles*). Takúto štvornásobnú klasifikáciu nachádzame rovnako u Senecu ako u Quintiliana a Plutarcha. Umenia v novovekom význame nepredstavovali v nej osobitnú skupinu, naopak, boli celkom oddelené; maliarstvo a sochárstvo patrili k zábavným umeniam, architektúra k remeslám, hudba a poézia k vzdelávajúcim a slobodným umeniam.

10. **NÁZOR NA POÉZIU.** Filozofické stanovisko stoikov viedlo k tomu, že sa spomedzi umení najväčšmi zapodievali poéziiu a že v nej najväčšiu váhu prikladali obsahu. Za krásnu pokladali tú básň, ktorá „obsahuje múdru myšlienku“. V básnickej forme, vo viazanej reči, nevideli nič iné iba prostriedok na čo najvýraznejšie alebo najpríjemnejšie vyjadrenie tejto múdrej myšlienky. Starý Kleantes porovnával formu básne s hudobným nástrojom, s trúbou, z ktorej hudobníkov dych vyludzuje zvuky. Poseidoniova definícia poézie, ktorá sa v helenistickej epoche tešila najväčšiemu uznaniu, zachovala toto starostoické stanovisko; videla totiž v poézii „slová plné obsahu, reprodukuje božské a ľudské veci“, vyznačujúce sa rytmickou a metrickou formou.

<sup>2</sup> M. Pohlenz, *Tò πρῆπον*, in: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse, 1931, z. 1, s. 90n.

V tomto chápaní úloha poézie sa vlastne nelíšila od poslania vedy; tak ju chápali raní Gréci a až neskôr si uvedomili, že rozdiel medzi poéziou a vedou je podstatný a pokúšali sa tento rozdiel definovať — kým stoici sa vrátili k východiskovému bodu. Kleantes si dokonca myslel, že pravdu o božských veciach môžu melódie a rytmy vyjadriť lepšie než filozofické vývody. Dalo by sa povedať, že priznával poézii nezvyčajné funkcie, nevelmi si všimajúc obyčajné. V priemere stoici nezachádzali tak ďaleko: v poézii videli iba filozofickú propedeutiku, ktorá učí tomu istému, ale príjemným a ľahkým spôsobom. Má ten istý predmet, tú istú úlohu ako filozofia, ako veda vôbec: má ukazovať pravdu, ale musí ju alegoricky vysvetliť; vtedy odpadá fikcia a zostáva pravda. Tak sa stoici stali zástancami alegorického vykladania poézie. S takýmto chápaním poézie a umenia sa zhodovalo, že sa domáhali osobitnej kompetencie od toho, kto o nich má vyslovovať sudy, a mysleli si, že iba málokto je na to povoláný.

Stoici si necenili básnikov, ktorí iba „pochlebujú ušiam“ (*auris oblectant*) a myslia na krásu veršov miesto toho, aby plnili svoju úlohu — hovoriť pravdu a pôsobiť morálne. Seneca vraj hudobníkom vyčítal, že sa usilujú o harmóniu zvukov, a nie o harmóniu duše. Maliarstvo a sochárstvo nezaraďoval medzi slobodné umenia. Tie umenia, ktoré voláme krásnymi, si stoici cenili najmenej zo všetkých, lebo podľa nich majú najmenej predpokladov na vyslovovanie pravdy a na morálne pôsobenie. Svoj negatívny vzťah k nim vyjadrovali slovami, že ich vymyslel človek, kým iným umeniam človeka naučila príroda. Cenili si krásu, ale iba duševnú, no necenili si umenie, ak priťahovalo zmyslovou krásou svojich tvarov, farieb či zvukov.

11. BEZPROSTREDNÉ POCITOVANIE KRÁSY. V rozpätí šiestich storočí bolo veľa stoikov a v škole existovali rozličné prúdy a vetvy — táto rôznorodosť sa prejavila aj v ich estetike. Jedna línia, počínajúca Zenónom a Chrysippom a končiaci Marcom Aureliom a Senecom, línia filozofov-moralistov a intelektuálov, videla kritérium dobrého umenia v pravde a v morálnom pôsobení; to jej názory sme tu predstavili. V stoickej škole však bola ešte jedna línia, začínajúca Aristonom a Diogenom Babylonským a nadväzujúca na akademika Speusippa, ktorej predstavitelia upozorňovali práve na zmyslové zložky krásy a umenia. Títo rozvinuli pojem primeranosti a fantázie; ďalej inak hodnotili umenie a inak definovali jeho podstatu a pôsobenie. Umenie nie je racionálne a nepôsobí na rozum, ako tvrdili pytagorovci. Ale takisto nie je vecou citu, subjektívnej slasti, ako si mysleli epikurovci. Pôsobí na zmyslové vnímanie (*δῆσις*). Súdia ho oči a uši, nie rozum; človek naň reaguje spontánne, neuvažujúc o ňom; úsudok o ňom je individuálny, nie všeobecný. Túto myšlienku vnukol stoickej škole pravdepodobne Ariston, ktorý rozlišoval dve poznávacie sily, rozumovú a zmyslovú; nielen hudbu, ale aj poéziu spájal so zmyslami, ich hodnotu videl v harmonickom súzvuku a kritérium pre ich posudzovanie — v sluchu.

Jeho stanovisko rozvinul Diogenes, ktorý predpokladal, že v človeku jestvuje samorodé a iracionálne zmyslové vnímanie (*ἀίσθησις αὐτοφυής*); zároveň si však myslel, že toto vnímanie sa môže cvičiť, cibriť, zdokonaľovať (*ἐπισημονική*) a iba vtedy je najspohľadlivejším kritériom miery, harmónie a krásy. Bola to veľmi dôležitá myšlienka, predstavovala strednú cestu medzi zvyčajnými gréckymi krajnosťami, medzi čistým intelektualizmom a senzualizmom či emocionálnosťou. Diogenes oddelil vnímanie od citu, od príjemnosti a nepríjemnosti, ktoré ho sprevádzajú: iba tieto pocity sú subjektívne, nie samo vnímanie. „Vycibrené“ vnímanie je zmyslové, ale objektívne; môže byť podkladom vedy.

Diogenovu myšlienku prevzal jeho žiak Panaitios, ktorý bol taktiež presvedčený o bezprostrednom pociťovaní krásy u človeka. Jeho zásluhou táto druhá stoická línia získala prevahu v strednej škole. Myšlienka o bezprostrednom zmyslovom pociťovaní krásy zjavila sa vtedy v rozličných kruhoch, ale zdá sa, že stoici sa najväčšmi zaslúžili o jej sformulovanie a zdôvodnenie.

12. ZHRNUTIE. Hoci filozofické východiská stoikov nepredurčovali týchto mysliteľov na estetikov

a vcelku im robili zlé služby pri estetickom bádani, predsa len dosiahli na poli estetiky isté výsledky: spresnili definíciu krásy, umenia a poézie, zreteľnejšie odlišili krásu duchovnú od telesnej, zaviedli pojem *decorum*, pochopili úlohu predstavivosti a bezprostredného pociťovania krásy. Práve oni sú pôvodcami myšlienky o kráse sveta.

Nijaké estetické myšlienky nezískali v helenistickej dobe taký vplyv ako ich. Ak na začiatku tohto obdobia estetiku najväčšmi obohatili čiastkové výskumy aristotelovcov a jej koncová syntéza bola dielom neoplatonika Plotina, v stredných storočiach tohto dlhého obdobia stáli v popredí estetické myšlienky stoikov. Ich názory na krásu a umenie stali sa na dlhý čas mienkou verejnosti; v tomto zmysle estetika stoikov bola vlastnou estetikou helenizmu. A. Cicero, najväčšia individualita spomedzi všetkých Rimanov, ktorí sa zapodievali estetikou, bol síce eklektik, ale prevažovali u neho stoické motívy.

## TEXTY STOIKOV

### KRÁSA TELA A DUCHA

- 1) Krása tela spočíva jednak v súmernosti jeho častí, jednak v peknej farbe a v zdatnosti, krása duševná je harmónia názorov a súlad cností.

(Filón, Životopis Mojžišov III, zv. II, Mang. 156)

- 2) Krása tela je súmernosť jeho častí v ich vzájomnom vzťahu i v pomere k celku, takisto duševná krása je súmernosť rozumového prejavu, jeho častí vo vzťahu k celku i jednotlivých častí navzájom.

(Stobaios, Eklogy II 62, 15 W.)

### MRAVNÁ KRÁSA

- 3) Je jasné, že výraz „žiť v zhode s prirodzenosťou“ a „žiť pekne“ sú rovnoznačné, a takisto „krása a dobro“ i „cnosť“, aj čo ju tvorí, značia to isté.

(Chrysippos — U Stobaia, Eklogy II 77, 16 W.)

- 4) Stoici hovoria, že mudrc je bohatý, aj keď žobre, že je urodzený, aj keď je otrokom, a že je krásny, aj keď je ohyzdný.

(Acro. K Horatiovým Rečiam I 3, 124)

### KRÁSA VESMÍRU

- 5) Vesmír je krásny. Je to zrejmé z jeho tvaru, farieb a z množstva hviezd. Je guľovitého tvaru, ktorý je najdokonalejší zo všetkých tvarov. Takisto jeho farba je krásna. Pekný je aj svojou veľkosťou. Je to krása obsahujúca všetky súrodé časti, ako je to v prípade stromu alebo živočicha. Aj takéto javy dokazujú krásu vesmíru.

(Aetios, Názory I 6)

- 6) Nič okrem vesmíru nie je také dokonalé, že by mu nič nechýbalo, lebo vesmír je po každej stránke dokonalý vo všetkých vzťahoch a častiach.

(Cicero, O podstate bohov II 13, 37)

## KRÁSA ŽIVÝCH TVOROV

- 7) Chrysippos napísal v diele O prírode, že príroda vytvorila mnohé zvieratá kvôli kráse, lebo sa kochá v kráse a má radosť z jej mnohotvárnosti, a dodal obdivuhodný príklad: „Páv sa vyliahal kvôli chvostu, pre pohľad na jeho krásu“.

(Plutarchos, O stoických protirečeniach 21, 1044c)

- 8) Vďaka obdivuhodnému počínaniu prírody vínná réva nielenže vydala užitočné plody, ale dokázala ozdobiť aj svoj kmeň.

(Chrysippos — Filón, O živých tvoroch, Aucher, 163)

### PRÍRODA AKO UMEĽKYŇA

- 9) Zenón usudzuje, že najvlastnejšou vlastnosťou umenia je tvoriť a rodiť, ale všetko, čo naša ruka vytvára ako umenie, prevyšuje príroda, ktorá vytvára umeleckejším spôsobom, to značí, ako som uviedol, že oheň je veľkým tvorcom ostatných umení. A takýmto spôsobom celá príroda je umelkyňou, lebo má svoju cestu a spôsob, ktorých sa drží.

(Cicero, O podstate bohov II 22, 57)

- 10) Výtvary vždy istým spôsobom majú poznávacie znaky tvorecu; ak sa niekto díva na sochu alebo na obraz, hneď si nepomyslí na sochára alebo maliara, kto sa díva na šaty alebo na loď, či stavbu, nemyslí súčasne na tkáča, lodiara alebo staviteľa. Nijaké umelecké dielo však nevzniklo samo od seba. Najdokonalejším umeleckým dielom je vesmír, lebo je dielom poznania dobra a vrcholnej dokonalosti.

(Filón, O samovláde I 216 M.)

- 11) Ako maliarstvo, sochárstvo i ostatné druhy umenia majú za vzor čosi dokonalé, tak celá príroda v oveľa väčšej miere vytvára čosi, čo je ukončené a dokonalé.

(Cicero, O podstate bohov II 13, 35)

### POJEM KRÁSY

- 12) Ako rovnováha a nerovnováha vo veciach teplých a chladných, vlhkých a suchých privodí zdravie alebo chorobu, ako rovnováha alebo nerovnováha nervov je príčinou sily alebo slabosti, sily či ochabnutia, tak rovnováha alebo jej nedostatok v jej zložkách vytvára krásu alebo mrzkosť.

(Galenos, O kráse u Hippokrata a u Platóna V 2 (158) Müll. 416)

### PODSTATA KRÁSY

- 13) Zdravie sa podľa jeho mienky zakladá na rovnováhe prvkov, krása však na rovnováhe častí.

(Chrysippos — Galenos, O kráse u Hippokrata a u Platóna V 3 (161) Müll. 425)

## ROZLIČNÉ VÝZNAMY „KRÁSY“

- 14) *Krásou nazývajú dokonalé dobro, lebo jej obsahom sú všetky číselné vzťahy a dokonalé rovnováhy. Poznáme štyri druhy krásy: spravodlivosť, mužnosť, úhladnosť, múdrosť. V nich sa totiž prejavujú krásne činy. Z iného hľadiska sa pokladá za krásu to, čo je od prírody dobre prispôsobené k svojmu účelu. A ešte v inom význame sa tak nazýva to, čo je na okrasu, a v tom zmysle sa hovorí, že mudrc je dobrý i krásny.*

(Stoici, Diogenes Laertios VII 100)

## DECORUM

- 15) *Ako v živote, tak aj v reči nie je nič ťažšie, ako zistiť, čo je vhodné a čo pristane. Gréci to nazývajú „prépon“, my zasa „decorum“. O tejto veci je veľa významných pojednaní, a je to pojem, ktorý si zasluhuje správne poznanie. Bez neho si často nevieme rady ani v živote, ani v poézii alebo v reči.*

(Cicero, Rečník 21, 70)

- 16) *Vhodné (prépon) je výraz pre to, čo je v skutočnosti slušivé.*

(Diogenes Babylonský, v. Arnim, frg. 24)

*Krásna vec nie je to isté, čo napodobenina krásnej veci. Krásna napodobenina vystihuje to, čo je vhodné a čo pristane veci. Veciam mrzkým dobre pristane mrzkosť.*

(Plutarchos, O počúvaní básnikov 18d)

## CHVÁLA KRÁSY

- 17) *Krásne veci sú chvályhodné.*

(Chrysispos — Alexandros z Afrodízie, O osude 37, Bruns 210)

- 17a) *Všetko, čo je akokoľvek pekné, je pekné samo osebe, a samo od seba takým prestane byť, ale chvála nie je jeho časťou. To, čo chválime, nebude tým ani horšie, ani lepšie. A platí to všeobecne, keď hovoríme o kráse, o veciach prirodzených i o umeleckých výtvoroch. To, čo je naozaj pekné, nepotrebuje viacej nič, ani zákon, ani priazeň, ani hanblivosť.*

(Marcus Aurelius, Myšlienky IV 20)

## FANTÁZIA

- 18) *Zenón ako prvý povedal čosi nové o zmysloch, o ktorých súdil, že sú spojené akýmsi výbojom znútra, ktorý nazval fantasia a my by sme ho mohli nazvať predstavivosťou (obrazotvornosťou). On však celú predstavivosť nepokladal za dôveryhodnú.*

(Cicero, Akademické úvahy I 11, 40)

## DEFINÍCIA UMENIA

- 19) *Takisto to vysvetľuje Zenón v definícii: „Umenie je schopnosť vytyčujúca cestu“, to značí, že ide po ceste a smeruje k tvorbe nejakej veci.*

(Vysvetlivky ku Gramatike Dionýzia Tráckeho, Bekk. Anecd. Gr. p. 663, 16)

- 20) *Ako súdil Kleantes, umenie je schopnosť hľadať cestu, ktorá spôsobuje súladné usporiadanie.*

(Quintilianus, O vzdelávaní rečníkov II 17, 41)

- 21) *Umenie je totiž súhrn a súbor vnemov.*

(Sextus Empiricus, Proti matematikom VII 372)

- 22) *Zenón však hovorí, že umenie je súhrn pozorovaných a overených vecí za určitým cieľom, užitočne slúžiacich životu.*

(Olympiodoros, U Platóna, Gorgias p. 53. Jahm 239 n.)

- 22a) *Nie je skutočným umením, čo k výsledku dospelo náhodou.*

(Seneca, Listy Luciliovi 29, 3)

## DELENIE UMENÍ

- 23) *Poseidonios hovorí, že sú štyri druhy umenia. Jednak sú to všeobecne potrebné a špinavé, potom slúžiace na pobavenie, ďalej výchovné a slobodné. Všeobecne sú umenia remeselnícke, spočívajúce v práci rúk, čo sú potrebné na uspokojovanie životných potrieb, niet v nich nič honosného, nepôsobia na mravy. Zábavné sú tie, čo poskytujú rozkoš zraku a sluchu. Výchovné zas tie, čo majú niečo spoločné so slobodnými. Gréci ich nazývali encyklopedickými, a my ich zase nazývame výnimočnými, aby som sa vyjadril správnejšie — slobodnými, lebo majú na zreteli cnosť.*

(Seneca, Listy 88, 21)



## KRÁSA POÉZIE JE V JEJ OBSAHU

- 24) *Je taký názor, že verš je pekný vtedy, keď obsahuje múdru myšlienku.*  
(Filodemos, O básňach V, Jensen, 132)

## ÚLOHA BÁSNICKEJ FORMY

- 25) *Lebo, hovoril Kleantes, ako náš dych vydáva jasnejší zvuk, keď prechádza cez dlhú a úzku trúbku, ktorá je na konci rozšírená, tak naše zmysly robí jasnejšími tesná zviazanosť veršov.*  
(Seneca, Listy 108, 10)

## POÉZIA A FILOZOFIA

- 26) *Kleantes hovorí, že lepšie sú príklady poézie a hudby ako výpovede filozofov, ktoré môžu primerane vyjadriť veci týkajúce sa bohov, ale nemajú dostatok slov na vyjadrenie božskej veľkosti. Poézia, metrá, melódie a rytmy lepšie prenikajú k pravdivému poznaniu božských vecí.*  
(Filodemos, O hudbe col. 28, 1, Kemke, 79)

## SÚD ZNALCA A LAIKA

- 27) *Spomedzi zobrazení jedny sa opierajú o poznanie umenia, druhé nie. Inak hodnotí umelecké dielo znalec, a inak laik.*  
(Diokles z Magnézie u Diogena Laertia VII 51)

*Dav nemá ani múdry, ani správny úsudok, ani úsudok o krásnych veciach. To všetko by si našiel len u niektorých ľudí.*

(Klemens z Alexandrie, Rozličné V 3, 17, 655 P)

## KRITIKA POÉZIE

- 28) *Nezdá sa ti, že sa básnici dopúšťajú mnohého zlého? Najstatočnejších mužov predvádzajú lamentujúcich, obmäkčujú naše mysle, píšú tak sladko, že ich nielen čítame, ale dokonca sa ich učíme aj naspamäť. A tak keď sa k domácej povolnej a roztopašnej výchove pridajú ešte aj básnici, pokazí sa všetka prísnosť cností. Preto ich Platón plným právom vyháňa zo svojho štátu, ktorý si vytvoril ako ideálny vzor, keď hľadal najlepšie mravy a najlepšiu formu štátu.*  
(Cicero, Tuskulské rozhovory II, 11, 27)

## KRITIKA UMENÍ

*Či básnici a sochári neodvádzajú myseľ od usilovnosti k tomu, čo je príjemné?*  
(Chalcidius, K Timaiovi 167)

- 29) *Uznáš, že sa tu nepridržam predpísaných názorov. Nikto ma nepresvedčí, aby som medzi slobodných umelcov prijal aj maliarov, rezbárov, sochárov, kamenárov, sochárov pracujúcich v mramore, alebo iných, čo slúžia prepychu.*  
(Seneca, Listy 88, 18)

## VYCIBRENÉ VNÍMANIE

- 30) *Pre pochopenie určitých vecí treba mať prirodzený cit, napríklad pre to, čo je teplé alebo chladné, kým pre to, čo je a čo nie je harmonické treba mať vzdelanie. Chápanie nadobudnuté vzdelaním je spojené s nadaním, ktoré ho najčastejšie dopĺňa, skrze neho je každá vec, ktorú vnímame, sprevádzaná pocitom rozkoše alebo zármutku, a tie nie sú vo všetkom rovnaké. Kde sa pri vnímaní istého predmetu zmiešali obidva pocity, tam dochádza k zhodnému úsudku o veci, či je napríklad horká alebo ostrá. Pravdaže, je značný rozdiel v tom, do akej miery je to vec príjemná, či nepríjemná.*  
(Filodemos, O hudbe, Kemke 11)

# ESTETIKA CICERÓNA A EKLEKTIKOV

## VI

I. EKLEKTICIZMUS. Kým spočiatku filozofické školy reprezentovali celkom odlišné stanoviská a bojovali medzi sebou, koncom 2. storočia, a najmä v 1. storočí pred n. l., zjavili sa v Aténach aj v Ríme pokusy o ich vzájomné zblíženie. Stoická škola pod vedením Panaetia a Poseidonia vyšla z izolácie, opustila nezmieriteľné pozície, pripodobnila sa čiastočne k peripatetickej, a najmä k platónskej škole, stala sa „platonizujúcou. Stouou“ (Στωα πλατωνίζουσα). A platónska Akadémia pod vedením Filóna z Larisy a Antiocha z Askalonu ešte radikálnejšie vykročila smerom k eklekticismu, keď zaujala stanovisko o zhodnosti Platóna s Aristotelom. Tento obrat sa ukázal prospešným.

Tri teórie — Platónova, Aristotelova a stoická — stali sa súčasťami estetiky eklekticismu. Jej heslo sformuloval Quintilianus: *eligere ex omnibus optima, zo všetkého vybrať to najlepšie*. Jej základy položili Gréci a zavŕšil ju Cicero. Eklektická estetika, opierajúc sa o silu jeho autority, pôsobila široko a stala sa typickým názorom pre neskorý helenizmus a klasicistickú rímsku éru. Mimo eklektickej koncepcie zostali iba dve školy: epikurovská a skeptická. Tie sa na druhej strane navzájom zblížili, lebo ich spájala nevraživý vzťah k teórii umenia, akú vytvárali platónici, stoici i eklektici, ako aj nepriateľský vzťah k umeniu a k jeho teórii vôbec. Takto sa v estetike helenizmu vytvorili dva tábory: jeden budoval estetiku a druhý toto úsilie kritizoval.

2. CICERO. Marcus Tullius Cicero<sup>1</sup> (106—43) za mladi študoval a pestoval filozofiu, potom viedol aktívny verejný život, bol politikom a veľkým rečníkom, ale na konci života sa opäť vrátil k filozofii. Cicerónove filozofické spisy pochádzajú z posledných troch rokov jeho života. Ani jeden z nich nie je špeciálne zasvätený estetike, ale obsahujú veľa poznámok o nej, najmä *Akademické rozpravy* (*Academica*), *Tuskulské rozhovory* (*Tusculanae disputationes*), *O povinnostiach* (*De Officiis*), *O rečníkovi* (*De oratore*) a *Rečník* (*Orator*).

Bol to „štátnik a zároveň najvzdelanejší človek, najbrilantnejší štylista a najobratnejší spisovateľ Ríma“. Mal všetky predpoklady, aby sa stal eklektikom: počas štúdia v Aténach a na Róde počúval eklektických akademikov Filóna a Antiocha, kompromisníckeho stoika Poseidonia, a navyše ešte aj epikurovcov. Vydával sa za prívrženca Akadémie, ale prijal nemenej stoických prvkov. Bol Riman, ale mal grécke školy. Takisto mal všetky predpoklady, aby všestranne spracoval estetiku: bol mysliteľom a zároveň umelcom. Svoju estetiku modeloval hlavne na umení slova, čo bolo prirodzené, keďže bol rečníkom a spisovateľom. V jeho estetike sa dajú vydeliť dve časti: v ponímaní niektorých problémov bol eklektikom, zbierajúcim staré známe myšlienky, v iných však vyslovoval nové názory. Ťažko dnes rozhodnúť, či tieto nové myšlienky boli jeho vlastné, alebo ich prevzal od spisovateľov, ktorých diela sa stratili, ako bol napríklad Panaetios. V každom prípade historik sa s nimi prvý raz stretáva v jeho spisoch. A kým sa jeho eklektické myšlienky pridávajú tradičného stanoviska a sú typicky staroveké, nové zaujímajú oveľa modernejšie stanovisko, zavše

<sup>1</sup> G. C. Fiske, *Cicero's „De Oratore“ and Horace's „Ars poetica“*, in: University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 1927. — K. Svoboda, *Les idées esthétiques de Cicéron*, in: Acta Sessionis Ciceroniana, Varšava 1960.

prekvapujúco blízke novodobej estetike. Cicerónove diela ponúkajú dejinám estetiky dvojaký materiál: na jednej strane je to materiál na rekonštrukciu eklektickej estetiky, ako sa vytvorila ku koncu minulého letopočtu, na druhej strane materiál k dejinám nových ideí, ktoré sa vtedy zrodili. Eklektická estetika, v princípe konzervatívna, predstavovala zhrnutie starých ideí, ktoré si zachovali životnosť, bola definitívnym uzavretím klasickeho obdobia; na druhej strane objavná časť Cicerónovej estetiky otvárala novú epochu.

3. KRÁSA. A. Niektoré úlohy estetiky, a to tie najhlavnejšie, nerobili eklektickej filozofii problémy, lebo filozofické školy mali na ne zhodný názor. Tak to bolo s prvou úlohou — definíciou krásy. Všetky školy totiž uznávali, že *krása spočíva v poriadku, v miere, vo vzťahu, vo vhodnom usporiadaní a v súlade častí*. Takto definoval krásu aj Cicero: ako *ordo*, čiže poriadok, a *convenientia partium*, čiže súlad častí. Ale už tu zaujal do istej miery nové stanovisko: písal totiž, že *krása „pôsobí svojím vzhľadom“*, (*sua specie commovet*), „*pôsobí na oči*“ (*movet oculos*), spočíva v peknom „*pohľade*“ (*aspectus*). Zlúčil teda krásu s výzorom a s pohľadom a to bolo nové. Stará široká definícia krásy zahrnovala krásu zmyslovú aj krásu intelektuálnu; stoici „*starej školy*“ už rozlišovali tieto dva druhy krásy. Cicero nielenže nepopieral duševnú krásu, ale pokladal ju za vyššiu, chcel predsa zachovať platónske a stoické názory; jednako sformoval aj užší pojem zmyslovej krásy, podal užšiu definíciu, ktorá zahrnovala iba túto krásu.

Napriek analógii medzi krásou intelektuálnou a zmyslovou, duševnou a telesnou, bol podľa neho medzi nimi podstatný rozdiel. Prvá bola pre neho krásou charakterov, obyčajov, skutkov, čiže krásou morálnou; druhá zasa bola niečím celkom odlišným, krásou zovňajšou. Prvá bola morálno-estetickým pojmom, kým druhá zasa pojmom čisto estetickým. Základnú črtu morálnej krásy Cicero videl v adekvátnosti, primeranosti, ktorú, preložiac grécky termín do latinčiny, nazval *decorum*. Morálnou krásou bolo to, „*čo sa patrí*“; *quod decet*, kým zmyslovou, estetickou krásou bolo to, „*čo pôsobí na oči*“, *oculos movet*. Stoici rozlišovali *pulchrum* a *decorum*, ale skôr na vyjadrenie protikladu prirodzenej a ľudskej krásy; u Ciceróna sa to stalo výrazom protikladu estetickej a morálnej krásy.

B. Cicero zachoval aj sokratovské chápanie krásy: že *krása spočíva v užitočnosti, v účelnosti* — to, čo je najužitočnejšie, je zároveň najdostojnejšie a najpôvabnejšie. Tak je to v prírode, ale aj v umení. Každá časť zvierata či stromu je predurčená na udržanie ich existencie, a preto je zároveň krásna. A takisto stavby sa budovali pre potreby, a preto majú práve toľko vznešenosti ako užitočnosti. Ak však všetko, čo je užitočné, je i krásne, neplatí to naopak. Sú totiž také veci, ktorých krásu nesúvisí s užitočnosťou, ale — ako farebné pávie alebo holubie perie — sú čistou ozdobou (*ornatus*).

Krásu sa teda delí rozmanite. Na krásu prírodnú a na krásu umeleckú. Na *pulchritudo* a *decorum*, teda na krásu estetickú a na krásu morálnu. Na krásu užitočnú a na krásu dekoratívnu. Tieto tri delenia sa navzájom prelínajú. Ale Cicero poznal ešte aj štvrté delenie.

C. Nadväzujúc na Platónovo delenie, rozlišoval totiž ďalej dva druhy krásy — *dignitas* a *venustas*, čiže *dostojnosť* a *pôvab*. Prvú nazýval mužskou, druhú ženskou krásou. Miesto *dignitas* vpravieval aj *gravitas*, vážnosť, a namiesto *venustas* používal slovo *suavitas*, sladkosť, ľúbzosť. *Venustas* zodpovedala gréckej χύσις, ktorá väčšmi znamenala pôvab ako krásu. Rozlíšenie týchto dvoch podob krásy bolo jedným z raných pokusov o ustálenie estetických kategórií, o diferencovanie toho, čo sa všeobecne volalo krásou, o odlišenie pôvabu od krásy v prísnom význame slova.

D. Všetky tri školy — platónska, peripatetickej a stoická — sa zhodovali v tom, že *krása je objektívna* v vlastnosťou niektorých vecí; bolo len prirodzené, že tento názor prešiel do eklektickej estetiky. Cicero písal, že *krása sa páči sama osebe* (*per se nobis placet*), sama svojou podstatou i podobou vzrušuje dušu, sama

osebe je hodná uznania a chvály. Túto tézu o objektívnej povahe krásy, ktorú síce uznávala väčšina starovekých mysliteľov, ale iba mlčky, jasne sformuloval práve Cicero.

Téza mala dvojaký zmysel. Po prvé, že krása je vlastnosťou vecí, nezávislou od reakcie subjektu na ne; nespočíva iba v samej slasti, ktorú voči nim subjekti pociťujú, ako to tvrdila subjektivistická a hedonistická estetika epikurovcov. Tu stáli proti sebe dva tábory helenistickej estetiky. Po druhé, že krása sa páči *per se*, čo znamenalo, že sa nepáči iba pre svoje dôsledky, či pre svoju užitočnosť. Ako písal Cicero, niektoré veci sú krásne a chvályhodné nezávisle od svojej užitočnosti (*delecta omni utilitate . . . iure laudari potest*). Tomu neodporuje skutočnosť, že krása vecí sa môže s ich užitočnosťou spájať, že tvary zvierat, rastlín, umeleckých diel sú zároveň krásne aj užitočné, ba dokonca by neboli krásne, keby neboli užitočné.

4. UMENIE. E. Aj definovanie pojmu umenia bolo pre eklektickú filozofiu jednoduché, lebo tu ešte väčšmi než pri pojme krásy existovala iba jedna tradícia a vládla zhoda medzi školami. Pojem umenia bol v Grécku jednotný, i keď vystupoval v rôznych formuláciách, v aristotelovskej či v stoickej. Keď Cicero nazýval umením všetko, čo vytvárajú ľudské ruky *in faciendo, agendo, moliendo*, podával iba variant tradičnej definície, a takisto vtedy, keď písal, že umenie je tam, kde je poznanie.

Ale aj sem vniesol nový motív. V staroveku sa umením rovnocenne označovala produkcia, ako aj schopnosť, ktorá usmerňuje produkciu. Cicero sa pokúšal tieto dve rozličné veci — produkciu a zručnosť — oddeliť. Netvrdil síce ako novovekí estetici, že zručnosť bez produkcie nie je ešte umením, ale rozlišoval dva rôzne druhy umení: umenia, ktoré vytvárajú, ako napríklad hudba, a umenia, čo iba bádajú, *rem animo cernunt*, ako geometria.

F. Klasifikáciou umení sa Cicero zapodieval väčšmi ako klasifikáciou krásy a uplatňoval pritom všetky tradičné delenia. Predovšetkým delil umenia na slobodné a služobné (ktoré nazýval aj špinavými, *sordidae*). Predsa však zmenil, a to podstatne, pojem slobodných umení: nevyčleňoval ich totiž na negatívnom základe, že nevyžadujú fyzickú prácu, ale na pozitívnom, že vyžadujú väčšie duševné úsilie (*prudencia maior*) alebo že prinášajú väčší úžitok (*non mediocris utilitas*). Takéto poňatie zmenilo intenciu tradičného rozdelenia, vytvorilo vlastne nové delenie, a to také, ktoré napokon umožnilo spojiť do jednej skupiny slobodných umení všetky „krásne umenia“, dokonca aj architektúru.

Cicero používal aj druhé staroveké rozdelenie umení — na nevyhnutné pre život a na tie, čo slúžia slasti: *partim ad usum vitae, partim ad oblectationem*. Pri tomto delení sa „krásne“ umenia ako celok nezmesili ani do jednej, ani do druhej skupiny; architektúra patrila k nevyhnutným, ale maliarstvo a sochárstvo, hudba a poézia sa zahŕňali medzi umenia slúžiace slasti. Zato poézia, ktorá sa kedysi nespájala s výtvarným umením, ocitla sa s ním v jednej skupine.

K týmto klasifikáciám umení, ktoré sa používali v Grécku, Cicero pridal vlastné delenie, užšieho rozsahu, lebo sa týkalo iba krásnych umení, alebo pridržiavajúc sa tradičného chápania, umení slúžiacich slasti, slobodných, napodobovacích umení. Vydeľoval dve skupiny: umenia pôsobiace na sluch a umenia pôsobiace na zrak; alebo inak povedané: umenia slov a umenia mlčiace. K prvým zaraďoval poéziu, rečníctvo, hudbu. Tento veľký rečník nielenže zaraďoval rečníctvo do toho istého druhu ako poéziu, ale staval ho nad ňu, pretože slúži pravde, kým poézia snuje fikcie, ako aj preto, že chce ľudí presvedčať, kým poézia sa im chce iba páčiť. Všetky umenia slova zasa povyšoval nad mlčiace, lebo predstavujú rovnako duše ako telá, kým mlčiace podľa neho predstavujú iba telá.

Kým najzákladnejšie Cicerónove názory na krásu a na umenie zodpovedali všeobecnej gréckej tradícii, jeho ostatné názory boli veľmi úzko späté so stoicizmom.

G. Názor na uplatnenie krásy vo svete: svet je krásny, a to do takej miery, že „na nič krajšie

sa nedá ani myslieť“. Krása charakterizuje rovnako umenie aj prírodu. Niektoré tvary a farby — nielen v umení, ale aj v prírode — jestvujú výlučne pre krásu a na ozdobu (*ornatus*).

H. Názor na vzťah umenia a prírody: Umelecké diela ako diela ľudí nemôžu byť také dokonalé ako výtvary prírody, ale môžu sa postupne vylepšovať a krásu z prírody vyberať i preberať.

J. Názor na umelecké faktory: umenie je *ex definitione* vecou pravidiel, ale aj slobodného impulzu (*liber motus*). Je na to potrebná nielen zručnosť, ale aj práca a talent. Usmerňuje ho rozum, ale to, čo je v ňom veľké, je dielom inšpirácie (*adflatus*).

Tieto všetky názory sa ustálili v strednej stoickej škole, a hlásali ich Panaitios a Poseidonios; ale všetky sa dali ľahko zosúladiť s Aristotelom, a najmä s Platónom — čiastočne v ňom mali svoj prvý prameň.

5. ZDEDENÉ A NOVÉ NÁZORY. Cicerónove názory, ktoré sme tu doteraz uviedli, zachovávali staršie stanoviská a boli eklektické. Cicero nebol, aspoň v estetike, eklektikom v tom zmysle, že by sám vyberal idey z rozličných škôl, ale v tom, že vybrané idey prevzal. A vlastne ani jeho eklektickí predchodcovia si nevyberali estetické idey, ale zachovali tie, ktoré zodpovedali trom veľkým školám. Nebola to však iba jednoduchá recepcia starších názorov na krásu a na umenie, ale aj ich dopĺňanie. Predovšetkým vylepšili pojmovú aparaturu: oddelili krásu od užitočnosti, dôstojnú krásu od pôvabu, umenie od zručnosti, umenia slova od výtvarných umení.

Estetické idey, obsiahnuté v Cicerónových spisoch, sa týmto vôbec nevyčerpávali. Okrem nich mal aj iné, originálnejšie, týkajúce sa už nie definovania a klasifikovania pojmov, ale opisu a vysvetlenia tvorivého procesu i estetického zážitku.

6. IDEA V UMELCOVOM VEDOMÍ. Nebolo starovekého estetika, ktorý by sa nevyslovil o otázke napodobovania v umení; aj Cicero spomína *imitatio*. Napísal o ňom túto nezvyčajnú vetu: Niet pochýb, že pravda víťazí nad napodobovaním, *sine dubio . . . vincit imitationem veritas*. Napodobovanie sa teda nielenže líši od pravdy, ale pravda proti nemu dokonca bojuje. Táto veta nám dokazuje, ako starovek chápal napodobovanie: nebolo pre nich opakovaním napodobovanej skutočnosti, nedávalo záruku pravdivosti, lebo bolo iba voľným znázornením, predstavením skutočnosti. Cicero napísal aj to, že najtypickejšími napodobovateľmi spomedzi umelcov sú práve rečníci, ktorí však môžu napodobovať iba charakter, ale nie veci.

Taktiež napísal, že keby umenie obsahovalo iba pravdu, nebolo by potrebné. V súlade s Aristotelovou myšlienkou tu postrehol fiktivnosť poézie. „Čo môže byť natoľko vymyslené ako poézia, ako divadelné hry, ako rozprávky.“ Umelecova rola je aktívna: umelec reprodukuje to, čo nachádza v skutočnosti, a to na základe určitého výberu. Nebola to nová myšlienka, vyslovil ju už Sokrates; Cicero si nielen prisvojil starú myšlienku, ale doplnil ju inou, ktorá ju rozvinula.

Umelecova aktivita má širší rámec: formy totiž nečerpá len zo sveta, ale aj zo seba. Tvorí svoje diela nielen podľa obrazu vecí, ktoré má pred očami, ale aj podľa ideí, ktoré sú v jeho mysli. Cicero hovorí: keď Feidias tesal svojho Dia, tvoril podľa vzoru krásy (*species pulchritudinis*), ktorý sa nachádzal v jeho vedomí (*ipsius in mente*).

Umenie má prirodzene reálne zložky, ale okrem nich obsahuje aj zložky ideálne; má vonkajšiu predlohu, ale aj vnútorný vzor v umelcovom mozgu; využíva umelcove skúsenosti, ale aj formy a idey, ktoré sú mu vrozené. Starovekí myslitelia venovali v umení väčšiu pozornosť tomu, čo v ňom bolo z vonkajších predlôh. Jedni si, ako Platón, všimli podobnosť predlohy a jej umeleckého stvárnenia, iní zasa, ako Aristoteles, si všimli aj rozdiely. Cicero poukázal na to, čo v umení pramení z umelcovho vedomia, a vyjadril tým novú epochu.

Odvoloval sa v tejto veci na Platóna, „veľkého spisovateľa a učiteľa, ktorý formy vecí nazýval ideami“. Aj on sám dával tento názov formám v umelcovom vedomí. Teóriu ideí, takisto ako názov, čerpal prirodzene z Platóna. Nie je ťažké pochopiť, že vďačil za ňu platónskej Akadémii, najmä Antiochovi, ktorého bol žiakom. Jednako keď prispôboval platónsku teóriu potrebám estetiky, estetickému hľadisku, radikálne ju pretvoril. Platón chápal idey ako abstraktné myšlienkové formy. Cicero zasa ako konkrétne zmyslové formy. Pre chápanie umenia, ktoré narába s konkrétnymi obrazmi, abstraktné idey neboli veľmi užitočné, preto ich Platón v teórii umenia vôbec nepoužíval, umenie zostalo mimo jeho idealistického systému. Uplatňoval pojem ideí v teórii bytia, ale nie v umení. Tvorca idealizmu nebol idealistom vo svojom chápaní umenia; tvrdil, že človek sa spravuje ideami vo vedeckom poznaní a v morálnom konaní, ale nie v umení; tam si berie vzor výlučne z reálnych vecí, nie z ideí. Na druhej strane Cicerónove konkrétne idey sa dali uplatniť v teórii umenia, vytvárali možnosť nového chápania umeleckej tvorby, všestrannejšieho vysvetlenia umeleckého diela, ktoré by zohľadňovalo nielen jeho vonkajšie predlohy, ale aj vnútorné vzory. Platón chápal umelcov postoj ako reprodukovajúci, pasívny, Cicero však postrehol jeho aktívnu zložku. Cicero v tomto ohľade vôbec nebol osamotený, podobne rozmyšľali aj Dión a Filostratos, používali iba inú terminológiu, nepísali o „ideách“, ale o „obrazoch“ v umelcovom vedomí.

7. ESTETICKÝ ZMYSEL. Cicero si všimol aktívny faktor nielen v postoji tvorcov umenia, ale aj u konzumentov, nielen v psychológii umelca, ale aj u diváka či poslucháča. Vyjadril to slovami, že človek má zvláštny zmysel (*sensus*) pre krásu a pre umenie. Vďaka tomuto zmyslu ho chápe a hodnotí. Vďačí mu za schopnosť rozhodovať, čo je v umení správne a čo chybné, *recta et prava iudicare*. Tento názor obsahoval novú myšlienku, ba celý rad nových myšlienok: že človek má schopnosť hodnotiť umenie a krásu, že je to schopnosť osobitá, akýsi zvláštny zmysel, ktorý je človeku vrozený. Nedá sa však povedať, že by názor bol sformulovaný jasne: je „zmysel“, ktorým hodnotíme umenie, odlišný od zraku a sluchu, alebo sa s nimi stotožňuje?

Názor, že estetický zážitok sa zakladá na zmysle človeku vrozenom, bol ekvivalentom názoru, že umelecká tvorba sa zakladá na „ideách“ krásy, ktorá je človeku taktiež vrozená. Prvý zbavil pasívnej povahy umeleckú tvorbu, druhý estetický zážitok. Obidva sa vzdialili od stanoviska, typického pre starovek; na druhej strane boli zárodkom novodobých teórií „umeleckého zmyslu“ a „zmyslu pre krásu“ s ich známymi prednosťami a nedostatkami.

Schopnosť rozpoznávať krásu a hodnotiť umenie Cicero, ako mnohí jeho predchodcovia, pripisoval výlučne človeku: iba on zo všetkých žijúcich bytostí „vníma krásu, pôvab a harmóniu častí“ rovnako vo sfére vecí viditeľných, ako aj vo sfére vecí duchovných. Ale Cicero šiel ďalej: človek sa narodil na to, aby svet pozoroval a napodoboval (*homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum*). Tak písal pred ním iba Aristoteles.

8. CHVÁLA LUDSKÝCH OČÍ, UŠÍ A RÚK. Estetické schopnosti Cicero pripisoval výlučne človeku: „Nijaké iné stvorenie nevníma krásu, pôvab a harmóniu častí.“ Medzi ľuďmi však sú tieto vlastnosti všeobecné, estetický zmysel majú všetci, ešte aj *vulgus imperitorum*.

Ludské schopnosti, vďaka ktorým mohlo vzniknúť umenie, sú mnohoraké, sú to rovnako schopnosti duše aj tela, intelektu aj zmyslov. Cicerónove spisy obsahujú nielen chválu ľudského umu, v staroveku častú, ale aj chválu očí a uší. Oči rozlišujú tie podrobnosti, od ktorých závisí úsudok o maliarstve a sochárstve, vytvárajú súd o kráse, štruktúre, o harmónii farieb a tvarov. Ohromujúce schopnosti majú aj uši, ktoré vedia v speve či v inštrumentálnej hudbe postihovať intervaly, tonácie a rozmanité druhy hlasov. Ba čo viac, u Ciceróna nachádzame aj chválu ľudskej ruky, „schopnej maľovať, modelovať, vyrezávať či vyludzovať

zvuky na-strunách a píšťalách“, tej ľudskej ruky, ktorej vďačíme za to, že máme „mestá, hradby, domy a svätyne“.

9. PLURALIZMUS. Typickou vlastnosťou Cicerónovej teórie umenia bol pluralizmus: vedomie, že v umení existuje takmer nekonečné množstvo tvarov, líšiacich sa navzájom, z ktorých každý je vo svojom odvetví hodien chvály, a že „nie je možné takéto rozmanité veci podriadíť tým istým pravidlám“. Pozoroval to v rečníctve, ale aj v sochárstve a v maliarstve. Myrón, Polykleitos či Lysippos tesali sochy každý inak, nepodobali sa nadaním, ale ani pri jednom z nich netužime, aby bol inakší, akým bol v skutočnosti. Zéuxis, Aglaofón či Apelles maľovali každý inak, ale ani jednému sa nedá nič vyčítať. Na takúto mienku, v novoveku prirodzenú, sa starovek dlho neodvažoval: skôr bol náchylný hľadať nejakú jedinú zásadu, ktorá by — napriek rozdielom, ktoré ich delili, bola spoločná všetkým umelcom, celému umeniu, všetkej kráse.

Týka sa to predovšetkým hlavnej línie starovekej estetiky, vinúcej sa od pytagorovcov cez Platóna. Jej protipólom bol relativizmus sofistov až po skeptikov. Začiatky strednej, pluralistickej línie sa objavili až u Aristotela a umocnili sa u Ciceróna.

10. VÝVINOVÝ A SPOLOČENSKÝ FAKTOR. Nielen klasický, ale ešte aj helenistický starovek hľadel na krásu a na umenie najčastejšie z etického, z metafyzického alebo naopak z čisto opisného hľadiska; psychologické hľadisko uplatňoval vo vzťahu k nim zriedkavejšie a ešte menej hľadisko sociologické, historické či epistemologické. Toto hľadisko však môžeme postrehnúť u Ciceróna: nebolo v jeho programe, nebolo výsledkom jeho metodologickej reflexie, a predsa vystupovalo u neho pri uvažovaní o rozličných problémoch.

Okom historika videl vývin a pokrok umení: zisťoval, že rôznorodé, spočiatku rozptýlené formy a idey sa po čase začleňovali do rámca jedného umenia a spájali sa v ňom do jedného celku. Tak to bolo s rytmiami, taktami, spôsobmi spievania v oblasti hudby, a v rétorike zasa s „vynachádzaním, usporadúvaním, prizdobovaním, zapamätávaním a vyslovovaním“.

Okom sociológa Cicero videl vplyv spoločenských podmienok na stav umenia. Písal, že uznanie je pokrmom umenia, *honos alit artes*.

Okom teoretika poznania videl, že problémy krásy je ľahšie pochopiť ako vysvetliť, *comprehendi quam explanari*, a aj to, že vymedziť krásu, a najmä oddeliť ju od dobra, dá sa len v myšlienkach, ale nie v skutočnosti: *cogitatione magis quam re separari*.

11. ZHRNUTIE. Cicerónova rola v dejinách estetiky bola teda rôznorodá: čiastočne sa vyčerpávala v recepcii a vo formulovaní starších názorov, čiastočne v zavádzaní nových. Sčasti spočívala v usporiadaní pojmov, v ich definícii a klasifikácii, sčasti zasa v psychologickom pozorovaní tvorby a estetického zážitku, v skúmaní foriem umenia a ich vývoja. Boli Cicerónove nové estetické myšlienky jeho vlastné, alebo ich čerpal z kníh, ktoré sa stratili? Tak či onak, líšili sa od zaužívaných ideí, prinášali svieži pohľad na problémy, ktoré bol starovek náchylný posudzovať podľa ustálenej tradície.

12. FILOZOFI A TEORETICI UMENIA. Eklektické názory, zakladajúce sa na platónskych, stoických a v menšej miere na peripatetických motívoch, ako ich vyjadril Cicero, boli poslednou formáciou filozofickej estetiky staroveku — až po Plotína. Mali však svoju protiváhu v epikurovsko-skeptických názoroch: tieto dve estetické formácie pretrvávali v helenisticko-rímskej dobe vedľa seba. Nepodliehali už väčším zmenám; nové estetické myšlienky sa zjavovali skôr v špeciálnej teórii umenia, v teórii hudby, v poetike či v rétorike, v teórii architektúry alebo sochárstva či maliarstva.

Iná vec je, že teoretici umenia patrili k filozofickým školám. Spomedzi tých, čo sa zaslúžili o estetiku hudby,

Aristoxenos bol peripatetikom, Herakleides Pontský akademikom, Diogenes Babylonský stoikom, Filodemos epikurovcom. Z tých zasa, čo písali o teórii výtvarných umení, a z tých, čo sa zapodievali poetikou, Maximos z Týru či Plutarchos z Chaironeie boli eklektickými platonikmi, Galenos aristotelovcom, Panaitios a Poseidonios stoikmi, Filostratos platonikom s pytagorovskými črtami, Horatius epikurovcom, Lukianos kynikom a epikurovcom. Predsa však v špeciálnych disciplínach vlastná tradícia bývala vcelku silnejšia ako filozofická, a tak mnohé čiastkové tézy sa rozoberali nezávisle od filozofického stanoviska. Formalistami v poetike boli takisto stoik Krates z Mallu, ako aj peripatetik Andromenides; z druhej strany proti nim bojoval epikurovec Filodemos. Pretože tieto dva tábory zostávali nepriateľské aj v špeciálnych teóriách umenia, k vzájomným zrážkam dochádzalo najmä v otázkach hudby a poézie.

## CICERÓNOVE TEXTY

### KRÁSA TELA A DUŠE

- 1) *Ako telo má svoje osobitné prednosti — zdravie, silu, krásu, pevnosť, svižnosť, takisto ich má aj duch. A ako jestvuje vhodné zladenie častí s pôvabnou farbou, nazývané krásou, tak duševnou krásou sa nazýva to, čo vzniká z trvalej vyrovnanosti mienok a úsudkov, spojenej s nepretržitým radom cností, alebo z toho, že obsahuje samotnú silu cnosti.*

*(Cicero, Tuskulské rozhovory IV 13, 30)*

### PULCHRITUDO A DECORUM

- 2) *Tak ako telesná krása vhodnou kombináciou častí priťahuje zrak a pôsobí radosť sama osebe, pretože všetky časti sú navzájom pôvabne zladené, tak mravná krása (decorum) je leskom života, čo núti k pokore všetkých ľudí, s ktorými človek nažíva v súladnom, nepretržitom a vyrovnanom toku slov a skutkov.*

*(Cicero, O povinnostiach I 28, 98)*

### KRÁSA A UŽITOČNOSŤ

- 3) *Zdá sa, že z údov, čiže z častí tela, jedny nám príroda dala na to, aby sme ich používali, ako ruky, nohy a vnútorné orgány; o ich stupni užitočnosti uvažujú lekári; sú však aj iné, ktoré nie sú určené na používanie, ale skôr na ozdobu, ako pávovi chvost, holubovi pestrofarebné perie, mužom bradavky či brada.*

*(Cicero, O hraniciach dobra a zla III 5, 18)*

- 4) *Svet je tak dobre usporiadaný, že pri najmenšej zmene by sa všetko mohlo zrútiť, a je taký krásny, že krajšiu podobu si nemožno ani vymyslieť. A teraz pozrime na človeka a na jeho rozum aj na iné živé tvory, na ich výzor a krásu. Nijaká časť ich tela nepostráda určitú dokonalosť a celý ich výzor akoby bol prirodzene umeleckým výtvorom, a nie čímsi náhodným. A čo stromy? Ich kmeň, konáre, napokon listy sú tu na to, aby sa udržali a zachovali, i keď každá jednotlivosť má svoju krásu. Nechajme už prírodu, a pozrime sa na umenia. Na stĺpoch spočívajú chrámy a ich priečelia, a predsa nie sú o nič užitočnejšie ako krásne.*

*(Cicero, O rečníkovi III 45, 179)*

## KRÁSA A VZNEŠENOSŤ

- 4) Sú totiž dva druhy krásy; jeden z nich obsahuje pôvab, druhý zas vznešenosť. Pôvab treba pokladať za krásu ženskú, vznešenosť za krásu mužskú.

(Cicero, O povinnostiach I 36, 130)

Ale ako je to vo väčšine vecí, aj toto vytvorila sama príroda, keď v reči, ktorá je najprospešnejšia, javí sa zároveň najviac pôvabu a dôstojnosti.

(Cicero, O rečníkovi III 45, 178)

## OBJEKTÍVNE HODNOTY

- 5) To, čo nazývame cťou a čo je súčasne ozdobou, nazývame tak preto, že sa páči samo osebe a priťahuje všeobecnú pozornosť svojím prirodzeným vzhľadom.

(Cicero, O povinnostiach II 9, 32)

- 6) Za čestné pokladáme to, čo zostane čestným, aj keby sme mu odňali akúkoľvek prospešnosť, bez akejkoľvek náhrady alebo zisku, čo si samo osebe zasluhuje pochvalu.

(Cicero, O hraniciach dobra a zla II 14, 45)

## DEFINÍCIA UMENIA

- 7) Umenie obsahuje tie veci, o ktorých máme vedomosti.

(Cicero, O rečníkovi II 7, 30)

## DRUHY UMENIA

- 8) Sú dva druhy umení. Jeden sa zakladá na rozumovom poznaní, druhý sa zameriava na vytvorenie niečoho pekného.

(Cicero, Akademické rozpravy II 7, 22)

## SLOBODNÉ A SLUŽOBNÉ UMENIA

- 9) O tom, ktoré remeslá a zamestnania máme pokladať za dôstojné pre slobodného človeka a ktoré za špinavé, sa zvyčajne uvažuje takto: po prvé, zavrhujú sa tie zamestnania, čo vzbudzujú u ľudí nechúť, ako je vyberanie cla a požičiavanie peňazí na úrok; po druhé, nedôstojné pre slobodného človeka sú také zamestnania, v ktorých ľudia prijímajú plácu, predávajú prácu svojich rúk, ale nie prácu umeleckú, lebo ich mzda je potvrdením otrockej závislosti. Za nečisté zamestnanie pokladáme tiež zamestnanie tých, čo kupujú tovar od kupcov, a hneď ho predávajú, lebo by nemali nijaký zisk, keby neklamali; ale nič nie je hanebnejšie než klamstvo. A teda všetci remeselníci vykonávajú špinavé

zamestnanie, lebo remeselnícka dielňa nemôže byť ničím vznešeným. Najmenej uznania si zasluhujú tí, ktorých zamestnanie slúži pôžitkom, a to mäsiari, predavači rýb, kuchári, predavači hydiny, ako hovorí Terentius: „Pridaj ešte k tomu podľa vôle mastičkárov, tanečníkov, hercov prostopašných divadiel“. No tie umenia, na ktorých vykonávanie treba viacej vedomostí alebo ktoré sú menej výnosné, ako lekárstvo, architektúra, vyučovanie čestných náuk, teda tie umenia slúžia ku cti tým, čo sa im venujú.

(Cicero, O povinnostiach I 42, 150—151)

## UMENIA UŽITOČNÉ A ZÁBAVNÉ

- 10) Umenia sú určené jednak na uspokojovanie životných potrieb, jednak na potešenie.

(Cicero, O podstate bohov II 59, 148)

## UMENIA MLČIACE A UMENIA SLOVA

- 11) Ak toto treba právom obdivovať u takzvaných mlčiacich druhov umení, o to väčší obdiv si potom zasluhuje umenie reči a slova.

(Cicero, O rečníkovi III 7, 26)

## KRÁSA VESMÍRU

- 12) Zaiste nič nie je lepšie zo všetkých vecí, ani dokonalejšie, ani krajšie ako vesmír.

(Cicero, O podstate bohov II 7, 18)

## PRÍRODA JE VIAC AKO UMENIE

- 13) Nijaké umenie nemôže napodobiť umeleckú mnohotvárnosť prírody.

(Cicero, tamtiež I 33, 92)

Nápaditosť prírody nemôže predstihnúť nijaké napodobujúce umenie, nijaká ruka, nijaký majster.

(Cicero, tamtiež II 32, 81)

## UMENIE ČERPÁ KRÁSU Z PRÍRODY

- 14) „Priveďte mi najkrajšie dievčatá, keď budem maľovať, čo som vám prisľúbil, aby som preniesol zo živého vzoru na nemý obraz hodnovernú pravdu!“  
Po tomto rozhovore mešťania Krotonu na príkaz rady zhromaždili na určené miesto dievčatá a dali umelcovi možnosť, aby si vybral najkrajšie z nich. On si vybral päť a ich mená sa zachovali ako pamätihodné u mnohých básnikov, lebo maliar ich pocítil uznaním, veď on musel mať ten najpravdivejší úsudok o kráse. On mal totiž takú mienku, že všetko, čo potrebuje ku krásnemu obrazu, nemôže nájsť v jednom tele preto, lebo príroda u jednotlivcov nevytvorila nič také všestranne dokonalé.

(Cicero, O vyhladávaní námetu II 1, 2–3)

## UMENIE A USILOVNOSŤ

- 15) Medzi nadaním a usilovnosťou ostane totiž veľmi málo miesta pre umenie. Umenie ukazuje iba tolko, kde máš čo hľadať a kde asi je to, čo sa usiluješ nájsť. Ostatné je vecou starostlivosti, pozornosti, premýšľania, ostražitosti, ustavičnej práce, jedným slovom — usilovnosti. V tej jedinej cnosti sú obsiahnuté všetky ostatné cnosti.

(Cicero, O rečníkovi II 35, 150)

## INŠPIRÁCIA

- 16) Podľa mojej mienky ani tie najuznávanejšie a najslávnejšie umenia nie sú možné bez božského vnuknutia; myslím si, že básnik bez akéhokoľvek božského vnuknutia nevytvorí vážnu a obsažnú báseň, ani bez pomoci akejsi vyššej sily nemôže plynúť reč, oplývajúca zvučnými slovami a plodnými myšlienkami.

(Cicero, Tuskulské rozhovory I 26, 64)

## PRAVDA V UMENÍ

- 17) Bezpochyby v každej veci pravda víťazí nad napodobením. Keby totiž sama bola sebestačnou v každom prejave, vôbec by sme nepotrebovali umenie.

(Cicero, O rečníkovi III 57, 215)

## VÝMYSEL V UMENÍ

- 18) Čo môže byť takým výmyslom ako báseň, divadelné dielo, rozprávka?

(Cicero, tamtiež II 46, 193)

## IDEA V UMELCOVOM VEDOMÍ

- 19) Myslí si, že nič nie je také krásne v istom druhu, aby od neho nemohlo byť niečo ešte krajšie, aby to mohlo byť vzorom, ako tvár pre vzhľad. Ten vzor sa nedá pozorovať zrakom, sluchom ani iným zmyslom, ako celok ho vnímame iba mysľou a uvažovaním. Tak je to aj s Feidiovými sochami, o ktorých si myslíme, že nič dokonalejšie v sochárstve nejestvuje, a takisto medzi obrazmi, o ktorých sme už hovorili; a predsa môžeme uvažovať, že sú ešte krajšie veci. Veď ani sochár, čo vytvoril podobu Jupitera alebo Minervy, neďal sa na nikoho, podľa koho by chcel vytvoriť sochársku podobu, ale v jeho mysli tkvela tá najkrajšia predstava krásy, na ktorú sa upriamil, a tú sledujúc viedol svoje umenie i ruku. Tak ako v sochách, aj v obrazoch je čosi dokonalé a výnimočne krásne, k čomu ako ku vzoru, ktorý máme na mysli, nemožno prirovnať to, čo máme pred očami, takisto vzor dokonalého rečníka vidíme v duchu a jeho podobu vnímame sluchom. Platón, najvážnejší mysliteľ a učiteľ rečníctva, nazýva tieto podoby „i d e a m i“ a tvrdí, že nevznikajú, ale vždy sú a že sú obsiahnuté v mysli a v myslení.

(Cicero, Rečník 2, 8)

## ESTETICKÝ ZMYSEL

- 20) Aj keby sa všetci ľudia nevyznali v umení a v jeho postupoch, akýmsi skrytým zmyslom vedia posúdiť, čo je v umeleckom diele dobré a čo zlé. Ak dokážu posudzovať obrazy a sochy alebo iné diela, na čo majú menej prirodzeného nadania, o to ľahšie môžu posudzovať slová, rytmy a tóny, lebo tie sú všeobecne dané ľudským zmyslom a príroda ich nikomu úplne neodoprela.

(Cicero, O rečníkovi III 50, 195)

- 21) Závažným prejavom prirodzenej schopnosti je, že človek je jediným živým tvorom, ktorý cíti, čo je poriadok, čo pristane v skutkoch a v slovách, čo je miera. Nijaký iný tvor necíti, čo je krásne, pôvabné, čo tvorí harmóniu častí vecí, ktoré vnímame zrakom. Človek svojou rozumovou prirodzenosťou prenáša tieto vlastnosti z vecí vnímaných zrakom na prejavy ducha a o to väčšmi sa usiluje zachovať krásu, nemennosť a poriadok v myšlienkach a v činoch.

(Cicero, O povinnostiach I 4, 14)

## ZMYSLY A ROZUM

- 22) Nie je ľahké zistiť, že reč je rytmická. Súd o tom podáva vysvetlenie. Samotný verš neposudzuje predsa rozum, ale prirodzené nadanie a cit, ktoré o takto posúdenom verši poučia rozum, čo je preň vhodné. Takýmto spôsobom prirodzené pozorovanie a premýšľanie zrodilo umenie.

(Cicero, Rečník 55, 183)

Umenie veršom určuje ich vlastnú mieru, sluch sám s tichým súhlasom umenia rozoznáva ich rozmer.

(Cicero, tamtiež 60, 203)

*Súd o veciach a slovách spočíva v rozume, uši sú zasa svedkami zvukov a rytmov, a keďže rozum meria zrozumiteľnosť a uši zasa to, čo je príjemné, v prvých rozum a v druhých sluch rodí umenie.*

*(Cicero, tamtiež 49, 162)*

*Poézia a verše vznikli zo sluchového určenia miery a z teórie učencov.*

*(Cicero, tamtiež 53, 178)*

23) *Človek ako jediný sa narodil na to, aby rozmyšľal o svete a napodoboval ho.*

*(Cicero, O podstate bohov II 14, 37)*

## CHVÁLA OČÍ A UŠÍ

24) *Každý zmysel človeka vysoko prevyšuje zmysly zvierat. Po prvé, oči v tých druhoch umenia, v ktorých je potrebný úsudok zraku, v maliarstve, v sochárstve a v architektúre, pri zobrazovaní pohybu a postoja tela, kde oči podávajú úsudok o kráse, o pôvabe a harmónii telies, teda o poriadku, povedal by som, že posudzujú, čo pristane; týka sa to aj iných, vážnejších vecí. Rozoznávajú tak najcennejšie od bezcenného, zisťujú, kedy je kto nahnevaný, kedy sa raduje, kedy cíti bolesť, či je chrabrý alebo ľahostajný, odvážny alebo ustráchaný. Aj uši majú obdivuhodnú, priam majstrovskú schopnosť úsudku, vďaka ktorej v speve či pri hre na flaute alebo na strunovom nástroji zisťujú rozdielnosť zvukov, intervaly, tóniny a rozličné odtiene hlasov: zvučný, mdlý, nízky i vysoký, mäkký i tvrdý, a to vie rozoznať iba ľudské ucho.*

*(Cicero, tamtiež II 48, 145)*

## CHVÁLA RÚK

25) *Šikovné prsty rúk vedia maľovať, modelovať, vyrezávať, vyludzovať zvuky zo strún a z píšťal. To sú veci na potešenie; iné zasa slúžia na nevyhnutnú potrebu, ako sú obrábanie poľa, stavenie príbytkov, tkanie a šitie šatstva na oblečenie tela, vyrábanie predmetov z bronzu alebo zo železa. Z toho vidieť, že ak sa všetkého, čo vymyslí rozum a čo vnímajú zmysly, chopí ruka remeselníka, môže vytvoriť príbytky, šaty, aby sme si zachovali zdravie, môže vystavať mestá, hradby, domy, svätyně.*

*(Cicero, tamtiež II 60, 150)*

## MNOŽSTVO UMELECKÝCH FORIEM

26) *Či by sme nenašli takmer toľko druhov rečí, koľko je rečníkov? Z toho, čo som povedal, vyplýva, že ak sú takmer nespočetné rozličné podoby a ozdoby rečníckeho prejavu, zasluhujúce si nejakú pochvalu, nemôžu sa tvoriť podľa rovnakých pravidiel a rovnakým spôsobom.*

*(Cicero, O rečníkovi III 9, 34)*

26a) *Všetky umenia, ktoré zušľachtujú človeka, majú akési spoločné puto a sú navzájom nejakou spríbuznené.*

*(Cicero, Obhajoba básnika Archia I 2)*

27) *A to isté, čo je v prírode, možno preniesť na umenia. Jedno je umenie sochárske, v ktorom vynikli Myrón, Polykleitos, Lysippos, takí nepodobní jeden druhému, ale táto nepodobnosť je len čiastočná, lebo ani o jednom by sa nedalo povedať, že sa neponáša sám na seba. Maliarstvo je tiež len jedno, aj jeho podstata, a predsa boli rozdiely medzi Zeuxidom, Aglaofónom a Apellom, ale ako sa zdá, ani jeden z nich nebol taký, že by v jeho umení dačo chýbalo.*

*(Cicero, O rečníkovi III 7, 26)*

## POKROK UMENIA

28) *Takmer všetko, čo je teraz obsahom umenia, bolo kedysi roztrúsené a neusporiadané, napríklad v hudbe taktý, tóny, nápevy; v literatúre čítanie básnikov, poznanie dejín, vysvetľovanie významu slov a zvukov pri výslovnosti. A napokon v tomto rečníckom umení: vyhľadávanie látky, jej rozdelenie, štylistické ozdoby, zapamätanie si najdôležitejších častí i prednes reči boli kedysi neznáme a roztrúsené.*

*(Cicero, tamtiež I 42, 187)*

## SPOLOČENSKÉ PODMIENKY UMENIA

29) *Česí žijú umenia a všetci umelci horia túžbou po sláve, no zostáva nepovšimnuté, čomu sa nedostalo uznania.*

*(Cicero, Tuskulské rozhovory I 2, 4)*

## METODOLOGICKÉ POZNÁMKY

30) *Rozdiel medzi čestným a vhodným možno ľahšie pochopiť ako vysvetliť.*

*(Cicero, O povinnostiach I 27, 94)*

31) *Jestvuje čosi, čo možno pochopiť v každom druhu cnosti, to, čo je vhodné, čo sa dá rozlíšiť skôr myšlienkovovo než v skutočnosti. Tak ako nemožno oddeliť pôvab a krásu tela od zdravia, takisto to, o čom hovoríme, všetko, čo je vhodné, stotožňuje sa so ctou, ale rozum a myseľ to predsa rozlišujú.*

*(Cicero, tamtiež I 27, 95)*



1. Archaické grécke umenie sa zakladalo na nepísaných, ale záväzných kánonoch, bolo racionálne, objektívne, neusilovalo sa ani o bohatstvo, ani o originalitu, ale išlo mu výlučne o dokonalosť. Platón sa domáhal, aby sa vždy pestovalo jedine takéto umenie, aby umelci vytvárali iba jeho varianty a nezavádzali nové princípy a formy. Ale už za jeho života maliarstvo a sochárstvo vykročili celkom odlišným smerom — k impresionizmu a k subjektivismu. K zmenám došlo aj v poézii, ako o tom svedčia Euripidove tragédie. Ešte aj hudba, napriek svojej sakrálnej povahe a z nej vyplývajúceho konzervatizmu, zaznamenala vývin, a to už v polovici 5. storočia. Nielen Platón, ale aj Plutarchos pokladali tento včasný dátum za začiatok „úpadku hudby“.

Prelom v dejinách hudby? Gréci spájali s menami Melanippida, kitaróda Frynida z Mytilény (polovica 5. storočia) a jeho žiaka Timotea z Milétu, ktorý pôsobil najmä v Aténach v 5. a v 4. storočí. Títo hudobníci odmietli vofakedajšiu prostotu terpandrovskej školy, prešli k novému typu kompozícií, v ktorých sa melódia dostala na prvé miesto pred rytmus, kompozícií s premenlivou tonáciou a rytmom, s neočakávanými efektmi, zarážajúcimi kontrastmi, rafinovanou moduláciou, s hojným využitím chromatiky a zapojením chóru do interpretácie nómu. Historik hudby Abert porovnával Timotea s Richardom Wagnerom. Zmeny, ktoré voviedol do gréckej hudby, boli ďalekosiahle: rozišiel sa s kánonom, s nemeniteľnosťou foriem, položil základ *i n d i v i d u á l n e j* kompozície. Skončila sa vofakedajšia anonymnosť umenia; pre umelcov začal byť príznačný individuálny štýl. Zmenila sa aj reakcia poslucháčov — hudobné diela odmeňovali potleskom, ktorý bol predtým neznámy.

Hudba 5. storočia prešla od kanonických foriem k *i n d i v i d u á l n y m*, od najjednoduchších k *z l o ž i t ý m*. Špeciálne o auletike Plutarchos píše, že sa rozvíjala „od jednoduchých foriem k bohatým“. Súčasne hudba prešla k *v o f n ý m* formám. Dionýzios z Halikarnasu napísal o hudobníkoch, že „miešajúc v tom istom diele dórsku, frýgickú, lýdsku, diatonickú, chromatickú a enharmonicú tóninu, dovoľovali si v hudbe neprípustnú voľnosť“.

Súčasne došlo v hudbe k presunu ťažiska zo slov na nástroje. Konzervatívci sa sťažovali, že „auléti sa nechcú dať zatieniť chórmí, ako to bývalo kedysi“; tvrdili, že predsa „chóru múza zverila vládu, flauta nech zostáva v pozadí, lebo má len služobnú úlohu“. Táto zmena privedla dôsledok, ktorý sa prejavil neskôr, ale bol vari najvýznamnejší: keď sa hudba spojila s nástrojmi, *o d p ú t a l a s a o d p o é z i e* a tak došlo k vytvoreniu dvoch umení z jedného pôvodného. Na jednej strane vznikla čisto inštrumentálna hudba a na druhej strane — taktiež predtým neznáma — poézia určená na čítanie, a nie na spievanie či recitovanie alebo na počúvanie. „Básnikov spev“ sa stal už iba alegóriou.

\* Okrem už spomenutých existujú aj ďalšie spracovania dejín starovekej hudby: R. Westphal, *Harmonik und Melopoeie der Griechen*, 1863. — *Geschichte der alten u. der mittelalterlichen Musik*, 1864. — Th. Gerold, *La musique des origines à nos jours*, 1936. — *The New Oxford History of Music*, t. I: *Ancient and Oriental Music*, 1955. — F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 2 t., 1875—81. — Por. K. v. Jan, *Musici auctores Graeci*, 1895.

2. Rimania nemali v hudbe ani mimoriadnu záľubu, ani nemali osobitný hudobný talent. Nepriťahovala ich sama melódia bez slov a živých výjavov. V divadlách pod názvom spev (*canticum*) recitovali a predvádzali pantomímu. Tak to bolo v staršom rímskom období. Neskôr došlo k zmene, Rím podľahol vplyvu gréckej, ba aj východnej hudby. Livius hovorí, že roku 187 pred n. l. nastal nápor východnej hudby na Rím. Konzervatívci proti nej bojovali a roku 115 si vymohli úradný zákaz všetkých nástrojov okrem krátkej latinskej flauty; ale zákaz nikto nerešpektoval, život šiel svojou cestou. Cicero videl súvislosť medzi novými hudobnými formami a mravným úpadkom, a preto odsudzoval rafinovanosť hudby, šíriacu sa za jeho života.

Za čias cisárov hudobný život zaujal významnejšie miesto vo verejnom a súkromnom živote Rimanov. A čoskoro nadobudol ohromné rozmery. To isté sa stalo v Alexandrii, kde koncertovali mamutie chóry a orchestre; za Ptolemaia Filadelfa sa na dionýzovských sprievodoch zúčastňovalo tristo spevákov a tristo kitaródov. Ale Rím ešte predstihol Alexandriu: v divadlách vystupovali súbory pozostávajúce zo stoviek spevákov. Stovky interpretov dávali koncerty pre desaťtisíce poslucháčov.

Zatiaľ čo starší Rimania sa prizerali iba tancom otrokov a sami netancovali, už od čias Gracchovcov napriek odporu tradicionalistov fungovali školy tanca a spevu. Cisári, ktorých záľuby sa skôr bližili záľubám ľudu ako aristokracie, podporovali hudbu; mnohí z nich vedeli spievať i hrať. Spev a znalosť hry na hudobných nástrojoch sa začali pokladať za ozdabu žien. Z Grécka prišla móda hrať pri podávaní jedál.

Rimania zbožňovali virtuózov. Umelci koncertovali po celom cisárstve. Mnohých vydržoval cisársky dvor. Nielenže ich štedro platili, ale stavali im aj sochy. Kitaród Menekrates dostal od Neróna palác a Anaxenovi Marcus Aurelius postavil pred dom čestnú stráž a udelil mu kontribúciu zo štyroch dobytých miest; Strabón zasa o ňom udáva, že dostal vo svojom meste náboženskú hodnosť a tabuľu s nápisom, kde ho prirovnávali k bohom. — Údaje o hudbe v Ríme sa musia obmedziť na takéto fakty zo života, pretože Rimania, hoci hudbu obľubovali, neposunuli jej vývin dopredu.

Napokon ani v Grécku neurobila v neskorších storočiach pokroky. Ale tak ako sa slabo rozvíjala hudobná tvorba, na druhej strane sa bujne rozvíjala jej *t e ó r i a*. A rovnako *d e j i n y* hudby: to, čo vieme o staršom helénskom tvorivom období, je zásluhou historikov helenistického obdobia, už nie tvorivého, ale zato s bádateľskými záľubami.

1. **MNOHOZNAČNOSŤ SLOVA HUDBA.** Slovo „muzika“, etymologicky pochádzajúce od múz, pôvodne označovalo všetky druhy činností a zručností, ktoré boli pod ich patronátom, ale pomerne zavčasu sa zúžilo na hudobné umenie; v helenistickej dobe sa toto prvotné široké chápanie pocíťovalo už ako alegória.

Slovo μουσική (musiké) bolo skrátanou podobou μουσική τέχνη (musiké téchne), čiže hudobného umenia, a natrvalo si zachovalo mnohoznačnosť gréckeho slova „umenie“, zahrnujúceho rovnako teóriu aj prax. Označovalo nielen hudbu v dnešnom zmysle, ale aj teóriu hudby, a rovnako schopnosť vytvárania rytmov, ako aj ich samotné vytváranie.

Preto Sextus Empiricus uvádza, že slovo „hudba“ (musiké) malo v staroveku trojaký význam: po prvé, označovalo *v e d u*, menovite vedu o zvukoch a o rytme, čiže teóriu hudby, ako by sme povedali dnes; po druhé, znamenalo *z b e h l o s ť* v speve či hre na hudobných nástrojoch, vo vytváraní zvukov a rytmov, a taktiež znamenalo *v ý t v o r* takejto činnosti, hudobné dielo; a po tretie, slovo „hudba“ (musiké) označovalo

(svojím prvým, postupne zanikajúcim významom) k a ž d é umelecké dielo v najširšom význame, teda aj maliarske alebo básnické dielo.

2. ROZSAH TEÓRIE HUDBY. Znalosti staroveku o hudbe boli rozsiahle, najmä keď sa k nim priradzovali aj matematické a optické základy, ako aj teória tanca a čiastočne i poézie. Aristoxenov<sup>a</sup> dielo ukazuje, že už začiatkom helenizmu, tri storočia pred našim letopočtom, veda o hudbe zahrnovala veľa rôznorodých oblastí.

Veda o hudbe sa teda delila na teoretickú a praktickú časť. Teoretická časť zahrnovala vedecké základy a ich technické aplikácie. Základy boli sčasti aritmetické, sčasti fyzikálne. Aplikácie zahrnovali harmoniku, rytmiku a metriku.

Praktická časť mala vetvu výchovnú a produkčnú. Táto mimoriadne dôležitá a najväčšmi rozpracovaná vetva zahrnovala dve veľké oblasti: kompozíciu a interpretáciu. Kompozícia mala tri časti: bola buď hudobná v dnešnom význame, buď tanečná, alebo básnická. Interpretácia mala rovnaký počet typov: interpretácia pomocou hudobných nástrojov, pomocou ľudského hlasu, a napokon s pomocou pohybov tela, ako to bolo pri tanečnom a hereckom umení.<sup>b</sup>

## VEDA O HUDBE

TEÓRIA	— VEDECKÉ ZÁKLADY (φυσικόν)	— ARITMETICKÉ (ἀριθμητικόν)	
		FYZIKÁLNE (φυσικόν)	
	TECHNICKÉ APLIKÁCIE (τεχνικόν)	— HARMONIKA METRIKA RYTMIKA	
PRAX	— VÝCHOVNÁ A PRODUKČNÁ (παιδευτικόν) (ἐνεργητικόν)	— KOMPOZÍCIA (χηρστικόν)	— HUDOBNÁ (μελοποιία) TANEČNÁ (ὀρθμοποιία) BÁSNIČKÁ (ποίησις)
		INTERPRETÁCIA (ἐξουσελικόν)	— POMOCOU NÁSTROJOV (ὄργανική) POMOCOU HLASU (ὀδωική) POMOCOU POHYBU (ὀποκριτική)

3. PYTAGOROVSKÁ, PLATÓNSKA A ARISTOTELOVSKÁ TRADÍCIA. Vzťah Grékov k hudbe najväčšmi ovplyvnili tí, čo sa prví zaoberali jej teóriou, čiže pytagorovci.<sup>c</sup> Ich chápanie hudby sa vyznačovalo dvoma osobitnými vlastnosťami. Po prvé, bolo to matematické chápanie. Na základe matematicko-akustických úvah dospeli k presvedčeniu, že harmónia je vecou proporcie, čísel. Plutarchos to neskôr vyjadril takto: Pytagoras vo svojom názore na hudbu odmietol svedectvo vnemu; hovoril, že hodnotu tohto umenia treba posúdiť rozumom.

<sup>a</sup> Die harmonischen Fragmente des Aristoxenos, vyd. P. Marquardt, 1868.

<sup>b</sup> Celú túto mnohotvárnosť vedy o hudbe poznal už Aristoxenos. V podobe tabuľky ju zobrazil pred vyše sto rokmi P. Marquardt pri vydaní jeho diel.

<sup>c</sup> Porovnaj už citované práce Franka a Schäfkeho.

Po druhé, položili základy etickej teórie hudby. Rozvíjali všeobecné grécke presvedčenie, že hudba nie je iba zábavou, ale aj nabádaním k dobru, a tvrdili, že rytmus a tónina ovplyvňujú morálne postoje človeka, pôsobia na jeho vôľu, paralyzujú ju, alebo ju naopak povzbudzujú; môžu človeka vyvieť z normálneho stavu, uviesť ho do šialenstva alebo opačne, zmierňujú, odstraňujú psychické poruchy, majú liečivú moc, ako hovorili Gréci — pôsobia na étos človeka.

Etické chápanie hudby, s ktorým prišli ako prví pytagorovci, rozvinuli Damón<sup>a</sup> a Platón.<sup>b</sup> Spočiatku existovali dve vetvy pytagorovcov: jedna chcela k hudbe pristupovať čisto teoreticky, celkom tak ako k astronómii, druhú zasa zaujímal jej etické pôsobenie. Platón sa stotožňoval najmä s druhou vetvou, ktorú preto treba pokladať za pytagorovsko-platónsku.

Etické chápanie hudby sa dá ľahko vysvetliť: jednou z jeho príčin bola nezvyčajná citlivosť Grékov na hudbu, napokon častá u národov v raných etapách kultúry. Malo to ďalekosiahle dôsledky: rozhodlo o tom, že teória hudby sa viacej zapodievala jej morálnym než estetickým pôsobením. A viera, že hudba je skomponovaná podľa tých istých matematických zákonov harmónie ako vesmír, dala gréckej teórii hudby metafyzické a mystické zafarbenie. Toto pytagorovsko-platónske dedičstvo, z jednej strany metafyzické a z druhej morálno-výchovné, prešlo do helenistickej éry. Ale zároveň do nej prešiel aj voľakedajší odpor sofistov voči takejto teórii: títo tvrdili, že hudba nemá inú funkciu ako poskytovať slasť — bol to prudký útok na umenie robiace si nárok na poznávanie kozmu a na zdokonaľovanie ľudí. Toto všetko — metafyzicko-etickú tézu i jej kritiku — helenizmus zachoval a súčasne sa zameriaval na špeciálny, empirický výskum hudby, zbavený metafyzických a etických predpokladov, ktorému sa venovali učitelia, regrutujúci sa zo všetkých vtedajších filozofických škôl, ale najväčšmi z peripatetickej školy.

4. PROBLÉMY. Z tejto školy vyšlo dielo *Problémy*, pripisované kedysi samému Aristotelovi.<sup>c</sup> Nie sú však jeho dielom, ale sú od neho závislé, na špeciálne problémy aplikujú jeho vedeckú metódu. Najmenej jedenásť kapitol tohto diela sa týka teórie hudby. Otázky, ktoré sa tu rozvíjajú, sú sčasti blízke tým, ktoré nastoluje novodobá estetika, ale riešenia sú tradičné, typicky staroveké. Uvedme príklady:

H *Problémy* 34, 35, 41: Kedy sú zvuky harmonické a lahodia sluchu? Odpoveď: Keď je medzi nimi jednoduchý číselný vzťah. — Bola to odpoveď pytagorovská, tradičná, medzi Grékmi všeobecne uznávaná.

H *Problémy* 38: Prečo rytmy, melódie a harmónie spôsobujú rozkoš? Odpoveď: Je to sčasti rozkoš prirodzená a vrodená, sčasti dôsledok návyku a čiastočne má zdroj v počte, v nemennosti, v poriadku a v proporcii, ktoré sú príjemné svojou podstatou. — V tejto odpovedi bol nový motív návyku, ale aj starý pytagorovský motív poriadku a proporcie ako zdrojov krásy a radosti.

*Problémy* 27 a 29: Ako hudba dokonca aj bez slov môže vyjadrovať charakter? Lebo badáme v nej pohyb, v pohybe činnosť a v činnosti charakter. — Aj v tejto odpovedi sa prejavovalo staré „eticke“ chápanie hudby.

*Problémy* 33 a 37: Prečo je nám hlboký hlas príjemnejší ako vysoký a tenký? Lebo vysoký a tenký hlas pociťujeme ako výraz ľudskej slabosti. — Toto tiež bola ozvena teórie „étosu“ v hudbe.

*Problémy* 10: Prečo ľudský hlas poskytuje väčšie potešenie ako hudobné nástroje a prečo sa toto potešenie zmenšuje, keď je pieseň bez slov? Odpoveď: Pretože tam, kde sú slová, sa k potešeniu, ktoré prináša sama harmónia, pripája potešenie, ktoré poskytuje napodobovanie. — Táto odpoveď už bola svojrázne aristotelovská, vovádzala pojem „mimézis“ do interpretácie, charakteristickej pre zakladateľa školy.

<sup>a</sup> Porovnaj už citované práce Schäfkeho a Kollera.

<sup>b</sup> J. Regner, *Platos Musiktheorie*, Diss. Halle, 1923.

<sup>c</sup> C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, in: *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1896.

*Problémy 5 a 40*: Prečo pociťujeme väčšie potešenie pri počúvaní známej piesne než pri počúvaní neznámej? Lebo vtedy pristupuje ešte potešenie zo spoznávania a pochopenie známej piesne, jej melódie a rytmu vyžaduje menšiu námahu. — Toto pozorovanie je prastaré, nachádza sa už u Homéra. Ale jeho vysvetlenie, odvolávajúce sa na „potešenie zo spoznávania“, vovádzalo aristotelovskú myšlienku.

Vcelku sú *Problémy* dôkazom, aké všeobecné a vžitú bolo v Grécku to chápanie hudby, ktoré zaviedli pytagorovci: číselné chápanie harmónie, motív poriadku, motív expresie, motív étosu. Ale k týmto motívom sa pripojili aj niektoré Aristotelove idey, najmä jeho teória napodobovania.

5. TEOFRASTOS A ARISTOXENOS. Vynikajúci Aristotelov žiak Teofrastos, bádateľ ešte väčšmi pohrúžený do špeciálnych a technických problémov ako jeho učiteľ, ten, ktorému Aristoteles údajne vyčítal „nadmernú jasnosť“, sa podrobne zapodieval estetikou a teóriou umenia. Okrem *Poetiky*, rozpráv *O štýle*, *O komédií*, *O komickosti*, *O nadšení* napísal aj *Harmóniu* a spis *O hudbe*. Fragmenty týchto muzikologických diel, ktoré sa nám zachovali, ukazujú, že ich autor pôsobenie hudby vysvetľoval tromi afektmi, ktoré hudba podnecuje: smútok, rozkoš a nadšenie; vybijá ich, a tým oslobodzuje človeka od ich negatívnych účinkov; dokazuje to, že Teofrastos zachoval v hudbe teóriu o katarzii a o jej morálnom pôsobení. Zachoval si staré grécke chápanie hudby — ale v umiernennej aristotelovskej podobe.

Ešte viacej pre teóriu hudby vykonal ďalší Aristotelov žiak *Aristoxenos* z Tarentu. Medzi jeho početnými dielami (Suidas píše o 453 knihách) popredné miesto zaujímali práve tie, ktoré sa venovali teórii hudby. Zachovali sa 3 knihy jeho *Harmónie*, ako aj zlomky *Úvodu do Harmónie* (u Kleonida) a *Rozličností pri hostíne* (u Plutarcha): z neskorších prepracovaní sú známe jeho *Elementy rytmiky*. Starovek si uvedomoval jeho rolu v tejto oblasti, a preto mu dal prezývku „hudobník“. Cicero porovnával jeho zásluhy v oblasti dejín hudby s Archimedovými zásluhami v oblasti matematiky. Vďaka historickým údajom, ktoré Aristoxenos zaznamenal, stal sa jedným z hlavných informátorov o starovekej hudbe. A jeho vlastné výskumy v oblasti hudby neprestali byť aktuálne ani po dvoch tisícročiach.

Bol žiakom Aristotela, ale aj pytagorovských matematikov a akustikov. Uvažoval o technických aj o filozofických otázkach hudby. Stál na strane staršej jednoduchej hudby, chválil starých hudobníkov, ktorí pohrdali „polyfóniou a mnohotvárnosťou“. Bol proti novátorom. Písal: „Sme ako obyvatelia Paesta, ktorí kedysi boli Heléni, ale teraz upadli do barbarstva a stali sa Rimanmi.“ Uznával tradičnú náuku o étose hudby, o jej morálnom, výchovnom a liečivom pôsobení. „Starým Helénom,“ písal, „výchovná sila hudby správne ležala najväčšmi na srdci.“

6. PYTAGOROVSKÝ A ARISTOXENOVSKÝ SMER. Ale Aristoxenova novosť a historický význam spočívali v inom: v empirických výskumoch hudby, okrem iného v psychologických výskumoch. Uvedomoval si ich závažnosť, vychádzajúc z predpokladu, že toho, kto usudzuje, treba brať väčšmi do úvahy ako to, o čom sa usudzuje.

Poznal rozličné názory na hudbu: jedni hovorili o jej morálnej sile, druhí, že iba „štekli ucho“; pytagorovský názor hlásal, že stojí na pevných matematických základoch, kým Demokritos a sofisti tvrdili, že je vecou zmyslov. Aristoxenos sa celkom nepripojil ani k jednému z nich, ale čiastočne čerpal zo všetkých. Do svojej teórie začlenil pytagorovské motívy, ale zdôraznil aj zmyslové zložky hudby. Písal, že presnosť zmyslového dojmu je pre ňu takmer základnou podmienkou a že znalosť hudby sa zakladá na dvoch veciach: na vnímaní a na pamäti. Preto sa neskôr v teórii hudby stavali proti sebe dva smery: pytagorovský a aristoxenovský.

Obidva stáli na stanovisku „etického“ chápania hudby, ale líšili sa tým, že prvý smer pristupoval k problému metafyzicky a mysticky, spájaj hudobnú harmóniu s harmóniou kozmickou, pripisoval hudbe

mimoriadnu silu, s ničím neporovnateľnú schopnosť pôsobenia na duše. Aristoxenovský smer sa zasa pokúšal pôsobenie hudby skúmať pozitívne, z psychologického a lekárskeho hľadiska. Rozdiel medzi pytagorovcami a Aristoxenovými prívržencami nespočíval natoľko v chápaní hudby, ako skôr v metóde jej skúmania.

Väčšina hudobných teoretikov sa od tých čias stavala — v súlade s duchom času — na Aristoxenovu stranu, hoci u nich badať kompromisnú tendenciu k pytagorovskému stanovisku. Boli medzi nimi i stoici, spomedzi ktorých sa teóriou hudby najdôkladnejšie zaoberal Diogenes, zvaný Babylonský. Svojho času bolo slávne jeho dielo *O hudbe*, v ktorom veľbil silu a užitočnosť hudby v kulte a vo výchove, vo vojne i pri zábavách, v konaní aj v myslení, čiže jej užitočnosť nielen morálnu, ale aj poznávaciu. Neskôr najvýznamnejším spisovateľom tohto smeru bol Aristides Quintilianus, autor *Troch kníh o hudbe*.<sup>4</sup>

7. NÁUKA O ÉTOSE. Podstatnou zložkou teórie hudby rovnako v pytagorovskom, ako aj v aristoxenovskom poňatí bola starogrécka náuka o „étose hudby“. Rozvíjala sa čoraz podrobnejšie a nehlásala iba všeobecnú tézu o pôsobení hudby na charakter (étos), ale ukazovala aj rozličné podoby tohto pôsobenia, a najmä stavala proti sebe tie, ktoré pôsobia kladne, a tie, ktoré pôsobia záporne. V každom gréckom kmeni mala hudba odlišnú tóninu: u Dórov prísnu, u Iónov mäkkú. Východná hudba, frýgická a lýdska, ktorá sa od istej chvíle v Grécku ujala, sa veľmi odlišovala od pôvodnej gréckej, najmä dórskej hudby. Najostrejší protiklad Gréci videli medzi prísnu dórsku hudbou a vášnivou, podmanivou hudbou frýgickou, ktoré mali rozdielnú tóninu. Prvá mala hlboké, nízke tóny (hípata), druhá vysoké (néta). Používali odlišné nástroje, jedna kitaru, druhá flautu. Uplatňovali sa v rozdielnych kultoch, dórska v Apolónovom kulte, frýgická v kulte Dionýza, Kybely a v kulte mŕtvych. Prvú Gréci pociťovali ako svoju vlastnú, druhú ako exotickú. Keď frýgická hudba, taká odlišná od dovtedy pestovanej, prenikla do Grécka, bol to pre Grékov otras a pravdepodobne zapríčinila vznik celej teórie o rôznorodom étose hudby. Gréci pokladali svoju starú hudbu za posilňujúcu a upokojujúcu, kým novú za cudziu, podnecujúcu, dráždivú, orgiastickú. Tradicionalisti — osobitne Plátón — prvej pripisovali kladný étos, druhej záporný, a uznávali iba dórsku tóninu, kým frýgickú odsudzovali.

Medzi týmito pólmi Gréci nachádzali mnohé prechodné tóniny: tóninu aiolskej epiky (ktorú vzhľadom na jej príbuznosť s dórskou volali aj hypodórskou), tóninu iónskej lyriky (vzhľadom na jej príbuznosť s frýgickou označovali ako hypofrýgickú), ďalej tóninu lýdsku, mixolýdsku, hypolýdsku a iné. Keď grécki teoretici chceli zjednodušiť túto rôznorodosť, rozlišovali tri hudobné tóniny: spomínané dve protikladné a tretiu, prechodnú, zahrmujúcu všetky ostatné.

Túto rôznorodosť tónin filozofi interpretovali morálno-psychologicky. Z tohto hľadiska Aristoteles rozlišoval tri druhy tónin: etické, praktické a entuziastické. „Etické“ tým, že pôsobia na celkový étos človeka, vytvárajú v ňom etickú rovnováhu (dórska svojou prísnosťou), alebo ju naopak rozbíjajú, ako mixolýdska svojím smútkom, iónska zasa svojím demobilizujúcim čarom. „Praktické“ budia v človeku isté vôľové akty. Napokon „entuziastické“, predovšetkým frýgická, privádzajú človeka z normálneho stavu do extázy a spôsobujú vybitie citov.

V helenistickom období sa udržalo toto trojité delenie tónin — hoci zväčša v inej podobe a označované inou terminológiou. Aristides Quintilianus takto rozlišoval tri druhy hudby: 1. hudbu s „diastaltickým étosom“,

<sup>4</sup> Aristides Quintilianus vo vyd. A. Jahna. — Z neskorého staroveku sú dôležité a dobre zachované aj Plutarchove (*De musica* — *De la musique*, vyd. H. Weil a Th. Reinach, 1900) a Ptolemaiove (*Harmonica*, vyd. J. Düring, Göteborg 1930) spisy o hudbe. — O chápaní hudby v koncové fáze staroveku: G. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, 1932. — Taktiéz v citovanej Schafkeho knihe.

pre ktorú je príznačná veľkosť, mužnosť, heroizmus; 2. jej protikladom je hudba so „sistaltickým étosom“, zbavená mužnosti, vzbudzujúca ľúboštné a smútočné city; 3. pre prostredný, „hesichastický“ étos je príznačná vnútorná rovnováha. V poézii sa prvý „étos“ hodí pre tragédiu, druhý pre žalospevy, tretí pre hymny a pajány.

Nauka o „étose“, táto najosobitejšia zložka gréckej teórie hudby, zrodila sa u pytagorovcov v podobe metafyzickej a mystickej teórie, vybudovanej na všeobecnej harmónii kozmu a odvolávajúcej sa na ňu. Potom — od Damóna a Platóna — spájala sa s etickými, pedagogickými a politickými postulátmi, požadujúcimi, aby sa niektoré tóniny používali, iné zakazovali. A napokon — u Aristotela a v jeho škole — zmenila sa natoľko, že sa stala už iba fenomenológiou pôsobenia hudby. Ohraničila svoje aspirácie, nadobudla vedecký charakter.

Napriek uznaniu, ktorému sa u Grékov tešili metafyzické a etické hudobné teórie, nezostali ani bez kritikov. Ešte aj fenomenologické chápanie „étosu“ vzbudzovalo námietky, lebo predpokladalo, že „étos“ má korene v samej tónine, nezávisle od poslucháčovho postoja. Pripisovalo zvukom akúsi mimoriadnu moc. Našli sa aj opatrnejší myslitelia, ktorí upierali hudbe takúto moc a usudzovali, že všetky vlastnosti tónin — vznešenosť dórskej, nadšený vzlet frýgickej, žalostné bedákanie lýdskej — nie sú v nich samých, nespočívajú v ich podstate, ale počas dlhého vývoja ich do nich vniesol človek.

8. POZITÍVNY SMER: FILODEMOS. Táto kritika má začiatok už v 5. storočí, v epoche osvietenstva: sofistom a atomistom nemohla vyhovovať teória „étosu“. Stávali proti nej úplne odlišnú teóriu: že totiž hudba je jednoducho príjemnou kombináciou zvukov a rytmov, a nie dajakou výnimočnou psychagogickou a etickou silou. Prvým výrazom pochybností o psychagogickej sile hudby je zachovaný fragment, známy pod menom „papyrus z Hibehe“. Spor obidvoch smerov, ktoré môžeme nazvať etickým a pozitívnym, sa v dobe helenizmu stal najnezmieriteľnejším sporom v teórii hudby. Hlásateľmi pozitívneho smeru boli teraz skeptici a epikurovci. O týchto otázkach sa nám zachovali práce dvoch učencov, ktorých sme tu už predtým spomínali: epikurovca Filodema a skeptika Sexta Empirica. Ich názory, rozchádzajúce sa s metafyzicko-etickou tradíciou gréckej teórie hudby, môžeme — najmä Filodemove názory — pokladať za charakteristické pre určité vedecké kruhy. Boli to názory menšiny, predsa však boli typické pre svoju dobu.

Filodemos<sup>a</sup> vystupoval polemicky 1. proti údajnej osobitnej zviazanosti hudby s dušou; brutálne tvrdil, že pôsobenie hudby na dušu je toho istého druhu ako pôsobenie kuchárskeho umenia; 2. proti údajnej osobitnej zviazanosti hudby s božstvom — extatické stavy pri počúvaní hudby sa dajú ľahko vysvetliť; 3. proti údajnému živelnému morálnemu pôsobeniu hudby, proti jej schopnosti umocňovať a oslabovať cnosť; 4. proti jej schopnosti hocičo vyjadrovať a zobrazovať, najmä charaktery.

Filodemos dokazoval, že silná reakcia na hudbu, na ktorej sa budovali teórie hudobného „étosu“, vôbec nie je všeobecná, vyskytuje sa iba u ľudí istého typu, najčastejšie u žien a zoženštených mužov, a dá sa vysvetliť psychologicky, bez odvolávania sa na mystické súvislosti a osobitnú silu hudby. Ak preložíme jeho myšlienky do dnešnej terminológie, jej pôsobenie bolo pre Filodema výsledkom asociácií: reakcia ľudí na hudbu nezávisí iba od sluchových vnemov, ktoré prijímajú, ale aj od predstáv, ktoré sa im v súvisi s nimi asociujú. A tieto predstavy zasa závisia od rozličných náhodných činiteľov, najväčmi však od poézie, ktorá hudbu sprevádza. Tí, čo vymysleli etické chápanie hudby, pokladali za jej pôsobenie to, čo bolo vlastne účinkom poézie, za pôsobenie zvukov pokladali to, čo bolo účinkom slov a myšlienok. Tvorcovia gréckej hudby, ako Terpanďros alebo Tyrtaios, boli skôr básnikmi ako hudobníkmi. Najmä náboženské pôsobenie

hudby a extázy, ktoré vyvolávala, Filodemos vysvetľoval ako dôsledok istých predstáv a asociácií, usudzoval, že hlučné nástroje, používané pri obradoch, zapríčiňujú zvláštne „spájanie predstáv“. Keď sa toto všetko vezme do úvahy — uzavrel Filodemos — ukáže sa, že hudba nemá nijaké morálne úlohy, ani ich nemôže mať, lebo na to nemá nijaké špeciálne možnosti. Taktiež nemá nijaký význam metafyzický ani poznávací. Vyvoláva jednoducho pôžitok rovnakého druhu ako nápoje a jedlo. Poskytuje odpočinok a potešenie, v najlepšom prípade uľahčuje prácu; navyše jej prepychom, a nemôže to byť inak, lebo hudba je iba zábava, hra s formálnym obsahom (ako vidieť, medzi názormi epikurovca-materialistu Filodema a idealistu Platóna neboli iba protiklady, ale aj podobnosti).

„Etický“ smer dal veľmi skoro všetko, čo mohol dať. A keďže od počiatku kládol dôraz na morálnu užitočnosť hudby, zanedbával jej estetické hodnoty. Neskôr už len protichodný smer, ktorý reprezentoval Filodemos, napomáhal pokrok estetiky. Napomáhal ho napriek tomu, že polemický zápal zavádzal Filodema do krajností. Dve filozofické školy, epikurovská a skeptická, sa vyslovili za toto nové, pozitívnejšie chápanie hudby. Reakcia proti teórii „étosu“ však nebola trvalá — koniec staroveku sa k nej opäť vrátil, tak ako sa vrátil k náboženským, spiritualistickým a mystickým koncepciám.

9. MYŠLIENKA A SLUCH. Historici rozlišujú v helenistickej teórii hudby viacej táborov ako tieto dva. Vyčleňujú „kanonikov“ (pytagorovcov), „harmonikov“ (Aristotelových prívržencov), „etikov“ (Damónových a Platónových nasledovníkov) a „formalistov“. Gréckou teóriou hudby totiž zmietali ešte aj ďalšie protiklady. Medzi samotnými pytagorovcami existovali dve skupiny: jedna sa väčšmi zapodievala etickou, druhá zas matematickou stránkou hudby.

Dôležitejší bol iný protiklad: na čom sa zakladá náš úsudok o hudbe? Na rozume, alebo na cíte? Na výpočte, alebo jednoducho na prežívaní slasti a krásy? Už v klasickej dobe pytagorovci zastávali prvý názor, sofisti druhý. Pre pytagorovcov pôsobenie hudby malo racionálnu povahu — pre sofistov iracionálnu. Pre racionalistov bol úsudok o hudbe objektívny — pre iracionalistov zasa subjektívny. Platón v tomto ohľade stál na strane sofistov, chápal hudbu iracionálne a subjektívne.

V helenistickej dobe sa udržali obidva názory, ale navyše sa vynoril tretí: orgánom hudby nie je ani rozum, ani cit, ale zmyslový vnem, s l u c h. Také bolo Aristoxenov stanovisko — a na tom sa väčšmi než na vzťahu k teórii „étosu“ zakladala osobitosť jeho školy. Tým istým smerom sa uberala aj stoická škola. Dôležitá diferenciácia pojmu v n e m — o ktorej sme už hovorili v kapitole o estetike stoikov — umožnila im lepšie využiť tento pojem v estetike; už dávnejšie ju zaviedol akademik Speusippos a rozvinul ju stoik Diogenes Babylonský. Títo dvaja odlišili vnem od príjemných a nepríjemných pocitov, ktoré ho sprevádzajú; tieto pocity sú naozaj subjektívne, ale sám vnem nie je subjektívny. A treba ešte raz zopakovať v súvislosti s hudbou, že rozlišovali dva druhy vnemov: jedny sú s a m o r o d é, ako vnemy tepla a chladu, iné zasa, keď ide o vnímanie harmonickosti a disharmonickosti, sú výsledkom cviku v z d e l á v a n i a, učenia sa. Práve na týchto vyškolených vnemoch sa zakladá hudba; má zmyslový podklad, ale napriek tomu je racionálna, objektívna a môže byť predmetom vedeckého skúmania.

Táto zvláštna Speusippova a Diogenova koncepcia bola u Grékov nečakaná, najmä po Platónovi, ktorý staval rozum a zmysly do absolútneho protikladu a bol presvedčený o racionálnosti myslenia a iracionálnosti zmyslových vnemov. Bola to koncepcia rovnako nová a sľubná, ako aj sporná. Preto sa nevyhla opozícii. Vystúpil s ňou Filodemos. Epikurovci, rozmyšľajúcemu bežným spôsobom, nevyhovovali subtilné rozlišovania stoikov. A predovšetkým mu nevyhovovalo označovanie hudby za racionálnu. O spore medzi racionalistickým chápaním hudby u stoikov a iracionalistickým u epikurovcov sa povedalo, že to bola „posledná veľká polemika v starovekej estetike“.

<sup>a</sup> A. Rostagni, *Filodemo contra l'estetica classica*, in: *Rivista di filologia classica*, 1923/4.

# TEXTY Z ESTETIKY HUDBY

## ARCHAICKÁ HUDBA

- 1) Všeobecne hra na kytaru za Terpandra až do čias Frynida zachovávala si jednoduchosť, lebo kedysi nebolo dovolené, ako teraz, meniť v skladbe harmóniu alebo rytmus. V každom nóme sa napokon dodržiavala istá jemu vlastná škála, a každá mala podľa nómu aj meno. Volali sa totiž nómami.

(Plutarchos, O hudbe 1133 b)

## RYTMUS A MELÓDIA

- 2) Dnešní hudobníci majú záľubu v melódiách, kým niekdajší obľubovali rytmus.

(Plutarchos, *tamtiež* 1138 b)

Melódie oblažujú sluch, ale ten sa riadi rytmom.

(Dionýzios z Halikarnasu, O skladaní slov 11 — Usener, Radermacher, 40)

Pravidelnosť v pohybe nazývame rytmom.

(Platón, Zákony II 9, 664 e)

Ostatné živé tvory okrem človeka nerozoznávajú pravidelnosti a nepravidelnosti v pohyboch, ktoré nazývame rytmom a harmóniou.

(Platón, *tamtiež* II 1, 653 e)

Podľa mojej mienky, za vynájdenie hudby nevďačíme človeku, ale bohovi Apolónovi, ktorému patrí prívlastok vo všetkom dokonalý.

(Plutarchos, O hudbe 1135 f)

## RYTMUS

O rytme sa dá hovoriť z troch hľadísk: ponajprv, rytmus sa týka nehybných telies (povieme: dobre zladená socha), ďalej súvisí so všetkými vecami v pohybe (v tomto zmysle hovoríme, že niekto má rytmickú chôdzu) a osobitne sa hovorí o rytme hlasu, reči.

(Aristides Quintilianus I 13, Jahn 20)

## TROJAKÝ VÝZNAM HUDBY

- 3) Pojem hudby sa používa v troch významoch; prvý význam označuje vedu o melódiách, zvukoch, o vytváraní rytmu a podobných činnostiach. V tomto zmysle hovoríme o Aristoxenovi, synovi Spintarovom, že bol hudobníkom. Druhý význam označuje schopnosť hrať na nástrojoch, ako je to u tých, čo hrajú na flautách a harfách a ktorých tiež nazývame hudobníkmi. V týchto dvoch prípadoch sa pojem hudba používa všeobecne. Ale tento pojem zvyčajne používame aj na označenie nejakej inej činnosti. V tomto zmysle hovoríme o hudobnosti nejakého výtvoru, napríklad v maliarstve, vtedy jeho tvorcu nazveme maliarom s hudobným čítením.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom VI 1)

## HUDBA A ROZUM

- 4) Slávny Pytagoras pri posudzovaní hudby vyslovil úsudok o jej vnímaní a povedal, že hodnotu tohto umenia treba chápať rozumom.

(Plutarchos, O hudbe 1144 f)

Vcelku povedal, že vnímanie (pocítovanie) pri posudzovaní hudobných častí musí kráčať spolu s rozumovou úvahou.

(Plutarchos, *tamtiež* 1143 f)

Ak sa teda hudba má používať správne, treba sa riadiť starodávnym štýlom. Pestovanie hudby sa má dopĺňovať tiež štúdiom iných náuk a za sprievodcu si treba voliť filozofiu, lebo len ona je schopná posúdiť, čo je v hudbe vhodné a užitočné.

(Plutarchos, *tamtiež* 1142 c)

## HUDBA POBÁDA K DOBRU

- 5) Podľa všeobecného názoru hudba je nielen počúvanie toho, čo spôsobuje radosť, ale patrí k oslavným spevom na počesť bohov, k obradom a obetiam bohom. A prostredníctvom tohto pobáda myseľ horlivo myslieť na dobro.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom VI 18)

## HUDBA A ŠLASŤ

- 6) Prečo majú všetci ľudia radosť z rytmu, spevu a harmónie? Či preto, že prirodzené pohyby vzbudzujú prirodzenú radosť? Veď už deti majú vrozený sklon tešiť sa týmito veciam. Určité melódie nám spôsobujú radosť, lebo sme si na ne navykli, a radosť vzbudzuje rytmické opakovanie známeho a pravidelného pohybu, ktorý je v nás. Veď pravidelný pohyb je nám prirodzenejší než nepravidelný,

ako to vyplýva z našej prirodzenosti. Harmónia spôsobuje radosť, lebo je spojením vzájomných protikladov. Pravidelnosť je príjemná od prírody.

(Pseudo-Aristoteles, Problémy 920 b, 29)

## SUBJEKTÍVNA PODMIENENOSŤ SÚDU

- 7) Dopúšťali by sme sa omylu, keby sme za cieľ a najväznejšiu vec nepokladali súd, ale predmet súdu.

(Aristoxenos, O súlade 41, Marquardt, 58)

## ÚLOHA ZMYSLOVÉHO VNÍMANIA

- 8) Pre hudobníka je presnosť zmyslového vnímania takmer podstatnou vlastnosťou.

(Aristoxenos, tamtiež 33, Marquardt, 48)

## VNÍMANIE A PAMÄŤ

- 9) Ovládanie hudby sa zakladá na dvoch veciach: na vnímaní a na pamäti. Vnímať treba všetko, čo sa deje, a v pamäti si treba uchovať všetko, čo sa udialo.

(Aristoxenos, tamtiež 38, Marquardt, 56)

## ÉTOS HUDBY

- 10) Určitá melódia vyvoláva v duši vzruchy jednak vážne, jednak veselé, iná melódia vyvoláva zasa vzruchy nízke a nešlachetné. Všeobecne sa medzi hudobníkmi vyskytuje názor, že melódia je étos-charakter, lebo vytvára charakter.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom VI 48)

Hudba vôbec pohýna duše a dáva im rytmus.

(Filodemos, O hudbe, Kemke, 37)

Pocity hnevu, rozkoše a zármutku sa prejavujú všeobecne; ak sa aj neprejavia navonok náladou, predsa ich príčiny tkvejú v nás. K týmto všeobecným pocitom patrí tiež hudba. Lebo ju používajú všetci Gréci, ale aj barbari, a možno povedať, že po celý život. Veď už skôr než dieťa nadobudne rozum, každá detská duša citlivo vníma účinok hudby.

(Filodemos, tamtiež 8)

Keď sa zamyslíme nad tým, čo napísal Herakleides o vhodnom a nevhodnom v melódii, o mužných a slabých charakteroch, o činoch, ktoré sa s nimi zhodujú, alebo nie, uznáva, že hudba nie je vzdialená od filozofie, pretože je veľmi užitočná pre život, a že tým, čo sa jej venujú, podstatne prispieva k mnohým vynikajúcim vlastnostiam, ak nie ku všetkým.

(Filodemos, tamtiež 92)

Jestvujú tri druhy hudby: nómská, dityrambická a tragická... Prvá tiesni myseľ, ňou vyvolávame pocity smútku, druhá oduševňuje, ňou sa duševne povznášame, tretia, tá je uprostred, ňou privádzame myseľ do pokojného stavu.

(Aristides Quintilianus I 11 — Jahn, 19)

## MRAVNÝ A POLITICKÝ ÚČINOK HUDBY

- 12) Cieľom hudby nie je príjemný pocit, ale potrebné usmerňovanie mysle, no vlastným cieľom je slúžiť cnosti.

(Aristides Quintilianus II 6 — Jahn, 43)

- 13) Nikdy sa nezmení štýl hudby bez zmeny politických práv. Tak hovorí Damón, a ja mu verím.

(Platón, Ústava IV 424 c)

## KRITIKA TEÓRIE ÉTOSU

Hovorí sa, že jedny melódie robia ľudí zdržanlivými, iné rozvážnymi, spravodlivými, mužnými, iné zasa bojzlivými. No tí, čo tak hovoria, si neuvedomujú, že ani farba nemôže robiť ľudí bojzlivými, ani harmónia neurobí odvážnych z tých, čo sa ňou riadia.

(Papyrus z Hibehu — Crönert, Hermes XLIV 504, 13)

- 15) Hudba nie je napodobujúcim umením, ako sa niektorí klamne domnievajú. Nesprávny je tiež názor Diogena Babylonského, že ak hudba je napodobovaním charakterov a toho, čo je v nich majestátne, príjemné, mužné i bojzlivé, čo lahodí i čo je drsné, neobsahuje viac ako kuchárske umenie

(Filodemos, O hudbe, Kemke, 65)

- 16) Poézia je užitočná myšlienkami, nie melódiami a rytmiami.

(Filodemos, tamtiež, 95)

## PRIRODZENÉ A VYCVIČENÉ VNEMY

- 17) Podľa Speusippa jedny veci sú vnímateľné zmyslami, druhé sú pochopiteľné rozumom. Kritériom u vecí pochopiteľných rozumom sú vedecké názory, u vecí pocítovaných zmyslami je to zas umelecké poznanie. Za umelecké poznanie pokladal to, čo sa dá dokázať ako pravdivé.

Prsty flautistu alebo harfistu preukazujú technickú zručnosť, ktorá nemá pôvod v nich samých, ale vo vopred premyslenom cvičení. Podobne hudobné prejavy oddeľujú neodmysliteľne to, čo je harmonické, od neharmonického, a to nie je darom prírody, ale plodom myslenia. Umelecké cítenie prirodzene čerpá z vedeckého poznania, ktoré sa opiera o rozum a nadobúda ucelenú predstavu o predmete.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom VII 145)

1. LITERATÚRA HELENIZMU. Literárna produkcia helenizmu bola rôznorodá:<sup>a</sup> od začiatku, teda od prvej polovice 3. storočia starého letopočtu, zahrnovala didaktické poémy, epigramy, lyriku, elégie a hymny Kallimachove, Teokritove idyly, Herondove realistické mimy, neskôr romány a novely. A trvala dlho: ešte v 2. storočí n. l. zrodila také vynikajúce diela ako *Životopisy* Plutarcha z Chaironeie a eseje Lukiana zo Samosaty. Predsa však v tomto období sa už nezjavili diela takého trvalého významu ako v predchádzajúcom. Alexandria sa síce pýšila svojou „plejádou“, siedmimi hviezdami svojej drámy, ale potomstvo tieto hviezdy ocenilo inak a nechalo ich upadnúť do zabudnutia. Na druhej strane sa stalo čosi veľmi významné: teraz — až teraz — grécky jazyk prekročil hranice Grécka a ovládol svet.

Veľa sa v tomto čase zmenilo na vzťahu spoločnosti k poézii: poézia prestala byť vecou verejnou. Bezprostredná spätosť básnika so spoločnosťou v malých štátkoch-mestách už nebola možná vo veľkých monarchiách, v rozľahlých krajinách či v mestách. Už sa nemohlo všetko obyvateľstvo zúčastňovať na uvedení a hodnotení tragédie. Poézia prestala byť obradom, zhromažďujúcim väčšinu obyvateľstva, stala sa osobnou vecou niektorých jednotlivcov. Zmenila sa i jej povaha: gréckych kupcov a podnikateľov, ktorí teraz udávali tón v Alexandrii či v Antiochii, priťahovala väčšmi fraška a kabaret než tragédia.

Krásna literatúra helenistického obdobia mala svoje charakteristické črty. Boli to predovšetkým tieto: literáti, jej tvorcovia, boli zároveň učencami, pracovníkmi na poli teórie literatúry či filozofie. Preto sa v tejto oblasti vyžadovala erudícia a bolo v nej plno filozofických, historických i literárnych narážok. Platí to dokonca aj o lyrike. Helenistická poézia bola učená a určená pre učencov, hľadala inšpiráciu v knižniciach, bola prekultivovaná a zameriavala sa na ohraničený okruh odberateľov. Bola vedome vyberaná, pohľadala všetkým, čo bolo pospolitité.

V Alexandrii literátov volali „gramatikmi“. Ako sme už povedali, názov „literát“ je jednoducho latinským prekladom gréckeho slova „gramatik“. Tento názov zahrnoval rovnako tých, čo pestovali krásnu literatúru, ako aj tých, čo sa venovali jej teórii. Toto slovo sa však vyvíjalo a u Sexta Empirica už označovalo iba teoretikov literatúry, filológov. Neskôr v Alexandrii volali spisovateľov „filológmi“ a v Pergamone — kritikmi.

Celú túto literatúru kontrolovali a usmerňovali znalci. Podliehala pravidlám, spravovala sa predpismi. Veľmi skoro vznikli traktáty o tom, ako písať a čítať literárne diela. Rovnaký záujem, aký bol o literatúru, bol aj o teóriu literatúry, o filológiu.

Druhou vlastnosťou helenistickej literatúry — v príkrom protiklade ku klasickej — bolo jej úsilie o originalitu, záľuba v literárnych experimentoch. A súčasne pre alexandrinizmus v literatúre bolo príznačné epigónstvo, napodobovali sa však zriedkavé a rafinované literárne druhy.

<sup>a</sup> T. Sinko, *Literatura grecka*, zv. II., č. 1, 1947 a č. 2, 1948, najmä kapitola „Rzut oka na trzy wieki literatury hellenistycznej“, s. 219—234.

Tretím znakom, ktorý poznáme najmä z oblasti výtvarných umení, ale vyskytoval sa aj v literatúre, bola barokovosť: to znamená prevaha bohatstva nad jednoduchosťou na jednej strane a na strane druhej — úsilie skôr o hĺbku ako o jasnosť.

Štvrtým znakom bol realizmus, ktorý sa vo vtedajšej literatúre prejavoval v rovnakej miere ako v maliarstve a v sochárstve. Realizmus a pozorovacia schopnosť dosahovali v Herondových skečoch takú úroveň, že Tadeusz Zieliński ich paradoxne zaraďoval skôr do vedy ako do umenia.

Piatym znakom bol veľmi triezvy vzťah literátov k vlastnému umeniu. „Hrmieť nie je mojou vecou, ale Diovou,“ písal Kallimachos. Bola to, ako píše Sinko, „rezignácia na veľkú, božskú poéziu v prospech ľudskejšej, ale podľa Kallimacha umeleckejšej poézie“.

Šiestym znakom helenistickej literatúry bol čoraz väčší ústup poézie pred prózou a literárnej prózy pred vedeckou. Pre vedeckú prácu helenistickí monarchovia vytvorili obrovské pracoviská, o akých predtým nebolo ani slychu, predovšetkým Kráľovské múzeum a Alexandrijskú knižnicu s jej 700 000 zvitkami. Tieto pracoviská sa budovali vytrvalo: keď roku 47 pred n. l. zhořela Alexandrijská knižnica, nahradila ju pergamonská zbierka s 200 000 zvitkami, a keď aj táto bola zničená, sídlom učnosti sa stala iná knižnica v Alexandrii, Serapeum.

Helenistické inštitúcie vykonali pre literatúru významnú prácu: kvalitné vydania, spracované alexandrijskými gramatikmi, rozleteli sa po celom území ovládanom gréckou a rímskou civilizáciou a stali sa na tisícročia základom európskej civilizácie. Mysliac na túto skutočnosť, S. Reinach nazval 2. a 3. storočie starého letopočtu „jednou z najväčších epoch ľudského ducha“ a o 3. storočí, ktoré znamenalo začiatok helenistickej kultúry, Wilamowitz dokonca napísal, že je vrcholom helénskej kultúry, a tým aj antického sveta. Hoci večné myšlienky sa zrodili skôr a večné umelecké diela boli vytvorené už predtým, až rozšírením vzdelanosti a prostredníctvom vlády nad svetom začal sa ich dlhodobý vplyv na budúce stáročia.

Veľké vedecké inštitúcie helenizmu, a najmä Alexandrijská knižnica, zrodili sa z pocitu, že veľké staré Grécko zaniká, a preto úlohou jeho potomkov je zachovanie a záchrana gréckeho dedičstva. Mali konzervatívne, historické a filologické zameranie. Vytvorili podmienky na získavanie knižnej, učenej, zberateľskej vzdelanosti. Pričinili sa o vytvorenie typu učeného odborníka a boli začiatkom éry panstva kníhy.

Urobili veľa pre filológiu, pre „gramatiku“, ako sa vtedy volala špecializovaná teória literatúry. A pre všeobecnú estetiku? Neveľa. Takisto málo urobili pre filozofiu vôbec. Už dlho pred tragickým koncom alexandrijských vedeckých zbierok — ku ktorému došlo roku 390, keď patriarcha Teofil zničil Serapeum ako hniezdo pohanstva — malé a schudobnené Atény so svojimi filozofickými školami boli neporovnateľne významnejším strediskom estetického myslenia ako Alexandria. A nie na pozadí Alexandrie, ale Atén a potom Ríma si treba predstavovať tvorcov helenistickej estetiky.

2. RÍMSKA LITERATÚRA. Rimania<sup>a</sup> sa spočiatku málo starali o literatúru, ich literárna tvorba vo väčšom štýle začala sa až v 1. storočí pred n. l. Ale vtedy odrazu nastal jej „zlatý vek“. Zahrnoval zánik republiky a začiatok cisárstva: oslnivé posledné roky republiky 80—42, známe pod názvom „cicerónska éra“, a ešte skvostnejší začiatok cisárstva od roku 42 pred n. l. do roku 17 n. l., známy pod názvom „Augustova éra“. To bolo klasicke obdobie rímskej literatúry, klasicke vo všetkých významoch tohto slova — v zmysle dokonalosti aj podobnosti s pravzorom klasicke, s Periklovou érou. Bolo latinským ekvivalentom voľakedajšej gréckej klasky.

<sup>a</sup> K. Morawski, *Historia literatury rzymskiej*, 1921.

Cicerónska éra okrem ornamentálnej prózy samého Ciceróna zrodila Caesarove diela, neprekonateľný vzor jednoduchej, neozdobnej prózy, vedeckú prózu Varróna, „najučenejšieho medzi Rimanmi“, a Lucretiovu poému, jediné vydarené filozofické dielo od čias, keď filozofi začali písať prózou. Ale až Augustova éra zrodila básnikov, a vieme, akých vynikajúcich. O Vergilioví sa povedalo, že bol dostatočne nadaný, aby sa nezosmiešnil, hoci chcel súperiť s Homérom.

„Zlatý vek“ rímskej poézie znamenal začiatok rímskej teórie poézie: Cicero bol popredným rímskym estetikom, básnik Horatius zasa tvorcom autoritatívnej poetiky. Táto teória však nevychádzala iba zo starogréckej, ale aj z novej rímskej literatúry, v ktorej súčasníci videli vzor dokonalosti.

Ako všetky klasické obdobia, aj toto trvalo krátko. Spisovateľom Nerónovej a Domiciánovej éry Quintilianus vyčítal, že nevedia písať tak ako za Augusta. Nasledujúce obdobie sa nazýva „strieborným vekom“ rímskej literatúry: historici ho zvyčajne ohraničujú rokom Augustovej smrti a rokom 130. Literatúra čiastočne zmenila svoju povahu a do istej miery sa priblížila alexandrijskej literatúre. Zrodila poéziu bez väčšej hodnoty, zato však dobrú románovú, filozofickú, a najmä vedeckú prózu: Tacitovu a iných historikov, právnikov, lekárov, geografov. Pomerne veľa sa zapodievala estetikou a architekt Vitruvius spolu s encyklopedistom Pliniom nám zanechali dokonca cenné údaje z dejín estetiky.

Záverečné obdobie rímskej literatúry nebolo ničím pozoruhodné. Prišiel čas, keď najlepšimi spisovateľmi boli kresťania ako Minutius Felix či Tertulianus. Nastal úpadok krásnej literatúry, zato však rozkvitla „gramatika“ a množili sa komentáre k starším dielam.

Literárna estetika helenistickej a rímskej epochy sa tak podrobne vyslovila *explicit*e v teoretických výpovediach, že ju nemusíme hľadať v samotných literárnych dielach: Cicerónovu estetiku netreba dolovať z jeho reči, lebo ju sám sformuloval v *Rečníkovi*, ani Horatiovu estetiku v jeho veršoch, lebo ju sformuloval v *Liste Pisonom*. Dôležitá je však iná otázka: určovala živá literatúra teóriu literatúry, alebo to bolo naopak? A boli vôbec v súlade? Pre vtedajšiu literatúru bola príznačná rôznorodosť a ozdobnosť, ktorú odporúčala aj teória. Literatúra bola výrazne technická a teória odporúčala básnikovi cvičenia na ovládnutie techniky. Kultu formy v poézii zodpovedal formalistický prúd v teórii. Ale na druhej strane literatúra tých čias, najmä v Alexandrii, bola literatúrou gramatikov-intelektuálov, kým teória kládla dôraz na nadšenie spisovateľa a vzrušenie poslucháčov; literatúra bola plná abstrakcií a alegórií, ale teória sa dožadovала názornosti; beletria bola naturalistická, hoci teória predpisovala spisovateľom brať si vzor skôr z ideí ako z prírody. Lebo, ako to väčšinou býva, v literatúre existovali rozličné prúdy, niektoré v rámci teórie, iné mimo nej.

## VIII/B

## POETIKA

1. STAROVEKÉ POETIKY. Z helenistickej a z rímskej doby nemáme kompletne spracovanú poetiku, ako bola napríklad aristotelovská.<sup>a</sup> Relatívne najúplnejšia je Horatiova<sup>b</sup> *Ars poetica* v jeho *Liste Pisonom*, napísanom v rokoch 19–20 n. l.; ale je to „ekloga“, čiže výber motívov, a nie vedecké dielo, je to poézia o poézii s básnickými alegóriami, voľnosťou a licenciami. Horatiove formulácie neboli presné, zato sa udržali v pamäti stáročí.

Úplnejší a presnejší musel byť stratený Neoptolemov spis, z ktorého (podľa Porfiriovoho svedectva) Horatius

<sup>a</sup> T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Bibl. Nar., S. II, 57, 1951.

<sup>b</sup> O. Immisch, *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, in: *Philologus*, Suppl. Bd. XXIV, 3, 1912.

čerpал. Tento Neoptolemos, ktorý žil v 3. storočí pred n. l., máločo mladší od Aristotela, pravdepodobne usporiadal problematiku poetiky, schematicky ju roztriedil a stal sa praotcom helenistickej poetiky.

Teofrastovu príručku *O štýle* poznáme iba z citátov. Na druhej strane sa v úplnosti zachovali dve neskoršie monografické práce o štylistike: od Dionýzia z Halikarnasu a Demetria.<sup>a</sup> Prvý z nich, žijúci v 1. stor. pred n. l. (60–5), autor spisu *O skladaní slov*, bol plodným spisovateľom, vplyvným propagátorom aticizmu. Takmer jeho súčasníkom bol Demetrios, tvorca druhej štylistiky nazvanej *O vyjadrovaní sa*.

Okrem toho sa zachovala obsirna monografia *O vznešenosti*<sup>b</sup>, ktorá sa pokladá, ako píše Sinko, „za najkrajšiu grécku knihu o štýle“. Bol to hlas vo vtedajšom spore aticistov a azianistov, prívržencov prostého štýlu a zástancov štýlu ozdobného; autor knihy stál na strane jednoduchého štýlu. V duchu svojich čias zveleboval vznešenosť a nadšenie. Je anonymná; kedysi sa pokladala za Longinovo dielo, ale keď sa dokázalo, že išlo o nesprávne pripisovanie autorstva, jej pôvodca sa začal označovať Pseudo-Longinos; Sinko navrhuje, aby sa nazýval Anti-Caecilius, lebo polemizuje s voľakedajším slávnym, dnes však strateným Caeciliovým dielom *O vznešenosti*.

Z diela epikurovca 1. storočia n. l. Filodema z Gadary *O básnických dielach*, ako sa už hovorilo, zachovali sa pomerne veľké fragmenty v herkulánskych zvitkoch: informujú nielen o epikurovskom stanovisku, ale aj o názoroch iných helenistických škôl na poéziu, ktoré Filodemos podrobuje kritike.

O otázkach poetiky sa zmieňujú aj staroveké rétoriky — Cicerónova, Quintilianova, Hermogenova, tzv. Pseudo-Syrianova. Príležitostne sa o nich hovorí v niektorých filozofických prácach; v Cicerónových rozpravách, v Senecových *Listoch*, v traktátoch Plutarcha, Strabóna, Maxima z Týru, Sexta Empirica, Hermogena-Atenaia, v rečiach Dióna z Prusy, v Lukianových esejach.

Ak si všetko zhrnieme, máme k dispozícii: a) zlomky Teofrastových a Neoptolemových prác z 3. storočia, kladúcich základy helenistickej poetiky, b) ale najviac diel z tejto oblasti máme z 1. storočia pred n. l., a to od Dionýzia z Halikarnasu, Demetria, Horatia, Filodema; ešte z neskoršej doby je spis *O vznešenosti*. Časť poetík je napísaná po grécky, časť po latinsky; najpopulárnejšia je latinská (Horatiova), ale grécke sú skoršie a je ich viac.

2. DEFINÍCIA POÉZIE. V helenistickom období literárna próza už zaujala pozíciu takmer rovnocennú s poéziou. Jedna i druhá tvorili súčasť „literatúry“, „teória literatúry“ (γραμματική) študovala rovnako diela básnikov (ποιηται) aj prozaikov (συγγραφεῖς), rovnako poéziu (ποιήματα) aj prózu (λόγοι).

Pojem poézie i hranica medzi ňou a prózou boli v staroveku dlho kolísavé: Gorgias definoval poéziu ako reč viazanú, Aristoteles ako reč napodobujúcu. Táto dvojakosť prešla aj do helenizmu. Poézia sa často definovala aristotelovsky ako „napodobovanie života slovami“ a vtedy sa poézia v širokom význame literatúry delila na napodobováciu (čiže poéziu v užšom význame) a nenapodobováciu (čiže prózu). Keď sa stavala do protikladu s rečníctvom, bolo to prevažne v zmysle literatúry s *metrickou* stavbou, keď s históriou, bolo to v zmysle literatúry s *fiktívnym* obsahom. Vyčleňovala sa teda buď na základe formy, buď na základe obsahu.

<sup>a</sup> W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Bibl. Nar., S. II, 75, 1953. — M. Maykowska, *Dionizjos z Halikarnasu jako krytyk literacki*, in: *Meander*, V. 6–7, 1950.

<sup>b</sup> T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, s. XXVIII n., preklad s. 91 n. — M. Maykowska, *Anonima monografia o stylu artystycznym*, Spraw. TNW, wyd. I, 1926.

<sup>c</sup> Doteraz najúplnejšie údaje o helenistickej poetike zhromaždil W. Madyda, *De arte poetica post Aristotelem exculita*, Archivum Filol. PAU, 22, 1948. — Táto kapitola *Dejín estetiky* bola v trochu zmenenej podobe uverejnená po anglicky *The Poetics of Hellenistic Age*, in: *Review of the Polish Academy of Sciences II*, 3–4, 1957 a dostala sa aj do rozpravy *Hellenistyczna teoria sztuki i poezji*, in: *Kultura i Spoloczeństwo*, I, 4, 1957. — K. Svoboda, *Les idées esthétiques de Plutarque*, in: *Mélanges Bidez*.



Obidve hľadiská — formálne i obsahové — zjednotila nám už známa Poseidoniova definícia, ktorá hovorila, že básneň je rečou (λέξις) metrickou a rytmickou, ktorú od prózy oddeľuje ozdobnosť. Uznávala teda formálne kritérium: viazanú formu. Ale Poseidoniova definícia pokračovala ďalej: „poézia je básňou s plným obsahom, reproduktujúcou veci božské i ľudské“. Rozlišovala teda básneň a „poéziu“: básneň delí od prózy iba jej forma, kým poézia potrebuje ešte niečo navyše: z á v a ž n ý o b s a h . Poézia musí teda spĺňať obidve podmienky: musí mať viazanú formu aj závažný obsah.

Ciele poézie boli podľa helenistickej poetiky mnohoraké. Mala vzbudzovať pôžitok, ale aj vzrušenie. Prvá myšlienka bola stará, druhá novšia, vychádzajúca z Aristotela, neskôr sa dostala na popredné miesto. „Nestačí, aby dielo bolo iba krásne, ono má byť aj príjemné a viesť poslucháčov um,“ písal Horatius. Poézia teda mala usmerňovať duše (ψυχαγωγία, psychagogia). Na druhej strane začalo byť sporné, či má ľudí aj poučovať a prinášať im úžitok.

Poézia bola umením slova. Ale pre antiku boli takými aj história, filozofia a rečníctvo.

3. POÉZIA A HISTÓRIA. Spočiatku antika zblížovala poéziu s históriou usudzujúc, že každá ľudská činnosť sa musí usilovať o pravdu: poézia takisto ako história. Neskôr práve v tomto ohľade videla medzi nimi rozdiel. Tento rozdiel vystihovala formulácia, ustálená v I. storočí starej éry, ktorú odvtedy opakovali mnohí autori. Rozlišovala históriu (pravdivú), nepravdivú a rozprávku; po latinsky: *historia*, *argumentum*, *fabula*. Ich vzájomný vzťah vystihuje definícia: „Rozprávka hovorí o udalostiach, ktoré nie sú ani pravdivé, ani pravdepodobné; takéto udalosti sa zobrazujú v tragédiách; história hovorí o pravdivých udalostiach, ktoré však nie sú obsiahnuté v našej pamäti; literárna fikcia zasa rozpráva o udalostiach vymyslených, ktoré sa však mohli stať; takéto udalosti sa zobrazujú v komédiách.“ Poézia zo spomenutých troch prípadov zahŕňa dva — rozprávku a nepravdivú históriu; v jednom prípade má obsah, ktorý sa nemohol stať, v druhom, ktorý sa mohol stať, ale v obidvoch ide o vymyslený, fiktívny obsah (*ficta res*). Môžeme teda stručnejšie sformulovať rozdiel medzi poéziou a históriou: odlišujú sa tým, že jedna hovorí o skutočnosti, druhá o fikciách.

História slúži pravde, a poézia, keďže neslúži pravde, môže slúžiť iba potešeniu. Cicero z toho vyvodzoval, že iné zákony sa musia zachovávať v histórii, a iné v poézii, ak v prvej všetko smeruje k pravde, v druhej prevažne k potešeniu.

4. POÉZIA A FILOZOFIA. Vzťah poézie k filozofii bol v očiach antiky problematickejší ako jej vzťah k histórii. Bol to vlastne vzťah k vede vôbec, lebo filozofiou sa rozumela celá veda okrem histórie, ktorá sa pokladala za kroniku, nie za vedu; história konštatuje jednotlivé fakty, veda ich zovšeobecňuje. Spočiatku poézia mala takú istú úlohu ako veda: poznávať bohov a ľudí. Kým ľudia nemali filozofiu, hľadali v poézii, a predovšetkým u Homéra, vysvetlenie sveta a života. A tak si poézia začala namýšľať, že nie je fikciou, ale poznaním. Filozofia hneď od svojho vzniku musela bojovať s týmito nárokmi poézie na poznávanie a vysvetľovanie sveta. Na tomto základe sa rozpútal nečakaný zápas filozofie s poéziou. Jeho ozvenu nájdeme najmä u Platóna. Zápas bol účinný, poézia sa uspokojila s inými úlohami — a v helenistickej dobe antagonizmus poézie a filozofie zoslabol.

Teraz sa zastávali dva protichodné názory. Jeden vzdával poéziu od vedy, druhý ju s ňou zblížoval: prvý odsudzoval poéziu, druhý ju veebil. Na jednej strane epikurovci, ako kedysi Platón, odsudzovali poéziu za to, že ukazuje veci inak ako veda. Podobne aj skeptici tvrdili, že ak v poézii vôbec je nejaká filozofia, je to zlá filozofia. Ale na druhej strane stoik Poseidonios staval poéziu vedľa filozofie tvrdiac, že aj ona „reprodukuje veci božské a ľudské“. A jeho tézu opakovali mnohí autori: Cicero, Seneca, Strabón, Plutarchos, Maximos z Týru. V poézii a vo filozofii videli dve podoby poznania, rozličné, ale v konečnom

dôsledku navzájom zhodné. Maximos, Dión, Plutarchos pokladali poéziu za staršiu, ale menej pokročilú podobu, ktorá však tvorí s filozofiou „jedno harmonické umenie“. Poézia síce používa viazanú reč, ale ako tvrdil Strabón, nie je to podstatné, lebo slúži iba na prítahovanie más, a odhliadnuc od toho, poézia a filozofia je to isté. Pre antické myslenie je príznačné, že poéziu stavalo proti histórii, ale zblížovalo ju s filozofiou. História rovnako ako filozofia reprodukuje skutočnosť, ale kým prvá reprodukuje jednotlivé fakty, druhá formuluje všeobecné zákony, a kým prvá opisuje konkrétny výzor vecí, druhá sa zameriava na ich podstatu. A tá, ktorá podáva podstatu vecí, a nie ich výzor, bola pre antiku bližšia poézii. Zodpovedalo to starovekému chápaniu poézie, poetickej reprodukcie, „mimézis“.

V antickom chápaní poézie vystupovali dva veľmi rozdielne, ba navzájom nezlučiteľné motívy: jej schopnosť tvorí fikcie i poznávať pravdu. V názoroch staroveku prevládali raz jeden, inokedy druhý motív; keď sa poézia stavala proti histórii, kládol sa dôraz na fikciu, keď sa zblížovala s filozofiou, zdôrazňovala sa pravda a poznanie syeta obsiahnuté v poézii.

5. POÉZIA A REČNÍCTVO. So vzťahom poézie a rečníctva si antika nevedela dať rady, lebo v nich videla dve veľmi blízke, a predsa odlišné oblasti:

A) Dnes by sa za najprirodzenejší základ ich rozlíšenia mohlo pokladať to, že poézia je písaná, kým rečníctvo — je slovom hovoreným. Ale poéziu v staroveku dlho hovorili alebo spievali rapsódi, či recitovali herci. A reči veľkých rečníkov sa nielen prednášali a počúvali, ale aj uverejňovali a čítali.

B) Preto Gréci hľadali iný základ na rozlíšenie týchto dvoch oblastí: poézia slúži na to, aby sa ľuďom páčila, a rečníctvo na to, aby ich usmerňovalo (*flectere*). Ale reči starovekých rečníkov chceli byť aj umeleckými dielami a skladali sa so zámerom páčiť sa; a poézia, najmä dramatická, ako aj aténske tragédie a osobitne komédie, chceli sa nielen páčiť, ale aj dokazovať a presvedčať, bojovať proti určitým názorom a vstpeovať iné.

C) Tretí základ rozlíšenia: poézia sa týka fikcie, kým rečníctvo sa zaujíma o skutočné spoločenské problémy. Poéziu by v takomto prípade odlišovalo od rečníctva to isté, čo ju odlišuje od histórie. Rimania však veľmi neradi uplatňovali toto hľadisko, lebo ich rečníci sa v školách cvičili práve na fiktívnych témach (*declamationes*), ba v neskorších storočiach sa častejšie uplatňovali cvičenia než verejné vystúpenia.

D) A napokon pristúpilo štvrté hľadisko: poézia je tvorbou v reči viazanej, kým rečníctvo v prozaickej. Tacitus v *Dialógu o rečníkoch* hodnotil poéziu ako druh rečníctva, v ktorom rozlišoval dva druhy: krasorečnícky a poetický, čiže rečníctvo *sensu stricto* a poéziu. Takýto protiklad a stotožnenie rečníctva s literárnou prózou malo v staroveku historické opodstatnenie, lebo rečnícke prejavy — od Gorgia po Isokrata — boli prvou a istý čas jedinou podobou tvorby s umeleckým zameraním a s prozaickou, nie metrickou formou. A to, čo rečníci dosiahli v oblasti umeleckej prózy, využívali potom historici, literáti atď. To zapríčinilo, že zásady rétoriky nachádzali uplatnenie nielen v rečníctve, ale takmer v celej literárnej próze, že rétorika sa stala akoby teóriou prózy vôbec. Došlo k rozdeleniu rolí: poetika bola estetickou básnickej literatúry a rétorika estetikou prozaickej. Vari až Hermogenes oslabil takéto aspirácie rétoriky tým, že rozdelil rétoriku na tri druhy: na politickú, súdnu a na — ako ju nazýval — exemplárnu, tvrdiac, že iba exemplárna rétorika (zaradovaná do nej okrem iného panegyriky) má naozaj niečo spoločné s krásnou literatúrou. Teda nie celá poetika, ale iba časť rétoriky má podľa neho niečo spoločné s estetikou.

6. POÉZIA A PRAVDA. Najvšeobecnejšie problémy starovekej poetiky sa sústreďovali do troch okruhov: do vzťahu poézie k pravde, k dobru a ku kráse.

V staršom období sa v otázke pravdy zrážali názory tých, čo poézii vyčítali, že jej podstatou je lož, a tých, čo ju bránili tvrdiac, že jej podstatou je pravda, ibaže chápaná alegoricky. Obidva tieto paradoxy antického myslenia sa zhodovali v tom, že nemôže byť dobrej poézie bez pravdy.

Ale v helenistickej dobe došlo k zmene: Vytvorilo sa presvedčenie, že poézia vyžaduje ešte aj niečo iné ako pravdu, a to slobodu a fantáziu. Básnik má právo narábať s fikciami. „Čo je väčším výmyslom (*fictum*) než báseň, rozprávka?“ spytoval sa Cicero. A Pseudo-Longinos povedal: „Fantázie básnikov sa prikláňajú k rozprávke a prekračujú každú pravdepodobnosť.“ Plutarchos staval poéziu do protikladu so životom. Lukianos písal, že poézia sa stavia proti histórii ako voľnosť proti pravde. Hovoril aj to, že od básnikov a maliarov nikto nevyžaduje, aby skladali účty z toho, čo robia. Eratostenes písal, že básnikovi je dovolené to, čo potrebuje na to, aby mohol pôsobiť na ľudské duše.

Na výskyt obidvoch smerovaní poukazoval Sextus Empiricus: jedni básnici sa usilujú o pravdu, iní si naopak zas vymýšľajú, lebo chcú ovládnuť duše, a to sa dá dosiahnuť skôr výmyslom ako pravdou.

Alebo poézia obsahuje pravdu, alebo je slobodnou tvorbou. V staršom období antika upustila od slobody poézie, len aby jej neodoberala to, čo sa pokladalo za dôležitejšie: že učí pravde. V neskoršom období zavládla naopak nechť k poetickej pravde a ochotne sa od nej odstupovalo, len aby sa zachovala sloboda. Konzervatívni stoici naďalej hľadali v poézii pravdu, a preto odporúčali, aby sa interpretovala alegoricky. Na druhej strane helenistickí estetici z iných škôl pokladali hľadanie pravdy v poézii za chybu. Dospeli k zásadnému rozlíšeniu, ktoré zodpovedalo novodobému rozlíšeniu formy a obsahu: jazykovej formy a myšlienkového obsahu. Ak sa v súvislosti s poéziou hovorí o pravde, múdrosti, o vede, poznaní, o myšlienkach, týka sa to obsahu, ale nemá to nič spoločné s formou. A tak sa začalo šíriť presvedčenie, že v poézii nejde o obsah. „Netreba hodnotiť básne podľa ich myšlienkového obsahu ani hľadať v nich informácie,“ písal Eratostenes. A u Filodema čítame: „Nie je prednosťou básne, že prináša krásne myšlienky alebo že je múdra.“

**7. POÉZIA A DOBRO.** Vzťah k dobru sa v helenistickej dobe vyvíjal podobne ako vzťah k pravde. Staršie grécke chápanie poézie bolo nemenej poznačené moralizmom ako intelektualizmom. Gréci usudzovali, že poézia je opodstatnená len vtedy, keď slúži štátu a cnosti, keď učí, vychováva, morálne povznáša. Toto stanovisko priviedlo k najextrémnejším dôsledkom Platóna: zistil, že súveká poézia (ako ju poznal) prináša morálnu škodu, a došiel k záveru, že naopak musí prinášať morálny prospech. Neskoršia estetika poézie aspoň čiastočne ustúpila z tohto stanoviska; u Platónových nástupcov oslablo presvedčenie, že poézia prináša škodu; ba čo viac, oslablo aj presvedčenie, že musí prinášať prospech. Ale ešte Seneca bedákal, že umenie pôsobí negatívne na city; Marcus Aurelius chcel v ňom vidieť školu života, Atenaios zasa prostriedok na odvádzanie od zla. Ale vynorili sa aj iné názory. Podľa Filodema sa nedá súčasne dbať o potešenie pre ľudí aj o ich prospech. Ak sú verše užitočné, tak nie preto, že sú veršami, lebo „cnosťou sa ľudia nezabávajú“.

Pradávnny spor, čo je úlohou poézie, učiť alebo potešovať, *docere* alebo *delectare*, sa najčastejšie riešil kompromisne. Cicero očakával od poézie rovnako „potrebnú užitočnosť“ (*utilitas necessaria*) ako „nespútanú radosť“ (*animi libera quaedam oblectatio*): užitočnosť vyžadujú životné potreby a radosť vyplýva z tvorivej slobody. Horatius, spolovite verný starému moralizmu, písal, že poézia má „zároveň učiť i tešiť“, *docere et delectare*. Inou formuláciou jeho kompromisného stanoviska bolo, že básnické dielo má byť *utile* aj *dulce*, že má súčasne prinášať prospech i potešenie.

Základné rozlíšenie už bol včasnšie urobil Teofrastos. Všimol si, že existujú dva druhy literatúry: *λόγος προς πράγμα* a *λόγος προς τὸν ἀκροατῆς* (*lógos pros tus akroatás* a *lógos pros tus akroatás*), to znamená literatúra, ktorá má na zreteli *v e c*, a literatúra, ktorá má na zreteli *p o s l u c h á č o v*. V helenistickej dobe sa prišlo na to, že obidve majú svoje oprávnenie. Literatúra druhého typu je tiež potrebná a túto literatúru treba hodnotiť podľa jej pôsobenia na morálku ľudí a odsúdiť ju, keď pôsobí negatívne. Ale aj tvorba

prvého typu má svoje miesto. A postupne si kliesnilo cestu presvedčenie, že práve ona je v poézii najdôležitejšia.

Popri tejto otázke — či poézia vytvára dobro a zlo — spisovatelia helenizmu uvažovali aj o inej: či poézia zobrazuje dobro a zlo, a najmä, či má zobrazovať dobro a vyhýbať sa zobrazovaniu zla. Čoraz silnejšie sa presadzoval názor, že ak má poézia podať úplný obraz skutočnosti, musí ukazovať celú rôznorodosť pováh a obyčajov, teda dobro aj zlo, cnosti premiešané s nedostatkami, lebo ľudia predsa nie sú ideálni. Preto poézia — ako písal Plutarchos či Maximos z Týru — nemá ukazovať svojich hrdinov ako príklady cnosti.

**8. POÉZIA A KRÁSA.** Vzťah poézie ku kráse sa v helenizme vyvíjal opačným smerom než vzťah poézie k pravde a k dobru. Klasické obdobie spájalo poéziu s pravdou a s dobrom, nie s krásou; helenistická éra zredukovala rolu pravdy a dobra v poézii, domáhajúc sa v nej miesta pre krásu. Urobila to napokon iba v skromných rozmeroch: väčšmi sa šírila o tom, čo je v poézii príjemné a milé (*iucundum et suave*), ako o tom, čo je krásne.

Už pred helenistickým obdobím antika rozlišovala krásu čisto objektívnu a subjektívne determinovanú: symetriu a eurytmiu. Toto rozlíšenie sa týkalo viditeľnej krásy v architektúre či v sochárstve; poetika helenizmu poznala podobné, ale nie identické rozlíšenie. Rozlišovala totiž krásu vecí zobrazených v poézii a krásu spočívajúcu v spôsobe ich zobrazenia; inak povedané, rozlišovala v poézii krásu, ktorá pochádza od prírody, a krásu, ktorú do nej vnáša umenie. A zaznamenávala, že krásu poézie je do veľkej miery toho druhého typu: páčia sa nám v nej predsa aj opisy škaredých vecí. Poézia skôr krásne napodobuje — akoby napodobovala krásu; jej podstatou je, ako hovorí, a nie o čom hovorí.

Po druhé, antika rozlišovala krásu všeobecnú, pre všetkých rovnakú, a krásu individuálnu, rozmanitú v závislosti od človeka, od okolností, od času. Symetria, ba i eurytmia sa chápala všeobecne, kým primeranosť (*decorum*) — individuálne. V helenistickej dobe sa individuálnej kráse, primeranosti pripisoval čoraz väčší význam. A ak symetria a eurytmia naďalej zaujímali prvé miesto v chápaní výtvarného umenia, *decorum* vystupovalo do popredia v chápaní poézie. Aby poézia bola krásna, musí byť (povedané Hermogenovými slovami) správna a primeraná. Quintilianus písal: *Omnibus debetur suum decor*, každej veci prislúcha náležitá forma. A Dionýzios z Halikarnasu: Jestvujú štyri najdôležitejšie a najmohutnejšie pramene, z ktorých reč čerpá svoj pôvab a krásu: melódia, rytmus, zmena a primeranosť k obsahu. Pekne reprodukovat', ako písal Plutarchos, znamená reprodukovat' primerane, a to značí nielen pekne reprodukovat' krásne veci, ale aj mrzko reprodukovat' veci škaredé. Krása poézie spočíva prirodzene v poriadku, v miere, v súlade častí: to patrilo k tradičnému antickému chápaniu. Ale helenizmus okrem toho zaviedol aj iné myšlienky: ešte väčšmi než klasika zdôrazňoval, že krásu sa zakladá na veľkosti, na vznešenosti, na veľkoleposti. Ale aj na ozdobnosti a rôznorodosti. Epikurovec Filodemos ako „prednosti poetického vyjadrovania“, čiže štýlu, vymenúva: názornosť, výraznosť, hutnosť, stručnosť, jasnosť, primeranosť. Súpis stoika Diogena Babylonského sa veľmi od Filodemovho nelíši, keď hovorí o piatich prednostiach: jazyková správnosť, jasnosť, hutnosť, primeranosť a dobrá stavba.

Rôznorodosť nám spôsobuje potešenie, *varietas delectat* — helenistickí spisovatelia to často opakujú. Básnické umenie narába s rôznorodosťou a s mnohotvárnosťou, hovorí Plutarchos a dodáva: to, čo je jednoduché, nepodnecuje ani city, ani predstavivosť. Aj Hermogenes negatívne hodnotil literatúru, ktorá je „jednotvárna“, nerôznorodá. Helenistickí autori hodnotu literatúry videli aj v tom, čo volali *évaqyeta*, *evidentia*, čiže názornosť. Hermogenes v nej videl pravú hodnotu poézie. Písal: „V poézii je najdôležitejšia názornosť a téme primeraná reprodukcia.“ Blízke tomuto bolo aj vyžadovanie jasnosti od spisovateľov. Popri

vonkajšej, zmyslovej názornosti poetika helenizmu od umeleckého diela vyžadovala, aby vzbudzovalo vnútornú vieru (πίστις), aby sa čítalo s presvedčením: o tom písal aj Dionýzios.

9. OTÁZKY POETIKY. Problémy poetiky sa obyčajne vysvetľovali podľa určitej schémy. Táto schéma pochádzala od Neoptolema, ktorý svoj výklad poetiky rozdelil na tri časti. Tieto postupne hovorili o poézii, o básni a o básnikovi (ποίησις, ποιήματα, ποιητής). Prvá časť rozoberala poéziu ako takú, druhá jej jednotlivé druhy, tretia jej vlastnosti súvisiace s básnikovou osobnosťou. Táto schéma sa nepoužívala iba v príručkách, tzv. „isagogách“, filológovia ju nachádzajú aj v zdanlivo voľnej štruktúre Horatiovho *Básnického umenia* (*Ars poetica*). Vyskytovala sa aj v zjednodušenej, dichotomickej podobe: poézia — básnik alebo všeobecnejšie: umenie — umelec.

Osobitná časť (uvádzaná pod titulom „O básni“) zaujíma historika literatúry, pre historika estetiky sú však dôležité dve zvyšujúce časti. V nich nachádza množstvo nových ideí a problémov: Reprodukcia alebo fantázia? Múdrosť alebo nadšenie? Intuícia alebo pravidlá? Príroda alebo umenie? Vznešenosť alebo pôvab? Ktorú z týchto predností treba najväčšmi od básnikov vyžadovať?

10. REPRODUKCIA ALEBO FANTÁZIA? V chápaní básnika — ako aj umelca vôbec — došlo v helenistickej dobe k podstatnej zmene: k prechodu od pasívneho k aktívnemu ponímaniu jeho úlohy. Pre staršiu antiku bol reproduktorom; pre helenizmus sa čoraz väčšmi stával tvorcom, závislým od svojej fantázie a to väčšmi ako od vecí, ktoré reprodukuje. Gréci v klasickom období si básnikovu fantáziu málo všímali, ale v čase helenizmu ju už uznávali za podstatný faktor poézie. Nazývali ju (aj vtedy, keď písali po latincky) stoickým termínom fantázia, alebo aj schopnosťou „vytvárať obrazy“, ako Pseudo-Longinos. Vedome ju stavali do protikladu s reprodukciou, mimézis. „Mimézis zobrazuje to, čo vidí, ale fantázia aj to, čo nevidí,“ písal Filostratos. Rozplývali sa nad slepými veštcami, Homérovu slepotu hodnotili ako symbol a údajný dôkaz, že fantázia má väčšiu moc než zmysly. Predtým bolo v básnických dielach zaujímavé, že sú obrazom sveta, ale teraz, že sú obrazom básnikovej duše.

Seneca vyjadril vládnúcu mienku, keď napísal, že pre vznik umeleckého diela — okrem štyroch faktorov: umelca, jeho zámeru, materiálu a formy, ktorú umelec dáva materiálu — potrebný je ešte piaty, teda to, čo umelec má pred očami, keď uskutočňuje svoj zámer; pre umenie je však ľahostajné, či tento vzor je vonku a umelec naň upriamuje zrak, alebo či vzor, ktorý si zvolil a určil, má vo svojom vnútri. Už predtým sa vedelo, že umenie má vzor, ale usudzovalo sa, že je vždy zo skutočného sveta; teraz sa však prišlo na to, že umelec ho môže nosiť aj v sebe. Takýto vnútorný vzor sa nazýval obrazom (εἰκὼν) a ešte častejšie „ideou“. Tento termín používal Cicero, odvolávajúci sa na Platóna, hoci mu odobral platónsky význam, keď z transcendentného bytia urobil básnikovu predstavu, z druhého sveta preniesol ideu do duše. Podobne hovoril Seneca, že umelec môže mať vzor pre svoje dielo v sebe samom. Plutarchos dokazoval, že táto idea v básnikovom vedomí je „čistá, nezávislá a neomylná“. Vitruvius napísal, že umelec sa od laika líši tým, že vopred pozná svoje dielo; lebo prv ako ho začne tvoriť, rozhodne už v duši, aká bude jeho krásna, užitočnosť a primeranosť.

11. MÚDROSŤ ALEBO INŠPIRÁCIA? Helenistickí a rímski spisovatelia sa zhodovali v tom, že v poetickej tvorbe je potrebná myšlienka. Stoik Krates z Pergamonu tvrdil, že iba mudrc je schopný oceniť krásy poézie a nedá sa uviesť do omylu nejasnosťou reči. Cicero písal, že vo všetkých umeniach je potrebné to, čo sa bežne volá rozvážnosťou; musia ju mať všetci, čo vynikajú v umeniach. A Horatius: Začiatkom a prameňom dobrého písania je múdrosť (*scribendi recte sapere est et principium, et fons*). Bez nej inšpirácia nepomôže.

Ale na druhej strane sama múdrosť básnikovi nepomôže, ak nemá inšpiráciu. Stav inšpirácie nielen grécki, ale aj latinskí spisovatelia najradšej označovali gréckym slovom „entuziazmus“ (ἐνθουσιασμός); toto slovo naznačovalo, že je to vec božská. Niektorí autori naozaj chápali inšpiráciu ako niečo nadprirodzené; iní zasa iba ako vnútorné napätie a básnický vzlet, podobný čomuśi nadprirodzenému. Platónici ju vysvetľovali pôsobením božstva, kým epikurovci prirodzenými príčinami. Jedni kládli väčší dôraz na ňu, iní na myšlienku a rozvážnosť; ale v konečnom dôsledku sa epocha zhodovala v tom, že jedno aj druhé je potrebné pre tvorbu.

Spomedzi helenistických spisovateľov mnohí chápali inšpiráciu ako stav napätia a vzrušenia, ba až posadnutosti a ošiaľu. Ale boli aj takí, čo tvrdili, že inšpirovaný básnik musí byť pokojný, aby mohol reprodukovať Achillovo šialenstvo, že ľahšie je vyjadriť hnev, keď človek nie je naozaj nahnevaný. Seneca usudzoval, že v umelo vyvolanom afekte umelec dosiahne viac než v naozajstnom.

12. INTUÍCIA ALEBO PRAVIDLÁ? Pre antiku bol pojem umenia neoddeliteľný od pojmu pravidla, umenie by pre ňu nebolo umením, keby sa nezakladalo na pravidlách. Ak sa poézia pôvodne nezaraďovala medzi umenia, bolo to preto, že sa pokladala za plod nadšenia, a nie pravidiel. Ale v helenistickej dobe došlo k dvojakej zmene. Začalo sa uznávať, že poézia disponuje menším počtom pravidiel ako iné umenia. Dokonca aj vznešenosť v poézii podlieha pravidlám, ako tvrdil Pseudo-Longinos. A na druhej strane si helenistickí estetici povšimli, že význam pravidiel v poézii a v umení vôbec nie je taký veľký, ako sa predtým predpokladalo. Dionýzios z Halikarnasu napísal, že o umeleckej kompozícii nerozhodujú logické princípy, ale umelcove predstavy (δόξα), jeho schopnosť nájsť správne riešenie (τὸ καίρον). Podobne Quintilianus hovoril, že pre tvorbu má väčší význam *intuitus* než technické predpisy.

V helenistickej dobe sa začalo formovať presvedčenie, že umelecké pravidlá sa nemôžu pokladať za definitívne a nemenné, ako sa to v antike prevažne robilo; že sa už boli odporúčali rozličné pravidlá v závislosti od času a od podmienok; že sa presadzovali také, o ktorých sa ukázalo, že nie sú v súlade s rozumom; že nikdy sa s nimi nedá narábať mechanicky, ale vždy „ich treba vedieť používať“. A čo je najdôležitejšie: že predpisy sú vo vzťahu k umeniam druhotné, lebo najprv boli umelecké diela a až z nich sa vyvodili predpisy ako umenie pestovať. Prv sa zrodila báseň ako úvahy o básni. A predsa, ako písal Lukianos, „každá vec má svoju krásu“. Toto nepostihne nijaké pravidlo. A keďže pravidlá majú svoje hranice, existuje pole pre básnikovu slobodu. A aj pre slobodu prijímateľa. Filodemos cituje Aristona z Chia: „Musia byť verše pre každý vkus.“ A Pseudo-Longinos píše: „Nech sa každý teší tým, čo mu spôsobuje pôžitok.“

Dionýzios z Halikarnasu proti umeleckej produkcii založenej na pravidlách staval pôvab samorodej tvorby, inokedy zasa vrúcnosť. Samorodé umenie a vrúcnosť nevyplýva z pravidiel, ale z lásky ku kráse. S názorom, že v poézii sú záväzné pravidlá, spájal sa v antike druhý názor, že totiž hlavnou prednosťou poézie je bezchybnosť. Teraz sa však presadila iná mienka: že veľkosť je dôležitejšia ako bezchybnosť. „Bezchybnosť sa iba vyhýba výčitkám, kým veľkosť vzbudzuje aj obdiv,“ písal Pseudo-Longinos. A „veľkí spisovatelia mali ďaleko od bezchybnosti“.

13. INTELKT ALEBO ZMYSLY? Diskusia o tom, čo je v poézii dôležitejšie, pravidlá či intuícia, spájala sa s inou, ešte všeobecnejšou dilemou: intelekt alebo zmysly? U anonymného spisovateľa, známeho ako Pseudo-Syrianos, antiintelektualizmus nadobudol vyhrotenu, takmer až bergsonovskú podobu. Intelektom (λόγος) môžeme postihnúť jednotlivé zložky vecí, kým celok len bezprostredným vnímaním (αἴσθησις). Intelekt postihuje veci a formy iba symbolicky (συμβολικῶς), nie je schopný postihnúť ich bezprostredne.

A umelcovou úlohou je podávať nielen symbolický, ale aj bezprostredný, konkrétny obraz vecí. Helenizmus sa nevyhýbal symbolom, ale mal pochopenie aj pre bezprostredné básnické a umelecké stvárňovanie. Bezprostredné postihnutie chápal buď ako výsledok intuície, alebo jednoducho — zmyslov.

Tento spor sa netýkal len básnika, ale aj prijimateľa: išlo v ňom o to, aké sú psychologické nástroje nielen umeleckej tvorby, ale aj estetického zážitku. Fakt, že poézia pôsobí na sluch, bolo *locus communis* antickej poetiky. Mnohí však usudzovali podobne ako Pseudo-Longinos, že harmónia reči sa prihovára „samej duši, a nielen sluchu“. Aj tak však vývoj helenistickej poetiky smeroval k zvyšovaniu úlohy sluchu: bude o tom reč pri charakteristike helenistického náhľadu na vzťah formy a obsahu v poézii. Vyššiu hodnotu zmyslového faktoru odôvodňovali stoici, najmä Diogenes Babylonský, ktorý zmyslové vnemy delil na prirodzené a vyškolené, pričom harmónia a disharmónia sú predmetom vyškolených vnemov.

14. PRÍRODA ALEBO UMENIE? Popri spomínaných štyroch sporoch helenizmu — napodobovanie alebo fantázia, rozvaha alebo nadšenie, pravidlá alebo intuícia, intelekt alebo zmysly — bol tu piaty: príroda alebo umenie? „Príroda“ v tomto spore znamenala toľko ako básnikova prirodzenosť, jeho prirodzené nadanie. Čo je dôležitejšie: talent, ktorý básnik dostal od prírody, alebo umenie, ktorému sa môže naučiť? Kým v predchádzajúcich štyroch otázkach sympatie epochy sa zjavne prikláňali na stranu fantázie, nadšenia a intuície, tu sa ustálil kompromis. Horatius napísal: „Neraz sa riešila otázka, či vydarené básnické dielo vzniklo vďaka talentu, alebo vďaka umeniu. Pokiaľ ide o mňa, nevidím, na čo by bolo dobré samo učenie bez bohatej básnickej žilky, ani na čo by bol dobrý talent bez vzdelania.“

Na druhej strane sa kládol dôraz (väčší ako v novoveku) na rozlíšenie toho, čo je v básni prírodou a čo umením; diskutovalo sa, či za zvučnosť verša a dobrý štýl básnik vďačí svojmu umeniu, alebo dobrému sluchu. Filodemos bojoval s Neoptolemovými názormi, ale súhlasil s ním, že niečo iné je technicky dobrý spisovateľ, a niečo iné dobrý básnik.

Kompromisná formula bývala v tejto veci zvyčajne úplnejšia, nie dvoj, ale trojčlenná: príroda — prax — umenie (φύσις — μελέτη — τέχνη). Povedľa prírody (to znamená vrodeneho básnického talentu) a povedľa umenia (to znamená znalosti pravidiel) zavádzala ešte prax, to značí skúsenosť, vycvičenosť spisovateľa, ktoré mu umožňujú dobre využiť talent aj znalosť umenia. Stobaios cituje verš, že básnik potrebuje znalosť prostriedkov, tvorivú vášeň, cit pre správne miesto a čas, kompetentnú kritiku, systematický rozum, skúsenosť a poznanie. V tomto súpise „znalosť prostriedkov“ zodpovedala tomu, čo sa bežne volalo umením, a „tvorivá vášeň“ tomu, čo sa volalo tvorcovou prirodzenosťou. Tzv. Anonymus Iamblichí napísal, že na získanie úspechu je vo vede i v umení potrebné to isté: treba mať dar prírody a ostatné už závisí od človeka, ktorý musí byť milovníkom krásnych vecí, musí mať záľubu v práci, má zavčas získať vzdelanie a má byť vytrvalým. Takmer to isté povedal aj Horatius.

15. VZNEŠENOSŤ ALEBO PÓVAB? Zo všetkých antitéz helenistickej estetiky však hádam najhlbšie siahala tá, ktorá sa týkala otázky: v čom spočíva hodnota poézie? Tu bojovali o prvenstvo dva pojmy: καλόν a ἡδὴ, to znamená: krása a pôžitok. Prvú určovalo samo dielo, druhá zasa jeho pôsobenie na ľudí; prvá reprezentovala racionálne faktory poézie (λογικόν), druhá iracionálne (ἄλογον).

V helenistickej dobe sa krása začala stotožňovať so vznešenosťou a pôžitok s pôvabom. „Pôžitkom myslím,“ písal Dionýzios z Halikarnasu, „pôvab, čaro, milý zvuk, lahodnosť, dar príťažlivosti atď.; krásou myslím vznešenosť, vážnosť, dôstojnosť reči, veľkoleposť, archaický odtieň a podobne.“ Vznešenosť prestala byť jednou z estetických kategórií, jedným z básnických štýlov, stala sa jediným, najvyšším štýlom. Pre Horatia *pulcher* znamenal toľko ako vznešený: *omnis poesis grandis*. Dionýzios slovo „krásny“ zamieňal

slovami „veľký“ a „vznešený“. Z tohto hľadiska sa začali rozlišovať štýly, staval sa proti sebe štýl „dôstojný“ a „nenáročný“, medzi tieto póly sa umiestňoval štýl „stredný“: toto trojaké rozdelenie sa rozšírilo v rétorike ešte väčšmi než v poetike.

U niektorých autorov, ako u Pseudo-Longina, pred vznešenosťou a veľkosťou umeleckého diela príjemnosť a pôvab ustupovali do úzadia. Ale veľmi mnohí mali tendenciu spájať krásu s príjemnosťou. Tieto sú, ako písal Dionýzios, cieľmi každého diela pravdy i umenia; keď sa dosiahnu, splní sa všetko, čo sa od nich očakáva. A ich spojenie je prirodzené: ten istý Dionýzios napísal: „Princípy krásnej štruktúry nie sú iné ako princípy štruktúry príjemnej, pri obidvoch ide o ušľachtilú melódiu, povznášajúci rytmus, veľkolepú rôznorodosť a vždy o primeranosť.“ Vzájomné spojenie krásy a príjemnosti sa u helenistických spisovateľov stalo formulou dokonalosti každého ľudského diela, ale osobitne poézie.

16. FORMA ALEBO OBSAH? Helenistickí estetici už vytvorili pojmy, podobné novodobým pojmom formy a obsahu. Rozlišovali totiž v poézii „vyjadrenie“ (λέξις) a „vec“ (πῶμα); prvé zodpovedalo forme, druhé obsahu.

Z novodobých variantov pojmu formy Gréci poznali dva už predtým: a) formu vo význame štruktúry častí; práve v takto chápanej forme videli podstatu krásy. Ale poznali aj b) formu vo význame spôsobu postihnutia vecí človekom, čiže toho, ako básnik hovorí, v protiklade k tomu, čo hovorí. Na formu v tomto význame kládol helenizmus väčší dôraz ako predchádzajúca epocha. Ba čo viac, v helenizme sa vytvoril aj tretí pojem formy c) vo význame toho, čo je zmyslom bezprostredne dané, v protiklade k tomu, čo je sprostredkované, vyšpekulované, postihnuté rozumom. A práve tento pojem formy, ktorému bolo súdené zohrať takú dôležitú úlohu v novších časoch, začala estetika helenizmu pokladať za podstatnú. Predmetom diskusie sa stalo to, čo rozhoduje o hodnote poézie: bezprostredná jazyková forma, alebo myšlienkový obsah, slová, alebo vec.

Niektoré školy, ako epikurovská a stoická, museli v mene svojich princípov vymedziť v poézii čestné miesto vznešenému alebo užitočnému obsahu. Tento smer naznačovalo aj Platónovo a Aristotelovo dedičstvo. Platilo catonovské heslo *rem tene, verba sequuntur*: ak je obsah závažný, príhodné slová sa nájdu.

Vyskytovali sa však aj formalisti. Pred helenizmom boli neznámi a aj v helenizme predstavovali iba menšinu a opozíciu voči hlavnému smeru poetiky. Predzvesť formalizmu môžeme hľadať u peripatetika Teofrasta, ktorý tvrdil, že o kráse štýlu rozhodujú krásne slová. Tento smer čoskoro zosilnel; to, čo vieme o helenistickom formalizme v poetike, prekvapuje svojím radikalizmom. Spisy jeho predstaviteľov sa nezachovali, ale vieme o nich prostredníctvom ich protivníka Filodema. Mená prvých formalistov zneli: Krates z Pergamonu, Herakleodoros a Andromenides. Patrili k stoickej a k peripatetickej škole. Vystúpili hneď na samom začiatku helenistickej éry, v 3. storočí pred n. l. Krates tvrdil, že dobré verše sa líšia od zlých príjemným zvukom, Herakleodoros, že príjemnou štruktúrou zvukov a že sám sluch je schopný postihnúť básnické dielo ako celok; všetci traja sa zhodovali v tom, že myšlienka obsiahnutá v básni nemá vplyv na jej pôsobenie.

V staroveku nikto nepochyboval, že poézia pôsobí na sluch, že jednotlivé slová, ich rytmus a harmóniu vnímame ušami; na druhej strane bolo sporné, či sluchom vnímame aj básnickú kompozíciu, či teda hodnotíme poéziu. Formalisti usudzovali, že áno a že celá poézia je vecou sluchu. Podobné tézy sa hlásali aj v neskorom helenizme a v rímskych časoch. Dokonca Cicero napísal vetu: „Rovnako obdivuhodným a smerodajným pre umenie je súd — uši (*aurium item est admirabile... artificiosumque iudicium*). Quintilianus tvrdil, že o kompozícii „najlepšie usudzujú uši: (*optime... iudicant aures*). A Dionýzios

z Halikarnasu: „Každá časť reči svojou prirodzenosťou inak pôsobí na sluch, podobne ako je rôznorodý vplyv zrakových podnetov na zrak, chuťových na chuť a ešte ďalších na iné zmysly. Niektoré zvuky láskajú sluch, niektoré ho dráždia a roztrpčujú, iné zasa upokojujú.“ A na inom mieste: „Tá reč je nevyhnutne krásna, ktorá obsahuje krásne slová, a krásne slová sa zasa zakladajú na krásnych spoluhláskach a samohláskach . . . Zo základnej stavby hlások odvodzujú sa aj jednotlivé druhy reči, v ktorých sa prejavujú charaktery, vášne, nálady a skutky osôb a s nimi spojené ich vlastnosti.“ Bol tu však podstatný rozdiel: títo autori vyzdvihovali význam formy v poézii, ale nepopierali význam obsahu; boli zástancami formy, ale nie formalistami. Formalistické, akustické chápanie poézie sa v helenistickej dobe vôbec netešilo všeobecnému uznaniu. Hovorilo sa aj takto: „Kritik nie vtedy pokladá báseň za dobrú, keď lahodí sluchu, ale keď je spracovaná v súlade s múdrou zákonom umenia.“ Filodemovi pripadal smiešny názor, že „dobrá kompozícia nie je postihnuteľná rozumom, ale vycvičeným sluchom“. Podobne usudzoval Pseudo-Longinos, ktorý stál na opačnom póle filozofie: umelecká kompozícia sa prihovára duši, a nie iba sluchu. Dvojčlenný protiklad forma — obsah nezodpovedal duchu antiky; tá mala zložitejšiu pojmovú aparatúru (preto ju menej ohrozovala mnohoznačnosť). Napríklad raný stoik Ariston z Chia narábal so štvorčlenným vzťahom: myšlienka vyslovená v básnickom diele, charakter v ňom zobrazený, jeho zvuky, kompozícia. Rovnako myšlienka, ako i charakter patril do toho, čo sa neskôr nazvalo obsahom, kým zvuk i kompozícia do toho, čo sa potom nazvalo formou.

17. KONVENCIE ALEBO VŠEOBECNÉ ÚSUDKY? A napokon otázka, či úsudky o poézii sú objektívne a všeobecné. Aj tu sa mienky helenistických spisovateľov líšili. Niektorí tvrdili, že poézia „sama osebe“, „od prírody“, nie je ani dobrá, ani zlá, to sa nám len takou zdá. Filodemos informuje o tých, čo hlásali, že kritériami úsudku o poézii sú iba konvencie, a niet všeobecne platného úsudku o dobrej a o zlej básni; sám však mal iný názor: uznával, že literárne kritériá sú konvencionálne, ale tvrdil, že sú všeobecné. Podobne aj autor spisu *O vznešenosti* bol presvedčený o všeobecných úsudkoch v tejto oblasti: napriek rozdielom v obyčajoch, v spôsobe života, v záľubách, všetci majú „na to isté ten istý názor“.

Nikto nepochyboval, že úsudky o poézii zakladajú sa na určitých kritériách, ale bolo otázkou, či tieto kritériá, prameniace zo skúsenosti, sú zovšeobecnením prežitých dojmov, alebo sú od skúsenosti nezávislé, teda či pochádzajú z hodnotiaceho stanoviska, alebo sú prijatými konvenciami. Stoici v súlade so svojou teóriou poznania sa aj v estetike odvolávali na skúsenosť; na druhej strane filozofické východiská epikurovcov viedli k tomu (hoci to Filodemos popieral), že kritériá estetického úsudku chápali ako konvenciu.

Helenizmus v poetike smeroval predovšetkým k rozhraničeniu principiálnych stanovísk a k rozhodnutiu medzi nimi; menej úsilia vynakladal na podrobné spracovanie otázok a pojmov. Niektorí spisovatelia, ako Sextus alebo Filodemos, však mysleli aj na to a dožadovali sa presnejšieho sformulovania názorov. Filodemos tvrdil, že všeobecné vývody o „reprodukovaní“ skutočností prostredníctvom poézie, o „myšlienkach“ v poézii, o „kráse“, o „harmónii“ nestačia, lebo to všetko je aj v próze, a bolo by treba presne vysvetliť, čo tvorí poetickú povahu diela a čo ho oddeľuje od prózy.

## TEXTY Z ESTETIKY POÉZIE

### NÁUKA O LITERATÚRE

- 1) *Náuka o literatúre je veda o tom, čo napísali básnici a prozaici. Má šesť častí. Šiesta obsahuje posudzovanie básní, a je to najkrajšia časť tejto náuky.*

*(Dionýzios Trácky, Umenie gramatické I, 629 b)*

*Dionýzios Trácky hovorí, že náuka o literatúre je vcelku veda o tom, čo napísali básnici a ostatní spisovatelia. Asklepiades takto rozšíril jej chápanie: „Náuka o literatúre je umenie o tom, čo napísali básnici a prozaici.“ Demetrios, zvaný Chloros, a niektorí iní teoretici ju definovali takto: „Náuka o literatúre je umenie básnického slova a reči, ktorou sa zvyčajne hovorí medzi ľuďmi.“*

*(Sextus Empiricus, Proti matematikom I 57, 74, 84)*

### POÉZIA A PRÓZA

- 2) *Požiadavka dobrého, slušiveho a presvedčiveho má sa uplatňovať rovnako v básňach aj v próze. Všetkým zobrazovacím umeniam je vlastné zobrazovanie skutočnosti.*

*(Filodemos, O básnictve V, Jensen, 21)*

### PROBLÉMY UMENIA

- 2a) *Treba si uvedomiť, že v každom umení ide o skúmanie ôsmich vecí: príčiny, podstaty, myšlienky, látky, časti, diela, nástroja, cieľa.*

*(Komentár k Dionýziovu Tráckemu, Bekker, An. Gr. II 656)*

### DRUHY POÉZIE

- 3) *Poézia je jednak nenapodobujúca, a tá je alebo historická, alebo pedagogická; pedagogická sa ďalej delí na prakticky vysvetľujúcu alebo teoretickú; jednak napodobujúca poézia, ktorá je epická alebo dramatická.*

*(Traktát Coislinianus I, Kaibel, 50)*

## DEFINÍCIA POÉZIE

- 4) Ako hovorí Poseidonios v úvode k Pojednaniu o slove, poézia je viazaná alebo rytmizovaná reč, ozdobená oproti obvyčajnej hovorovej reči. Poézia je významnou činnosťou, je zobrazovaním vecí božských i ľudských.

(Diogenes Laertios, Životopisy slávnych filozofov VII 60)

## DEFINÍCIA UMENIA

Definujme teda umenie. Epikurovci definujú umenie nasledujúcim spôsobom: „Umenie je návod, ako vytvárať veci užitočné pre život“. Aristoteles zasa takto: „Umenie je tendencia k takému postupu, ktorým sa tvoria užitočné veci“. Tendencia je vecou trvalou a ťažko pochopiteľnou. Stoici hovoria: „Umenie je systém poznania pochopiteľných vecí, zameraných na užitočný cieľ v živote“.

(Komentár k Dionýziovi Tráckemu, Bekker, An. Gr. II 649)

## UMENIE POUČUJE A VYCHOVÁVA

- 4a) Za dávnych čias nazývali ľudia poéziu propedeutikou, ktorá je úvodom do nášho života, od malička nás učí mravným návykom, trpezlivosťou, oboznamuje nás o činoch prinášajúcich šťastie. Naši rodáci hovorili, že len básnik je mudrcom. Preto grécke mestá dbali pri výchove detí najskôr na výchovu poéziou, nie preto, aby ovládli ich duše, ale aby im vštepovali lásku k pravde. Ale aj hudobníci, ktorí učia spievať, hrať na lýre alebo na flaute, radi si pripisujú túto zásluhu, hovoriac, že vychovávajú a zušľachtujú mravy. Toto možno počuť u pytagorovcov; ale aj Aristoxenos a Homér nazývali spevákov učiteľmi múdrosti.

(Strabón, Zemepis I 2, 3)

## CIEĽ POÉZIE

- 5) Každému je jasné, že tvorenie mýtov a výmyslov má za cieľ poskytnúť poslucháčovi dostatočnú rozkoš.

(Plutarchos, O počúvaní básnikov 17a)

- 5a) Pre básne nestačí to, by krásne boli a lahodné, ale nech kdekoľvek poslucháč mieri, v duchu sú s ním.

(Horatius, O umení básnikom 99)

- 6) Básnik má za cieľ ovládať myseľ, nie poučovať, neposudzovať básne podľa myšlienkového obsahu, ani v nich hľadať poučenie.

(Strabón, Zemepis I 2, 3 a 17)

## POÉZIA A HISTÓRIA

- 7) Báj je to, čo nerozpráva ani o skutočných, ani o pravdepodobných veciach, aby boli také, aké sa zobrazujú v tragédiách. História skúma udalosti vzdialenejšie, než siahajú naša pamäť, a ktoré sa nemišajú v našej pamäti. Literárna fikcia je vecou vymyslenou, ktorá sa ale mohla stať: také fikcie sú v komédiách.

(Rétorika Herenniovi I 8, 13)

- 8) Quintus: „Viem, brat, si toho názoru, že iné zákony treba brať do ohľadu v histórii ako v poézii.“ Marcus: „Pravdaže, Quintus, lebo v histórii cieľom všetkého je pravda, v básni však väčšina veršov slúži na vyvolanie príjemného pocitu.“

(Cicero, O zákonoch I 1, 5)

## POÉZIA A PRAVDA

- 9) Jedným ide o pravdu, iným zasa o ovládnutie duší, a myseľ možno skôr ovládať klamstvom než pravdou.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom I 297)

## UMENIE A PRÍRODA

- 9a) Umenie je dokonalé vtedy, keď odzrkadľuje prírodu, a príroda je dokonalá, lebo obsahuje v nej skryté umenie.

(Pseudo-Longinos, O vznešenom XXII 1)

## POÉZIA A MYŠLIENKA

- 10) Dobro básne nie je v tom, že poskytuje pekné myšlienky, ale že je múdra.

(Filodemos, Zvitok herkulánsky, 2, IV 179)

## POÉZIA A ÚŽITOK

- 11) Verš ako čosi, čo má prirodzenú povahu, neposkytuje nijaký úžitok ani slovami, ani myšlienkami. Čnosť ľudí nebaví.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 51)

## UŽITOČNOSŤ UMENÍ

- 11a) *Nenájdeš osohu, ver mi, v umeniach takých,  
čo samy v živote našom na osoh nie sú.*  
(Ovidius, *Listy z Pontu I, V, 53*)
- 12) *U všetkých obdiv si získa, kto úžitok s príjemným spája,  
rovnako toho, kto číta, veselí i dojímať vie.*  
(Horatius, *O umení básnikom 343*)

## ARTIZMUS

- 13) *Zdá sa mi, že opravdivou umeleckou schopnosťou sa vyznačujú vedci a rečníci, ktorí dokážu použiť  
v reči všetky prostriedky v pravý čas a na správnom mieste. Za takého rečníka pokladám toho, kto sa  
náležite vyzná v látke, akoby bola materiálom jeho umenia.*  
(Hermogenes, *O ideách, Rabe 369*)
- 14) *Je päť prvoradých požiadaviek viazanej reči: jazyková správnosť, jasnosť, stručnosť, primeranosť, dobrá  
kompozícia . . . Primeranosť je to, keď slovo zodpovedá skutočnej veci.*  
(Diogenes Babylonský u Diogena Laertia VII 59)

- 15) *Poézia robí užitočným predovšetkým rôznorodé a mnohoraké.*  
(Plutarchos, *O počúvaní básnikov 25 d*)

## NÁZORNOSŤ POÉZIE

- 16) *Lysiova reč je veľmi priehľadná. Je to akási schopnosť vedúca od zmyslového poznania k tomu, čo  
hovori, a tkvie v pochopení súvislostí.*  
(Dionýzios z Halikarnasu o Lysiovi 7)
- 17) *V poézii je najdôležitejšie, aby zobrazovanie bolo priehľadné a zodpovedajúce téme.*  
(Hermogenes, *O ideí, Rabe 390*)

## JASNOSŤ V POÉZII

- 18) *Zdá sa mi, že kedykoľvek niekto jasne hovorí o dobrej veci, hovorí zaiste dokonale.*  
(Cicero, *O hraniciach dobra a zla III 5, 19*)

## FANTÁZIA

- 19) *Fantázie — my im hovoríme vízie — sú akési živé obrazy, prostredníctvom ktorých obrazy  
neprítomných vecí sú v duchu také, ako keby sme ich videli a mali pred sebou.*  
(Quintilianus, *O vzdelávaní rečníkov VI 2, 29*)
- 20) *Aby sme dosiahli veľkolepý a vážny štýl, treba narábať s fantáziou. Niektorí ju nazývajú tvorkyňou  
obrazov (eidolopoia). Zvyčajne sa nazýva fantáziou každé zobrazenie, ktoré možno vyjadriť slovami.  
Teraz sa ujalo tiež pomenovanie pre to, čo sa v reči vyznačuje oduševnením a silným vzruchom pred  
zrakmi poslucháčov. Že si fantázia rečníkov žiada čosi iné ako fantázia poetická, to je jasné, lebo  
cieľom poézie je prekvapiť, a cieľom reči je presvedčiť. Fantázia básnikov je prehnaná a prekračuje  
každú pravdepodobnosť, kým v rečníckej fantázii je najkrajšie to, čo pochádza zo života a zodpovedá  
skutočnosti.*  
(Pseudo-Longinos, *O vznešenom XV 1*)

## DIELO JE OBRAZOM DUŠE

- 21) *Napísané diela sú obrazom duše každého autora.*  
(Dionýzios z Halikarnasu I 1, 3)

## VONKAJŠÍ A VNÚTORNÝ VZOR

- 22) *Pre umenie je ľahostajné, či má umelec vonkajší vzor, podľa ktorého sa spravuje, alebo má vzor  
v sebe, ktorý si sám vytvoril. Boh zasa má v sebe vzory všetkých vecí.*  
(Seneca, *Listy 65, 7*)

## POÉZIA A MÚDROSŤ

- 23) *Počiatkom a prameňom dobrých veršov je múdrosť.*  
(Horatius, *O umení básnikom 309*)

## INŠPIRÁCIA

- 24) *Tým, ktorí sa uberajú k bránam poézie, treba veľa ošialu. Ale musia ho mať aj prozaici, ako nejakú  
božskú silu, ak sa nechcú ukázať ako prizemní a gniavení malichernými starosťami.*  
(Lukianos, *Oslava Demostena 5*)

Ak môžeme veriť gréckemu básnikovi („Niekedy aj šalieť je príjemné“) alebo Platónovi („Márne búcha na dvere poézie človek triezveho umu“) alebo Aristotelovi („Nijaké veľké nadanie nie je bez trošky šialenstva a nemôže byť nič veľké, čo neskrsló v duševnom vzrušení, ba ani v rečníkovom prejave“).

(Seneca, O duševnom pokoji 17, 10)

## PRAVIDLÁ POÉZIE

25) Jestvujú dajaké pravidlá o vznešenosti? Niektorí si myslia, že blúznia tí, čo také veci zahrňujú do svojich učebníc. Hovoria, že vznešenosť je prirodzená a nemožno sa ju naučiť. Ja sa pokúsim dokázať niečo iné, opak. Miera a vhodná chvíľa je v každej jednotlivosti; a správnosť jednotlivosti a úžitok môže načrtnúť a priniesť iba správna metóda, lebo inak by tieto boli navzájom nebezpečné. — Veľkosť je prekážkou už sama osebe. — Niekedy treba ostrohy, inokedy zas uzdy.

(Pseudo-Longinos, O vznešenom II 1)

## KAŽDÁ VEC MÁ SVOJU KRÁSU

26) Každá vec má čosi bytostne krásne; keby si to zamenil, vec by sa stala z hľadiska použitia nepeknou.

(Lukianos, Ako treba písať dejiny 16)

## SLOBODA BÁSNIKA

27) Maliar a básnik mali vždy rovnakú možnosť, ak sa im núkala dakedy odvážna spoločná téma.

(Horatius, O umení básnickom 9)

Je starý názor, že básnici a maliari necítia sa zodpovední za svoju tvorbu.

(Lukianos, Nad obrazmi 18)

Poetika a básne majú inú podmienenosť a vlastné pravidlá, odlišné od histórie a od iných literárnych útvarov. V nich totiž panuje neviazaná sloboda a jestvuje len jedno právo — básnikova vôľa. Veď je to človek inšpirovaný, ktorého ovládli Múzy.

(Lukianos, Ako treba písať dejiny 9)

## SLOBODA ČITATEĽA

28) Každá moc sa prihovára všetkým ľuďom vlastnými slovami.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 41)

## PÔVAB ORIGINALNOSTI

29) Sú dva spôsoby zobrazovania. Jeden je prirodzený, ktorý sa tesne, akoby pupočnou šnúrou pripája ku svojmu vzoru a drží sa ho; druhý zas rešpektuje príkazy umenia. Na všetkých prvovzoroch vidieť čosi svojské a vďačné, na tom, čo bolo urobené z týchto prvovzorov, nech by zobrazenie dosiahlo najvyššiu úroveň, tkvie čosi strojené, čo nie je vlastné prírode. A podľa tohto pravidla posudzujú nielen rečníci rečníkov, ale aj maliari diela, ktoré namaloval Apelles, a podobne to robia sochári, ktorí napodobujú Polykleita, i Feidiovi rytci.

(Dionýzios z Halikarnasu, O Dinarchovi 7; Usener, Raderm. 307)

## ZANIETENIE

Napodobovanie je činnosť, ktorá pomocou zásad odzrkadľuje vzor. Zanietenie je duševná vlastnosť, ktorá vzniká tým, že človek pozoruje obdivuhodne krásne veci.

(Dionýzios z Halikarnasu, O napodobovaní frg. 3; Usener, Raderm. 2, 200)

## VEĽKOSŤ POÉZIE

30) Lahko ľudia dosahujú to, čo je užitočné alebo veľmi potrebné, ale obdiv si zasluhuje završenie, čo je nezvyčajné. Veľkí spisovatelia, hoci sú vzdialení od nehynúcej slávy, predsa sú povznesení nad všetko smrteľné. Bohorovnosť sa stretá s výčitkami, ale veľkosť budí obdiv. V umení sa cení zmysel pre presnosť, vo veciach prírody veľkosť (ľudský duch je daný prírodou), v sochárstve sa žiada životná veľkosť, v rečiach však to, čo je nadľudské.

(Pseudo-Longinos, O vznešenom XXXV 5)

## INTUÍCIA

31) Celok sa dá poznať iba bezprostredným pociťovaním. Nijaká rozumová schopnosť nemôže predstihnúť celok, iba ak symbolicky. Také poznanie nemôže vyjadriť vlastnosti vecí, ani to, čo sa týka ich podstaty. Premeny atómov a tvaru, ktorý vzniká ich zoskupením, dajú sa šťastí postihnúť iba bezprostredným vnímaním.

(Pseudo-Syrianos, U Hermogena — O ideách, úvod)

32) Najlepším kritériom je od rozumu nezávislé pociťovanie.

(Dionýzios z Halikarnasu, O Demostenovi 50; Usener, Raderm. 237)



## TALENT A UMENIE

Výborné verše či nadaním, či umením vzniknú,  
otázne je, no povedať musím, že verše i myšlienky  
z nadania neplynú samé, bez poznania veršových techník,  
jedno od druhého žiada si pomoc, akoby priateľstvo družné.

(Horatius, O umení básnikom 407)

34) Je rozdiel medzi básnikom, ktorý píše dobré verše, a tým, ktorý je dobrým básnikom.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 23)

## PRÍRODA A UMENIE

34a) Všetko, čo zdokonalila poézia, má svoj počiatok v prírode. Staviteľstvo nie je umením, lebo prví ľudia stavali domy bez umenia; ale ani hudba, lebo všetci ľudia tak či onak spievajú a tancujú.

(Quintilianus, O vzdelávaní rečníkov II 17, 9)

34b) Príroda nadaním vlastným umenie vytvoril' mohla.

(Ovidius, Premeny III 158)

## PRÍJEMNOSŤ A KRÁSA

35) Myslím, že sú štyri najhlavnejšie a najlepšie žriedla, z ktorých reč čerpá príjemnosť a krásu: melódia, rytmus, zmena a to, čo je primerané týmto trom. Prijemným myslím: pôvab, vďačnosť, prívetivosť, sladkosť hlasu, presvedčivosť a iné. Krásou rozumom ušľachtilosť, vážnosť, dôstojnosť reči, význam, hodnotu, starobyľný tón atď. . . Zdá sa mi, že to sú najhlavnejšie kapitoly medzi inými. Sú to vlastnosti veršov horlivých básnikov, hudobníkov a napokon aj rečníkov. Nevieam, či jestvuje okrem toho niečo iné.

(Dionýzios z Halikarnasu, O skladaní slov 11; Usener, Radern. 37)

## TRI ŠTÝLY

36) Sú tri štýly, ktoré nazývame druhmi, podľa ozdobnosti, v ktorých sa prejavuje dokonalá výrečnosť. Jeden sa nazýva vysoký, druhý stredný, tretí nízky. Vysoký je ten, ktorý sa skladá zo slov vznešených a je veľmi ozdobný. Stredný sa vyznačuje skromnejšou kompozíciou, ale neobsahuje slová menej kultivované, no nie celkom z reči ľudu. Nízky je na úrovni bežne použíwanej reči literárnej.

(Rétorika Herenniovi IV 8, 11)

## FORMA A OBSAH

37) Jazykový výraz má mať približne rovnaký obsah ako vec. Dobrý verš je v poézii účinnejší ako bohatý myšlienkový obsah.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 25)

38) Netreba dbať na to, o čom sa hovorí, ale ako sa hovorí.

(Demetrios, O výrečnosti 75)

## SÚD ZMYSLOV A ROZUMU

39) Kvalita verša sa prejavuje v jeho ľubozvučnosti.

(Herakleodoros, Filodemos, Zv. Herc. XI 165)

40) Oči predovšetkým pozorujú veľa a presne tie veci, kde treba úsudok zraku: obrazy, sochy a rytiny, a vidia mnoho v pohyboch a v držaní tela. Takisto krásu farieb a tvarov a ich usporiadanie, takpovediac posudzujú to, čo je vhodné na pozeranie. A taký istý pozoruhodný umelecký úsudok má aj sluch.

(Cicero, O podstate bohov II 58, 145)

Veď slabšie vzrušuje myseľ to, čo do nej ušami vniká,  
ako to, čo samo dôverne, len tak do očí padne  
a čo si divák sám v sebe pre pamäť zaznačiť chce.

(Horatius, O umení básnikom 180)

41) Je smiešne (ako hovorí Ariston), že dobrá skladba je pochopiteľná nie rozumom, ale vycvičeným sluchom.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 47)

42) Umelecká skladba je akousi harmóniou vrodenu ľuďom a pochopiteľná samotnej duši, nielen vnímateľná sluchom.

(Pseudo-Longinos, O vznešenom XXXIX 3)

## VŠEOBECNÉ A KONVENČNÉ V SÚDOCH O POÉZII

43) Slovo samo osebe nie je ani pekné, ani mrzké.

(Sextus Empiricus, Proti matematikom II 56)

- 44) Určité odzrkadlenie zhotovenej veci vytvára o nej všeobecný úsudok.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 53)

- 45) Mali pravdu, keď hovorili, že v básni niet ničoho prirodzeného a dobrého. Mýlili sa však, keď usudzovali, že literárne konvencie sú všetkým a že nejestvuje všeobecný úsudok, ale každý človek usudzuje inak.

(Filodemos, O básňach V, Jensen 51)

## VŠEOBECNÉ V ÚSUDKOCH O POÉZII

- 46) Za krásne sa pokladajú veci vznešené a pravdivé, ktoré sa páčia všetkým. Lebo okrem rozdielov vo zvykoch, v spôsobe života, v záľubách veku, v reči, panuje u všetkých ľudí istá jednotnosť názorov, a tá zhoda vznikla z nesúhlasných vecí ako úsudok o poznávanej veci a dodáva jej silu a dôveru nepochybnosti.

(Pseudo-Longinos, O vznešenom VII 4)

## POÉZIA A MALIARSTVO

- 47) Obraz bude ti básňou, keď bližšie pristúpiš k nemu, a mocou získa si ňu, vo chvíli zas bude iný, neodstúp preto. Na jednom lúbi sa tieň, druhému pristane snečný jas, iný sa nebojí prísneho pohľadu zo strany sudcu, tento tu bude prekrásny, tamten v obdive desiaty zas.

(Horatius, O umení básnikom 361)

## POÉZIA A TANEC

- 48) Simonidove myšlienky o maliarstve treba porovnať s tancom a predstaviť si tanec a poéziu ako umenie mlčiace a hovoriace. Maliarske umenie nie je poéziou, ale ani poézia maliarskym umením, obidve vcelku zo seba nečerpajú. Ale medzi tanečným umením a poéziou je celková spojitosť a vzájomná zameniteľnosť, hlavne v pantomíme, kde obidve robia to isté; kladú si za cieľ napodobovanie — jedno pomocou pohybov, druhé pomocou slov.

(Plutarchos, O hostinách 748a)

# ESTETIKA V RÉTORIKE

## IX

1. RÉTORIKA. Starovek veľbil orátorstvo, krasorečníctvo; umenie rétorov nielenže sa zaraďovalo medzi umenia, ale dostávalo sa mu medzi nimi čestného miesta. A mimoriadna váha, väčšia než v hociakorej neskoršej epoche, pripisovala sa teórii rečníctva — rétorike.\* Iste preto, že si vtedajší ľudia uvedomovali problematickosť tohto umenia a chceli od teórie získať jeho zdôvodnenie. Rečníctvo má svoje pravidlá, môže sa teda pokladať za umenie v širokom gréckom význame slova — ale je aj umením v užšom význame, krásnym umením, podobným poézii? A ak ním je, čím sa odlišuje od iných umení slova? Jeho úlohou nie je napodobovať ani tešiť, ale dosahovať vytýčený cieľ, presvedčať — odlišuje sa teda cieľom, úlohou, ktorú má plniť? Alebo sa odlišuje tým, že je živou rečou? To by nebolo v súlade s úlohou presvedčať ľudí, lebo presvedčať sa dá aj písanou rečou. Alebo sa rečníctvo odlišuje tým, že slúži reálnemu životu, kým poézia žije fikciami? Alebo to, že poézia narába viazanou rečou, a rečníctvo prózou? Tieto otázky si kladli antickí myslitelia a viedli spory, ako rečníctvo definovať, v čom treba vidieť jeho úlohu a jeho ozajstnú hodnotu.

2. GORGAS. V demokratickom zriadení Grécka, kde každý občan mal slovo vo verejných záležitostiach, bolo treba ľudí ustavične presvedčať a získať — vypracovanie spoľahlivej teórie rečenia a presvedčania bolo teda závažnou úlohou. Táto teória, nazývaná rétorikou, má svoj začiatok v 5. storočí vo Veľkom Grécku. Gréci už aj predtým mali vynikajúcich rečníkov praktikov, teraz sa však našli aj teoretici, ktorí zovšeobecňujúco sformulovali spôsoby účinného prihovárania sa ľudom. Čoskoro sa hlavným strediskom rétoriky stali Atény. Jej rané etapy pripadli ešte na klasické obdobie, ku ktorému sa nám treba vrátiť.

Prvou významnou postavou v dejinách rétoriky bol Gorgias, tvorca všeobecnej teórie umenia, o ktorej sme už hovorili. Táto teória umenia bola zovšeobecnením Gorgiovej teórie rečníctva. Gorgias usudzoval, že dobrý rečník akoby očarúval poslucháčov, lebo im vie nahovoriť aj to, čoho niet, vie vytvárať ilúzie. Tento názor rozšíril na celé umenie, ktoré chápal ako čarovanie, vytváranie preludov. Gorgias vytvoril iluzionistickú teóriu umenia.

V rétorike zastával stanovisko, že úlohou rečníka je pôsobiť na poslucháčov, robiť na nich dojem. Rečníkovi sa to darí vtedy, keď vie svoju reč prispôbiť okolnostiam, najst pre ne najprimeranejšie slová, ale aj vtedy, keď hovorí originálnym, nečakaným, prekvapujúcim spôsobom. Efektne a prekvapujúce zvraty, ktoré používal a odporučal aj iným, sa v staroveku volali „Gorgiovými zvratmi“. Gorgiov názor môžeme vyjadriť takto: dokonálny rečník je dokonálny umelec. Jeho rečnícke umenie je účinné, očarúva ľudí, navrávi im aj to, čoho niet, vie ich presvedčiť, že to, čo je slabé, je silné, a čo je silné, je slabé.

Rечи, v ktorých Gorgias uplatňoval svoje zásady, boli prvými gréckymi dielami v próze s umeleckými ambíciami. Otázku presvedčania spojil vo svojej estetike s otázkou páčenia sa, otázkou rečníctva (ktoré bolo pre Grékov predovšetkým politickou, a nie umeleckou záležitosťou) zlučil s otázkou umenia a krásnej literatúry. Gorgiova rétorika zohrala priekopnícku rolu v celej umeleckej próze. To, čo pre ňu urobil, jeho obdivovatelia porovnávali s Aischylovými zásluhami v oblasti poézie.

\* C. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, 1924. — W. R. Roberts, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, 1928. — W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie* (Úvod obsahuje náčrt dejín starovekej rétoriky).

3. ISOKRATES. Rétoriku vyučovali v Aténach najmä sofisti. Úlohu rétorika chápali tak, že je povinný starať sa iba o to, aby obránil vec, ktorá mu bola zverená; na druhej strane nie je jeho úlohou skúmať, či vec je dobrá alebo zlá, či bráni pravdu, alebo lož. On ako profesionálny rečník má dbať iba o to, ako vec bráni, a nie akú vec bráni. Čiže sofisti chápali rečnícke umenie formálne: ide v ňom o formu, nie o obsah. Nešlo im však o krásnu formu, ale o jej presvedčivosť, teda o účinnosť reči. Takéto chápanie uvoľnilo spätosť rečníctva s umením a posilnilo jeho spätosť s logikou.

Ku kruhom sofistov mal blízko Isokrates, ktorý sa preslávil v rovnakej miere aj ako rečník, aj ako teoretik rečníctva: ním sa započala nová, v poradí druhá etapa v dejinách rétoriky. Pre neho bola predovšetkým veda, zručnosťou, znalosťou pravidiel rečníctva. Dokonalým rečníkom je ten, kto pozná pravidlá, kto je dokonalým teoretikom rečníctva. Isokratova veda nie je napokon spoľahlivá, lebo jej autor v súlade s relativistickými názormi sofistov usudzoval, že spoľahlivej vedy niet, že človek nemôže prekročiť sféru predpokladov a domnienok.

Podľa Isokrata rečníctvo malo predovšetkým utilitárnu funkciu: presvedčať. Ale malo aj inú funkciu: uspokojovať poslucháčov, lebo to nepriamo tiež slúži presvedčeniu. Krása reči a jej bohatstvo vzbudzuje v poslucháčoch spolu s uspokojením aj dôveru k tomu, čo rečník hľása. A tak hoci je rečníctvo zručnosťou vzhľadom na svoj cieľ, je aj umením (dnes by sme povedali krásnym umením), a to vzhľadom na prostriedky. Je umením nemenej ako poézia, ale jeho štýl môže a má byť inakší ako štýl poézie: prozaický, nie básnický. Isokrates vytvoril vzor takého štýlu, ktorý ovplyvnil aj historikov a prozaikov vôbec; rečníctvo malo vplyv na literatúru, rétorika na chápanie literatúry. Podobne ako Gorgiova rétorika, ale v inom duchu.

4. PLATÓN. Nový, celkom iný vzťah k rétorike vyslovil Platón. Keďže žil v Aténach 5. a 4. storočia, nemohol zostať ľahostajný k problémom rétoriky: dôkazom jeho záujmu o túto oblasť bol dialóg *Faidros* a v ňom obsiahnuté poznámky o márnosti písaného slova v porovnaní so silou slova živého, hovoreného. Ale pre fanatika pravdy a mravnosti, akým bol Platón, Gorgiovo „robenie slabého silným a silného slabým“, formalizmus sofistov, ochotných brániť hocjaké tézy bez ohľadu na to, či sú pravdivé, aj Isokratov relativizmus, priznávajúci, že rétorika operuje domnienkami, a nie poznaním, boli stelesnením zla, nemravnosti, pokrytectva. Preto Platón, aj keď sa zaujímal o rétoriku, nemal pre ňu uznanie. Jeho hlas bol v Grécku prvým negatívnym hlasom o nej, výstrahou pred jej preceňovaním. Platónova polemika nespochybňovala umeleckú hodnotu rečníctva, ale usilovala sa ukázať vedeckú a etickú škodlivosť rétoriky. Platón usudzoval, že schopnosť odlišiť pravdu od lži a dobro od zla je pre rečníka väčšmi potrebná než znalosť predpisov krasorečníctva; to znamená, že väčšmi potrebuje filozofiu ako rétoriku. Dokonalý rečník je dokonalý filozof.

5. ARISTOTELES. Iné bolo stanovisko Aristotela. Nepolemizoval, neodsudzoval rétoriku ako Platón; nezapodieval sa jej celkovým hodnotením, ale preveril si hodnotu jej jednotlivých téz, predpisov, pravidiel. A zhrnul tie, ktoré sú správne — napísal príručku rétoriky. Je možné, že už pred ním to urobil Gorgiov žiak Polos, ale Aristotelova *Rétorika* je nielen najstaršou zachovanou príručkou tejto disciplíny, no do istej miery aj neprekonanou.

Rečníctvo bolo pre Aristotela umením; nie však umením pre umenie, ale zameraným na určitý cieľ. Týmto cieľom je pôsobenie na ľudí — a jeho formy musia byť tomuto cieľu prispôbené. Dosiachnutie tohto cieľa je ťažké, lebo to nezávisí iba od rečníka, ale aj od ľudí, ktorým sa prihovára, preto teda pravidlá rétoriky nemôžu byť všeobecne platné a nevyhnutné, ale iba pravdepodobné. Rétorika však napriek tomu disponuje pravidlami založenými na racionálnych princípoch. Ľudí možno presvedčiť nie čarovaním, ale argumenta-

mi a umením s nimi narábať. Najdôležitejším nástrojom rečníctva je logika. Dokonalým rečníkom je dokonalý logik.

Rétorika nezávisí natoľko od etiky ako od logiky. V rozpore s Platónom Aristoteles usudzoval, že morálne zretele nepatria do rétoriky, ale do etiky. Rétorika môže a mala by slúžiť dobru, ale tak, že bude náchádzať účinné argumenty, nie morálne ciele. Dbať o to, aby reč bola povznášajúca, je vecou etiky; vecou rétoriky je, aby bola presvedčivá. Aj vzťah rétoriky k estetike Aristoteles chápал podobne: jej cieľom nie je krása, ale presvedčanie. Na rozdiel od Gorgia a Isokrata Aristoteles nehodnotil rečníctvo ako krásne umenie. Predsa však práve do *Rétoriky* zaradil svoju teóriu krásneho štýlu, lebo krása síce nie je cieľom rétoriky, ale je jedným z jej prostriedkov.

6. TEOFRASTOS. Všetky tieto koncepcie rétoriky — Gorgiova aj Isokratova, Platónova aj Aristotelova — vznikli už v klasickej dobe. Helenistická a rímska éra ich zdedili a rozmnožili, zachovávajúc grécky záujem o problémy rétoriky. Tento záujem bol živý najmä v Aristotelovej škole. Z fragmentov, čo sa zachovali po jeho vynikajúcom žiakovi Teofrastovi, najmä z jeho rozpravy *O štýle* vieme, že kladol dôraz na zvukové kvality reči v presvedčení, že „krásne slová“, prinášajúce príjemné sluchové dojmy a príjemné asociácie, účinnejšie pôsobia na predstavivosť poslucháčov. Dalo by sa hádať povedať, že podľa jeho presvedčenia dokonalým rečníkom bol dokonalý hudobník.

Teofrastos radil, aby rečník nevyslovil všetko, čo sa povedať dá, ale aby sa o úlohu delil s poslucháčom, aby mu podsúval myšlienky, ktoré si on sám vyvodí. Veľmi moderným spôsobom chápал poslucháča ako rečníkovho spolupracovníka, alebo povedané všeobecnejšie, prijímateľa chápal ako spoluautora umeleckého diela.

7. DRUHÝ REČNÍCTVA. Už od čias Aristotela, a najmä Teofrasta, sa spisovali hlavné prednosti rečníctva. Teofrastos napísal o nich špeciálnu rozpravu, ktorá sa však nezachovala. Hermogenes rozlišoval sedem predností: jasnosť, veľkosť, krásu, energiu, náladu, pravdu a sugestivnosť. Je to príklad toho, ako sa idey, ktoré mohli mať všeobecnejší estetický význam, rodili v špeciálnej teórii umenia, v tomto prípade v rétorike.

Už skôr rétorika spisovala nielen prvky rečníctva, ale aj jeho druhy: reči politické a súdne, nahovárajúce (*protreptiky*) a odhovárajúce (*apotreptiky*). Predovšetkým sa však rozlišovali a spisovali, najmä v Ríme, rečnícke štýly. Najčastejšie sa spomínali tri štýly: vznešený, stredný a skromný, ktorých rozlíšenie sa pripisovalo Teofrastovi. V Cicerónovom poňatí to bol štýl vážny (*grave*), stredný (*medium*) a jednoduchý (*tenue*). V Quintilianovom: *genus grandē, subtile a floridum*. Neskorší rímsky rétor Cornificius (okolo r. 300 n. l.) rozlišoval *tria genera orationis*: *grave, mediocre a attenuatum*; Fortunatianus (okolo r. 300 n. l.) prvý druh nazýval *amplum, grande* alebo *sublime*, druhý — *moderatum* alebo *medium*, tretí — *tenue* alebo *subtile*. Delení teda bolo veľa, ale všetky si boli podobné.

Cicero dokazoval, že nemôže byť „jeden druh rečníctva“ pre všetky problémy, poslucháčov, časy. Rečníctvo sa musí prispôbovať tomu, kto počúva, senát, ľud alebo sudcovia; ďalej množstvu poslucháčov; kým je rečník; či hovorí v čase mieru, alebo vojny, pri slávnosti, či pri zábave; či reč rozoberá problém (*deliberatio*), či polemizuje, chváli alebo utešuje. Vkus poslucháčov je rôzny, závisí hoci aj od spoločenskej zatriedenosti. „Tí, čo majú kone, otca aristokrata a bohatstvo,“ písal Horatius, „neodmenia vencom takého rečníka, ktorý je po chuti predavačom hrachu a kupcom gaštanov.“

8. AZIANIZMUS A ATICIZMUS. V helenistickej dobe sa v rétorike rozlišovali najmä dva protichodné štýly: azianizmus a aticizmus. Prvý bol bohatý, kvetnatý, nabitý efektmi a ornamentmi, „barokový“; rozvinul sa do istej miery pod vplyvom Východu, čo zaznamenával jeho názov, ktorý znel v ušiach

mnohých Grékov pejoratívne. Jeho odporcovia stavali proti nemu „aticizmus“, jednoduchší, „klasický“ štýl, ktorý sa pokladal za jedine primeraný tradícii i duchu národa (hoci popravde aj bohatý štýl sa mohol odvolávať na veľkých rečníkov klasického obdobia). Antagonizmus týchto dvoch štýlov vystupoval aj v poézii, ale najsilnejšie v rétorike. Išlo tu nielen o rozlíšenie dvoch štýlov, ale predovšetkým o rozhodnutie, ktorý je dokonalejší. V helenistickej dobe, po premiešaní Grékov s ľuďmi Východu, úspech azianizmu bol prirodzený; jednako aj aticizmus mal svojich prívržencov. Jedným z nich bol na prelome 2. a 1. storočia chýrny učiteľ rétoriky Hermagoras z Temnu; na istý čas prechýlil váhy úspechu v prospech aticizmu. Odsudzoval intuicionizmus azianistov, vyzýval k pravidelnému rétorickému štúdiu, vypracoval systém rétoriky, vychádzajúc z klasických rečníkov a teoretikov, osobitne z Aristotela. Vzhľadom na orientáciu tohto systému na školské vzory, na jeho tendenciu k stabilizácii foriem, dôraz na pravidlá, nazývali ho „scholastickým“ systémom. Podľa Hermagora dokonalým rečníkom bol ten, kto bol najväčšmi rutinovaný.

9. CICERO. Azianizmu poskytol v Ríme aspoň čiastočnú podporu Cicero, ktorý predstavoval vrchol rímskeho rečníctva i teórie rečníctva. Študoval rečníctvo v Grécku a nadväzoval na grécku tradíciu, ale za veľa vďačil aj vlastnému géniovi. Jeho štýl bol umierneným azianizmom, svedčia o tom rovnako jeho reči, ako i jeho rétorické rozpravy. Je ich až šesť a najdôležitejšie sú *De oratore* (z roku 55) a neskoršia *Orator ad Brutum* (roku 46). Majú polemický charakter, lebo aticizmus mal v tom čase vynikajúcich predstaviteľov aj v Ríme. Caesara a Bruta. Do rétoriky, ktorá už začínala byť rutinovaná a scholastická, Cicero vdýchol nový život. Pre neho, ktorý rečníctvom dosiahol vrchol úspechu a slávy, bola rétorika čímsi viac než umením a povoláním. Bola mu vecou života aj vecou morálky: rečník sa predsa vyslovuje o spravodlivosti, o pravde, o správnosti, o dobre. Preto všetky tieto veci, najpodstatnejšie pre človeka a život, patria do rečníkovej kompetencie. Cicerónovo stanovisko môžeme sformulovať takto: dokonalým rečníkom je dokonalý človek.

Pre Ciceróna bolo rečníctvo umením. Rečník je blízky básnikovi, ich tvorba sa líši iba v maličkostiach: básnik musí väčšmi dbať na rytmus, rečník zasa na výber slov. Ale Cicero staval rečníctvo vyššie ako poéziu, lebo poézia žije fikciou a ťubovčnosťou (*licentia*), väčšmi dbá o pôžitok ako o vec (*voluptati vocis magis quam rebus*); básnik sa chce iba páčiť, kým rečník chce dokazovať pravdu. Podľa Ciceróna pôvaby poézie ustupovali do úzadia pred rečníctvom, v ktorom videl najvyššiu dokonalosť, opravdivú filozofiu, ozajstnú mravnosť, najvyššie umenie.

Ešte aj po Cicerónovi sa istý čas pestoval obdiv k rečníctvu, kult rétoriky. Tacitus určil rečníctvu — spolu s históriou — najvyššie miesto medzi umeniami; tvrdil, že poskytuje väčšie radosti ako poézia. Quintilianus, posledný veľký predstaviteľ rímskeho rečníctva, autor *De institutione oratoria*, hovoril o rečníctve v superlatívoch, videl v ňom najvyšší všeobšahly cieľ vzdelania. Skodifikoval jeho pravidlá, zhrnul ich do systému: jeho dielo bolo vrcholom „scholastickej“ rétoriky.

Hodno si povšimnúť, že Quintilianus nepokladal rečníctvo za činnosť „poietickú“, tvorivú, zanechávajúcu stopu aspoň vo vedomí ľudí, ale za činnosť „praktickú“ takú ako tanec, ktorá nezanecháva dielo a vyčerpáva sa v samej činnosti. Stala sa umením pre umenie. Neskorý rétor, upriamený na brilantné prostriedky, ktoré za stáročia rétorika vytvorila, stratil z očí cieľ, pre ktorý boli vytvorené.

Následkom intenzívneho pestovania rétoriky vzniklo v helenistickej dobe mnoho pojmov, kategórií, rozlíšení, z ktorých niektoré našli uplatnenie v celej teórii umenia. Sformoval sa pojem kompozície

(*compositio*) čiže štruktúry (*structura*). Rozlíšila sa krása častí (*in singulis*) a celkov (*in coniunctis*). Poznali sa rozmanité estetické hodnoty, ako *latinitas*, *decorum*, *nitor* čiže *splendor* (u Sulpicia Victora), *copia* (plnosť), *bonitas* (u Fortunatiana), *elegantia*, *dignitas* (dôstojnosť) u Cornificia.

10. KONIEC RÉTORIKY. Rím nebol pre rečníctvo horšou arénou ako Grécko. Pravda, za cisárstva už neexistovalo politické rečníctvo. *Lex Cincia* zakazoval advokátom brať honoráre, a takto sa ich povolanie stalo čestným povolaním, čím len stúpila jeho popularita. Rečníci boli potrební v súdoch celého impéria. Postavenie rečníkov zvyšovalo aj to, že to boli ľudia s najširším vzdelaním: štúdium rečníctva bolo v Ríme za cisárov jediným organizovaným vyšším štúdiom, predzvestou neskorších filozofických fakúlt; učili sa tam aj také veci ako právna veda a teória literatúry. Verejní učители rétoriky sa za cisárstva volali „sofisti“ a tento titul znamenal asi toľko ako profesor. Katedry rétoriky boli dvojaké — katedry politickej a sofistickej, čiže praktickej a teoretickej rétoriky. Iná vec je, že toto priaznivé obdobie rétoriky nebolo zároveň obdobím jej rozvoja a pokroku. Rétorika sa stabilizovala, stala sa druhom scholastiky; vznikali už len jej kompendiá. Posledným rečníkom, čo sa preslávil na jej poli, bol Hermogenes z Tarsu za Marca Aurelia. Ale jeho rola bola už len rolou historika a kompilátora: zostavil dejiny a zásady rétoriky.

S koncom antiky sa uzavreli aj dejiny rétoriky. Neskoršie časy už nič podstatného nepriniesli; rétorika zostala vecou staroveku, keď bola rozvinula a realizovala všetky svoje možnosti. Bola v tom čase predmetom najprotichodnejšieho hodnotenia: od prikreho odsúdenia, napríklad u Platóna, až po vyvýšenie nad všetky ľudské počiny a diela, ako tomu bolo u Ciceróna. Používala všetky štýly — od klasického aticizmu po barokový azianizmus. A uplatnili sa na ňu aj všetky interpretácie — od čisto etickej po čisto formálnu. Vystupovala ako časť poétky, etiky, logiky, filozofie.

Neskoršie časy spochybnili takmer celú jej problematiku. Presnejšie povedané, rozbili ju na jednotlivé časti a preradili do iných disciplín, každú časť do inej: čo bolo v nej formou presviedčania ľudí, prešlo do logiky, čo bolo argumentom — do filozofie a špeciálnych vied, čo ozdobou — do teórie literatúry či do štylistiky. Neskoršie časy taktiež prestali v rétorike vidieť príhodný terén na diskusiu o vzťahu filozofie, morálky, umenia, poézie — na takéto diskusie sa inde nachádzala lepšia príležitosť. Oddelili sa problémy, ktoré starovek dostatočne nerozlišoval: čím reč presviedča a vďaka čomu sa páči. Tento posledný problém prešiel do estetiky. Rozparcelovanie starovekej rétoriky a rozobranie jej tematiky bolo také radikálne, že napokon z nej nezostalo nič, takže Renan mohol povedať, že bola omylom Grékov, aj keď iba jediným.

\* J. Cousin, *Études sur Quintilien*, 2 zv., 1936.

## VÝTVARNÉ UMENIE V HELENIZME

1. KLASICKÉ A HELENISTICKÉ UMENIE. Helenistické umenie sa od klasického líšilo v prvom rade tematicky. Povedľa sakrálnej architektúry rozkvitla architektúra palácov, divadiel, term, štadiónov. Výboje Alexandra Veľkého mali za následok výstavbu mnohých nových miest a z urbanistiky sa stalo aktuálne umenie. V maliarstve sa na vedúcom mieste ocitli portréty, krajiny, žánrové výjavy, dekoratívne kompozície. Pre tie spoločenské vrstvy, ktoré v týchto časoch nadobudli veľké bohatstvo a žili v prepychu a v nádhere, začali sa zdobiť predmety každodenného používania a umelecké remeslá zaujali čestnejšie miesto ako kedysi.

Dôležitejšie však je, že umenie bolo výrazom iného vkusu a malo iný sloh, ako bol klasický. Jednako mohlo nadväzovať na výdobytky klasického obdobia. Sochári si brali za vzor Skopovu dynamiku a pátos, Praxitelove dokonalé tvary a jeho emocionálnu silu, Lysippov iluzionizmus i jeho virtuozitu. Maliari nadväzovali na Apellove rafinované proporcie, farebnosť i jeho portrétné umenie.

Novosť helenistického umenia spočívala predovšetkým v jeho barokovosti, ak máme použiť tento novodobý termín. To znamená v úsilí o bohatstvo a kolosálnosť, ktoré nachádzali výraz najmä v architektúre, ale aj v dynamickosti, v pátose a v expresivnosti, ktoré našli vyjadrenie najmä v sochárstve. Obrovský oltár Dia a Héry v Pergamone (2. storočie pred n. l.) a melodramatický Laokoón (1. storočie pred n. l.) sú obzvlášť známymi a typickými pamiatkami helenistického baroka.

Prejavom prechodu klasického umenia k baroku bol zánik dórskeho slohu, takého typického pre predchádzajúce časy, a na druhej strane rozkvet iónskeho slohu, ktorý sa stal architektonickým vyjadrením novej epochy. Jeho reprezentantom na prelome 3. a 2. storočia bol Hermogenes, ktorý znamenal veľa nielen pre osudy umenia, ale aj pre jeho teóriu. Ako variant iónskeho slohu vznikol dokonca architektonický sloh ešte väčšmi vzdialený od dórskeho, a to korintský sloh: stalo sa to však až v druhej polovici helenistického obdobia; prvou veľkou stavbou v tomto slohu bol Olympeion v Aténach v 2. storočí n. l.

Novosť helenistického umenia spočívala aj v jeho rôznorodosti, nielen tematickej, ale aj štýlovej a typevej, na rozdiel od kanonického, rovnorodého klasického umenia. Helenizmus nezrodil iba barokové umenie, ale aj (naďalej používame moderné názvoslovie) manieristické; zrodil aj akademické umenie, ba aj rokokové, ako v terakotových figúrkach z Tanagry. Zanechal po sebe radikálne naturalistické diela povedľa diel celkom vzdialených realizmu. Túžil po monumentálnom umení a zároveň mal záľubu v drobnostiach. Hľadal nové formy, ale poznal aj návraty ku klasike, ba aj k archaickému umeniu; takýto návrat sa vyskytol v Pergamone v polovici 1. storočia pred n. l. Alexandrijské umenie vždy charakterizoval eklektizmus — prirodzený ekvivalent helenistickej *koiné* v gréckom jazyku.

Rôznorodosť helenistického umenia nemala príčinu iba v dlhom trvaní tohto obdobia; dokonca aj v tých istých rokoch, v tom istom pokolení na rozľahlých územiach gréckeho sveta môžeme nájsť najrozmanitejšie témy, formy, umelecké prúdy. Helenistické umenie v porovnaní s klasickým historici veľa ráz pokladali za

horšie, hovorilo sa dokonca o úpadku umenia. V skutočnosti nebolo horšou podobou klasického umenia, ale bolo umením iným ako klasické, s odlišnými cieľmi i prostriedkami. Nemalo dokonalosť predchádzajúceho umenia, ale dosiahlo aj isté výdobytky, ku ktorým sa klasika nedopracovala.

2. RÍMSKA ARCHITEKTÚRA. Už v republikánskom období sa prejavili určité, skôr negatívne vlastnosti vzťahu Rimanov k umeniu, nedostatok hlbšieho tvorivého inštinktu, náklonnosť ťažiť v umení z cudzej práce, eklekticizmus, utilitarizmus. Tieto vlastnosti sa udržali aj v dobe cisárstva, ale popri nich sa ukázali aj prednosti a veľké možnosti, ktoré spôsobili, že rímske umenie bolo nielen pokračovaním helenistického, ale malo svoje vlastné osobité úlohy, formy i výdobytky. V republikánskej dobe neznamenal nič v porovnaní s umením štátov diadochov; v cisárskej dobe však už bolo na prvom mieste. A v niektorých dielach sa ukázalo ako neprekonateľné. Prameň umenia, ktorým bol pre Grécko náboženský kult, v Ríme takmer úplne vyschol. Na druhej strane vojny, triumfy, túžba po veľkosti a legendy zrodili nové umelecké témy a formy. O jeho rozkvet dbal cisársky dvor a za istý čas (v 1. storočí) aj vidiecka aristokracia, potom buržoázia v epoche Antoniovcov (2. storočie) a napokon nová vojenská aristokracia (3. storočie).

Osobitosť a veľkosť Ríma sa prejavila predovšetkým v architektúre. A v nej si zasa interiéry zasluhujú vavrínový veniec skôr ako fasády; reprezentačné a obytné budovy skôr ako chrámy; technika skôr ako architektonické formy. Architektúra v zásade zachovávala grécke formy s tým, že dávala prednosť najozdobnejšiemu gréckemu slohu — korintskému. Techniku však mala vlastnú a smelú. Oblúky, sklepenia a kupoly, technicky zvládnuté ako nikdy predtým, umožnili prekryvať veľké priestory; betón nevidane rozšíril možnosti stavebníctva. Vzhľadom na to mohol Wickhoff povedať, že grécka architektúra bola v porovnaní s rímskou „detskou hračkou“. Sudové klenby, známe už za republiky, nadobudli obrovské rozmery v takých stavbách ako Domiciánov palác na Palatíne (koniec 1. storočia n. l.) alebo Caracallove termy (3. storočie n. l.). Nová technika umožnila stavať kupolovité budovy, začínajúc Panteónom (z čias Hadriána), pri ktorom sa vyriešil problém preklenutia kruhového priestoru.

Rímska architektúra, tematicky bohatšia než grécka, zanechala obrovské paláce (ako Diokleciánov palác v Splite) i malé mestské či prímestské vily; viacposchodové blokové i radové domy (najmä v Ostii), fóra, termy, kolonády, knižnice, baziliky, divadlá od subitálnych stavieb (v Orange) po obrovské rímske Koloseum z roku 80 n. l. Divadlám dali Rímania vlastnú podobu, inú ako mali v Grécku. Medzi chrámami, ktoré postavili, hoci už nehrali takú úlohu ako v Grécku, boli také subitálne ako Maison Carrée v Nîmes (z roku 16. n. l.) alebo okrúhly kostolík v Tivoli. K rímskej architektúre patrili aj monumentálne hrobky, napríklad hrobka Caecilia Metella a Hadriánova v Ríme i triumfálne oblúky, monotónne, ale okázalé. Ale aj rímske úžitkové stavby, ako mosty a vodovody, založené na oblúkových konštrukciách, svojou jednoduchosťou, účelnosťou aj monumentálnosťou zaradili sa medzi pozoruhodné umelecké diela.

Vo viac ako trojstoročnej histórii cisárstva od Augusta po Konštantína Veľkého rímske umenie pochopiteľne podliehalo módam a premenám. V určitých obdobiach, ako za Hadriána, malo črty úradného umenia; v iných podľahlo vplyvu Východu s jeho barokovým pátosom alebo hieratickou religiozitosťou. Na obrovských územiach impéria dostávalo rozličné odtiene: bolo subitálne a klasické v južnom Francúzsku; premiešané s orientálnymi prvkami a barokové v Malej Ázii, v mestách Sýrie, rozkvitajúcej v 1. storočí, v Palmyre a v Baalbeku. Jednako tak jeho celkový charakter, ako aj jednotlivé formy, schémy triumfálneho oblúka, divadla či baziliky boli mimoriadne ustálené; diktát zvyku bol silnejší ako dychtivosť po novotách.

3. RÍMSKE VÝTVARNÉ UMENIE. Rímske sochárstvo bolo menej originálne ako staviteľstvo; hojne kopirovalo grécke sochy alebo opakovalo ich motívy; jednako aj ono malo vlastné výdobytky. V oblasti

realistického portrétu prekonal všetko, čo bolo dovtedy známe. V soche Marca Aurelia vytvorilo prototyp všetkých neskorších jazdeckých sôch. Rozvinulo figurálny reliéf, najmä zaľudnené výjavy v osobitej štruktúre, „v kontinuačnom štýle“, ktorý umožňoval postupne ukázať komplikované deje, celé vojny, víťazstvá, triumfy. Na rozdiel od gréckeho sochárstva uprednostňovalo reliéf. Takisto v rozpore s Grékmi usilovalo sa zvládnuť drapériu, a nie nahé telo. Malo realistické tendencie, ale osobitým spôsobom ich spájalo s konvenciami a schémami.

Maliarstvo malo analogické postavenie. Bolo takmer výlučne dekoratívne, ale v tejto oblasti bolo neprekonateľné. Jestvovalo veľa druhov nástenných fresiek, dobre známych z Pompejí. Mozaiky boli v Ríme veľkou módou a veľkým umeleckým triumfom. S dekoratívnymi mozaikami súperili mozaiky s podobami zvierat alebo zátiší. Rozkvitilo umelecké remeslo. Nikdy nebola taká hojnosť gem a kameí. Umenie helenizmu, ale aj umenie rímskeho cisárstva boli výrazom iného estetického postoja, aký vyjadrovalo klasické umenie Grécka. Podnecovalo aj iné estetické teórie, inklinovalo k pluralizmu, uprednostňovalo slobodu, originalitu, novosť, fantáziu, city.

4. MNOHOTVÁRNOŠT HELENISTICKÉHO UMENIA A ESTETIKY. Na rozdiel od jednoliateho klasického umenia a kultúry umenie a kultúra helenizmu boli mnohotvárne: nemohlo tomu byť inak v takom dlhotrvajúcom období, na takých rozsiahlych územiach, v takých zaľudnených centrách. Táto mnohotvárnosť bola najmenej trojnásobne dvojaká.

A. Barokové a romantické umenie. V rozpätí niekoľkých stáročí sa helenistické umenie postupne vzdalovalo od klasického, ale nie jedným, lež dvoma rôznymi smermi: k čoraz väčšiemu bohatstvu, k dynamike, k plnosti, k fantázii, alebo naopak k posilňovaniu duchovných, emocionálnych, iracionálnych, transcendentných zložiek. Táto dvojakosť sa vo výtvarnom umení neprejavovala menej ako v poézii. Vystupovala nielen v praxi umelcov, ale aj v teórii estetikov. Filostratova estetika zodpovedala umeniu prvého smeru, estetika Dióna z Prusy zasa umeniu druhého, prvá bola estetikou senzualistického baroka, druhá zas spiritualistického romantizmu.

B. Atické a rímske umenie.\* V helenistickej dobe existoval hlavne na území starého Grécka konzervatívny prúd, ktorý sa usiloval udržať vofakedajšie klasické umelecké formy: harmonické, ale pritom statické, organické a zidealizované. Vzhľadom na historické zdroje a topografiu historici nazývajú toto umenie „atickým“. Popri ňom sa však rozvíjal iný prúd, usilujúci sa vymaniť zo stáročných konvencií, smerujúci k väčšej živosti, prirodzenosti, malebnosti, impresivnosti, ku kompozičnej slobode. Starší historici centrum tohto umenia hľadali v Alexandrii a na rozdiel od atického volali ho „alexandrijským“; napokon však prevládol názor, že tieto nové umelecké tendencie vychádzali z Ríma. Ich rímsky charakter vysvetľuje, prečo slobodu a impresivnosť spájali s priazračnosťou. Ako boli v helenizme dve umenia, tak boli aj dve estetiky: atická a rímska.

C. Európske a východné umenie.<sup>b</sup> Staroveké Grécko sa veľakrát stretalo s umením Východu a čerpalo z neho: na samom začiatku z egyptského, za Alexandra a diadochov z ázijského umenia. V rímskom cisárstve, zahrnujúcom popri európskych aj ázijské územia, stretávali sa dve rozličné umenia, ktoré nemali len rozličné formy, ale aj rozdielne estetické základy. Umenie prichádzajúce z Ázie

\* E. Strong, *Art in Ancient Rome*, 2 zv., 1929. — E. S. Swift, *Roman Sources of Christian Art*, 1951. — Ch. R. Morey, *Early Christian Art*, 1953.

<sup>b</sup> J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901. — D. Ainalov, *Ellenistischesje osnovy vizantijskogo iskusstva*, 1900. — J. H. Breadstead, *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, 1924. — F. Cumont, *Les Fouilles de Doura-Europos*. — M. Rostowtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, in: *Yale Classical Studies*, V. 1934. — *Dura-Europos and its Art*, 1938.

charakterizovala väčšia preduchovnenosť a zároveň schematickosť a ornamentálnosť, ktoré boli Grékcu cudzie. Základom tohto umenia bola organickosť. Toto umenie sa nezmiešalo s grécko-rímskym, neovplyvnilo ho; existovalo v niektorých centrách vedľa neho, ako to ukázali najmä vykopávky v Dura Europos pri Eufrate. Pestovali ho Partovia a bolo ozvenou umenia Peržanov a možno aj ďalších ázijských národov. Ak neovplyvnilo grécko-rímske umenie, tým menej ovplyvnilo grécku a rímsku estetiku, niet po ňom stopy v nijakom helenistickom spise. Ale patrila mu budúcnosť: v kresťanskej dobe v Byzancii ocitne sa na prvom mieste. A prispôsobí sa mu aj estetika.

X/B

## TEÓRIA ARCHITEKTÚRY

1. STAROVEKÍ AUTORI O ARCHITEKTÚRE. Antickí autori dosť veľa písali o architektúre. Predovšetkým sami architekti, najmä významní a slávni, radi opisovali stavby, ktoré vybudovali. A tak Teodoros písal o Heraione na Same, Chersifronos a Metagenes o Artemisione v Efeze. Iktinos a Karpionos o aténskom Partenone, Hermogenes o Artemidinom chráme v Magnézii, Pyteos a Satyros o mauzóleu v Halikarnase — a podobne mnohí iní, ako to vieme najmä vďaka Vitruviuvi. Táto literatúra má svoje začiatky už v klasickej dobe. Boli to v zásade opisy budov, ale niektoré z nich určite obsahovali poznámky všeobecnejšej, estetickej povahy.

Povedľa týchto opisných prác existovali systematické učebnice architektúry, ako bola Filónova *O proporciách sakrálnych stavieb (De aedium sacrarum symmetriis)* alebo Silenova *O proporciách korintských stavieb (De symmetriis Corinthiis)*. Architekti uverejňovali svoje *praecepta symmetriarum*, predpisy dokonalých proporcií. Zachovali sa mená autorov takýchto prác: Nexaris, Teokides, Demofilos, Pollis, Leonidas, Silanion, Melampus, Sarnacus, Eufranor. Tieto spisy a výpočty v nich obsiahnuté mali styčné body s výpočtami sochárov a maliarov, lebo architektonické proporcie čiastočne odvodzovali z proporcií ľudského tela.

2. VITRUVIUS. Z týchto architektonických traktátov sa nezachoval ani jeden. Do dnešných dní pretrvala iba neskoršia práca Rimana Marca Vitruvia Polliona *Desať kníh o architektúre*,<sup>a</sup> pochádzajúca z 1. storočia n. l. Ale táto jediná v úplnosti zachovaná staroveká kniha o architektúre je obširná, všestranná, encyklopedická, obsahuje rovnako technické, ako aj historické a estetické úvahy; pochádza z neskoršieho času, ale práve preto prináša viacej informácií, je nesamostatná a eklektická, ale tým reprezentatívnejšia pre helenizmus a jeho chápanie umenia. V úvode k siedmej knihe autor vymenúva starších architektov-spisovateľov a konštatuje, že z nich vybral všetko, čo je užitočné. Vitruvius<sup>b</sup> bol vlastne predovšetkým inžinier praktik, ale mal aj všeobecné humanistické vzdelanie, voľne citoval Lucretia i Ciceróna a zaujímal sa o estetiku. Môžeme ho teda pokladať za znalca v otázkach starovekej estetiky architektúry.

3. ČASTI ARCHITEKTÚRY. To, čo sa v antike volalo „architektúrou“, bolo vlastne súhrnom vtedajších technických vied. Jednou jej časťou bolo staviteľstvo (*aedificatio*), druhou bolo konštruovanie hodín (*gnomonice*), treťou stavba strojov (*machinatio*), štvrtou stavba lodí (vo Vitruviuvom diele chýba iba táto posledná časť). Staviteľstvo sa delilo na verejné a súkromné. Verejné sa zasa delilo na také, ktoré slúžilo obrane (*defensio*), kultu (*religio*), a napokon potrebám verejného života (*opportunitas*). Medzi kultové

<sup>a</sup> Starší poľský preklad, už veľmi užitočný: *Marka Polliona o Budownictwie ksiąg dziesięć*, z gr. prel. E. Raczyński, Wrocław 1840. — Nový preklad: *O architekturyze ksiąg dziesięć*, prel. K. Kumaniecki, 1956.

<sup>b</sup> K. Kumaniecki, *Dzielo Witruwiusza*, in: *Meander*, VII, 1952. — G. K. Lukomski, *I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano 1933.

stavby patrili nielen chrámy a oltáre, ale aj hrobky. K *opportunitas* sa zasa zaraďovali prístavy, námestia s tržnicami a s bazilikami, budovy určené pre úrady, zasadacie sály, väzenia, sýpky, zbrojnice, divadlá, amfiteátre, odeóny, štadióny, hipodromy, gymnáziá, palestry, termy, cisterny, vodovody. Celá táto rôznorodosť sa vzťahuje na helenisticko-rímsku epochu, lebo v ranom Grécku sa architektúra obmedzovala vlastne iba na chrámy.

4. ARCHITEKTOVO VZDELANIE. Na staroveký spôsob Vitruvius „architektúrou“ chápal nielen architektovo dielo, ale aj jeho umenie, zručnosť, poznanie, ktoré mu umožňovalo budovať stavby. Skladalo sa z praktických znalostí (*fabrica*), potrebných všetkým pracovníkom staviteľstva (*fabri, τέκτονες, téktones*), ale aj z čisto teoretických vedomostí (*rationatio*), potrebných vedúcemu stavby. Od gréckeho pomenovania „vedúceho“ (*ἀρχιτέκτων, architekton*) sa odvodil názov celého architektonického umenia. Každý, kto pestuje umenie, musí (podľa starovekého názoru, pochádzajúceho od Aristotela, ba už od sofistov) mať tri veci: vrodene schopnosť (*natura*), znalosti (*doctrina*) a skúsenosť (*usus*). Platilo to aj pre architekta. Znalosti, ktoré od neho Vitruvius vyžadoval, boli neobyčajne rozsiahle. Musel sa vyznať nielen v špeciálne staviteľských otázkach, ale aj v aritmetike, v optike, v histórii (potrebnej na pochopenie architektonických foriem), v medicíne (aby stavby boli hygienické), v práve, v hudbe (aby budovy boli akustické), v astronómii, v geografii (aby stavba bola vhodne umiestená alebo aby sa do nej dala zaviesť voda). A navyše, musel mať filozofické vzdelanie — to preto, lebo to mal byť človek s charakterom, ktorý formuje filozofia; „nijaké dielo nemôže vzniknúť bez viery a čistých zámerov“.

Od architekta — ako napokon od každého technika — sa teda vyžadovali rovnako schopnosti (*ingenium*) aj vyškolenie (*disciplina*); rovnako praktické (*opus*) aj teoretické znalosti (*rationatio*); rovnako poznanie spoločné všetkým učencom (*commune cum omnibus doctis*) aj osobná skúsenosť. Starovekí teoretici teda vyžadovali od architekta veľkú učenosť, a napriek tomu sa neodvážili zaradiť jeho umenie medzi voľné umenia. Cícero (síce výlučne humanista, ale typický pre svoju dobu) pokladal architektov za obyčajných *opifices*, výrobcov, ktorých protiváhou sú učení muži, *studii excellentes*.

Tieto údaje možno nesúvisia s estetickou, ale jednako ukazujú, ako boli v staroveku problémy krásnych umení späté s otázkami techniky a vedy.

5. FAKTORY ARCHITEKTONICKEJ KOMPOZÍCIE. Úlohou architekta podľa Vitruvia bolo zabezpečiť stavbám nielen trvácnosť (*firmitas*) a účelnosť, čiže užitočnosť (*utilitas*), ale aj krásu (*venustas*). Preto sú jeho vývody nielen technické, ale aj estetické; jeho estetika nachádza výraz predovšetkým v úvahách o architektonickej kompozícii.

V architektonickej kompozícii rozlišoval až šesť činiteľov: *ordinatio, dispositio, symetria, eurytmia, decor* a *distributio*. V modernej teórii architektúry tieto vitruvióvske termíny nemajú presné ekvivalenty: *ordinatio* by sa mohlo preložiť, hoci nie bezvýhradne, ako usporiadanie, *dispositio* ako rozmiestenie (alebo skôr: správne rozmiestenie), *decor* ako primeranosť, *distributio* ako ekonómia stavby. Termíny *symetria* a *eurytmia* treba ponechať v gréckom znení, lebo nijaký novodobý termín nevystihuje ich svojrázny zmysel; aj Vitruvius a iní Rimania zachovávali tieto grécke termíny, pretože ich nevedeli preložiť. *Non habet Latinum nomen symmetria*, píše Plinius. Tieto dva termíny boli všeobecne estetické, kým zvyšujúce štyri boli špeciálne architektonické.

6. PROPORCIA A ŠTRUKTÚRA. Tento šesťčlenný výpočet od vekov spôsoboval a spôsobuje historikom a teoretikom architektúry najväčšie starosti. Je najúplnejším antickým výpočtom tohto druhu nielen pre architektúru, ale aj pre iné umenia. Jeho termíny sú však mnohoznačné, pojmy nejasné, definície zmätané. Bol to Vitruvióv osobný vynález, alebo všeobecne používaný výpočet, ktorý iba prevzal? Zdá sa,

že pravda je kdesi v prostriedku: jednotlivé faktory dobrej architektúry, ktoré tu spomenul, boli známe, napríklad *ordinatio* a *dispositio* — v staviteľskej technike, *distributio* — v ekonomike, *decor* — vo všeobecnej filozofii, *symetria* a *eurytmia* — v estetike. Vitruvius ich zhrnul do jedného zoznamu. Takéto zhrnutie sa však nezaobišlo bez pojmovej nesúrodosti, ale bude lepšie, ak historik nebude zdôrazňovať túto nesúrodosť, ale sústreď sa na to, čo bolo cenné v architektonických pojmoch, ktoré nám sprostredkoval Vitruvius.

A. Usporiadaním (*ordinatio*) Vitruvius nazýval „rozloženie jednotlivých častí stavby s citom pre mieru a ustálenie proporcií celého diela“. Išlo mu o kvantitatívny, číselný vzťah častí. A zároveň, hoci to priamo nehovorí, išlo mu o také rozloženie, o také proporcie, ktoré zabezpečia stavbe pevnosť a užitočnosť; inak povedané, o proporcie správne z hľadiska použitia stavby, a nie jej obdivovania.

B. Štruktúra (*dispositio*) bola pre Vitruvia „vhodným rozmiestением elementov stavby, ktoré prostredníctvom svojho usporiadania dosiahli eleganciu a kvalitu diela“. Bola doplnkom „usporiadania“: týkala sa kvalitatívneho rozloženia prvkov v pôdoryse i vo fasáde, kým v prvom prípade išlo o kvantitatívne rozloženie. Aj tu išlo o primeranosť z hľadiska použiteľnosti stavby.

C. Ekonómia budovy (tak prekladáme *distributio*) mala zabezpečiť jej ekonomické stvrnenie, úspornú kalkuláciu, projekciu stavby v zhode s miestnymi podmienkami, s prostriedkami, ktoré sú k dispozícii, a so zreteľom na potreby toho, pre koho je určená. Tento faktor sa určite týkal výhradne užitočnosti stavby, nemal nič spoločné s krásou a s estetickou; ak aj ovplyvňoval krásu, tak len v širokom, ale v staroveku používanom zmysle primeranosti, nie však v zmysle bezprostredne viditeľnej krásy. Tejto sa na druhej strane týkali tri ostatné Vitruvióve faktory.

7. SYMETRIA A EURYTμία. D. Symetriou starovek nazýval harmonickú štruktúru častí: bol to najzákladnejší pojem antickej estetiky; nešlo v ňom už o pevnosť a užitočnosť, ale o krásu. Aj Vitruvius ho používal v tomto význame. „Symetria,“ písal, „je harmonickým súladom, vyplývajúcim z častí samého diela.“ Po prvé, bola objektívnou krásou, čo pramenila v samej budove (a nie v postoji pozorovateľa). Po druhé, zakladala sa na presnej, matematickej proporcii, ktorá sa dá vypočítať na základe „modulu“, čiže mernej jednotky; na základe hrúbky stĺpa alebo triglyfu sa dajú vyrátať rozmery celého chrámu, podobne ako na základe veľkosti tváre, chodidla či prsta grécki sochári vypočítavali rozmery dokonale sformovaného človeka.

E. Na druhej strane eurytmiou starovek nazýval takú štruktúru častí, ktorá aj keď neobsahuje objektívnu symetriu, predsa vzbudzuje v divákovi subjektívne príjemný dojem; eurytmia berie do úvahy nielen postuláty krásnej veci, ale aj postuláty diváka; proporcie volí tak, aby boli nielen výstižné, ale aj aby divák videl a cítil, že sú výstižné; nielenže je vec dokonalá, ale vzbudzuje aj pocit dokonalosti. Tento všeobecne estetický pojem Vitruvius aplikoval na architektúru. Jeho definícia znela: „Eurytmia spočíva v krásnom (*venustas*) tvare (*species*) stavby a v primeranom (*commodus*) pohľade (*aspectus*), vytvorenom zložením (*compositio*) jej jednotlivých častí.“ Bola teda definovaná skrze *species* a *aspectus*, a obidve tieto slová značia toľko ako „tvar“ a „pohľad“ a reprezentujú prísne zrakový faktor v architektúre; takisto *venustas*, ktorá tiež vystupuje v definícii.

8. PRIMERANOSŤ A EKONÓMIA. F. *Decor* Vitruvius definoval ako *emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate*. Túto definíciu môžeme preložiť takto: „bezchybný výzor diela, ktorý sa dosahuje vtedy, keď sa dielo skladá z vyskúšaných a uznanie vzbudzujúcich častí“. Termín *decor* tu neoznačoval nič iné iba to, čo stoici v adjektívnej forme volali *decorum*; najlepšie je ho prekladať ako „primeranosť“ (tento termín vtedy ešte nemal svoj novodobý význam a nemal nič spoločné s dekoráciou, s ozdobou). — A v čom spočíva primeranosť stavby? Vitruvius dôvodil, že o nej rozhodujú tri veci: príroda

(*natura*), tradícia (*statio*), zvyk (*consuetudo*). Sama príroda rozhoduje napríklad o tom, aké osvetlenie stavby je primerané, dožaduje sa, aby spálne dostávali južné svetlo. Ale častejšie sú prípady, keď primeranosť stavby závisí od ľudskej konvencie. Tradícia napríklad prikazuje, aby sa Aténe a Ařeovi budovali dórske chrámy, Afrodite alebo nymfám korintské, Hére či Dionýzovi iónske; a iba takéto formy chrámov sa zdajú primerané. Zvyk si zase žiada, aby pred prepychovými interiérmi boli aj ozdobné predsiene; zvyk taktiež zakazuje miešať dórsky sloh s iónskym.

V šiestich faktoroch architektonickej kompozície, ktoré vyčlenil Vitruvius, môžeme teda nájsť systém a hlbší zmysel: tri prvé sa týkajú pevnosti a užitočnosti (krásy v najlepšom prípade nepriamo), kým tri posledné sa týkajú práve krásy. Pritom symetria predstavuje objektívnu determináciu krásy, eurytmia zase psychologickú determináciu a decor sociálnu.

9. VITRUVIOV POJMOVÝ APARÁT. Vitruviove vývody o architektúre do veľkej miery zapadali do technických koľají helenistickej estetiky na rozdiel od humanistických šablón vtedajších filozofov, básnikov a rétorov, ale aj maliarov a sochárov. Problémy tu boli čiastočne iné, nebolo tu sporu o prvoradosti formy či obsahu; do popredia sa však vysúvali na jednej strane spoločenské, na druhej optické otázky estetiky. Pre historika je dôležitý nielen tento súbor šiestich Vitruviových hlavných pojmov, ale aj početnejšie a sčasti ešte všeobecnejšie pojmy, pomocou ktorých onú šesticu definoval. Až tieto poskytujú úplný obraz pojmového aparátu, s ktorým narábala helenistická estetika. A medzi nimi boli najdôležitejšie tie, ktoré označovali umelecké prednosti a hodnoty. Ak si odmyslíme technické prednosti, ako pevnosť a užitočnosť, zostávajú nám ešte tri skupiny: prednosti optické, matematické a sociálne.

Do prvej skupiny patria pojmy označujúce to, čo sa páči z r a k u. Predovšetkým dva pojmy: *aspectus* a *species*, výzor a tvar, oba základné pre estetiku výtvarných umení. Ešte všeobecnejším pojmom, označujúcim viditeľnú krásu, bola *venustas* (symetria však patrila do inej skupiny). Taktiež *elegantia* označovala vybranú zrkovú krásu. Do tejto skupiny môžeme zaradiť aj pojem *effectus*, čiže pôsobenie na človeka, ktorý Vitruvius tiež používal.

Druhá skupina zahrnovala pojmy v z ť a h u , k v a n t i t y a m i e r y ako rozhodujúce o vydarenosti, o kráse diela. Na prvom mieste bolo *proportio*. Ale aj *commodulatio* (čiže používanie jedného modulu, jednej miery), *consensus membrorum* (vzájomný súlad častí), *convenientia* (primeranosť častí), *compositio* (skladba), *conlocatio* (zostavenie), *commoditas* (vhodnosť). Všetky termíny tejto série sú príbuzné, čo sa prejavuje už tým, že sa všetky začínajú na *con-* (spolu). Časť z nich (*commodulatio*, *commoditas*) pochádza od slova *modus*: jedným z významov tohto slova je „miera“, a v tomto význame sa používalo v teórii architektúry. Kým prvá z vyčlenených skupín pojmov zahrnovala zmyslové prednosti, druhá zahrnovala prednosti racionálne. Takáto dvojitosť je prirodzená: antickí teoretici si uvedomovali, že architektúra sa páči buď preto, že poskytuje divákovi bezprostredné, zmyslové, zrkové uspokojenie, alebo preto, že divák v nej rozoznáva správnu mieru, výstižné riešenie.

Okrem toho medzi Vitruviovými pojmami bola ešte tretia skupina, zahrnujúca pojmy spoločenskej povahy, ktoré poukazovali na sociálnu podmienenosť dobrej architektúry. Boli to také pojmy, ako *probatio* (overenosť) alebo *auctoritas* (všeobecné uznanie). Tak ako prvá skupina pojmov slúžila predovšetkým na vymedzenie eurytmie, druhá zase symetrie, táto tretia slúžila na vymedzenie primeranosti a do istej miery aj ekonomie architektúry.

Svoje pojmy Vitruvius používal v súvislosti s architektúrou, ale väčšina z nich mala aj širšie uplatnenie. Mutatis mutandis ich starovekí teoretici používali v súvislosti so sochárstvom a s maliarstvom, ba aj s hudbou a s rétorikou. Sám Vitruvius nachádzal paralely medzi architektonickými a rétorickými štýlmi.

V kapitole o harmónii porovnáva architektúru s hudbou. Nachádza analógie architektúry nielen s inými umeniami, ale aj s prírodou: porovnával diela architektúry s ľudskými telami, jej štýly s tvarmi tiel; dórsky sloh bol pre neho v proporciách mužský (*virilis*), iónsky bol ženský (*muliebris*) a korintský zase dievčenský (*virginalis*).

10. ARCHITEKTÚRA A ĽUDSKÉ TELO. Podobnosť, ktorú Vitruvius videl medzi architektúrou a umením vôbec na jednej strane a prírodou, najmä ľudským telom, na strane druhej, bola niečím viacej ako analógiou: bola závislosťou, lebo príroda je vzorom umeniu. A vôbec nie len maliarstvu či sochárstvu, ale takisto architektúre, pretože tu nejde o vzor vzhľadu, ale o vzor proporcie, štruktúry. V architektúre, písal Vitruvius, „symetria a dobré proporcie sa musia prísne pridržovať proporcií tela pekne stavaného človeka“. Vychádzal z toho, že všetky „časti ľudského tela majú ustálené proporcie“, a dožadoval sa: „... podobne časti chrámov musia mať čo najprimeranejšie proporcie“. „Ak príroda stvorila ľudské telo tak, že jeho údy sú proporcionálne k celej postave, potom sa zdá správnou staroveká zásada, aby aj v budovách vzťah jednotlivých častí zodpovedal celku.“

11. VÍTAZSTVO EURYTMIE. Z problémov, ktoré Vitruvius nastolil, mimoriadne dôležitá pre všeobecnú estetiku bola otázka vzťahu symetrie a eurytmie.<sup>a</sup> Všetci starovekí umelci aj teoretici zvelebovali symetriu, to znamená prísne geometrické formy a jednoduché aritmetické proporcie; v nich videli dokonalosť, krásu, kritérium dobrého umenia. Predsa si však kládli otázku, či dakedy netreba odstúpiť od symetrie, aby sa formy a proporcie prispôbili potrebám človeka a jeho zrak, aby sa eliminovali perspektívne deformácie. V klasickom období to bol predovšetkým praktický problém architektov: ako majú stavať? Pamiatky naznačujú, že od symetrie sa naozaj odstupovalo.<sup>b</sup> Niektorým vtedajším filozofom to vyhovovalo, napríklad Demokritovi a Sokratovi, ale u iných to vzbudzovalo námietky, najmä u Platóna. Ako sa na tieto problémy dívali klasickí teoretici architektúry, to bezpečne nevieme, lebo ich spisy sa stratili. No Vitruviových *Desať kníh* vyjadruje *explicite* stanovisko starovekých teoretikov. Vitruvius bol vyznavačom pytagorovsko-platónskeho uctievania matematických foriem a proporcií. V číslach udával proporcie chrámov a divadiel, celých stavieb a ich detailov, uvádzal matematické metódy pri projektovaní celých fasád, volút hlavice či hĺbky žliabkov na stĺpe. Tieto čísla a metódy prevzal z tradície a praxe architektov. Nie je len vyjadrovateľom názorov svojej epochy, ale aj informátorom o staršej tradícii: z jeho kníh historik čerpá veľmi podrobné údaje o starších gréckych kánonoch.

Tento prívrženec symetrie sa však predsa prihovárať za odchýlky od nej, keď to vyžaduje ľudský spôsob videnia, keď hrozí nebezpečenstvo, že symetria bude v divákovi vyvolávať zdanie asymetrie. Aj tu nadväzoval na prax a tradíciu architektov, ktorí nakláňali okrajové stĺpy, robili ich hrubšími, zhušťovali ich rady a zavádzali do stavieb nepravidelností práve preto, aby sa stavby zdali pravidelnými.

Vitruvius píše, že na to, aby vznikol dojem symetrie, treba k skutočnej symetrii raz niečo pridať (*adietiones*) a inokedy zas ubrať (*detractiones*). Aby sa symetria zdala tým, čím je, treba viesť do nej isté odchýlky, zmiernenia (*temperaturae*). Takéto zmeny sú často zbytočné, a to vtedy, keď predmet vidíme zblízka a presne; ale inokedy sú zase nevyhnutné, keď je pozorovaný predmet umiestnený vysoko a ďaleko. „Čím vyššie totiž siaha zrak,“ hovorí Vitruvius, „tým ťažšie sa prebija hustotou povetria a oslabený týmto priestorom odovzdáva zmyslom nesprávne rozmery. Preto k proporcionálnym rozmerom častí treba vždy pridať doplňujúcu korektúru.“ A na inom mieste píše: „Oko hľadá príjemný pohľad; ak ho neuspokojíme

<sup>a</sup> J. A. Jolles, *Vitruvs Ästhetik*, Diss. Freiburg, 1906.

<sup>b</sup> Pozri kapitolu „Estetika klasického obdobia“ v tejto knihe.



uplatnením správnych proporcií a dodatočným vyrovnaním modulov, pridávajúc, kde niečo chýba, poskytneme divákovi pohľad nemilý a bez pôvabu.“

A tam, kde sa už jednoznačne odvoláva na detailné skúsenosti architektov, Vitruvius píše: „Všetky časti, ktoré majú byť umiestené nad hlavicami stĺpov, to znamená architrávy, vlysy, rímsy, tympanóny, akrotérie, štíty, musia byť na čelnej strane naklonené o jednu dvanástinu svojej výšky, pretože keby sme sa postavili oproti čelnej fasáde a viedli od oka dve priamky, jednu k vrcholu a druhú k najnižšiemu bodu budovy, potom priamka, ktorá by viedla k vrcholu, ukázala by sa ako dlhšia. Čím väčší sa predlžuje priamka smerujúca k vyšším častiam stavby; tým skôr sa tieto časti zdajú akoby ustupujúce . . . Keď sa však tieto časti nachýlia dopredu, budú vzbudzovať dojem kolmých.“

V spore „symetria či eurytmia“ Vitruvius teda zaujal kompromisný postoj: uplatňoval obe zásady, pokladajúc ich za nevyhnutné. Jednako prevažovala eurytmia: symetriu ako zásadu matematického výpočtu Vitruvius pokladal za nenahraditeľný základ umeleckej kompozície, ale eurytmia bola podľa neho jej korektúrou, zdokonalením, vyšším stupňom kompozície. Vitruvius tu nebol iniciátorom, iní pred ním vyslovovali podobné názory, ale keď sa ich diela stratili, on sa stal najlepším informátorom. A na vysvetlenie problému použil nezvyčajne šťastné termíny, ako boli spomenuté *adiectioes, detractioes, temperaturae*.

Vitruvius nebol vo svojom postoji vôbec osamotený. Spisy iných teoretikov architektúry z helenisticko-rímskej epochy sa síce nezachovali, máme však k dispozícii vtedajšie výpovede o potrebe modifikovania symetrie, aby sa dosiahla eurytmia, u Gemina, matematika z 1. storočia n. l., u mechanika Filóna, u novoplatónskeho filozofa a učenca z 5. storočia n. l. Prokla.

Geminus písal: „Časť optiky, nazývaná perspektívou, skúma, ako treba rysovať podobu stavieb. Pretože veci sa nezdajú takými, aké sú, nezisťuje sa ako zobraziť skutočné proporcie, ale to, ako ich ukázať takými, akými sa nám zdajú. Cieľom architekta je dať svojmu dielu harmonický vzhľad a nájsť podľa možnosti spôsoby eliminácie zrakových klamov; neusiluje sa o skutočnú rovnosť a harmóniu, ale o také, aké sa javia.“ Takisto sa vyjadruje Proklos, ibaže rozvíja svoju myšlienku v oblasti maliarstva. Píše, že perspektíva je schopnosť, ktorá učí, ako má umelec zobrazovať javy, aby sa v tom, čo namaľuje, nezdali deformované vzdialenosťou a výškou.

Herón ostro staval „symetriu“, čiže to, čo je v skutočnosti (*κατὰ οὐσίαν*) a na o z a j (*κατ' ἀλήθειαν*) proporcionálne, proti „eurytmii“, čiže proti tomu, čo sa z d á proporcionálne očiam (*πρὸς τὴν ὄψιν*). Idea tohto sprotikladnenia bola nepochybne staršia (a spomínali sme ju už v súvislosti s estetikou predchádzajúcich storočí), ale Herón ju mimoriadne presne sformuloval. Postavil sa na stranu eurytmie, čo bolo v jeho časoch prirodzené, a požadoval, aby sochári či staviteľia rátali s očnými klamami (*ἄπάρται*) a stvárnňovali svoje diela tak, aby sa divákovi zdali proporcionálnymi, aj keď takými v skutočnosti nie sú.

Navzdory prvotnému panobjektívizmu antických teoretikov presadila a ustálila sa medzi nimi myšlienka, že umenia sú určené zraku a sluchu, a preto musia brať do úvahy to, ako oči a uši prijímajú vnemy. V helenistickej dobe zavládla v tomto ohľade zhoda, nebolo takých oponentov ako kedysi Platón. Vitruviove názory tu boli smerodajné a pre epochu typické.

12. VITRUVIOU A HELENISTICKÁ ARCHITEKTÚRA. Historikovia znepokojovalo, že proporcie dokonalej architektúry, ktoré udáva Vitruvius, čiastočne nesúhlasia s meraniami starovekých pamiatok. Tento nesúlad si všimol už L. B. Alberti v 15. storočí. Vitruvius poznal a zveľboval tradíciu, ale klasická architektúra nebola pre neho uzavretou vecou ako pre dnešného človeka, na ktorú sa hľadí síce s obdivom, ale z diaľky; naopak, bola to vec živá. Na druhej strane ho však od nej delilo už niekoľko storočí, chcel ju

teda zmodernizovať, spojiť staré s novým.<sup>a</sup> Vkus sa však medzitým zmenil. Medzi dvoma slohmi, pôvodne súbežnými, sa vytvoril antagonizmus; iónsky sloh mu vyhovoval, dórsky sa mu zdal zastaraný, Vitruvius ho chcel zmodernizovať. Na tomto základe konštruoval idey všelijakých diaštylov a syštylov, ktoré však zostali iba projektmi, nerealizovali sa. Sníval o „správnom a bezchybnom slohu“, ale bol to typický sen epigóna. V jeho knihe sú dve zložky: informácie o klasickej architektúre a ukážky predstáv klasicistu. Prvé informujú o ranom antickom umení, druhé o neskoršom. V týchto ideách nebol osamotený, reprezentoval neskorší helenistický vkus.

Tento vkus najskôr a najlepšie vyjadril Hermogenes, architekt z Malej Ázie v 2. storočí pred n. l., vo svojich stavbách a v spisoch; z neho si bral Vitruvius vzor a od neho najväčší vo svojich názoroch závisel.<sup>b</sup>

Ale helenistický vkus nebol jednoliaty: povedané neskoršími termínmi, bol čiastočne barokový a čiastočne — nie klasický, ale klasicistický. A Vitruvius bol prívržencom tohto klasicizujúceho prúdu svojich čias a odporcom barokového prúdu. Barokové stavby kritizoval takto: „Namiesto stĺpov sa umiestujú trstiny, namiesto priečelí mušle s nakučeravenými listami, svietnikom sa ukladá podopierať celú budovu. Z lodých sa vynárajú postavy, jedny s tvármi ľudí, iné so zvieracími. To všetko sú veci, ktorých niet, nemôže byť a nikdy nebolo (*haec autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt*). Ako by trstina mohla podopierať strechu a ako by svietnik mohol niesť budovu? Ako by slabé a útle lodyhy mohli zo seba vydať celé postavy? A zatiaľ ľudia, hľadiac na tieto klamstvá, neodsudzujú ich, ale zabávajú sa na nich, nevšímajúc si, či sú to veci možné, alebo nie. A predsa si obraz nezaslúži uznanie, ak sa nepodobá pravde.“ Celá táto kritika vyplynula z presvedčenia, že krásne môže byť iba to, čo sa zhoduje so skutočnosťou a s rozumom. Čo nemá opodstatnenie (*sine ratione*) a nezodpovedá prírode, nemá nachádzať uznanie a miesto v umení. Bol to výraz klasicistického prúdu a jeho racionalizmu.

13. VITRUVIOU ESTETICKÉ PRINCÍPY. Vitruviovo estetické stanovisko by sa dalo charakterizovať takto: 1. Jedným z vedúcich pojmov, ktoré Vitruvius uplatňoval vo svojich úvahách o architektúre, bol pojem krásy. Estetické hľadisko vstupovalo už do charakteristiky a hodnotenia umenia. 2. Krásu Vitruvius chápal tak široko, že do nej zahrňoval nielen všetko, čo bezprostredne teší zrak svojou proporciou a farbou, ale aj to, čo ho potešuje svojou účelnosťou, primeranosťou, užitočnosťou; aby sme použili latinskú terminológiu, zahrňovala nielen *pulchrum*, ale aj *decorum, aptum*. Vďaka tomu sa v jeho teórii architektúry udržiavala rovnováha medzi funkcionálnou a čisto formálnou krásou. 3. V základoch Vitruviovoho estetického názoru tkvelo presvedčenie o objektívnej krásy, podmienenej prírodnými zákonmi, a nie postojom človeka. Dokonalý chrám bol pre neho výtvorom prírodných zákonov, a nie dielom individuálneho človeka; ten mohol byť iba objaviteľom týchto zákonov, ale nie ich vynálezcom. Predsa však pokladal za prípustnú, ba za žiadúcu korektúru objektívnych zákonov krásy v mene subjektívnych potrieb diváka: podľa neho eurytmia musela dopĺňať a korigovať symetriu. Aj tu dospel ku kompromisu a k rovnováhe: o krásy rozhoduje rovnako objektívna miera, ako aj subjektívne podmienky videnia. Bol to prirodzený výsledok stáročných estetických hľadanií a diskusií.

<sup>a</sup> C. J. Moe, *Numeri di Vitruvio*, 1945.

<sup>b</sup> L. Niemojewski, *Witruwiusz w świetle ostatnich badań*, Spraw. TNW. Wyzd. II., zv. XLIII., 1952.

# TEXTY Z ESTETIKY ARCHITEKTÚRY

## PEVNOSŤ, ÚČELNOSŤ A KRÁSA

- 1) Pri stavbe budovy treba dbať na pevnosť, účelnosť a na krásu... Na krásu sa bude dbať vtedy, ak má stavba mať príjemný a ušľachtilý vzhľad a ak vzájomné pomery jej častí majú mať zodpovedajúcu symetriu.

(Vitruvius, O architektúre I 3, 2)

## ZLOŽKY ARCHITEKTÚRY

- 2) Architektúra sa zakladá na usporiadaní (ordinatio), čomu zodpovedá grécke táxis, na rozvrhnutí (dispositio), čomu Gréci hovoria diáthesis, na eurytmii a symetrii, na primeranosti (decor), na úspornosti (distributio), čo Gréci vyjadrujú slovom oikonomia.

Ordinatio (usporiadanie) je primerané zladenie jednotlivých častí budovy, a takisto jej celkovej proporcionálnosti, aby vzniklo dielo symetricky vyrovnané. Symetria pozostáva z kvantity, ktorá sa po grécky volá posótes. Táto kvantitatívna rozmernosť je výsledkom pomeru stavby a jej jednotlivých častí, ktorý vytvára súlad s celkovým účelom diela.

Dispositio je vhodné rozmiestenie súčastí budovy a zároveň krásny dojem z dosiahnutého účelu diela a jeho kvality. Toto všetko je výsledkom premýšľania a vynachádzavosti. Premýšľanie je starostlivé a horlivé úsilie upriamené na cieľ a spojené s láskou voči základnému úmyslu. Vynachádzavosť (inventio) je riešenie nejasných otázok a odhaľovanie nového vzťahu vecí prostredníctvom živej predstavivosti.

Eurytmia je krásny dojem z diela, v ktorom je zachovaná miera jednotlivých častí. Dosahuje sa tým, že jednotlivé časti budovy majú zodpovedajúci pomer výšky voči šírke, šírky voči dĺžke a vcelku zodpovedajú svojej symetrii.

Symetria je harmónia vyplývajúca z členenia samotného diela a súlad zodpovedajúci podobe istej časti i častiam, z ktorých vznikla. Ako je to aj v symetrii ľudského tela; z predlaktia, z nohy, z dlane, z prstov a z ostatných jeho častí vyplýva symetrická kvalita a celkový súlad — eurytmia, takisto je to aj v dielach architektúry. Je to tak predovšetkým v sakrálnych stavbách, kde sa pomernosť dosahuje šírkou stĺpov alebo triglyfu, alebo embatériu ako jednotkou miery (modulus). Z jednotlivých častí vzniká symetrické rozvrhnutie.

Decor je ladnosť, vyváženosť podoby diela, ktoré vzniklo z účelne usporiadaných súčastí dodržaním ich vnútornej zákonitosti. Tá sa dosahuje zásadou, po grécky thematismo, a to alebo zo zvyku, alebo prirodzene.

Distributio je rozdelenie, rozpočet, a spočíva na vlastnom rozdelení materiálu a miesta, či na

rozumnej úspornosti, ktorou sa spravuje stanovenie stavebných nákladov... Zdá sa, že inak treba stavať meštianske domy, inak dedinské hospodárske budovy, inak domy pre bankárov a boháčov, rozkošníkov, inak budovy pre politikov, ktorých rozhodnutiami sa spravuje štát. Vcelku treba stavať vhodné budovy a treba stanoviť stavebný rozpočet primeraný každému stavebníkovi.

(Vitruvius, tamže I 2, 1—9)

## ARCHITEKTÚRA A ĽUDSKÉ TELO

- 3) Kompozícia svätýň je založená na symetrii, ktorej princípy musia stavitelia veľmi starostlivo zachovávať. Symetria sa totiž rodí z proporcionálneho vzťahu, ktorý sa po grécky nazýva analogia. Proporcionálny vzťah je rozmerová rovnováha príslušnej časti zložiek pri stavebnom diele ako celku vo vzťahu k časti prijatej za východiskovú (modulus), z ktorej vyplýva podstata symetrie. Nijaká stavba ako celok nemôže jestvovať bez proporcionálneho vzťahu symetrie, ako je to u pekne stavaného človeka. Príroda tak vytvorila ľudské telo, že tvár od brady k čelu, ku koreňom vlasov meria desatinu tela a takisto vystretá dlaň od kľbu v zápästí ku koncu prostredného prsta. Hlava od brady k vrcholu temena meria osminu, od hraničnej línie hrude a spodnej časti krku až po koreňky vlasov meria šestinu tela, od stredu hrude k vrcholu temena meria štvrtinu tela. Z výšky tváre pripadá tretina od špičky brady po nozdry, a práve toľko meria nos od nozdier až po koreň nosa medzi obočím, a priestor od tohto konečného bodu po koreňky vlasov vyplňa čelo takisto predstavujúce tretinu tejto výšky. Chodidlo zodpovedá jednej šestine výšky tela, lakeť jednej štvrtine a takisto hrud. Ostatné časti tela majú svoje pomery, ktorými sa spravovali už starovekí maliari a slávni sochári, ktorí dosiahli nehybnú slávu. Podobne aj časti svätýň musia mať čo najprimeranejšie proporcie rovnako pri svojich častiach, ako aj v pomere k celej stavbe. Prirodzeným stredom ľudského tela je pupok. Ak si človek ľahne na chrbát s rozstiahnutými rukami a nohami a hrot kružidla zabodneme na miesto, kde má pupok, bude sa opisany kruh dotýkať prstov obidvoch rúk i nôh. Takisto ako sa javí obraz kružnice na ľudskom tele, možno na ňom zistiť aj obraz štvorca. Ak totiž odmeriame vzdialenosť od prstov nôh k temenu hlavy a túto výšku preniesieme na rozopäté ruky, zistíme tú istú šírku i výšku, ako je to pri štvorci zostrojenom podľa uholníka. Teda, ak príroda vytvorila ľudské telo tak, aby proporcie jeho častí zachovávali daný pomer, zistíme starovekú zásadu, podľa ktorej sa pri stavaní budov zachovával pomer jednotlivých častí v celku. A tak ako sa zachovávali určité pravidlá v architektúre všeobecne, osobitne sa zachovávali pri stavbe svätýň, lebo prednosti a nedostatky týchto stavieb zvyčajne pretrvávajú celé veky.

Ak sa uznáva, že základné číslo bolo odvodené z častí ľudského tela a že z jeho jednotlivých údov sa vytvoril harmonický pomer medzi údmi a celkom tela, vyplýva z toho, že musíme s úctou hľadať na tých, čo pri budovaní chrámov nesmrteľným bohom usporiadali súčasti stavebných postupov tak, aby ich členenie svojou proporcionálnosťou a symetrickým súladom dosahovalo vzájomnú rovnováhu v jednotlivostiach i v celku.

(Vitruvius, tamže III 1, 1—4, 9)

- 4) Náročné stĺpy sa musia stavať hrubšie o jednu päťdesiatinu ich priemeru, lebo voľný priestor okolo nich ich stenčuje, takže divákovi sa zdajú štíhlejšie. Očný klam musí sa vyrovnat' prepočtom. Proporcionálne zužovanie stĺpov smerom k hlavickej je závislé od výšky a vzdialenosti oka toho, kto sa pozerá nahor. Lebo aj oko vyhľadáva krásu súladu, a ak nepocítíme z nej rozkoš porporcionality ani po zväčšení rozmerov, aby sa vhodnou úpravou vyrovnal očný klam, poskytujeme divákovi iba prázdny a nesúladný dojem.

(Vitruvius, tamže III 3, 12, 13)

Čím vyššie siaha pohľad oka, tým ľahšie sa prediera cez ovzdušie, alebo sa výškovým rozdielom triešti, a oslabený podáva zmyslom nesprávny obraz rozmerov. Preto sa musia symetrické články primerane zosilniť, aby stavby mali príslušné pomery, čo sa týka ich veľkosti, osobitne ak sú na vyvýšených miestach, alebo majú skutočne veľké rozmery.

(Vitruvius, tamže III 5, 9)

Staviteľ sa musí predovšetkým starať o to, aby stavby boli konštruované v súlade s ustálenými zásadami porporcionality. Keď je stanovený základ súladných vzťahov a keď sú prepočtom určené jednohlivé rozmery, je vecou rozumovej pohotovosti dbať o vyváženosť stavby pridávaním alebo uberaním, či pridaním detailov so zreteľom na prirodzenú povahu stavby, na jej použiteľnosť a vzhľad, ktorý nemá zaostávať za jej účelnosťou. Iný obraz vznikne vtedy, keď je predmet blízko, a iný, keď je vysoko, iný zasa na malom priestore a iný na voľnom priestranstve; a treba mať dobre vycvičený úsudok, aby sme zvolili, ako napokon postupovať. Zdá sa, že zrak nie vždy poskytuje správne údaje, ale myseľ sa často klame v jeho údajoch.

(Vitruvius, tamže VI 2, 1)

## ĎALŠIE OPTICKÉ KOREKTÚRY

- 5) Scénografická časť optiky skúma, ako treba projektovať budovy. Keďže veci sa nezdať takými, akými sú v skutočnosti, ide o to, ako stanoviť skutočné proporcie a nakresliť ich také, akými sa zdajú. Architekti si kladie za cieľ dať svojmu dielu harmonickú podobu a nájsť pokiaľ možno taký spôsob, ktorý by vylučoval očné klamy. Uberá sa teda nie ku skutočnej vyváženosti a k harmónii, ale prispôbuje ich oku. Staví skôr cylindrické stĺpy a usiluje sa o to, aby sa nezdať v strede štíhlejšie, a preto ich robí hrubšie. Kruh zasa niekedy nekreslí ako kruh, ale ako elipsu a štvorec ako obdĺžnik, a pri väčšine stĺpov rozličnej veľkosti mení proporcie podľa ich množstva a veľkosti.

(Damianos, R. Schöne, 28)

1. HELENISTICKÁ LITERATÚRA O VÝTVARNÝCH UMENIACH. V starovekej literatúre, ktorá sa zachovala do našich čias, niet knihy o maliarstve a sochárstve, ktorá by bola ekvivalentom Aristotelovej alebo Horatiovej poetiky, Quintilianovej rétoriky, Aristoxenovej harmoniky alebo Vitruviovho diela o architektúre: niet systematického spracovania týchto umení, ktoré by bralo do úvahy estetické hľadiská. Na druhej strane nechýbajú práce, ktoré, hoci si kladú iné úlohy, príležitostne a nepriamo informujú aj o tom, ako starovek chápal estetiku výtvarných umení:  $\sqrt{}$  robia to rôzne práce technickej, historickej, cestopisnej, beletristickej i filozofickej povahy.

A. Starovekí umelci ako Xenokrates a Pasikles písali rozpravy o maliarstve a sochárstve; tieto mali technickú povahu a boli blízke Vitruviovmu dielu. Nezachovali sa, ale zostala po nich stopa vo veľkom encyklopedickom diele Plinia Staršieho z 1. storočia n. l. *Historia naturalis*, ktorej 34. kniha prináša údaje o sochárstve v bronz, 35. o maliarstve, 36. o sochárstve v mramore.<sup>b</sup>

B. Knihy laikov o výtvarníctve, ktoré mali odlišný charakter ako knihy umelcov, zaujímali sa hlavne o tvorcovu osobu a boli písané z historického hľadiska. Staršie z nich, ako kniha Durida zo Samu pochádzajúca zo 4. storočia, sa stratili; na druhej strane sa zachovalo spomenuté dielo Plinia, rímskeho polyhistora; je zlatou baňou údajov o antickom umení, najmä historických, čisto faktických, ale príležitostne sa v ňom rozoberajú aj všeobecnejšie otázky estetickej povahy.

C. Informácie o antickom umení sa nachádzajú aj v niektorých knihách topografickej, cestopisnej povahy; spomedzi nich sa zachoval *Sprievodca po Hellade* od Pausania Periegetu z 2. storočia n. l., ale estetiky je v ňom málo.

D. Práce rétorov, básnikov, publicistov — beletristické i esejistické — si často volili za tému opisy obrazov, sôch aj celých galérií. Také opisy sú u Lukiana zo Samosaty a osobitne si túto tému obľúbili dvaja Filostratovia a Kallistratos v 3. storočí n. l. Obidvaja Filostratovia, starý otec a vnuk, zanechali v tomto žánri *Obrazy* (Εἰκόνες), Kallistratos zasa *Opisy* (Ἐκφράσεις) sôch. Veľa správ o estetike výtvarných umení je aj v *Živote Apollonia z Tyany* od Filostrata Staršieho:

E. Z helenistických filozofov ani jeden nevenoval špeciálnu prácu estetike výtvarných umení, ale v ich spisoch sa nachádzajú poznámky k tejto téme. Aj v prácach z oblasti estetiky poézie, rečníctva alebo hudby sa výtvarné umenia neraz spomínajú a estetické tézy sa uplatňujú aj na ne.

Okrem Plinia a Filostrata pomerne najviac údajov máme od Dióna a Lukiana. Dión z Prusy, zvaný Zlatousta (Chrysostomos); žijúci koncom 1. a začiatkom 2. storočia n. l., slávny rečník a vzdelaný filozof, vyložil svoju estetickú koncepciu najmä vo svojej chýrnej *XII. Olympijskej reči* z roku 105. Lukianos zo Samosaty v Sýrii, vynikajúci všestranný literát z 2. storočia n. l., nadhadzoval estetickú problematiku v rozličných žánrových a satirických dielach.

Ako veľké mozaiky z malých kamienkov, tak sa z týchto rozptýlených údajov skladá rozľahlý a pestrý obraz helenisticko-rímskej estetiky výtvarných umení.<sup>d</sup> Treba si iba uvedomiť, že starovek do samého konca nemal

<sup>a</sup> Podobne ako o helenistickej poetike aj o helenistickej teórii maliarstva a sochárstva doteraz najviacej údajov zhromaždil W. Madyda vo svojej knihe: *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint*, in: *Archivum Filol.* PAU, 16, 1939.

<sup>b</sup> A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, 1898.

<sup>c</sup> M. Valgimigli, *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, 1912. — H. v. Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa*, 1898.

<sup>d</sup> B. Schweitzer, *Der bildene Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F., 1925. — *Mimesis und Phantasia*, in: *Philologus*, zv. 89, 1934. — E. Birmelin, *Die kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats „Apollonios“*, in: *Philologus*, zv. 88, 1933. — Predovšetkým však už citovaná knižka W. Madydu.

taký široký pojem, akým je novodobý pojem „výtvarných umení“. Helenizmus traktoval maliarstvo a sochárstvo spolu: maliarstvo ako plošné umenie spolu so sochárstvom ako s trojrozmerným umením. Na rozdiel od starogréckeho stanoviska, ktoré sochárstvo v bronzovej a sochárstvo v kameni pokladalo za dve rozličné umenia, Filostratos pod názvom „plastiky“ (πλαστική, plastiké) spojil dovedna tvarovanie hliny, odlievanie kovu a tesanie do kameňa; všetko toto hodnotil ako jedno umenie.

2. ZÁLUBA VO VÝTVARNÝCH UMENIACH. Záujem o výtvarné umenia bol v helenisticko-rímskej dobe obrovský: maľby zdobili nielen chrámy, ale aj námestia, paláce, galérie. Umelecké diela sa zväžali do Ríma a platili sa za nezávratné sumy. Nielenže sa cenili, ale sa priam zvelebovali. Ostrov Knidos nechcel predať Praxitelovu Afroditu, hoci sa za tú cenu mohol zbaviť všetkých štátnych dlhov. Skopova Afrodita bola predmetom náboženského kultu. Organizovali sa púte na Knidos, aby si záujemcovia mohli obzrieť tamojšie sochy. Bola vynájdená špeciálna technika, ktorá robila farby odolnými proti slnku, soli a vetrom a umožňovala zdotiť maľbami aj lode. Maliarske a sochárske diela sa vyhľadávali a kupovali v obrovských množstvách. Roku 58 Marcus Scaurus ozdobil scénu divadla troma tisícami soch. Mucianus, ktorý bol konzulom na Rode, tvrdil, že napriek lúpežiam tam bolo ešte 73 000 soch a najmenej toľko aj v Aténach, v Olympii, v Delfách. Po podmanení Achaie sa ako vojnová korisť dostali do Ríma tisíce umeleckých diel. „Kto nemiluje maliarstvo, ten uráža pravdu a múdrosť,“ písal Filostratos.

3. HELENISTICKÝ VKUS. Umenie, ktoré sa cenilo v helenistických krajinách a v Ríme, malo svoje výrazné znaky.

A. Bolo predovšetkým naturalistickým umením. „Verné portréty boli po mnohé pokolenia najväčšou ambíciou umenia,“ píše Plinius. Umenie si kládlo za úlohu podávať ilúziu života. Obľúbená anekdota hovorila o tom, ako v tomto smere Zeuxis súperil s Parrhasiom: Zeuxis namaľoval chlapca so strapcami hrozna, na ktoré sa zlietali vtáky; jednako sám maliar nebol s obrazom spokojný a hovoril, že keby chlapcov portrét bol rovnako vďarený ako hrozno, vtáky by sa ho zľakli a odleteli by. Gréci i Rimania sa do nekonečna nadchýnali sochami, ktoré boli „ako živé“, „ako naozajstné“, ktoré boli „živou spiežou“ (*aera quae vivunt*). Pes obližujúci si rany, majetok Junóninho chrámu v Ríme, bol pre svoj nevidaný realizmus (*indiscreta similitudo*) taký vzácný, že kurátori chrámu vlastnými hlavami ručili za neporušenosť sochy.

B. Ako by sa dalo usudzovať podľa dnešných múzeí antiky, helenistické a rímske sochárstvo vôbec nepozostávalo zo samých ľudských figúr; malo pestrú a často komplikovanú tematiku. A to ešte väčšmi platí o maliarstve. Oceňovala sa rôznorodosť, rozmanitosť, tak obsahová, ako aj formálna. Dión odsudzoval jednoduchú a nevynaliezavú formu, podobne aj Plutarchos. Umeľci sa už nevyhýbali inováciám, naopak, mali mimoriadnu záľubu v novostiach: „Ak sa novosťou zväčšuje pôžitok, nesmieme ňou pohrdáť, ale naopak — dbať o ňu.“ Bol to celkom iný názor, ako zastávali Gréci raného a klasického obdobia. V súvislosti s tým sa mimoriadne oceňovala „smelosť“ (*audacia*) myšlienok.

C. V umeleckých dielach sa hodnotil aj pohyb, život, sloboda. Quintilianus písal: „Užitočné je zavádzať určité zmeny do zaužívaných umeleckých foriem a dokonca ich treba vovádzať do vzhľadu, výrazu tváre a postojov v maľbách i v sochách, lebo vzpriamené telo nie je vonkoncom pôvabné. Ak je hlava tvárou k nám a postava má ruky spustené a nohy spojené, pôsobí na nás meravým dojmom, a ak sa tak dá povedať, pohyb ju oživuje a dáva dielu zavišenosť. Preto sa ruky nestvárnajú vždy tým istým spôsobom a tváre majú tisíc výrazov... Kto by hanil Myrónovho Diskobola ako nie dosť jednoduchú sochu, prezradil by, že nerozumie umeniu, lebo u nej sú práve chvályhodné nezvyčajnosť a vyjadrenie námahy.“

D. V práci sa cenila technická zručnosť — a veľa vtedajších umeleckých diel naozaj prezrádza

vysokú technickú úroveň. Cenila sa vyberanosť, výlučnosť umeleckého diela, jeho elegancia; vtedy aj vznikol tento termín; Vitruvius ho už používa na označenie dobrého diela.

E. Prinajmenšom časť vtedajších konzumentov umenia mala záľubu vo veľkých rozmeroch, v nadsúdkovom meradle, v kolosoch. Socha Slnka na ostrove Rodos, ktorej palec bol väčší než socha prirodzenej veľkosti, dostala sa do zoznamu „siedmich divov sveta“. Existovali odborníci na vytváranie kolosov, ako bol Vitruviov súčasník Zenodoros. Takisto si istá časť konzumentov cenila v umení bohatstvo a prepych. Rimania začali pozlacovať sochy. Nero rozkázal Lysippovu sochu Alexandra pozlátiť — socha tým síce získala na cene, no stratila na kráse (podľa Plinia: *cum pretio perit gratia artis*), a tak sa zlato odstránilo.

Tieto záľuby epochy — v umení naturalistickom, iluzionistickom, originálnom, slobodnom, technicky rafinovanom, elegantnom, kolosálnom, bohatom — charakterizujú jej vkus: už to nie je vkus klasický, ale barokový. Tento vkus sa však prejavuje menej vo všeobecných tézach vtedajšej estetiky, menej v teórii umenia ako v umení; teória bola konzervatívnejšia ako prax, v značnej miere ešte zachovávala klasické zásady.

Najzarážajúcejšie však je, že helenistická teória nečerpala príklady a vzory zo súčasného umenia, ale z klasického. Spisovatelia nespomínali umenie po Alexandrovi Veľkom, ako keby neexistovalo. A o staršom umení tvrdili: „Vybavenie bolo vtedy skromnejšie, ale výsledky lepšie, lebo teraz sa zaujíname o hodnotu materiálov, a nie o talent umelcov.“ Široká verejnosť zbožňovala nové barokové umenie, kým historici, vzdelanci a znalci uctievali staré klasické umenie. Predsa však v staršom umení kládli dôraz na tie vlastnosti, ktoré boli predzvesťou nového: na život, rôznorodosť, na slobodu; napriek programovému návratu do minulosti nemohli zaprieť svoju dobu. Napokon helenistická epocha nemala jeden stály a všeobecný názor, pretože trvala dlho, mala veľa centier a Rimania nemali mentalitu Grékov ani cisári mentalitu učencov.

4. SMERY. Rozdiely v helenistických názoroch na umenie mali zdroj aj vo filozofických školách, ktoré bojovali medzi sebou a vytvorili rozličné a protichodné smery aj v teórii umenia:

A. Moralistický smer, podriaďujúci umenie morálke, mal tradíciu siahajúcu až po Platóna a v helenistickej dobe ho udržiavali stoici. Bol to názor niektorých filozofov, ale nie umelcov a širších vrstiev inteligencie. Napriek celkom iným východiskám blížil sa k nemu závermi utilitaristický smer, lebo takisto upieral umeniu jeho vlastnú hodnotu. Tento smer tvrdil, že umenie je hodné toľko, koľko úžitku prináša: rovnako Quintilianus ako Lukianos definovali umenie jeho užitočnosťou; k takémuto chápaniu sa približovali epikurovci. Ale väčší význam ako moralizmus i utilitarizmus mali dva iné smery.

B. Formalistický smer charakterizoval skeptikov a časť epikurovcov. Stáli za ním dve školy, časť intelektuálnej elity, ale širším kruhom bol cudzí. Mal účinných zástancov v teórii hudby (Sextus) aj v teórii poézie (Filodemos), no oveľa menej prívržencov mal v teórii výtvarných umení, hoci by sa mohlo zdať, že tieto sa prinajmenšom v rovnakej miere hodia na senzualistickú a formalistickú interpretáciu. Pre pochopenie umení urobil málo pozitívneho, ale získal si zásluhy bojom proti zmäteným a mystickým teóriám.

C. Spiritualistický a idealistický smer si získal veľké uznanie v teórii výtvarných umení. Istá jeho vetva interpretovala umenie nábožensky a mysticky, videla v ňom plod božskej inšpirácie. Bolo to rovnako extrémne stanovisko ako formalizmus a predstavovalo druhý pól vtedajšej teórie umenia. Spiritualizmus ku koncu staroveku čoraz väčšmi silnel, uznával ho Plutarchos a ešte väčšmi Filón a Proklos.

Ale viacej prívržencov ako extrémny spiritualizmus mala jeho kompromisná, eklektická podoba.

Sformovala sa pravdepodobne v Aténach za Antiocha, v „strednej Akadémii“; z poetiky, kde sa tento smer zjavil prvý raz, preniesol sa do teórie výtvarných umení. Vhodnú pôdu našiel v Ríme a v Alexandrii. Mal veľa platónskych prvkov, ale špeciálnu problematiku prevzal vo veľkej miere od peripatetikov a niektoré pojmy, ako pojem fantázie, od stoikov. V maliarstve a v sochárstve kládol dôraz na ideálne a duchovné elementy, ktoré staršie generácie nachádzali v poézii a v hudbe, ale nie vo výtvarných umeniach.

D. Medzi tými, čo písali o výtvarných umeniach, môžeme napokon nájsť aj takých, čo sa neangažovali za nijaké teórie, ani formalistické, ani idealistické, vyhýbali sa syntézam a filozofii a reprezentovali analytický smer. Nezohrávali však takú úlohu ako extrémni spisovatelia, či už formalisti, alebo spiritualisti.

A tak v helenistických názoroch na umenia neboli iba rozdiely, ale priam najväčšie možné protichodnosti. Predstavitelia spiritualistického smeru, a najmä jeho náboženskej vetvy, videli v umeleckom diele dar bohov, ba istý druh zázraku, o ktorom písali s náboženským zánietením, kým skeptici a epikurovci v ňom videli iba prázdny prepych a zdroj pohoršenia. V helenistických analýzach umenia sa nájdu nesporné výdobytky, ktoré ho oslobodzovali od starších jednostranných a úzkych názorov; ale zjavili sa v ňom aj nedostatky: jeden pól bol negatívny a neplodný, druhý zas mystický.

5. NOVÝ NÁZOR NA UMELECA. Napriek týmto veľkým protikladom, vystupujúcim v helenistickom názore na umenia, boli v ňom isté myšlienky o umení a umelcovi, okolo ktorých sa sústreďovala väčšina, a to tak učených estetikov, ako aj umelcov a znalcov, a ktoré takto charakterizovali celú epochu. Takýmto najcharakteristickejšími ideami boli nové, práve zrodené myšlienky, odlišné od tých, ktoré prevládali v predchádzajúcich epochách.<sup>a</sup> Pravda, od dvoch hlavných predpokladov starších čias — že umenie žije pravidlami a napodobovaním skutočnosti — sa neupustilo, naturalistické umenie malo najväčší úspech; Vitruvius nebol osamotený, keď písal, že „nemali by sa tešiť uznaniu obrazy nepodobné pravde“. Ale už sa zjavili aj odlišné myšlienky.

A. V umeleckej práci je podstatná predstavivosť. Pre maliara a sochára nie je menej dôležitá ako pre básnika. Filostratos napísal, že je „múdrejšou umelkyňou než napodobovanie“, lebo ono ukazuje iba to, čo vidí, kým ona aj to, čo nevidí. Mysel „maľuje a sochárči lepšie ako remeselnícka zručnosť“. Chvála predstavivosti vôbec nebola výzvou, aby sa umenie vzdalovalo od pravdy; naopak, predstavivosť, slobodne vyberajúca a spájajúca motívy, môže o to účinnejšie vysloviť pravdu. Pojem predstavivosti, ktorý zaviedli stoici a ktorý sa rýchlo rozšíril, začínal v teórii umení zaujímať miesto „mimézis“.<sup>b</sup> K ostrému protikladu medzi „fantáziou“ a „mimézis“ dochádzalo však iba vtedy, keď sa „mimézis“ chápala pasívne ako u Platóna; u Aristotela však už mala v sebe zárodok toho, čomu helenistické obdobie dalo názov „predstavivosť“.

B. Pre umelca je podstatná myšlienka, poznanie, múdrosť. Lebo môže a má ukazovať nie iba povrch vecí, ale ich najhlbšie znaky. Dión napísal, že dobrý sochár v soche boha vyjadri celú podstatu a moc božstva. A Filostratos povedal, že Feidias, prv ako vytesal Dia „spolu s nebom a s hviezdami“, musel sa pohrúžiť do kontemplácie o svete, toľko je v tej soche porozumenia pre jeho prirodzenosť; takéto chápanie umelca ho približovalo k filozofovi. Starí Gréci pripodobňovali filozofovi básnika, ale nikdy nie maliara či sochára. Teraz v sochárovi Feidiovi videli „tľmočníka pravdy“. „Tá istá múdrosť“, písalo sa vtedy, „ktorá navštevuje básnika, určuje aj hodnotu maliarskeho umenia, lebo aj ono obsahuje múdrosť.“ Dión tvrdil, že

za predstavy, ktoré majú ľudia o bohoch, vďaka nielen poznaniu prírody a spisovateľom, ale aj maliarom a sochárom.

C. Pre umelca je podstatná idea. Tvorí podľa idey, ktorú má vo vedomí. „Vo formách a figúrach je niečo dokonalé a ideu tejto dokonalosti máme vo vedomí“, písal Cicero. Feidias, ako to zhodne dokazovali Cicero, Dión či Alkinoos, nevytvoril Dia podľa prírody, ale podľa idey, ktorú mal vo svojej mysli. Ale ako sa predstava boha mohla ocitnúť vo Feidiovom ľudskom vedomí? Dión na to odpovedá: „Ako tvrdí Feidias, predstava boha je zákonitá a vrozená, umelec ju má vďaka svojej podobnosti s bohom. Idea tu bola pred ním, on je iba jej tľmočníkom a učiteľom.“ Bol to jeden z najväčších prevratov, ku ktorým došlo počas antiky v názoroch na krásne umenia.

Termín a pôvodná koncepcia idey pochádzali od Platóna, ale helenistickí spisovatelia zachovali iba termín, koncepciu však pretvorili. Pre Platóna idea bola bytím existujúcim mimo človeka a sveta, bytím večným a nemenným, ľudským zmyslom nedostupným, ale postihovaným prostredníctvom pojmov. Pre Ciceróna — ako sme už o tom hovorili — alebo pre Dióna sa idea z predmetu pojmu stala samým pojmom, z transcendentnej idey sa stala predstavou v umelcovom vedomí. Ba čo viac, z abstraktného pojmu sa premenila na konkrétnu predstavu, s ktorou umelec operuje. U Ciceróna stratila dokonca svoju prirodzenú povahu, akú mala u Platóna: odvodzoval ju zo skúsenosti hovoriac, že javy, ktoré umelec videl, odtlačili svoju ideu v jeho vedomí. Nebol to už platónsky, ale stoický prejav myslenia.

D. I keď je pre umelca hocikako dôležitá znalosť umeleckých pravidiel, predsa len pravidlá samy nevystačia, umelec navyše potrebuje individuálne schopnosti, a to nadpriemerné. Predstava, ktorú helenizmus mal o veľkých umelcoch, sa už blížila k tomu, čo novovek nazval géniom.

Veľký umelec má inakšie schopnosti, inakšiu mentalitu ako väčšina ľudí. Má dokonca inakšie oči a ruky. Maliar Nikomachos na otázku, prečo obdivuje Zeuxidov obraz, odpovedal: „Nespytoval by si sa na to, keby si mal moje oči.“ Dión videl v sochárovi „mudra“, „božského muža“. Kedysi u Platóna výpočet týchto „božských mužov“ zahrnoval filozofov, básnikov, štátnikov, ale nikdy nie výtvarných umelcov. Dión položil aj otázku, ktorá sa dovtedy nikdy nenastolila: kto stojí vyššie, Homér, alebo Feidias? Zo starogréckeho hľadiska vyššie hodnotenie básnika než sochára bolo axiómou — išlo tu o prevahu vešťa nad remeselníkom.

Ale ani genialita nestačila helenistickým spisovateľom na vysvetlenie veľkého umenia: umelec potrebuje aj inšpiráciu. Tvorí v „nadšení“, v stave vytrženia. Pausanias napísal, že sochárovo dielo je takisto výsledkom inšpirácie ako dielo básnikovo. A pre mnohých, ktorí v tom čase písali o umení, inšpirácia nebola (ako kedysi pre Demokrita) prirodzeným, ale nadprirodzeným stavom, výrazom zásahu bohov. Kallistratos tvrdil, že „ruky sochárov, obdarené blahodarnosťou božského dychu, posadnuté ošialom, vytvárajú prorocké diela“. Ten istý autor píše, že Skopas, keď tesal Dionýza, bol naplnený týmto bohom. Pojem „tvorivého ošialu“, ktorý Platón uplatňoval na básnikov, sa teraz prenášal aj na maliarov a na sochárov. V spisoch tejto epochy podchvíľou čítame, ako sa bohovia zjavovali umelcom v bdení i vo sne. Strabón píše, že Feidias by nevytvoril svojho Dia, keby nevidel jeho pravú tvár: alebo sa teda vzniesol k bohu, alebo boh zostúpil k nemu. Pausanias nachádzal vo Feidiových sochách vyššiu „múdrosť“ a nechcel zmerať Diovu sochu v presvedčení, že čísla nemôžu vysvetliť jej mohutné pôsobenie. Niektorým najslávnejším sochám sa pripisoval božský pôvod. O božskej inšpirácii a o božských sochách sa rozpisovali spisovatelia nábožensko-mystického smeru, ale aj Cicero vo svojej reči proti Verrovi spomína Cererinu sochu, o ktorej sa tvrdilo, že bola zoslaná z neba.

E. Vo veciach umenia je zákonodarcom iba umelec. Vo veľkých umelcoch, najmä vo Feidiovi,

<sup>a</sup> W. Tatarkiewicz, *Die spätantike Kunsttheorie*, in: Philologische Vorträge, Wrocław 1959.

<sup>b</sup> W. Tatarkiewicz, *Grecy o sztukach naśladowczych*, in: Sztuka i krytyka; z. 33—34, 1958.

helenistickí autori videli nielen tvorcu vlastného diela, ale aj zákonodarcu (*legum lator*), ktorý ovplyvňuje budúce diela a názory, nasledujúce pokolenia. Bohov poznáme v takej podobe, akú im dali maliari a sochári, hovorí Cicero. Parrhasios, ako píše Quintilianus, bol nazývaný zákonodarcom, lebo iní opakovali jeho spôsob zobrazovania bohov a ľudí, ako keby bol zákonom.

Umelec je aj sudcom vo veciach umenia. Spor umelcov s laikmi o kompetenciu sa nakláľal na stranu umelcov. Plinius Mladší písal, že veci umenia treba úplne prenechať umelcom. A iný autor usudzoval, že „umenia by boli šťastné, keby o nich rozhodovali sami umelci“. Ale aj opačný názor mal svojich prívržencov: Dionýzios z Halikarnasu tvrdil, že laik (*ἰδιώτης*, *idiótes*) má mať hlas popri umelcovi. Lukianos bol ochotný tento hlas laikovi priznať, ak je vzdelaný a miluje krásu.

Na rozdiel od starších čias, ktoré sa zaujímali iba o dielo, a nie o jeho tvorcu, neskôr sa Gréci a Rimania zaujímali aj o umelcovu osobu. Charakteristické je Pliniovo zistenie, že posledné obrazy umelcov, ktoré zostali nedokončené, sa väčšmi obdivovali a cenili ako dokončené, lebo v nich bol zreteľnejší prúd umelcovho myslenia (*ipsae cogitationes artificum spectantur*).

F. Stúplo spoločenské postavenie výtvarného umelca — ale spočiatku iba maliara, pretože zakorenené predsudky nedovoľovali ľuďom antiky prepáčiť sochárovi jeho namáhavú fyzickú prácu. Týchto predsudkov sa zbavovali iba čiastočne a postupne, a takto sa vytváral prechodný rozporný pohľad na umelcov. Podľa Plutarcha sa často tešíme dielu a pohrdáme tvorcom. Usudzoval, že aj po zhladnutí takých veľdiel, akými sú Feidiiov Zeus v Olympii alebo Polykleitova Héra, v Argu nijaký mládenec z dobrého rodu by nechcel byť Feidiom či Polykleitom, lebo z toho, že dielo je hodné obdivu, ešte nevyplýva, že by hodným obdivu bol aj jeho tvorca — remeselník. A Plutarchos nebol v tomto osamotený, vyjadroval názor väčšiny. Mnohí helenistickí spisovatelia si už uvedomovali, že sochár nie je remeselníkom, ale verejný úsudok zostal pri starej mienke. Lukianos písal, že pred Feidiom, Polykleitom a inými veľkými umelcami si treba kľaknúť na kolena ako pred bohmi, ktorých vytvorili, ale písal aj takto: „Predpokladaj dokonca, že sa staneš Feidiom či Polykleitom a zhotovíš mnohé veľdiela . . . , jednako vždy ťa budú pokladať za remeselníka a manuálneho pracovníka a vyhodia ťa na oči, že si na živobytie zarábaš rukami.“

6. NOVÝ NÁZOR NA UMELECKÉ DIELO. Názor na umelecké diela prešiel v helenistickej dobe podobnými zmenami ako názor na umelca: umenie sa prestalo chápať mimeticky, intelektualisticky, technicky.

Starovek mal na analýzu umeleckých diel určitú schému, alebo skôr určité schémy, lebo jedny filozofické školy rozlišovali v umení menej prvkov, a iné viacej. Ako to presne zhrnul Seneca, stoici rozlišovali iba dva prvky diela, aristotelovci štyri a platónovci päť. Konkrétne: stoici rozlišovali v umeleckom diele — podobne ako v prírode — iba materiál a aktívnu príčinu: v soche je materiálom bronz, príčinou umelec. Aristoteles okrem materiálu a aktívnej príčiny rozlišoval v diele ešte dva ďalšie prvky: formu, ktorú dielo dostalo, a cieľ, ktorému slúži. U Platóna a zasa vystupoval navyše piaty element: idea, čiže vzor. Ako o tom hovorí Seneca, rozlišoval to, z čoho je dielo, skrze čo jestvuje, čím sa stalo, podľa čoho bolo vytvorené a k čomu smeruje. Socha je napríklad zhotovená z určitého materiálu, vyhotovil ju umelec, má formu, ktorú jej umelec dal, je vyhotovená podľa istého vzoru, a smeruje k svojmu cieľu. — Nuž a tieto schémy, najmä tie rozvinutejšie, aristotelovská a platónska, umožnili vyjadriť nový názor na umelecké dielo, ukázať rozchod s reprodukčným, intelektualistickým, čisto technickým chápaním umenia.

A. V novom chápaní umelecké dielo bolo duchovným, a nie čisto ručným výtvorom. Knidská Venuša, ako písal Lukianos, bola iba kameňom, kým umelcov intelekt neurobil z neho bohyňu. Filostratos

a po ňom Himerios tvrdili, že keď Feidiias tvoril Dia, „jeho rozum bol múdrejší ako ruka“. Preto umenie je niečo viac ako pôžitok a ozdoba života, lebo je dôkazom ľudskej dôstojnosti, *argumentum humanitatis*. To jej, ako dôvodil Dión, Gréci vďačili za svoju prevahu nad barbarmi.

B. Umelecké dielo je individuálny výtvor, a nie produkt rutiny. Preto je schopné súčasne zobrazovať aj vyjadrovať individuálne zážitky. Quintilianus tvrdil, že maliarstvo môže preniknúť do najosobnejších pocitov, niekedy dokonca v tomto ohľade prevyšuje poéziu. Na rozdiel od starých Grékov, ktorí chápali umenie čisto objektívne a jeho formy pokladali za závislé výlučne od úlohy, ktorú má plniť, helenistickí spisovatelia podčiarkovali práve jeho subjektívne faktory, jeho závislosť od človeka, od tvorcu.

C. Umelecké dielo je slobodným výtvorom. Nie je spútané napodobovaním skutočnosti, je vo vzťahu k nej autonómne. Nie je kópiou prírody, ale jej súperom, ako dokazoval Kallistratos. Lukianos o poézii napísal, že má „nehoričenú slobodu a iba jeden zákon: básnikovu predstavivosť“; o výtvarníctve by povedal to isté. Aj Horatius hovorí, že maliari majú rovnaké právo na slobodu ako básnici.

D. Umelecké dielo prostredníctvom viditeľných vecí ukazuje neviditeľné, duchovné. Obsírme to rozobral Dión Chrysostomos vo svojej *XII. Olympijskej reči*: umenie zobrazuje telo tak, že v ňom spoznáваме prítomnosť ducha. A mystickí spisovatelia dokazovali, že prostredníctvom ľudských tiel maliari a sochári ukazujú bohov. Tvary veľkých umeleckých diel sú „hodné božskej podstaty“; ich krása je nadprirodzená a nepodobná smrteľníkom.

E. Tieto veľké diela nie sú iba potechou očí, ale podnecujú aj činnosť rozumu. Potrebujú diváka, ktorý „zotrúvajúc v kontemplácii, bude sa usilovať nahradiť zrak rozumom“. Ale aj na samotné obdivovanie umeleckých diel je potrebná kontemplácia, dostatok voľného času, ticha.

Umelecké dielo mocne pôsobí na ľudí: ako písal Kallistratos, odoberá človeku reč a zotročuje jeho zmysly. Podľa Diónových slov také diela, ako je Feidiiov Zeus, poskytujú „nesmiernu“ rozkoš, dovoľujú zabudnúť na všetko, čo je v ľudskom živote strašné a ťažké. Na rozdiel od starších autorov, ktorí usudzovali, že umenie pôsobí upokojujúco, že krotí vášne, v helenistických časoch prevládal názor, že naopak pôsobí prudko, vzrušuje, strháva. Dión hovoril, že podstatné je v ňom „vzrušenie“. Kallistratos spomína jeho „záračné“ pôsobenie. Lukianos píše, že veľkých diel sa naše oči nemôžu nasýtiť a človek sa správa ako šialený. Jeho zážitky, ako hovoril Dionýzios, nie sú určené uvažovaním, ale citmi a iracionálnymi, zmyslovými dojmami, a nikto tak všestranne nehovoril o pôsobení umenia a o príčinách uznania, ktorému sa teší medzi ľuďmi, ako Maximos z Týru.

Vo vzťahu k umeniu videl Filostratos skúšobný kameň hodnoty človeka: „Kto nemá rád maliarstvo, krivdí pravde a múdrosti.“ Umelecké diela, hoci sa dajú zničiť, sú nesmrteľné. Zbierajú a vyberajú to, čo je vo svete krásne, a tvoria z toho jednu harmonickú krásu. Nezobrazujú iba telá, ale vyjadrujú dušu a jej hudbu. Nielenže potešujú zrak, ale ho aj učia, ako sa treba dívať. Nie sú dielom náhody, ale uvedomelého umenia vytvárajúceho krásu.

Zmenili sa najzákladnejšie princípy klasického názoru na umenie. Za dôležitejšiu ako symetria sa pokladala subjektívna eurytmia. Nová éra uznávala, že dokonalé a krásne môže byť nielen celé dielo, ale aj jeho časť odtrhnutá od celku. Pojem „mimézis“, napodobovanie, ktorým Gréci dlho definovali umenie, strácal svoj význam, prestával sa používať a začal ustupovať pojmu predstavivosť.

7. VÝTVARNÉ UMENIA A POÉZIA. A všetky tieto zmeny v názoroch na výtvarné umenia približovali ho k poézii, stavali ho s ňou na jednu úroveň. Tým sa však vynárala otázka, čím sa výtvarné umenia a poézia napriek podobnosti od seba líšia. Predtým sa táto otázka kládla zriedka, lebo obidve umenia sa zdali od seba priveľmi vzdialené, aby ich vôbec bolo možné porovnávať. Najúplnejšiu odpoveď na túto

novú otázku dal Dión Chrysostomos; medzi dielom výtvarného umelca a básnika videl štvoraký rozdiel: 1. Výtvarný umelec tvorí obraz, ktorý je stály, nerozvíja sa v čase ako básnikovo dielo; 2. nemôže tak ako básnik vzbudzovať všetky predstavy, vyjadriť všetky myšlienky bezprostredne, musí to robiť nepriamo, odvolávajú sa na symboly; 3. musí zápasíť s materiálom, ktorý kladie odpor, obmedzuje jeho slobodu, nedáva mu toľko voľnosti, ako má básnik; 4. oči, pre ktoré tvorí maliar alebo sochár, sa dajú ťažšie presvedčiť, vyžadujú si väčšiu názornosť, nemožno im nahovoriť nepravdepodobné veci, zatiaľ čo sluch sa dá omámiť čarom slov. Dión sa tu dotkol otázok, ktoré o pol druhu tisícročia budú znepokojovať Lessinga. Prenikavo si všimol rozdiely medzi poéziou a výtvarnými umeniami, ale trochu ich vari zveličil, neberúc do úvahy, že aj poézia má svoj vzdorujúci materiál.

Dión usudzoval, že vzhľadom na tieto rozdiely je úloha výtvarného umelca ťažšia než básnikova: Feidiiovi bolo ťažšie zobraziť boha ako Homérovi. Je ťažšia ešte aj preto, že poézia vznikla skôr, a tak výtvarné umenia musia brať do úvahy predstavy, ktoré už vytvorila, aby nevyzerali nezmyselne; teda poézia ich sputnáva. Napriek tomu sa Feidias podľa Diónovho názoru vymanol spod Homérovej autority a podstatu božstva vyjadril tak dokonale, ako je to len možné pre smrteľnú bytosť. Ukázal Dia v ľudskej podobe, a predsa majestátneho, nepodobného nijakému človeku. V týchto Diónových vývodoch nie je ťažké nájsť vplyv Platónovej, ale asi aj Poseidoniovej idealistickej filozofie.

8. VÝTVARNÉ UMENIA A KRÁSA. Starobylé grécke delenie umení na slobodné a remeselné platilo naďalej. Uplatňoval ho Filostratos, ale dával mu trochu iný podklad: písal, že slobodné umenia vyžadujú múdrosť, kým remeselné iba zručnosť a usilovnosť. Prvoradou zmenou však bolo, že výtvarné umenia sa začali zaraďovať medzi slobodné umenia, a nie remeslá, ako to bolo dovtedy. Stalo sa to napriek predsudkom, ktoré pretrvávali vo vzťahu k výtvarnému umelcovi. Maliarstvo a sochárstvo sa ocitli v tej istej umeleckej kategórii ako filozofia, poézia a hudba. Späťosť týchto umení Filostratos odôvodňoval tým, že všetky slúžia pravde, zatiaľ čo remeselné umenia slúžia úžitku.

Filostratos nebol v takomto hodnotení umení osamotený. Maximus z Týru staval remeslo do protikladu s výtvarnými umeniami, ktoré ešte nedávno neboli pre Grékov ničím iným ako remeslami. Aj Kallistratos napísal, že výtvarné umenia sú ničím viac ako len dielom rúk. Hoci sám Seneca nesúhlasil s touto mienkou, predsa hovorí, že v jeho časoch sa výtvarné umenia už zaraďovali medzi slobodné umenia.

O povýšenie maliarstva a sochárstva sa pričínil mimoriadne závažný zreteľ: *krása*, ktorú obsahujú. Plutarchos hovorí, že umelcov povznáša nad remeselníkov *καλλιτεχνία* (kallitechnía), to znamená — *umenie krásy*. Do jedného pojmu, ba do jedného termínu spojil to, čo raní Gréci nikdy nespájali: umenie a krásu; a tým sa priblížil k novodobému pojmu krásnych umení. Od stoikov, pravdepodobne od Poseidonia, vyšiel názor, že mimo umenia nevzniká doslova nič krásne. Lukianos hovoril o umení ako o „čiaske krásy“. A dialóg *Charidemus*, ktorý sa mu pripisuje, proti remeselným výtvorom, slúžiacim úžitku, stavia maliarske diela, „ktorých cieľom je *krása*“. Cicero a Quintilianus boli trochu konzervatívnejší: hovorili, že *krása* nie je cieľom umenia, ale napriek tomu ju umenie *dosahuje*. Iní zasa, ako Maximus z Týru, jednoznačne tvrdili, že „umenia smerujú k najvyššej *kráse*“. Zatiaľ čo raní starovek na otázku, čo určuje hodnotu a príťažlivosť umenia, odpovedal, že vernosť napodobenia skutočnosti a zručnosť i subtilnosť práce, helenistickí spisovatelia jeho hodnotu a príťažlivosť motivovali aj inak: tým, že vovádza do materiálu ducha, predstavivosť, inteligenciu, šikovnosť, ale aj tým, že mu dáva — *krásu*. Plutarchos písal, že príroda dala ľuďom lásku ku *kráse*, tak ako sa predtým tvrdilo, že im dala lásku k napodobovaniu skutočnosti. Demetria kritizovali za to, že v umeniach podobnosť staval vyššie než *krásu*.

Helenistickí estetici videli krásu tak v umení, ako i v prírode a ťažko sa im bolo rozhodnúť, kde je jej viac: lebo na jednej strane *krása umenia* je menšia než *krása prírody*, keďže je jej odrazom; ale na druhej strane je väčšia, lebo umelec robí selekciu *krásy rozptýlenej* v prírode a vyrovnáva jej nedostatky.

Gréci klasickej epochy používali pojem *krásy* v širokom význame a zaobíšli sa bez pojmu *krásy* v špecificky estetickom zmysle. Teraz sa to zmenilo — tento pojem začal byť potrebný. Helenistická éra popri poznávacom a etickom postoji voči umeniu a prírode začala zaujímať aj postoj estetický; nehľadala iba pravdu a dobro, ale aj krásu. Vzťah k sochám bohov sa z náboženského premenil na estetický. Lukianos, keď vyslovoval pochvalu krásy a hovoril, že „*krása* je na čele všetkého“, mal už na mysli krásu v užšom, špecificky estetickom význame. A túto krásu Lukianos chápal vyšším spôsobom, nevidel ju v bohatstve, ale v proporcii a v rytme, v symetrii a v eurytmii. Iný spisovateľ týchto čias, Maximus z Týru, zasa spájal krásu s pôvabom, s ľadnosťou, s clivotou, s milou náladou a „so všetkým, čo má príjemné meno“. Práve on videl osobitosť Grékov v tom, že bohov uctievali práve krásou. A chápal, že *krása* je jedným z dôvodov, pre ktoré ľudia obdivujú umelecké diela.

Ale tento subtilný pojem estetick*ej krásy* sa nestal okamžite všeobecne uznávaným. Ľudia helenistickej epochy používali aj taký pojem krásy, ktorý sa neobmedzoval na tvary alebo zvuky, ale, ako píše Plutarchos, zahrnoval aj „*krásne*“ jedlá a olejčky, a vôbec všetko, čo spôsobuje zmyslovú rozkoš. Ak Gréci klasickej éry boli náchylní používať až priveľmi intelektuálny pojem krásy, Gréci helenistickej éry zasa až priveľmi zmyslový. Ani jeden, ani druhý pojem nebol naozaj pojmom estetick*ej krásy* — tento pojem bol kdesi uprostred medzi nimi. Jednako aspoň niektorí helenistickí spisovatelia našli k nemu cestu.

9. PÓLY HELENISTICKEJ ESTETIKY. Zatiaľ čo medzi estetikmi klasickeho obdobia prevažoval jeden názor, ktorý akoby zaujímal stredovú pozíciu medzi možnými názormi, helenistickí estetici stáli na opačných póloch protichodných stanovísk. Jedni, predovšetkým skeptici a epikurovci, zaujali stanovisko pozitivistické či materialistické, iní zasa — platonici — stanovisko spiritualistické a náboženské. K nemu sa blížilo veľa autorov, ktorých estetické spisy sa najhojnejšie zachovali, ako Plutarchos, Dión, Maximus. Prvé stanovisko sa malo znovu objaviť až v novoveku, kým druhé bolo predzvestou stredovekej estetiky. Jednou z otázok, ktoré boli typické pre náboženský koniec staroveku a ktoré v ňom nachádzali vyhotené, protichodné riešenia, bolo, či sa umenie má spájať s náboženstvom. Konkrétnejšie, či sa v umení majú zobrazovať bohovia, či treba robiť ich sochy. Niektorí starovekí spisovatelia, ako Varro či Seneca, vyjadrovali zármutok nad týmito sochami s ľudskými telami, odsudzovali úctu, ktorá sa im preukazovala. Iní zasa, od Poseidonia po Maxima z Týru, videli v nich niečo, čo treba ak nie schvalovať, tak aspoň tolerovať, lebo iný vzťah k bohom presahuje ľudské možnosti. Na druhej strane Dión z Prusy sa nadchýňal sochami bohov, Plotinos nachádzal metafyzické podklady pre ich uctievanie. Iamblichos usudzoval, že sú „naplnené božstvom“. Teda už v staroveku boli známe premisy stredovekého sporu vo veci uctievania obrazov, boli zastúpené obidve stanoviská a argumenty, ktoré sa dostali do otvoreného konfliktu v Byzancii 8. storočia, v období obrazoborectva.<sup>3</sup>

10. ŠTVORAKÉ PREMENY. Premeny, ktorými v helenistickom období prešla teória výtvarných umení, mali rozličné pramene a rozličnú povahu. Jedny boli *formálne*: od klasickeho pohľadu na veci viedli ľudí antiky k pohľadu *barokovému*. Vývin sa tu uberal dvoma smermi: po prvé, bol to prechod od statických foriem k *dynamickým*. Po druhé, bol to prechod od foriem slúžiacich harmónii k takým, ktoré mali slúžiť *expresii*.

<sup>3</sup> J. Geffcken, *Der Bilderstreit des heidnischen Altertums*, in: Archiv für Religionswissenschaft XIX, 1916—19.

Iné premeny mali spoločensko-politickú povahu: viedli od skromných, umiernených, úsporných foriem aténskej demokratickej republiky k bohatým a kolosálnym formám rímskeho cisárstva.

Tretia premena mala svetonázorovú povahu: od materialistickej alebo polomaterialistickej filozofie raných iónskych mysliteľov a sofistov smerovala k idealistickej a náboženskej filozofii Plotína a jeho súčasníkov. Aj táto premena sa odzrkadlila na umení, rozhodne na teórii umenia, na chápaní jeho prameňov a cieľov, na hľadaní vrozených ideí a božských inšpirácií v umelcovi.

Napokon štvrtá vývojová línia mala vedeckú povahu, spočívala v pokroku skúseností a analýzy a prejavovala sa zdokonaľovaním pojmov. Na tejto ceste sa dosiahla korektúra starších jednostranných a dogmatických teórií, najmä sa spochybnila téza, že krása spočíva výlučne v štruktúre častí, a na rozdiel od starého, čisto objektívneho chápania krásy zdôraznili sa v nej subjektívne a konvenciálne činitele.

## TEXTY Z ESTETIKY VÝTVARNÝCH UMENÍ

### SPIRITUALIZMUS

- 1) *Telesná krása je dielom duše, ktorá dáva telu pekný vzhľad. Ak telo podľahne smrti a duša sa presídli, v tele už neostane nič milé.*

*(Plutarchos, O kráse 2)*

### IDEALISTICKÉ CHÁPANIE UMENIA

*Kto tvorí niečo podľa skutočnosti a naozaj sa na ňu díva, zrejme nevytvorí nič pekné. Skutočnosť je totiž plná nepravidelností, a nie je prvotnou krásou. Preto sa oveľa väčšmi vzdaluje od krásy to, čo vzniká podľa skutočného vzoru. Keď Feidias robil Diovu sochu, neďíval sa na živú predlohu, ale myslel na Dia, ako ho opisuje Homér. A keby bol mohol siahnuť za samým pomyslom boha, zaiste by bol vytvoril ešte krajšie dielo.*

*(Proklos, Komentár k Timaiovi 81 C)*

*Dobry umelec, ktorý sa díva na vzor, začína tvoriť namiesto z kameňa alebo z dreva podľa každej z netelesných ideí, napodobujúc telesné podoby.*

*(Filón, O stvoriteľovi sveta 4)*

### FANTÁZIA

- 2) *Napriek ťažkosti, s akou sa stretá zrak pre slabú schopnosť vyjadriť nejasnú myšlienku, všetci sa dajú čo najväčšmi unášať obrazotvornosťou (fantáziou) a najkrajším vzorom; maliari maľujú boha, sochári ho teší, básnici o ňom píšu v metaforách a filozofi o ňom hovoria ako veštcí.*

*(Maximos z Týru, Origenes XI 3, Hobein, 130)*

### FANTÁZIA V UMENÍ

*Pri dôkladnejšom bádání možno zistiť príbuznosť medzi poéziou a umením a nájsť čosi, čo je im spoločné, a tým je fantázia. Veď básnici privádzajú na svoje scény bohov a všetko to, čo súvisí s dôstojnosťou a s ovládaním mysli; podobne to robia maliari, ktorí vyjadrujú obrazom to, čo básnici dokážu slovami.*

*(Filostratos Mladší, Obrazy, úvod 6)*



## FANTÁZIA A NAPODOBOVANIE

Fantázia to dokáže lepšie, lebo je múdrejšia ako napodobovanie. Veď napodobovanie je iba odraz videného, ale fantázia (obrazotvornosť) je vytváranie toho, čo nevidieť; ale to, čo nevidieť, sa opiera o to, čo jestvuje. Pociť často odporuje dojmu, fantázia je však neochvejná, čo ju nezaujalo, porovnáva s tým, čo prijala.

(Filostratos, Život Apollonia z Tyany VI 19)

## ŠTYRI PRAMENE

- 3) Jestvujú tri pramene zrodu toho, čo ľudia nazývajú božským: príroda, poézia, právo, a ako štvrtý prameň možno pridať sochárstvo vytvárajúce sochy bohov, ale aj maliarstvo, rezbárstvo a kamenárstvo, a napokon každého, kto zo seba vie vyjadriť vlastnosti božstva umeleckými prostriedkami.

(Dión Chrysostomos, Origenes XII 44)

## OBRAZ V UMELCOVEJ DUŠI

- 4) Umelec musí mať v duši ten istý obraz diela, pokiaľ ho neuskutoční. Často ho nosí v sebe veľa rokov.

(Dión Chrysostomos, tamtiež XII 71)

## INŠPIRÁCIA

- 5) Nielen umenie básnikov a prozaikov, keď sa ich jazyka dotkne božská sila, ale aj ruky remeselníka sú obdarené dobrodením božského vnuknutia a plné ošiaľu, ktorý tvorí očarujúce diela.

(Kallistratos, Opisy 2, 1, Schenkel-Reisch, 47)

## MERANIE A DOJEM

- 6) Poznáš takých, čo si pomerali šírku a výšku Dia Olympijského, ale ich nechválím, lebo miery, ktoré udávajú, nie sú totožné s dojomom, akým socha pôsobí na divákov.

(Pausanias V 11, 9)

## UMELEC AKO SUDCA UMENIA

- 7) Ako o maliarovi, rytcovi a sochárovi môže súdiť iba umelec, takisto mudrcu môže pochopiť len mudrc.

(Plinius Mladší, Listy I 10, 4)

## VZDELANCI A LAICI

- 8) Iný názor majú na to, čo videli, ľudia nevdzdelaní, a iní ľudia vzdelaní.

(Lukianos, O dome 2)

- 8a) Učení rozumejú tajom umenia, no neučení majú z neho pôžitok.

(Quintilianus, O vzdelávaní rečníkov II 17, 42)

## NEDOKONČENÉ UMELECKÉ DIELA

- 9) Zriedkavým, ale hodným pripomenutia je fakt, že posledné diela umelcov a nedokončené obrazy ľudia obdivujú väčšmi ako tie, čo sú dokončené, lebo na nich divák zbadá stopy tvorcových myšlienok, a tí, čo po nich siahajú, smútia za tvorcovou rukou, ktorá znehynala pri takej práci.

(Plinius Starší, Dejiny prírody XXXV 145)

## SPOLOČENSKÉ POSTAVENIE UMELCU

- 10) Kto sa zamestnáva neužitečnou činnosťou, ten neužitečnou námahou svedčí sám proti sebe, ako zanedbáva krásne veci. Keď nejaký urodzený mladík zazrie buď Diovu sochu v Pize (elidskej), alebo Hérinu v Argu, nezatuži stať sa Feidiom alebo Polykleitom; takisto netuži byť Anakreontom alebo Filemónom či Archilochom, i keď mu ich diela poskytujú rozkoš. Z toho, že krásne dielo je nám príjemné, nevyhnutne nevyplýva, že by sme sa chceli stať jeho tvorcami.

(Plutarchos, Periklov životopis 153a)

## PRVKY UMELECKÉHO DIELA

- 11) Stoici hovoria, že prvkami, z ktorých vznikajú všetky veci, sú príčina a látka. Socha je látkou, ktorú opracoval umelec, sochár, ktorý jej dal tvar; teda v soche bronz je látkou, príčinou je sochár. Aristoteles sa nazdáva, že príčinu treba chápať trojakým spôsobom: Prvá príčina je látka sama, bez ktorej nemožno nič vytvoriť, druhá majster a tretia tvar, daný dielu ako podoba soche. A pridal k tomu ešte štvrtú — cieľ celého diela.

Piatu príčinu pridal Platón a nazval ju ideou, a to je vzor, čiže to, čo mal pred očami tvorca, keď vytváral zamýšľané dielo. Je otázne, či vzor, na ktorý uprel zrak, je mimo neho alebo v ňom, teda či ho vytvoril alebo napodobil.

Podľa Platóna jestvuje päť príčin: to, z čoho; to, prostredníctvom koho; to, čím sa to deje; to, na čo; to, prečo sa to uskutočňuje. Tým, „z čoho“ je urobená socha, je bronz, tým, „prostredníctvom koho“, je umelec, tým, „čím je vytvorená“, je tvar, ktorý dostala; tým, „na čo“, je vzor, ktorý umelec napodoboval; tým, „prečo“, je cieľ, kvôli ktorému bola socha vytvorená. A z toho všetkého vznikla socha.

(Seneca, Listy 65 2 n.)

11a) Pravdaže, v prírode jestvujú trvalé protiklady, z ktorých príroda vytvára harmóniu (súhlasné). Takisto umenie napodobujú prírodu, postupuje podobne. Osobitne maliarstvo vytvára podobizne, ktoré zodpovedajú originálom, miešajúc farby biele, čierne, žlté a červené. Hudba vytvára iba harmónie, spájajúc tóny vysoké a nízke, dlhé a krátke. Gramatika vytvára celé umenie zo spoluhlások a samohlások. To isté povedal aj Herakleitos zvaný Temný.

(Pseudo-Aristoteles, O svete 5, podľa vyd. Berl. Akad. Aristotelových diel 396b, 7)

## NADĽUDSKÁ KRÁSA UMENIA

12) V mojom diele iba šialenec by sa nemohol porovnať s ktorýmkoľvek smrteľníkom, keď ide o krásu a veľkosť.

(Dión Chrysostomos, Origenes XII 63)

## ZRAK A ROZUM PRED UMELECKÝM DIELOM

13) Krása tohto domu si vyžaduje rozumného diváka, ktorý by neposudzoval len zrakom, ale ktorého um by rozvinul to, čo videli jeho oči.

(Lukianos, O dome 6)

14) Myslím, že vzdelaný človek pozerajúc na krásne veci neuspokojí sa len pohľadom na príjemné, nebude len mlčky obdivovať krásu, ale podľa možnosti sa bude usilovať zotrvať v úvahách (kontemplácii) a nahradiť zrakový dojem myšlienkou.

(Lukianos, O dome 2)

## KONTEMPLÁCIA

15) V Ríme je totiž množstvo umeleckých diel, v pamäti jedno zaciľáva druhé, a to pre množiace sa povinnosti a priveľkú zamestnanosť obyvateľov, lebo oddávanie sa umeleckému uvažovaniu vyžaduje voľný čas a tiché miesto.

(Plinius Starší, Dejiny prírody XXXVI 27)

## EXPRESÍVNOSŤ

15a) Tancu často možno rozumieť bez slov, a možno mať z neho aj dojem. Z tváre a z pohybu sa dá usudzovať o duševnom rozpolžení aj u zvierat, hoci nevedia hovoriť; z očí a z iných častí tela možno rozoznať hnev, radosť a lichotivé zaliečanie. Nečudo, že to, čo je v pohybe, akoby oživalo v duši, tak ako obraz, nemé dielo, musí obsahovať vždy istú dynamiku, aby preniklo do pociťovania, ba zdá sa, že z toho hľadiska dakedy prevyšuje dokonca aj krasorečníctvo. Krása pochádza z pokoja a z pohybu.

(Quintilianus, O vzdelávaní rečníkov XI 3, 66)

## CHVÁLA MALIARSTVA

16) Kto nemá rád maliarske umenie, ten krivdí pravde a múdrosti.

(Filostratos, Obrazy, úvod 1)

## NESMRTEĽNOSŤ UMELECKÝCH DIEĽ

17) Neberieme ľudskej činnosti oprávnenú nesmrteľnosť, hoci vyrába veci pominuteľné, lebo ich robí nesmrteľnými to, čo sa volá umením.

(Filostratos, Úvahy, Kayser 366)

## UMENIE ZNÁSObUJE KRÁSU SVETA

18) Maliari zhromažďujú krásu každej veci i človeka do jednej umeleckej podoby a takým spôsobom tvoria krásu zdravú, súladnú a vnútorne harmonickú. Nenašiel by si v skutočnosti telo, ktoré by presne zodpovedalo pravde a bolo podobné soche. Umenie teda siaha po tom, čo je dokonalé.

(Maximos z Týru, Origenes XVII 3, Hobein 211)

## UMENIE AKO VÝRAZ DUŠE

19) (V soche Orfea) bronz spolu s umením plodí krásu, pôvabom tela vyjadrujúc hudbu duše.

(Kallistratos, Opisy 7, 1, Schenkel-Reisch 58)

## UMENIE UČÍ DÍVAŤ SA

20) Krásny a užitočný pohyb a odpočinok poskytuje gymnastika, a takisto s tým spojené príjemné pocity. Maliarske umenie učí zrak správne posudzovať veľa z toho, čo vidíme.

(Diogenes Babylonský, Filodemos, O hudbe, Kemke 8)

## KRÁSA NIE JE DIELOM NÁHODY

21) Nič z krásnych vecí sa nezrodilo náhodou, ale vďaka umeniu, ktoré tvorí krásu. Krásny je vesmír, to vidíme z jeho tvaru, farby, veľkosti a z rôznorodosti hviezd. Vesmír má tvar gule, a to je najkrajší tvar.

(Plutarchos, O kráse u filozofov, 879c)

## KRÁSA FRAGMENTU

- 22) Ak vidíš zo sochy odrazenú hlavu alebo niektorú časť, nemôžeš podľa nej usudzovať o súmernosti a vyváženosti celej sochy, ale môžeš posúdiť, či je dosť pekný fragment . . . , lebo niektorá časť môže byť dokonalá, aj keď je odtrhnutá od ostatných.

(Plinius Mladší, Listy II 5, 11)

## POÉZIA A VÝTVARNÍCTVO

- 23) Básnici majú svojím básnickým umením vyjadriť všetko, čo im zide na um, kým naše sochárske diela majú len zobrazovaciu schopnosť.

(Dión Chrysostomos, Origenes XII 57)

Najväčšia sila a moc človeka tkvie v reči, ktorá mu dovoľuje vyjadriť všetko, čo mu príde na myseľ. Aj básnické umenie je veľmi smelé a slobodné.

(Dión Chrysostomos, *tamtiež*, 65)

- 24) Rozumu a myslí samej osebe sa nemôže vyrovnáť ani rezbár, ani maliar, lebo to, čo tvorí rozum a myseľ, sa nedá vcelku ani vidieť, ani preskúmať. Utekame sa preto k tomu, že dávame bohu ľudské telo ako nádobu mysle a rozumu. Aj keď nemáme vzor, usilujeme sa dostupnými prostriedkami — obrazmi — zobraziť to, čo sa samo nedá zobraziť, používajúc na to symbol.

(Dión Chrysostomos, *tamtiež* XII 59)

- 25) My pracujúci rukami a remeselníci nedosahujeme taký stupeň slobody, preto dávame prednosť materiálom. Naše umenie je ťažké, únavná práca, lebo sa musíme lopotiť s kameňom a s tvrdými materiálmi.

(Dión Chrysostomos, *tamtiež* XII 69, 70)

- 26) Dá sa povedať, že očiam môžeme väčšmi veriť než ušiam, a to je pravda. Omnoho ťažšie je ich presvedčiť. Veď zrak sa bezprostredne dotýka pozorovaných vecí, kým sluch možno ľahšie oklamať tým, že mu podsunieme vábidlá veršov a hlasu. Naše možnosti sú, pokiaľ ide o našu chápatosť množstva a veľkosti, ohraničené; básnikom je však dovolené toto slobodne prekračovať.

(Dión Chrysostomos, *tamtiež* 71)

## KRÁSNE UMENIE

- 27) V Periklovej dobe vznikli diela prekvapujúce veľkosťou a neporovnateľne krásne a pôvabné, keď tvorcovia súťažili medzi sebou, aby nad remeslo vyniklo „krásne umenie“ (kallitechnia).

(Plutarchos, Periklov životopis 159d)

## KRÁSA AKO CIEL

- 28) Takmer vo všetkých veciach, s ktorými prichádza človek do styku, je azda spoločným vzorom krása. Prečo hovorím o veciach, ktorých účelom je krása? Nevyhnutne ideme za úžitkom, no nezanebávame nič, len aby sme si ho čo najkrajšie ozdobili.

Ak by niekto chcel vyskúšať všetky umenia, prišiel by na to, že všetky prihliadajú na krásu a za každú cenu ju chcú dosiahnuť.

(Lukianos, Charidemus 25)

## PRIRODZENÁ ZÁLUBA V KRÁSE

- 29) Človek má od narodenia rád umenie; navykol si tešiť sa z každého výtvoru, ktorý má pôvod v rozume a v myslení.

(Plutarchos, O hostinách 673a)

## BOHATSTVO A KRÁSA

- 30) Palác je hodný obdivu iba pre svoj prepych, ale umenie, krása, príjemnosť, proporcionálnosť a rytmus nemali nič spoločné ani sa nezamieňali so zlatom, to by bola barbarská predstava. A barbari sú predsa milovníkmi bohatstva, nie milovníkmi krásy.

(Lukianos, O dome 5)

## PÔSOBENIE KRÁSY

- 31) Nevyhnutne ku každej prirodzenej kráse sa druží príjemnosť, pôvab, túžba i dobrá nálada, všetko čo má príjemné meno. Tak je to aj s nebom, čo je nielen pekné, ale poskytuje aj najblaženejší pohľad, tak ako more, na ktorom sa plavia námorníci i lúpežníci, či polia vydávajúce plody alebo lesnaté vrchy a kvitnúce lúky.

(Maximos z Týru, Origenes XXV, 7, 4, Hobein 305)

## GRÉCI UCTIEVALI BOHOV KRÁSOU

- 32) Sochy sa nespravujú jedným umeleckým zákonom, nie sú rovnorodé ani nevznikajú rovnakým umeleckým postupom, ani z jednej matérie. Gréci si mysleli, že bohov treba uctievať tým, čo je na zemi najkrajšie: čistou materiálou, ľudským talentom, dokonalým umením.

(Maximos z Týru, *tamtiež* II 3, Hobein 20)

## PREČO SA SOCHY UZNÁVAJÚ

- 33) *Koľko je rozličných sôch! Jedny vznikli z potrieb umenia, iné boli vytvorené pre praktické ciele, ďalšie sú cenné pre prospešnosť, iné zasa obdivovali pre ich veľkosť, no sú aj také, čo sa im dostalo chvály pre krásu.*

(Maximos z Týru, *tamtiež* II 9, Hobein 27)

## VYMEDZENIE KRÁSY

- 34) *Nesúhlasím celkom s Aristoxenom, že to, čo je krásne, je takým preto, že je rozkošné. Veď aj veci krásne na pohľad alebo majúce krásnu vôňu volajú sa tak preto, že ich tak pomenovali tí, ktorí sa nimi hojne a príjemne hostili.*

(Plutarchos, *O hostinách* 704e)

## ČI SA PATRÍ VYTVÁRAŤ SOCHY BOHOV

- 35) *Zdá sa, že božstvo svojou prirodzenosťou si nežiada sochy ani symboly. Ale ľudia nekonečne slabí a vzdialení od božstva — tak „ako zem od neba“ — vymysleli tieto znaky, aby do nich vložili mená bohov a povesti o nich.*

*Ale tí, ktorí majú dobrú pamäť a môžu sa duševne priblížiť božstvu, tí sochy vôbec nepotrebujú. No, žiaľ, takých je medzi ľuďmi málo.*

*Je totiž boh, ktorý je silnejší ako čas, je večný a je v celej meniacej sa prírode; je to nemenovaný zákonodarca, neprehovorí svojim hlasom a nedá sa vidieť. Ľudia nechápu jeho podstatu, preto hľadajú pomoc v slovách, v názvoch, v živočíchoch, v podobizniach zo zlata, slonoviny a striebra, v rastlinách, riekach, na vrcholoch hôr, pri prameňoch.*

(Maximos z Týru, *Origenes* II 2 a 10, Hobein 20 a 28)

## KLASIFIKÁCIA UMENÍ

### XI

1. UMENIE A KRÁSA. Pojmová aparátúra, ktorú v oblasti estetiky helenizmus zdedil po klasickom období, bola prispôbena skôr všeobecným potrebám filozofie ako špecifickým úlohám estetiky; a bola zároveň pre helenizmus bremenom, ktoré sa usiloval zo seba zhodiť. Týkalo sa to najmä štyroch bodov, o ktorých sme tu už veľakrát hovorili.

A. Pojem krásy bol taký široký, že zahrnoval nielen krásu tvarov, farieb, zvukov, ale aj myšlienok, cností, skutkov, teda nielen krásu estetickú, ale aj etickú. Helenizmus sa usiloval tento pojem zúžiť, vyčleniť estetickú krásu. Keď ju stoici definovali ako „primeranú štruktúru častí a príjemnú farbu“, mali už na mysli krásu v tomto užšom význame.

B. Pojem umenia bol taký všeobecný, že zahrnoval každú „náročnú produkciu vykonávanú podľa pravidiel“, nielen umeleckú, ale aj remeselnú. Už klasická éra začala tento pojem zužovať a pod názvom „napodobovacie umenia“ vyčlenila skupinu takých umení, ako hudba a maliarstvo; helenizmus šiel v tomto smere ďalej.

C. Pojem krásy a pojem umenia neboli navzájom späté. Pri defínovaní krásy sa nikto neodvolával na umenie, ani pri defínovaní umenia nemyslel na krásu. Helenizmus začal zblížovať tieto dva pojmy, až dospel ku konštatovaniu, že pre niektoré umenia „je krása cieľom“.

D. Pojem umenia a pojem poézie navzájom nesúviseli. Umenie podliehalo pravidlám, kým poézia sa pokladala za vec nadšenia, inšpirácie, nemohla sa teda rátať medzi umenia. Helenizmus priblížil oba pojmy, keď uznal, že pravidlám podlieha aj poézia a inšpirácia je potrebná aj v ostatných umeniach. Nech však došlo k akýmkoľvek zmenám v pojme umenia, jednako pre ľudí antiky, odvtedy ako začali o umení uvažovať, jeho základným, určujúcim znakom bolo, že je zručnosťou, že sa zakladá na všeobecných pravidlách a má racionálnu povahu. Iracionálna tvorba, založená na intuícii či fantázii, nebola pre nich umením. Klasicky to vyjadril Platón: „Nenazývam umením iracionálnu prácu.“ Ale na druhej strane ľudia staroveku videli, že iba umelecké princípy sú všeobecné, zatiaľ čo jeho výtvary sú jedinečné. Neskorší autor to znova vyjadril lapidárne: „V celom umení sú kánony všeobecné, ale výtvary sú jedinečné.“

S týmito transformáciami pojmov súviseli pokusy o klasifikáciu krásy, a najmä umenia. V tomto smere boli prví sofisti, potom Platón a Aristoteles, a neskôr ani helenizmus nešetril úsilím o vytvorenie uspokojivej klasifikácie. Bol to závažný problém vzhľadom na šírku pojmu umenia, rozľahlú sféru umení, ktorú bolo treba rozčleniť. Pre estetiku bolo v klasifikáciách umení podstatné to, či vyčleňovali „krásne umenia“ a či ich hodnotili ako odlišné od remeselných umení.\*

2. KLASIFIKÁCIA SOFISTOV. Sofisti delili umenia na užitočné a na také, ktoré slúžia pôžitku. Inak povedané, na životne nevyhnutné a zábavné. Toto delenie bolo v helenistickej dobe veľmi populárne, takmer samozrejmé. Otázkou vyčlenenia umení zaujímavých špeciálne pre estetiku však veľmi

\* W. Tatarkiewicz, *Art and Poetry, a Contribution to the History of Ancient Aesthetics*, in: *Studia Philosophica* II, 1938, a po poľsky: *Sztuka i poezja*, in: *Przeгляд Współczesny*, 1938; neskôr: *Skupienie i marzenie*, 1951. — P. O. Kristeller, *The Modern System of Arts*, in: *Journal of the History of Ideas*, 1951.

neposunulo dopredu. Neurobilo to ani v rozvinutejšej podobe, ktorú už predznamenaáva Aristoteles a ktorú sformuloval Plutarchos. Ten totiž k umeniam, ktoré sa pestujú preto, že sú nevyhnutné pre život, a k tým, ktoré sa pestujú pre zábavu, pridal ešte ako tretí člen rozdelenia tie umenia, ktoré sa pestujú vzhľadom na dokonalosť svojho predmetu. Zdalo by sa, že Plutarchova myšlienka sa mohla stať podkladom na vyčlenenie „krásnych umení“ ako tých, ktoré sa usilujú práve o dokonalosť. Jednako príklady, ktoré uvádzal Plutarchos, ukazujú, že toto vôbec nemal na mysli; medzi umeniami pestovanými pre dokonalosť diela nespomenul ani sochárstvo, ani hudbu, ale zato spomenul matematiku a astronómiu.

3. KLASIFIKÁCIE PLATÓN A ARISTOTELEA. Platón delil umenia viacerými spôsobmi. Niektoré myšlienky nenašli ohlas, ako napríklad tá, aby sa umenia delili na také, ktoré sa zakladajú na výpočte (ako hudba), a na také, ktoré sa zakladajú na jednoduchej skúsenosti. S ohlasom sa však stretli dve jeho iné myšlienky. Jedna zdôrazňovala, že umenia sa od seba odlišujú vzhľadom k veciam — alebo ich zužitkujú (ako poľovníctvo), alebo napodobujú (ako maliarstvo), alebo napokon vytvárajú (ako to robí architektúra). Toto rozlíšenie<sup>3</sup> bolo základom pre trojčlennú klasifikáciu umení; zohralo nemalú úlohu v starovekom ponímaní umenia. A podobne to bolo aj s iným Platónovým pokusom o rozdelenie umení: delil ich totiž na také, čo vytvárajú veci (ako architektúra), a na také, čo vytvárajú iba obrazy vecí (ako maliarstvo). Pre Platóna to bolo v podstate to isté delenie ako predchádzajúce: umenia alebo veci vytvárajú, alebo ich napodobujú, tvoria ich obrazy.

Aristoteles prevzal túto Platónovu myšlienku a rozdelil umenia podobne ako on: na také, čo dopĺňajú prírodu, a na také, čo ju napodobujú. Toto delenie umožňovalo pod názvom „napodobujúcich“ umení vyčleniť aj ak nie všetky, tak v každom prípade časť tých umení, ktoré novovek pomenoval „krásnymi“. Ale urobil to na inom základe ako novovek: nie na základe toho, že tieto umenia smerujú ku kráse, ale toho, že „napodobujú“. Týmto Aristoteles dal starovekému estetickému mysleniu iný smer, než akým sa uberala novoveká estetika.

4. GALENOVA KLASIFIKÁCIA. Veľkej popularite sa rovnako v ranom období, ako aj v helenistických časoch tešilo delenie umení na služobné a slobodné, typicky grécke, ale najznámejšie v latinskej terminológii: *artes vulgares* a *artes liberales*. *Fundamentum divisionis* bolo v tomto prípade fyzické úsilie, ktoré si jedny umenia vyžadujú, a iné nie: tento rozdiel sa ľuďom antiky zdal nesmierne významný. Zo všetkých starovekých delení umení toto bolo najzreteľnejšie závislé od historických podmienok, od spoločenských vzťahov; bolo výrazom starovekého aristokratického zriadenia a pohľadom fyzickou prácou nachádzalo výraz v názve *artes vulgares*, ba Cicero fyzické umenia dokonca nazýval „špinavými“ (*sordidae*). Pri tomto delení sa popri antickej nechuti k fyzickej práci uplatňovala aj grécka záľuba v duchovných činnostiach.

Bolo to staré delenie, ktoré sa dlho udržalo. Jeho pôvodcu by bolo ťažko určiť, skôr už tých, čo ho neskôr používali a rozvíjali. V 2. storočí n. l. ho okrem iných uplatňoval Galenos, ktorý jedny umenia nazýval remeselnými a rukodielnymi, iné zasa duchovnými a vznešenými. Prvé boli pre neho prirodzene nižšie, druhé vyššie. K vyšším zaraďoval bez výhrad iba rétoriku, geometriu, aritmetiku, dialektiku, astronómiu a gramatiku — a teda vlastne iba vedy, ale nič z toho, čo novovek pokladá za umenia. Zaraďoval k nim aj hudbu, ale chápal ju ako matematicko-akustickú teóriu hudby. Na druhej strane váhal, do akej skupiny umení má umiestniť maliarstvo a sochárstvo; písal, že ak niekto chce, môže ich rátať medzi slobodnými umeniami. Toto Galenovo delenie znovu dokazuje, ako sa novodobé chápanie líšilo od starovekého.

<sup>3</sup> O tejto Platónovej klasifikácii referuje aj Diogenes Laertios, III 100.

V helenistickej dobe sa prejavovalo isté váhanie, ktoré umenia sa majú rátať medzi slobodnými. Napríklad Varro sa pokúšal zaradiť k nim architektúru, ktorá sa však nevládala udržať v tomto postavení; vládnúca mienka ju naďalej rátať medzi remeslami.

Toto rozdelenie vystupovalo u Grékov aj v inej, prehĺbenejšej podobe: v nej si „remeselné“, čiže „rukodielne“ umenia zachovávali svoj názov i zmysel, kým „slobodné“, čiže „duchovné“, dostávali nový názov i charakteristiku: volali ich encyklickými, čo v doslovnom preklade znamená — predstavujúce uzavretý kruh. Grécki spisovatelia vysvetľovali, že ich tak nazývajú preto, „lebo umelec musí prejsť všetkými z nich, aby z každého preniesol do svojho umenia to, čo je užitočné“. Inak povedané, chápali ich ako „umenia patriace k všeobecnému vzdelaniu“. Do ich sféry patrili predovšetkým vedy, z umení hudba a rétorika, no výtvarné umenia sa sem nezaraďovali.

Zostavovali sa rozličné varianty a doplnenia tohto rozdelenia. Výrazným príkladom je štvorčlenné delenie, ktoré uvádza Seneca, pochádzajúce pravdepodobne od Poseidonia. Umenia, ktoré volal remeselnými, sa neodlišovali od služobných; a od slobodných sa neodlišovali tie, ktoré volal „slúžiacimi cnosťmi“. Ale navyše ešte spomínal umenia „vzdelávajúce“ (*pueriles*) a „zábavné“ (*ludicrae*), „slúžiace potešeniu očí a uší“. Z dvojčlenného delenia sa stalo štvorčlenné: jeho dva nové členy sa blížili k tým, ktoré vyčleňovali sofisti; bolo to akoby spojenie dvoch veľkých delení. Po tomto doplnení rozdelenie stratilo svoju jednostrannosť, ale zároveň prišlo aj o svoju pôvodnú intenciu a dôslednosť.

5. QUINTILIANOVA KLASIFIKÁCIA. Iné delenie umení priniesol v 1. storočí n. l. rímsky rétor Quintilianus. Využil pojmy, ktoré používal Aristoteles (ale s iným cieľom), a rozdelil umenia na tri skupiny. Do prvej patrili tie, ktorých jadrom je bádanie (*inspectio*), alebo inými slovami poznávanie a hodnotenie vecí (*cognitio et aestimatio rerum*), nevyžadujú však nijakú činnosť; podľa gréckeho vzoru ich volal teoretickými a ako príklad na ne uvádzal astronómiu. Popri nich existujú tie, ktoré spočívajú práve v konaní (*actus*) a vyčerpávajú sa v ňom, nič po sebe nezanechávajú (*ipso actu perficitur nihilque post actum operis relinquit*); po grécky sa volali praktické a ich príkladom bol tanec. A napokon tie, ktoré zanechávajú výtvary (*effectus*); boli to umenia poetické, za príklad mohlo slúžiť maliarstvo. Ak v umeniach rozlišujeme tri elementy: zručnosť, činnosť a výtvarnosť, potom môžeme povedať, že Quintilianus rozdelil umenia tak, že v jednom druhu vystupuje iba prvý element, v nasledujúcom aj druhý, a len v umeniach posledného druhu vystupujú všetky tri elementy. Pretože prvý element bol spoločný pre všetky umenia, ľudia staroveku ho pokladali za podstatný: to znamená, že za podstatnú pokladali zručnosť, znalosť, čo im dovoľovalo teoretické umenia, čiže vedy, pokladať za umenia v plnom zmysle slova; zatiaľ pre ľudí novoveku v umení je podstatné vytváranie a výtvarnosť, a preto „teoretické umenia“ vôbec medzi umenia nerátajú. — Quintilianovo delenie nevyčlenilo „krásne“ umenia ako osobitnú skupinu; čiastočne sa zaraďovali do druhej a čiastočne do tretej skupiny.

Toto delenie, ktoré poznáme od Quintiliana, Diogenes Laertios pripisuje Platónovi. Jeho informácia je zvláštna z dvoch stránok. Po prvé, Platónovo delenie uvádza nie ako rozdelenie umení, ale vied, hoci zároveň ako príklad „poietickej“ vedy spomína staviteľstvo a praktickú hru na flaute. To sa dá vysvetliť v antike neustálenou hranicou medzi vedami a umeniami. A po druhé, Diogenes Laertios pripisuje toto delenie Platónovi, hoci ho nenájdeme v nijakom filozofovom spise. To sa zas dá vysvetliť tým, že toto rozdelenie sa používalo v platónskej škole, a preto ho doxograf spájal s menom jej zakladateľa.

Rovnaká trichotómia je aj u Aristotela, ibaže po prvé, zasa inak použitá (na spôsoby života), a po druhé, s inou intenciou: pre Stageirčana „praktickou“ nebola natoľko činnosť pozbavená výtvarnosti, ako nesústredujúca sa na konkrétny výtvar, pretože sa sústreďovala na morálny cieľ.

Dionýzios Trácky zaznamenal rozdelenie umení na praktické a apotelestické: je to však to isté delenie ako u Quintiliana, odlišujúce sa iba tým, že vynecháva teoretické umenia a umenia poetické nazýva inak („apotelestické“ znamená toľko ako dokončené, završené). Hudobný historik R. Westphal, ktorý takmer pred sto rokmi prvý upozornil na Dionýziovu delenie, pripisoval mu iný zmysel: podľa neho apotelestickými umeniami sú tie, ktoré z tvorivého aktu vychádzajú hotové (ako je to vo výtvarných umeniach), zatiaľ čo praktické potrebujú interpreta (ako v hudobných umeniach). Westphal pokladal toto delenie za najdôležitejšie zo všetkých, ktoré zrodila antika, lebo dosiahlo to, čo nedosiahli iné delenia: spomedzi umení v širokom zmysle vyčlenilo krásne umenia a medzi nimi oddelilo výtvarné umenia a hudobné umenie. Takáto interpretácia je však neautentická, podkladá starovekým slovám novodobé myšlienky. (Rozdelenie umení u Dionýzia Tráckeho bolo vcelku štvorčlenné, lebo bral ešte do úvahy umenia „teoretické“ a „peripoietické“, využívajúce jednoduchu prírodu, ako rybárstvo a poľovníctvo.) Gramatik Lucius Tarrhaeus (ktorého cituje Dionýzios) podáva iný variant klasifikácie, keď k teoretickým, praktickým a apotelesmatickým (lebo aj on používal tento termín) umeniam pridal ešte organické; takto volal tie, ktoré používajú náradia alebo nástroje, ako napríklad hra na flaute. Quintilianovské „praktické“ umenia rozdelil tak na dva druhy: na tie, ktoré sa pestujú pomocou nástrojov (organické), a na tie, ktoré nástroje nepotrebujú, ako tanec (týmto ponechal názov „praktické“).

6. CICERÓNOVA KLASIFIKÁCIA. Cicero používal zväčša tradičné delenia umení — na slobodné a služobné alebo na tie, čo slúžia úžitku a čo slúžia pôžitku; ale príležitostne spomenul aj iné. Napríklad keď vzal za základ delenia hodnotu umení, delil ich na najvyššie (*artes maximae*), prostredné (*artes mediocres*) a nižšie (*minores*). Medzi najvyššie zaraďoval politické a vojenské umenie, medzi stredné duchovné umenia, to znamená vedy, na ktorých čelo staval filozofiu (*procreatrix et quasi parens omnium laudatarum artium*), ale aj poéziu a krasorečníctvo; medzi nižšie zaraďoval ostatné umenia: maliarstvo, sochárstvo, hudbu, herecké umenie, atletiku. Väčšina „krásnych“ umení sa ocitla v najnižšej kategórii: zasa jeden dôkaz, že ľudia antiky si nevelmi cenili to, v čom vynikali.

Cicero načrtol ešte aj iné rozdelenie umení: na umenia slova a umenia mlčiace (*artes mutae*). Poézia, rečníctvo a hudba patrili k prvým, maliarstvo a sochárstvo k druhým. Toto rozdelenie sa u antického autora spomína iba náhodne, neujalo sa a v staroveku nezohralo nijakú úlohu; a pritom to bolo delenie, ktoré malo práve veľký význam pre umenie v novodobom zmysle; myslelo sa pri ňom na napodobovacie či zábavné umenia a oddelovalo dve podstatné skupiny umení: umenia slova a výtvarné umenia.

7. PLOTINOVA KLASIFIKÁCIA. Na sklonku staroveku sa ešte raz pokúsil o klasifikáciu umení Plotinos. Aj on delil umenia v najširšom gréckom rozsahu. O jeho členeniach bude ešte reč v kapitole o Plotinovej estetike; ale predbiehajúcu túto kapitolu treba už tu povedať, že v IV. *Eneade* (4, 31) delil umenia podľa ich nástrojov — na tie, ktoré využívajú prírodné sily, a na tie, ktoré pracujú s vlastnými nástrojmi; a dodal ešte tretí druh — psychagogické umenia, používajúce duchovné nástroje. V tejto Plotinovej klasifikácii počít ozveny Platóna a Aristotela, ale je tam aj vlastná myšlienka.

Iná klasifikácia v V. *Eneade* (9, 11) je asi najúplnejšia zo všetkých, ktoré vytvoril starovek, predstavuje jeho posledné slovo v otázke umenia. Plotinos delil umenia na vytvárajúce (architektúra), napodobujúce (maliarstvo, sochárstvo, tanec, pantomíma, hudba), pomáhajúce prírode (roľníctvo či medicína), zlepšujúce ľudské konanie (rétorika, stratégia, ekonómia, umenie vládnuť) a na čisto duchovné umenia (geometria). Napriek významu, ktorý mala krása v Plotinovej filozofii, „krásne“ umenia nevyčlenil ani on; zaraďovali sa do troch druhov umení spomedzi piatich, ktoré rozlišoval.

8. ŠEŠŤ KLASIFIKÁCIÍ. Grécko-rímsky starovek teda poznal dokopy prinajmenšom šesť klasifikácií umení. Prvá, ktorá mala svoj pôvod u sofistov, brala za základ cieľ umenia a z tohto hľadiska rozlišovala umenia „slúžiace úžitku“ a „slúžiace zábave“, alebo označiac vec trochu inak, umenia „nevyhnutné pre život“ a umenia „slúžiace slasti“.

Druhá klasifikácia, ktorú sformulovali už Platón a Aristoteles, brala za základ vzťah umení ku skutočnosti a delila ich na umenia „vytvárajúce veci“ a „vytvárajúce obrazy“, alebo inými slovami, na umenia „doplňujúce prírodu“ a na tie, ktoré ju „napodobujú“.

Tretia klasifikácia delila umenia podľa toho, aký druh činnosti, či duševnú, alebo telesnú, vyžadujú od toho, kto sa nimi zapodieva. Umenia vyžadujúce iba duševnú činnosť sa volali „slobodné“, a tie, ktoré vyžadovali fyzickú činnosť, boli „služobné“. Galenos jedny nazýval „duševnými“, druhé „remeselnými“. Základom tejto klasifikácie bola umelcová činnosť; ale jej skutočnou intenciou bolo oddelenie vyšších a nižších umení. Preto za príbuznú môžeme pokladať aj Cicerónovu klasifikáciu na „najvyššie“, „stredné“ a „nižšie“ umenia.

Štvrtá klasifikácia, ktorú nám zanechal Quintilianus, brala za základ stupeň realizácie, dosahovanej v umeniach, ktoré delila na „teoretické“, „praktické“ a „poietické“. Mala tú výhodu, že oddeľovala vedy a nemiešala ich s výtvarnými umeniami.

Piata zas pochádzala od Ciceróna a delila umenia podľa zmyslového materiálu, ktorý používajú; z tohto hľadiska sa delili na umenia slova a na „mlčiace“ umenia.

Šiesta, Plotinova klasifikácia, delila umenia podľa nástrojov, ktoré používajú.

Poseidoniova a Senecova klasifikácia vznikla kombináciou tretej a prvej a odlišovala štyri druhy umení, ktoré nazývala „remeselnými“, „zábavnými“, „vzdelávajúcimi“ a „slobodnými“. Bolo to eklektické delenie, bez jednotiacieho princípu. To isté platí aj o Plotinovej päťčlennej klasifikácii, ktorá kombinovala prvú, druhú a štvrtú klasifikáciu. Aj ona bola skôr súpisom najdôležitejších a najtypickejších umeleckých druhov než skutočnou klasifikáciou.

Hoci sa helenizmus intenzívne zapodieval klasifikáciami umení, najcennejšie boli tie, ktoré vznikli včasnšie: k nim patrili predovšetkým prvé tri. Plutarchovskú klasifikáciu pripravil už Aristoteles; z neho vychádzala aj štvrtá.

Historický význam týchto klasifikácií, ich rozšírenosť a uznanie, akému sa v staroveku tešili, boli veľmi nerovnomerné. Iba dve z nich, a to prvá (podľa cieľa umenia) a tretia (podľa umelcovej činnosti) sa všeobecne prijali; druhá (podľa vzťahu umení ku skutočnosti) našla ohlas vo vedeckých kruhoch, ale neprekročila ich rámec.

Pozoruhodná bola jedna vec: odkedy Gréci pestovali umenia, delili ich na dve veľké skupiny, na expresívne, ku ktorým patrila poézia, hudba a tanec, a na kontemplatívne, napríklad sochárstvo a architektúra. A predsa u nijakého starovekého autora sa nedá nájsť rozdelenie umení na tieto dva druhy. Vyplýva to z toho, že expresívne umenia antika v podstate neuznávala za umenia; v jej myslení a v spisoch vystupovali skôr pod názvom „poézia“. Základná dvojakosť ich umení nachádzala u Grékov iné vyjadrenie, a to v sprotikladnení umenia a poézie.

9. „KRÁSNE“ UMENIA. Ale nijaká z týchto klasifikácií, ku ktorým antika dospela, nepomáhala pri vyčlenení „krásnych“ umení, zaujímavých špeciálne pre estetiku. Pojmy „slobodných“ alebo „zábavných“ či „poietických“ umení boli na to súčasne príliš široké aj príužke. Rovnako medzi krásnymi umeniami, ako aj medzi tými, ktoré nimi nie sú, bolo by možné vyčleniť slobodné aj služobné, praktické aj „poietické“: na

tomto základe sa „krásne“ umenia nedali oddeliť od iných. Najskôr to mohlo urobiť delenie umení na vytvárajúce a napodobovacie, ale kolísavosť a nezreteľnosť pojmu „napodobovanie“ znemožnilo toto rozdelenie a v helenistickej dobe sa naň takmer zabudlo.

Estetické umenia sa mohli vyčleniť buď na základe toho, že vytvárajú krásu, alebo toho, že sú expresiou ľudských zážitkov. Prvá myšlienka bola Grékom klasického obdobia cudzia. Druhá im bola blízka, ako to vidieť v estetike klasickej doby; ale helenizmus nerozvinul túto myšlienku a neuplatnil ju na rozdelenie umení. Chopil sa na druhej strane dvoch iných myšlienok: že základ niektorých umení tvorí fantázia, kým základ iných zas idea. Mohlo by sa zdať, že aj tieto myšlienky by sa mohli stať základom vyčlenenia estetických umení — v staroveku však k tomu nedošlo.

V staroveku pomerne najďalej vo vyčleňovaní „krásnych“ umení dospel už celkom na jeho sklonku Filostratos Starší. Myšlienka, ktorú vložil v traktáte *O gymnastike*, bola takáto: sú dva druhy umení, jedny sú remeslami, kým iné zas niečím viacej. Týmto umeniam dával Filostratos názov „sofia“ — takto pôvodne Gréci volali rovnako nadanie mudrcov, ako aj básnikov a umelcov, neskôr zúžili tento názov na mysliteľov. Filostratos ho opäť vrátil umelcom. Nemáme moderný výraz, ktorý by zodpovedal tomuto antickému slovu, zdá sa, že najbližší by mohol byť „kumšt“. Medzi kumšty Filostratos zaraďoval umenia vyžadujúce zručnosť aj umenia, ktoré my voláme „krásnymi“. Mohlo by sa zdať, že jeho rozdelenie na umenia a kumšty bolo jednoducho rozdelením na umenia voľné a vulgárne — ale bol tu podstatný rozdiel: kritériom príslušnosti ku kumštom, čiže k vyšším umeniam, nebol negatívny znak neprítomnosti fyzickej námahy, keďže medzi ne zaraďoval sochárstvo a zhotovovanie umeleckých predmetov z kameňa a z kovu. Kritérium bolo pozitívne: vyššia a slobodnejšia duševná námaha. U Filostrata „krásne“ umenia naďalej nemali jeden spoločný názov a naďalej patrili do jedného pojmu spolu s remeslami. Na druhej strane po prvý raz v staroveku, a ak sa dá veriť prameňom, aj jediný raz, boli vymenované spolu a kompletne zahrnuté všetky pod jeden pojem.

10. TEÓRIA UMENÍ. Ku klasifikačnému vyčleneniu „krásnych umení“ v staroveku nedošlo. Ani v praxi, ani v teórii sa nerozhrančili. Vyčlenili sa však jednotlivé krásne umenia: hudba, poézia, rečníctvo, maliarstvo, sochárstvo, architektúra. Pestovali sa osobitne a každé malo vlastnú teóriu: mala ju rovnako hudba, poézia, rečníctvo, architektúra, sochárstvo i maliarstvo.

Každá z týchto špeciálnych teórií nastoľovala iné problémy, ale aj také, ktoré mali význam pre všetky umenia. Teória hudby sa zaoberala závislosťou subjektívneho estetického zážitku od objektívnych matematických proporcií. Zapodievala sa aj výchovným pôsobením umenia. V teórii architektúry na prvom mieste stáli problémy umeleckej kompozície a umeleckých kánonov. Teória maliarstva a sochárstva si všimla psychológiu umelca, jeho tvorivý alebo reprodukčný vzťah k svetu. Vo sfére rétoriky sa vyčlenili rozličné štýly a formy umeleckého výrazu. A poetika mala najširšiu problematiku: všimla si otázky umeleckej pravdy, vzťahu formy a obsahu, inšpirácie a zručnosti, intuície a kánonov: postihovala najviacej tých problémov, ktoré sa mali stať predmetom estetiky neskorších storočí. Vcelku tieto špeciálne teórie umení nahradzovali všeobecnú teóriu, ktorej nebolo.

## TEXTY KU KLASIFIKÁCIU UMENÍ

1) *Nenazvem umením to, čo je rozumnou vecou.*

(Platón, *Gorgias* 465A)

2) *Celé umenie má všeobecné zákony, kým umelecké výtvy len čiastkové.*

(*Joannes Doxapatres, Prvotné cvičenie Afthona, H. Rabe, Zbierka výrokov 113*)

### DELENIE UMENÍ PODĽA SLUŽBY PÔŽITKU A PRÍJEMNOSTI

3) *Každé umenie je závislé od troch vecí: jedna sa týka príjemnosti, ako maliarstvo; druhá veci užitočných, ako roľníctvo. Tretia spĺňa obidva ciele, ako napríklad hudba, čo podráždeného ducha upokojuje a skleslého povzbudzuje.*

(*Anonymos, U Hermogena, O postavách; H. Rabe 321*)

*Porovnaj tiež predtým Isokrates E 4 a Cicero K 10.*

### DELENIE UMENÍ NA VYTVÁRAJÚCE A NAPODOBUJÚCE

4) *Platón, Ústava 601 D. Porovnaj predtým: Platón, F 22. Platón, Sofista 219 A. Text predtým F 23. Podobnú Platónovej klasifikácii podáva Diogenes Laertios III 100.*

### DELENIE UMENÍ NA DOPLŇUJÚCE A NAPODOBUJÚCE PRÍRODU

5) *Porovnaj predtým: Aristoteles G 6.*

### DELENIE UMENÍ NA ENCYKLIKÉ A REMESELNÉ

6) *Z umení jedny sú remeselné, iné všeobecne vzdelávacie. Remeselné sa delia na „rukodielne“, ako sú spracovávanie kovu a staviteľstvo. Umenia patriace k všeobecnému vzdelaniu, ktoré nazývame tiež logickými, sú: astronómia, geometria, hudba, filozofia, medicína, gramatika, rétorika; majú názvy podľa toho, že umelec musí prejsť všetkými, aby z každého umenia prijal to, čo je užitočné pre jeho umenie.*

(*Poznámky ku Gramatike Dionýzia Tráckeho, Bekker, Antológia gramatiky II 654*)

## UMENIE DUCHOVNÉ A REMESELNÉ

- 7) Je dvojaký rozdiel medzi umeniami prvej skupiny: niektoré z nich sú duchovné, a sú vážené; a niektoré opovrhnutiahodné, vykonávané fyzickou námahou, ktoré nazývame remeselnými alebo umeniami rukodielnymi. Bolo by lepšie, keby každý ovládol prvý druh umení, lebo druhý sa patrí prenechať skúseným umelcom. K prvej kategórii patria: medicína, rétorika, hudba, geometria, aritmetika, logika, astronómia, gramatika a právo. K nim možno pridať ešte sochárstvo a maliarstvo. Lebo aj keď dve posledné umenia sa tvoria prácou rúk, predsa ich činnosť si nevyžaduje veľkú mladícku silu.

(Galenos, *Protreptikos* 14, Marquardt 129)

## ŠTVORAKÉ DELENIE STOIKOV

- 8) Poseidonios, Seneca, Listy 88, 21. Porovnaj predtým I 23.

## DELENIE UMENÍ NA TEORETICKÉ, PRAKTICKÉ A VYTVÁRAJÚCE

- 9) Medzi umeniami sú jedny, ktoré sa zakladajú na pozorovaní, poznávaní a hodnotení vecí: k takým patrí astrológia, ktorá si nevyžaduje nijakú činnosť a uspokojuje sa len s poznaním vecí; také umenie sa nazýva „teoretickým“. Iné spočívajú na činnosti, v ktorej je ich cieľ; dosahujú ho samotnou činnosťou a okrem nej už nie je nič potrebné. Také umenia sa nazývajú praktickými. Jedným z nich je tanečné umenie. A sú ešte také umenia, čo majú základ v tvorbe a dosahujú svoj cieľ vytvorením diela, ktoré máme potom možnosť vidieť; také umenia nazývame vytvárajúcimi, a medzi ne patrí aj maliarstvo.

(Quintilianus, *O vzdelávaní rečníkov* II 18, 1)

## UMENIA PERIPOIETICKÉ

- 10) Sú štyri druhy umení: jedny sú teoretické, druhé praktické, tretie apotelesmatické a štvrté peripoietické. Teoretickými sa nazývajú tie, ktorých jediným cieľom je rozumové bádanie, ako napríklad astronómia a aritmetika. Prvá sa zapodieva skúmaním podstaty a pohybu hviezd, druhá analýzou a syntézou čísel. Praktickými sa nazývajú tie, ktoré vznikli za účelom zdokonaľovania činnosti, ako hra na harfe alebo tanec; keď harfista prestane hrať a tanečník tancovať, neostane po nich nijaký výsledok ich činnosti. Apotelesmatickými sa nazývajú tie, ktorých výtvyry vidieť po skončení činnosti, ako je to v sochárstve alebo v staviteľstve, lebo keď sochár vytvorí sochu a staviteľ budovu, ostane tu po nich socha a budova. Peripoietickými sa nazývajú tie, ktoré zaopatrujú životné potreby, ako to robia rybárstvo a poľovníctvo.

(Poznámky k Dionýziovi Tráckemu, Bekker, *Antológia gramatiky* II 670)

## UMENIA ORGANICKÉ

- 11) Hovorí, že v umeniach sú štyri druhy... Uvádzať totiž, že sú jednak umenia poetické, iné teoretické, ďalšie praktické a miešané.  
... Lucius Tarrhaeus tiež hovorí, že sú štyri druhy umenia: „apotelesmatické, praktické, organické a teoretické“. Apotelesmatické sú všetky tie, ktoré smerujú k výtvyru, vykonávajúce veci užitočné alebo vedúce k ich dosiahnutiu. Organické sú tie, ktoré vznikli použitím dajakého nástroja.

(Poznámky k Dionýziovi Tráckemu, Bekker, *Antológia gramatiky* II 652)

(Poznámky prekl.: Umenia poetické — z gréckeho slova *poiesis* = tvorba, činnosť; umenia teoretické — z gréckeho slova *theoria* = bádanie, skúmanie; umenia apotelesmatické — z gréckeho slova *apotelesma* = výsledok, výtvyr, vyplnenie; umenia organické — z gréckeho slova *organon* — nástroj.)

## DELENIE UMENÍ NA HOVORIACE A MLČIACE

- 12) Cicero, *O rečníkovi* III 7, 26. Porovnaj predtým K 11.

### PRVÉ PLOTINOVO DELENIE

- 13) Plotinos IV 4, 31. Porovnaj ďalej R 21.

### DRUHÉ PLOTINOVO DELENIE

I

- 14) Plotinos V 9, 11. Porovnaj ďalej R 22.

## UMENIE V PRAVOM ZMYSLE SLOVA A UMENIE—REMESLO

- 15) Za umenie v pravom zmysle slova budeme pokladať také veci, ako sú: filozofia, umenie slova, poézia, hudba a geometria, pravdaže tiež astronómia; teda to, čo nemá praktické použitie. Na druhej strane vojenská taktika a podobné veci, okrem toho lekárstvo, maliarstvo, modelovanie a rozličné druhy sochárstva, tiež všetko, čo sa týka spracovania kameňa a kovu. Za remeselné umenia pokladáme tie, ktoré vytvárajú umelecké výrobky pomocou nejakých nástrojov alebo prístrojov. Za umenie, ako sme povedali, treba pokladať to, čo vzniklo z filozofickej úvahy.

(Filostratos, *O gymnastike* I 261k)



1. PLOTINOS A PLATÓN. Dlhé stáročia helenistickej estetiky priniesli veľa cenných, ale skôr čiastkových myšlienok — až na jej sklonku, v závere epochy, v 3. storočí n. l., vznikla ešte jedna nová estetická koncepcia: nová rovnako svojimi esteticko-metafyzickými základmi, ako aj empirickou analýzou krásy. Spochybňovala nielen dovtedajšie výsledky, ale aj východiská. Bola Plotinovým dielom.<sup>a</sup>

Plotinos nastolil najprincipiálnejšie estetické problémy, ktoré sa nerozpracovávali od konca klasického obdobia. Nemal veľa spoločného s helenistickými estetikmi, zapodievajúcimi sa čiastkovými otázkami, bol však postavou analogickou s Platónom; ich problematika a postoje boli podobné, právom sa teda pokladá za Platónovho nástupcu a jeho filozofia sa volá neoplatónizmus. Ale Platón žil na počiatku klasickej éry, kým Plotinos na sklonku helenistickej: šesť storočí, ktoré ich delilo, neprešlo bez stopy, a hoci Plotinos stál na Platónovej strane, rozdiely medzi ich názormi boli značné.

Plotinos (nar. okolo 203 — zomrel roku 269/70) bol jedným z najoriginálnejších filozofov, akých dejiny poznajú, ale zároveň erudovaným učencom, znalcom historickej minulosti. Pochádzal z Egypta, mladosť prežil v Alexandrii, ale v štyridsiatom roku života sa presťahoval do Ríma, kde jeho filozofia našla veľa prívržencov. Bola skrz-naskrz osobitá, ale svojím spiritualizmom a transcendentnosťou zodpovedala duchu čias.

Plotinos začal písať v päťdesiatom roku života. Zanechal 54 rozpráv, neskôr zoradených do šiestich deviatok, čiže *Eneád*, známych pod týmto názvom. Neboli to diela napísané systematicky, zaoberali sa rozličnými témami, ale mali spoločnú základnú myšlienku a hlásali jednoliaty systém: idealistický, spiritualistický, transcendentný. Estetické otázky zaujímali v ňom význačné miesto,<sup>b</sup> význačnejšie než v predchádzajúcich gréckych systémoch. Estetike je venovaná najmä *Eneada* I, 6 (*O kráse*) a V, 8 (*O duchovnej kráse*). — *Eneady* ukazujú vývin Plotinových názorov od relatívne blízkych tradícií k čoraz samostatnejším myšlienkam. Obidve hlavné práce o kráse patrili k Plotinovým raným spisom.

Je paradoxné, že najabstraktnejší a najtranscendentnejší filozof venoval toľko myšlienok estetike a zohral v jej dejinách takú významnú úlohu. Boli to však zvláštne myšlienky a zvláštna úloha: krásu, ktorú poznáme, krásu tvarov a farieb, chápal ako odraz inej, dokonalejšej krásy.

S Platónom ho spájalo to, že obidvaja stavali proti sebe dva svety: „tento“ a „onen“, ako ich volal Plotinos, nedokonalý, telesný a zmyslový svet, v ktorom žijeme, a dokonalý, nadzmyslový, duchovný svet, ku ktorému sa môžeme priblížiť iba prostredníctvom myšlienky. Rozdiel medzi týmito dvoma filozofmi spočíval zasa v tom, že Platón uznával iba nadzmyslovú krásu, kým Plotinos aj zmyslovú, lebo v nej videl odlesk nadzmyslovej. Vlastne už sám pojem krásy mali odlišný: pre Platóna ozajstná krása bola dostupná

<sup>a</sup> E. Krakowski, *Une philosophie de l'amour et de la beauté*, Paris 1929.

<sup>b</sup> E. de Keyser, *La signification de l'art dans les „Ennéades“ de Plotin*, Louvain 1955. — W. Lutostawski, *Plotin* (Spraw. PAU, 1903). — F. Bourbon de Petrella, *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino*, 1956. — A. Plebe, *Origini e problemi dell'estetica antica*, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 1959, zv. 1., 1—80.

iba myslieniu, pre Plotina aj zmyslom. Aj podľa neho krása pochádzala z nadzmyslového sveta, ale prejavovala sa konkrétne zmyslovo. Krása je teda odleskom nadzmyslového sveta vo svete zmyslovom. Je vlastnosťou zmyslového sveta, jeho najdokonalejšou, ba práčím jedinou dokonalou vlastnosťou, lebo iba ona je spätá s dokonalým svetom. Preto estetika skúmajúca krásu „tohto“ sveta zaujímala významné miesto v Plotinovým transcendentnom systéme, hoci sa tento systém sústreďoval na „onen“ svet.

2. DEFINÍCIA KRÁSY. Plotinova estetika však zahrnovala aj tú najpozitívnejšiu problematiku, začínajúc definíciou krásy. Mal naporúdzi hotovú definíciu, ktorú Gréci dávno vytvorili a ktorá sa v helenistickej dobe všeobecne uznávala. Krása sa definovala ako „symetria“, čím sa vyjadrovalo presvedčenie, že spočíva v súvzťažnosti, v miere, v matematickej pravidelnosti, v príslušnej proporcii, vo vzájomnom súlade častí. Takéto chápanie krásy zaviedli pytagorovci, prijali ho Platón aj Aristoteles, a aj po stáročiach ho uznával Cicero, definujúci krásu ako *apta figura membrorum*, alebo Lukianos, ktorý ju definoval ako „jednotu a harmóniu častí vo vzťahu k celku“.

Túto klasickú grécko-rímsku definíciu Plotinos zavrhol. Viedli ho k tomu principiálne dôvody. Jeho prvý argument bol takýto: keby krásu spočívala v symetrii, bola by prítomná iba v zložených predmetoch. Nebolo by jej v jednotlivom zvuku či vo farbe, nebola by v slnku, vo svetle, v zlato, v blesku, ktoré nie sú mnohohľadné a rôznorodé, a predsa patria medzi najkrajšie veci. Druhý argument: tá istá tvár v závislosti od výrazu zdá sa menej alebo väčšmi krásna, čo by nebolo možné, keby krásu spočívala výlučne v proporciách, lebo napriek zmenenému výrazu proporcie tváre zostávajú tie isté. Tretí argument: krásu sa nemôže zakladať na súlade, lebo súlad môže byť aj v zle, a zlo nikto nenazve krásnym. Štvrtý argument: pojem symetrie, čiže súladu častí, dá sa síce ľahko uplatniť na materiálne predmety, ale ťažko na duchovné javy, na cnosť, poznanie, na dobré spoločenské zriadenie, ktoré predsa tiež bývajú krásne. Tradičná definícia krásy zodpovedá teda prinajlepšom niektorým z tých vecí, ktoré označujeme ako krásne, ale nezodpovedá všetkým veciam.

Týmto argumentmi Plotinos útočil na základnú tézu starovekej estetiky, že totiž krásu spočíva vo vzájomnom vzťahu, v štruktúre častí. Pokladal za fakt, že medzi krásnymi vecami sú aj veci jednoduché, a z toho vyvodzoval, že krásu sa nemôže byť vzťahom; a ak nie je vzťahom, potom musí byť kvalitou. To bola prvá fundamentálna téza Plotinovej estetiky. Dospel k nej pomocou svojho metafyzického stanoviska, ale sama téza nebola metafyzická, zakladala sa na pozorovaní estetických javov. Za touto tézou nasledovala druhá, rovnako podstatná.

3. VNÚTORNÝ TVAR. Plotinos nepopieral, že v kráse veľa znamenajú vzťahy, proporcie, čiže, povedané po grécky, „symetria“. Usudzoval však, že tieto sú iba vonkajším prejavom krásy, a nie jej podstatou. Jej podstatou a prameňom nie je symetria, ale to, čo sa v symetrii prejavuje, alebo to, ako sa vyjadroval Plotinos, čo cez ňu „presvitá“. Pre krásu je rozhodujúca jednota, a jednoty, ako sa domnieval, v hmote niet: teda nie ona je prameňom krásy. Jej prameňom potom môže byť jedine duch. Táto téza — že zdrojom krásy je duch — zaujala u Plotina miesto vofakedajšej tézy o kráse symetrie. Hovoril, že krásou v konečnom dôsledku nie je tvar, ani farba, ani veľkosť, ale duša. Pre spiritualistického filozofa, akým bol Plotinos, to bol názor naskrze prirodzený — že duši sa páči iba duša. Ak sa jej páčia aj zmyslové javy, farby a tvary, je to preto, že aj v nich sa prejavuje duša. Analýza zmyslovej krásy vedie k záveru, že táto nie je čisto zmyslová, že obsahuje aj duchovné zložky, a práve ony sú najdôležitejšie. „Čokoľvek je tvarom postihnuteľným vo svete, pochádza s tamo diaľ.“

Starý grécky pojem krásy zahrnoval rovnako zmyslovú aj duchovnú krásu. Ale jednotliví estetici

brali do úvahy iba jednu z nich: Platón duchovnú, mnohí helenistickí estetici zasa zmyslovú. Plotinovo stanovisko bolo však iné: v krásе videl vlastnosť zmyslového sveta, ale vlastnosť pochádzajúcu z duchovného sveta, ktorý sa prejavuje v zmyslovom svete; krásne sú telá, ale len skrze ducha.

Inak povedané: svet zmyslový je krásny vďaka ideii alebo vďaka vzoru ( $\alpha\omicron\rho\chi\epsilon\tau\iota\sigma\upsilon\upsilon\varsigma$ ), ktorý má pred sebou. Inak: krásne sú vonkajšie tvary, ale ich zdrojom je vnútorný tvar ( $\tau\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\delta\omicron\nu\ \epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ ). Keby sa dom nezrodil v architektonom vedomí, nemal by svoje krásne tvary. Neoplatónska estetika uznávala, že vonkajší tvar, symetria, harmónia majú svoju krásu, ale je to krása odvodená, vypožičaná, spočívajúca v „účasti“ na vnútornom, duchovnom, myšlienkovom, ideálnom tvare. Už pred Plotinom si estetici uvedomovali duchovné prvky v krásе, on však tieto prvky sústredil do jednej radikálnej koncepcie.

Plotinovský pojem krásy sa dá ťažko pokladať za jednoznačný. Na jednej strane znamenal psychický obraz („vnútorný tvar“), na druhej strane obraz ideálny („vzor“), ale Plotinos vedome nerobil medzi nimi rozdiel.

Na jednej strane zachovával starý všeobecný pojem krásy (krásne je to, čo vzbudzuje obdiv a záľubu), ale na druhej strane vytvoril pojem nový (krásou je prejavovanie sa ducha v hmote).

Napriek tejto rozkolísanosti určité črty neoplatónskeho pojmu boli zreteľné. Po prvé, krása nespočíva iba v „symetrii“, to značí nie iba v štruktúre zložiek, ale v samotných zložkách. Po druhé, ak aj spočíva v symetrii, ona nie je jej zdrojom, ale iba vonkajším prejavom. Krásna nie je hmota, ale duch, ktorý sa v nej prejavuje, to ozajstné bytie, ktoré má v sebe jednotu a tvorivosť. A škaredé je to, čo nie je ozajstným bytím, čo nemá v sebe jednotu, čo nie je rozumné a tvorivé; škaredá je hmota, ak nie je postihnutá, ovládnutá duchom, jednotou, rozumom, tvarom.

Ducha poznáva iba duch: preto iba on je schopný postihnúť krásu. Poznáva ju skrze svoju príbuznosť s krásou. A tak „iba duša, ktorá sa stala krásnou, môže vidieť krásu“. Ale vtedy „ju postrehne na prvý pohľad“. Oko sa musí podobať predmetu, ktorý vidí, aby ho mohlo vnímať. Oko by nikdy nevidelo slnko, keby sa nestalo slnečným. Nech teda každé bytie stane sa božským a krásnym, ak chce vidieť dobro a krásu. Plotinova estetika bola spiritualistická, ale nie antropocentrická. Duch, ktorý podľa neho rozhodoval o tom, čo je krásne, nebol výlučne ľudským duchom. V prírode je ešte viac duchovných a tvorivých síl ako v človeku a pôsobia v nej bez umelcovho sprostredkovania; iba umelec, ktorý absolútne ovláda svoje umenie, mohol by tvoriť bez rozmyšľania, ako to robí príroda. Krása v prírode má tú istú podstatu ako krása v umení: ak je príroda krásna, je to preto, že vyžaruje ideu, kým umenie je krásne preto, že umelec do neho ideu vkladá. Ale v prírode je viacej krásy ako v umení: „Živá bytosť, hoci je škaredá, je krajšia ako krásna socha.“ Napriek zmenám, ktoré Plotinos voviedol do estetiky, starogrécke presvedčenie o prevahе prírody nad umením zostalo v platnosti aj u neho, i keď s iným odôvodnením.

4. KRÁSA A UMENIE. Plotinovo stanovisko malo ďalekosiahle dôsledky pre jeho teóriu umenia:

A. Umenie nám v mnohých prípadoch reprodukuje zmyslový svet, ale vtedy je jeho predmet plný nedostatkov a nedokonalostí. Môže mať však aj iný predmet: socha, ktorú umelec vytesal, alebo chrám, ktorý postavil, môže byť zrkadlom ducha, a až vtedy má skutočnú hodnotu. Práve také boli podľa Plotinovo presvedčenia všeobecne uznávané sochy a chrámy. Z tohto hľadiska zostavoval hierarchiu umení: hoci sa osobitne zaujímal o maliarstvo a o sochárstvo, predsa staval vyššie hudbu, ktorá si neberie za vzor fyzické predmety, keď sa usiluje o harmóniu a rytmus.

B. Z Plotinovo stanoviska vyplynul zmenený názor na funkciu umení. Dovtedy väčšina Grékov a Rimanov uznávala, že výtvarné umenia či umenia slova majú reprodukčnú funkciu, v nej spočíva ich podstata aj osobitosť. Táto mimitická koncepcia sa začala otriasať už v helenizme. V Plotinovej

spiritualistickej filozofii stratila už naskrze svoje opodstatnenie. „Ak si niekto neváži umenia, pretože sú napodobením prírody,“ pisał Plotinos, „treba mu povedať, že... umenia nenapodobujú jednoducho viditeľné veci, ale siahajú k princípom, v ktorých je zdroj prírody, a že aj umenia robia veľa samy zo seba, lebo ak je niekde nedostatok, potrebne dopĺňajú, lebo samy v sebe majú krásu.“

C. V Plotinových očiach umelec nebol napodobovateľom. Písal, že Feidias nestvárnil svojho Dia podľa toho, čo videl, ale tak, ako by Zeus vyzeral, keby sa nám chcel zjaviť.

Porovnajme dva bloky kameňa, z ktorých jeden zostal v surovom stave, kým z druhého niekto vytesal sochu. Rozdiel spočíva v tom, že druhému umenie dalo tvar. Tento tvar kameň pôvodne nemal, mal ho však umelec, prv ako ho preniesol do kameňa. Tvar sochy nie je napodobením prírody, ale pochádza z umelcovej idey. Krása vnútorného tvaru prešla do kameňa v takej miere, v akej sa kameň poslušne podrobil umeniu.

Podľa Plotina teda umenie vzniklo vďaka umelcovej ideii. O ideii v umení písal Platón, písal o nej helenisticko-rímski estetici; ale Plotinos ju chápal inak. Pre Platóna bola idea večná a nemenná, kým pre Plotina bola živou ideou umelca, hoci sa odvodzovala z onej transcendentnej idey. Pre Ciceróna idea v umelcovom vedomí bola jednoducho psychologickým javom, kým pre Plotina javom metafyzickým, pretože bola odleskom transcendentného vzoru.

Pokladal teda Plotinos umelca za tvorcu? Áno aj nie. Áno v tom zmysle, že nereprodukuje skutočnosť, ale „vnútorný tvar“, ktorý má vo vedomí. Nie zasa v tom zmysle, že vnútorný tvar nie je jeho dielom, ale odrazom večného vzoru. Proces vzniku umenia Plotinos chápal inak ako Gréci v klasickej a helenistickej dobe, ale v podstate nie tvorivejšie ako oni.

Videl, aká individuálna je práca umelca, ktorý veci postihuje svojrázne, a preto z nich robí svojrázne výtvary. Zároveň ju však hodnotil tradične, ako istý druh automatizmu: umelec uvažuje iba vtedy, keď upadne do rozpakov, inak mu vystačí samo umenie, čiže zručnosť, ktorú nadobudol.

A podobne ako umenie oscillovalo medzi tvorivosťou a zručnosťou, oscillovalo podľa Plotina aj medzi týmto a oným svetom: je z tohto sveta, lebo má zmyslové vzory, reprodukuje viditeľné tvary a proporcie, ale je aj z onoho, lebo sa odvodzuje z umelcovho vedomia. Plotinos písal, že obrazy maliarov jednoducho priťahujú zrak symetriou, proporciami, súladom vecí a sú predmetom pokojnej kontemplácie, ale dakedy divákovi otrasú, keď mu pripomenú vzdialený, večný vzor týchto vecí.

D. Umenie je poznaním, lebo postihuje ducha, ktorý je ozajstným bytím. Prirodzene, nie je to také poznanie ako vo vede, zhrnuté vo výpovediach, ktoré sú výsledkom výskumu a uvažovania. Ale poznanie môže byť dvojaké: môže sa vyjadriť vo výpovediach i v obrazoch, môže sa dosahovať uvažovaním aj bezprostredným nazeraním. Toto druhé, obrazné a bezprostredné poznanie je vecou umenia. A „múdrost bohov a blahoslavených sa nevyjadruje výpovedami, ale krásnymi obrazmi“. V nich sa dá dospieť k intelektuálnej vízii sveta, postihnúť jeho poriadok. Prostredníctvom nich sa „svet stáva priezračným pre rozum“.

E. Úlohy umení sú rôznorodé: jedny reprodujú skutočnosť, iné ju dopĺňajú, ďalšie zasa pomáhajú ľuďom v ich činnosti. Ale pre také umenia, ako sú hudobné, výtvarné a básnické, sú to úlohy odvodené a vedľajšie. Ich prvou a najvladnejšou úlohou je vytváranie krásy. Krása vzniká keď vnútorná podoba preniká cez hmotu, a práve to robí umelec: dáva kameňu či slovu svoj duchovný tvar. Z Plotinových východísk teda vyplývalo presvedčenie o spätosti umení s krásou. V staroveku sa toto presvedčenie zriedka dostávalo k slovu, zatiaľ čo Plotinos uvidel v krásе prvú úlohu, hodnotu a mieru

umenia. Bol to, ako povedal historik, „Plotinov nehynúci čin“. Takéto chápanie umenia sa dnes zdá prirodzené, ale dejiny estetiky nás učia, že to nebolo vždy tak, ba naopak, že to bola myšlienka, na ktorú sa človek len nesmierne ťažko odhodlával. Pozoruhodné je, že túto myšlienku nenastolil daktoý estetik-formalista, ale metafyzik-spiritualista.

F. Aj klasifikácia umení, ktorú uskutočnil Plotinos, vychádzala z hľadiska toho, ktoré z umení sú späté s „oným“ vyšším svetom. Tak to bolo v jeho jednoduchšej klasifikácii, rozlišujúcej umenia používajúce výlučne vlastné nástroje a umenia využívajúce sily prírody; druhá skupina bola pre neho dôležitejšia, lebo zahrnovala „psychagogické“ umenia, usmerňujúce duchovný život človeka.

Ešte badateľnejšie je toto hľadisko v druhej Plotinovej klasifikácii. Pri umeniach (1) vytvárajúcich fyzické predmety (architektúra) a (2) pomáhajúcich prírode (medicína) zdôrazňoval, že nemajú s „oným“ svetom nič do činenia; n a p o d o b u j ú c e (3) umenia (maliarstvo) vo všeobecnosti tiež nemajú, ale môžu mať, ak sa sústreďujú na rytmus a harmóniu (hudba); tým skôr (4) umenia v o v á d z a j ú c e krásu do ľudských skutkov (rétorika a politika), a najmä tie (5), ktoré majú do činenia výlučne s duchovnými záležitosťami (geometria).

Plotinos však so sústredením myšlienok na onen svet spájal prenikavú pozorovaciu schopnosť a presnú znalosť tohto sveta, rovnako ako umenia. Preto jeho rozdelenie umení, hoci uskutočnené z transcendentného stanoviska, bolo najpodrobnejšie zo všetkých, ktoré poznal starovek.

VYZRAZOVANIE

5. METAFYZIKA KRÁSY A UMENIA. Plotinova estetika rovnako ako celý jeho systém vyrástla z metafyziky, a nie iba z umeleckej skúsenosti. Stála na dvoch pojmoch: absolútno a emanácia.

Bytie, hoci má veľa podôb, je jedno, lebo ako celok sa zrodilo z absolútna. Zrodilo sa preto, lebo podstatnou vlastnosťou absolútna je expanzia: absolútno žiari ako svetlo, emanujú z neho všetky podoby bytia, najprv svet ideí, potom svet duší a svet hmoty, čoraz vzdialenejší od absolútna, a preto čoraz menej dokonalý; ale aj materiálny svet, najvzdialenejší od absolútna, je jeho emanáciou a odzrkadlením. A práve to, čo je v ňom odzrkadlením absolútna, idey, ducha, tvorí jeho krásu.

Človek sa z tohto nedokonalého sveta chce vrátiť do vyššieho, z ktorého aj on pochádza, a jednou z ciest tohto návratu je u m e n i e. V jeho tvorivej povahe je odraz absolútneho, tvorivého, dokonalého bytia. Toto Plotinovo presvedčenie zapríčinilo, že krásu a umenie sa stali stredobodom filozofie, podstatnou zložkou jeho filozofického systému.

6. VEĽKOSŤ A SLABOSŤ PLOTINOVEJ ESTETIKY. Napriek vrcholnej jednoliatosti Plotinovej estetiky treba v nej vyčleniť dve časti. Na jednej strane metafyzickú koncepciu, závatnú, abstraktnú, transcendentnú, emanačnú, do ktorej boli začlenené krásu a umenie. Na druhej strane myšlienky, ku ktorým Plotinos dospel v rámci svojej metafyziky, ale ktoré žijú nezávisle od nej a majú pre estetiku najvyššiu dôležitosť: krásu ako kvalitu, a nie vzťah častí, duchovný prvok v zmyslovej krásu, krásu ako najvlastnejšia úloha umenia, obrazný charakter umenia, bezprostredné citové pôsobenie krásu.

Tieto myšlienky nepochybne patria k dôležitým ideám v dejinách estetiky. Ale negatívne hodnotenie môže vyvolať a neraz aj vyvolala spomínaná Plotinova metafyzická koncepcia. „Kto hľadá na telesnú krásu,“ písal Plotinos, „nesmie sa v nej utopiť, ale musí vedieť, že je ona iba obrazom, stopou, tieňom, a musí u t e k á ť k tomu, čoho je odrazom.“ Teda Plotinos sám hovorí, že jeho estetika bola estetiku u t e k u. Úteku pred čím? Pred tou jedinou krásou, ktorú poznáme bezprostredne a ktorá sa pre ňo stala iba tieňom. Útek k čomu? Odporcovia Plotina a jeho metafyzickej estetiky hovoria, že — k f i k c i i. Istý historik tvrdil, že Plotinos neurobil nič iné, iba zdubloval existujúcu krásu, potom túto dubletu preniesol do iného sveta a zaujímal sa už iba o ňo. Na druhej strane historici s pozitívnym vzťahom k Plotinovi zdôrazňujú, že jeho

pokus začleniť krásu do metafyzického systému bol veľkým činom, takmer jedinečným v dejinách. Filozofiu treba hodnotiť podľa toho, čo splodila, a plodom Plotinovej filozofie bola definícia krásu, sformovaná v jej rámci, objavenie duchovného prvku v krásu, uznávanie spätosti umenia s krásu, čiže okrem sporných vecí priniesla aj nesporne cenné veci.

7. PROGRAM UMENIA. Praktickým dôsledkom Plotinovej estetiky bol program umenia, principiálne odlišný od dovtedajších programov. Plotinos ho dokonca podrobne vypracoval pre maliarstvo, ktoré bolo najvhodnejšie na jeho reformu.

V tomto programe bolo najdôležitejšie: a) vyhýbať sa tomu, čo je dôsledkom nedokonalosti zrakového zmyslu, teda zmenšovaniu tvarov a blednutiu farieb, ku ktorému dochádza pri pohľade z diaľky, čiže perspektívnym deformáciami, zmenám vzhľadu vecí pod vplyvom svetla a tieňa. Veci teda bolo treba zobrazovať tak, ako ich vidíme zblízka, ukazovať ich všetky na prvom pláne, rovnako osvetlené, lokálne sfarbené a so všetkými podrobnosťami; b) v súlade s Plotinovou teóriou hmota predstavovala masu a tmú, kým duch predstavoval svetlo; maliarstvo sa teda musí vyhýbať hĺbkam a tieňom, a má ukazovať iba žiarivý povrch vecí, aby sa vymanilo zo zajatia hmoty a dospelo k duchovnosti. Plotinos napísal: „Sám predmet musí byť blízko oka, aby bol poznaný vo svojej ozajstnej veľkosti.“ Hĺbka je hmotou, a preto je tmná. Svetlo, ktoré ju ožaruje, je formou, a rozum vidí formu. Bol to v podstate platónsky program, ale ešte radikálnejší a rozvinutejší v podrobnostiach.

A také maliarstvo, aké vyplývalo z Plotinovej estetiky, vtedy naozaj vzniklo; ba ešte pred ním, v 1. storočí nášho letopočtu, ako ukázali vykopávky v Dura-Europos. a) Pri zobrazovaní nejakého predmetu sa maliari usilovali eliminovať diváka a jeho náhodné pôsobenie, aby predmet ukázal iba svoje vlastné a stále črty. Každý predmet sa teda zobrazoval v skutočnej veľkosti, farbe a reálnom tvare, v jednoliatom a plnom osvetlení bez tieňov, v jednej rovine, neperspektívne. b) Takto zobrazená postava bola izolovaná od okolia, nedotýkala sa ani zeme, akoby zavisla v povetří. c) Na druhej strane ju maliar zobrazil čo najpresnejšie, každá podrobnosť bola viditeľná tak, ako ju môžeme vidieť, keď sa pozorne sústreďíme iba na ňu. d) Zobrazovanie v jednej rovine viedlo v tomto maliarstve k odstráneniu plasticity, telesá strácali svoju priestorovosť a hmotnosť. A hoci toto maliarstvo zobrazovalo reálne predmety, nereprodukovalo štruktúru a charakter reálneho sveta, ale akoby ho sprieračňovalo pre duchovný svet. e) Navyše namiesto reálnych foriem vovádzalo schémy, namiesto foriem organických formy geometrické. Umelec sa usiloval o čo najvernejšie a najdetailnejšie reprodukovanie skutočnosti vo všetkých detailoch, ale tým ju vlastne iba deformoval, vnášal do nej iný rytmus a poriadok. Plotinov duch sa pokúšal prebiť cez materiálne javy, „aby nastalo hlboké splynutie vnútornej vízie“, ako písal Plotinos, „nie so sochou, ale so samým božstvom“, a aby „kontemplácia nebola pozorovaním, ale inou podobou vízie: extázou“.

Toto umenie, tak veľmi zodpovedajúce Plotinovým ideám, nebolo výsledkom jeho aktivity ani činnosti jeho žiakov. Tí práve podporovali celkom iné, tradičné, klasické umenia, vidiac v tom spôsob upevnenia pohanstva, na ktorého udržaní im záležalo. Plotinov program prevzalo práve umenie kresťanov, jeho nepriateľov: ono je ekvivalentom jeho metafyzicko-estetických ideí. Na druhej strane kresťania nezodvodňovali svoje umenie, jeho teoretické zdôvodnenie bolo u Plotina. Bol to prípad paralelizmu umeleckej teórie a praxe, hoci teória neovplyvnila prax, ani prax teóriu.

Plotinova teória umenia, najmä maliarstva, sa udržala celé stáročia a stala sa podstatnou zložkou stredovekej estetiky. Našla ohlas už u ranných cirkevných otcov a hlavným sprostredkovateľom medzi Plotinom a stredovekom bol anonymný autor z 5. storočia, známy ako Pseudo-Dionýz.

Takisto umenie, ktoré bolo ekvivalentom Plotinovej teórie a ktoré vytvorili raní kresťania ako protiklad klasického a čisto reprodukčného umenia, stalo sa na tisícročie hlavným umeleckým prúdom. Realizáciou Plotinového programu bolo hlavne byzantské umenie, ale z podobných princípov vyrastalo aj umenie Západu.

Ešte výraznejšie ako v iných oblastiach Plotinos v estetike stál na hranici dvoch epoch: staroveku, ktorý ho zrodil, a stredoveku, ktorý ovplyvnil. Nie je ľahké zaradiť ho do niektorej z týchto epoch: ak ho zaradíme do stredoveku, odtrhneme ho od koreňov, ale keď ho zaradíme do staroveku, zbavíme ho plodov. Vyšiel z Platóna, ale z neho vychádzal aj Pseudo-Dionýzos a celý novoplatónsky prúd scholastickej estetiky.

## LOTINOVE TEXTY

### DRUHY KRÁSY A JEJ PRAMENĽ

1) *Najviac krásy badá oko, ale aj ucho v skladbe zvukov a v celej hudbe (lebo melódie a rytmy sú krásne); krásou je aj to, keď sa povzniesieme nad svet zmyslového vnímania, krásne sú aj činy, sklony, vedomosti a jestvuje i krása cností. Ukáže sa, že aj okrem týchto jestvuje krása. Kto spôsobil, že telá sú na pohľad krásne a lubozvučné zvuky sa príjemne počúvajú? Ostatne, krásne je všetko, čo je spojené s dušou. Či je všade jedna a tá istá príčina, a či je iná krása v tele, a iná v dačom inom? Je to všade tá istá krása, a či sú rozličné krásy? Veď doktoré veci nie sú pekné vo svojej bytostnej podstate, ale vďaka účasti v niečom inom. Tak je to s telami, kým cnosť je krásna sama osebe. Jedno a to isté telo sa zdá raz pekné, a inokedy nie, veď iná vec je byť telom, a iná byť pekným. Preto treba mať v prvom rade na mysli, či teda musí krása jestvovať v telách. Čo to je, čo pohýna zrak divákov, obracia ho k sebe a priťahuje ho? Keby sme to zistili, ľahko by sme dospeli k pochopeniu vecí viditeľných. Všeobecne sa hovorí, že je to vzájomná symetria častí, osobitne symetria každej časti; a k tomu treba ešte pridať farbu. Veci viditeľné a všetky iné sú krásne vtedy, keď zachovávajú proporcie a mieru. Pre tých, ktorí súhlasia s týmto názorom, nemôže byť krása jednoduchá, ale iba zložená. Celok môže byť pekný, i keď jeho časti samy osebe nie sú pekné, iba ak do tej miery, že sa pričiňujú o krásu celku. Ale ak je pekný celok, sú pekné aj jeho časti, lebo taký celok sa nemôže skladať zo škaredých častí, veď krása musí prenikať všetky časti.*

*(Plotinos, I 6, 1)*

### PROPORCIE A JAS

2) *Treba povedať, že v symetrii nespočíva iba krása, ale aj jas, a tento je hodný obdivu. Prečo sochy, ktoré vyžarujú život, sú krajšie ako tie, ktoré sú proporcionálnejšie? A prečo aj menej pekný živý človek je krajší ako socha krásavca? Prečo sa stáva predmetom obľuby? Je to preto, že má dušu, ktorá je krajšia, lebo má lepšiu podobu.*

*(Plotinos, VI 7, 22)*

### DUŠA ROBÍ TELÁ KRÁSNYMI

3) *Hovorí sa, že duša je to, čo robí telá peknými. Keďže je čímsi božským a tvorí súčasť krásy, spôsobuje krásu všetkému, čoho sa dotkne alebo zmocní.*

*(Plotinos, I 6, 6)*

- 4) Krása, ktorá je v tele, je netelesná, ale pretože ju vnímame zmyslami, zahrňujeme ju medzi veci týkajúce sa tela a tie, ktoré sú v ňom.

(Plotinos, VI 3, 16)

## IDEA ROBÍ TELÁ KRÁSNYMI

- 5) Čo predovšetkým je v tele krásne? Je to niečo badateľné na prvý pohľad. Duša mu rozumie, a keď ho pozná, akoby s ním splynula. Keď jej zrak padne na niečo mrzké, odvráti sa od neho, lebo nepekne odmieta, je jej cudzie.

A ak sa veci podobajú, ako môžu byť jedny i druhé súčasne pekné? Odpovedáme, že tvoria súčasť jednej idey.

(Plotinos, I 6, 2)

- 6) Keď nejaká idea natrafí na niečo, čo je zložené z rovnakých častí ako celok, vznikne krásne dielo. Ak sa celý pekný dom skladá z pekných častí, je prirodzene v každom kameni krásna vytvorená umením.

(Plotinos, I 6, 2)

## VNÚTORNÝ TVAR

- 7) Ako môže architekt zosúladiť vonkajšiu podobu domu s vnútornou členitosťou (ideou) a tvrdiť, že je pekný? Môže to iba vtedy, keď je vonkajšok v súlade s vnútrajškom, odhliadnuc od stavebného kameňa.

(Plotinos, I 6, 3)

## ŠKAREDOŠŤ

- 8) Škaredé je to, čo sa úplne nedalo zvládnuť formou a zámerom (ideou), lebo matéria sa vzoprela zosúladeniu zodpovedajúcemu idej.

(Plotinos, I 6, 2)

## IBA KRÁSNA DUŠA VIDÍ KRÁSU

- 9) Divák sa musí stotožniť s tým, na čo sa díva, a musí sa stať podobným predmetu, na ktorý sa díva. Veď oko nikdy neuzrie slnko, ak sa samo nestane slnečným. Ani jedna duša neuvidí krásu, kým sa sama nestane krásnou. Nech sa preto každý najprv stane podobným bohom a krásnym, kto sa chce dívať na božstvo a krásu.

(Plotinos, I 6, 9)

## UMENIE SA NEVYROVNÁ PRÍRODE

- 10) Umenie zaostáva za prírodou; nasledujúc ju, vytvára iba jej slabé a bledé podoby, hračky, čo nemajú veľkú hodnotu, hoci sa všetkými prostriedkami usilujú zobraziť prirodzenú podstatu vecí.

(Plotinos, IV 3, 10)

## UMENIE AKO ZRKADLO IDEY

- 11) Zdá sa, že dávní umelci, ktorí chceli vytvoriť chrámy a sochy bohov, usilovali sa vystihnúť ich prirodzenú podstatu, usilovali sa, aby ich napodobenia, podľa možnosti, ako zrkadlo odrážali vzory.

(Plotinos, IV 3, 11)

## NAPODOBOVANIE V UMENÍ

- 12) Ak niekto podceňuje umenia, že iba napodobujú prírodu, treba mu pripomenúť, že veci v prírode sú tiež napodobeninami. Ďalej si treba uvedomiť, že umenie jednoducho nenapodobuje veci viditeľné, ale preniká do podstaty vecí, z ktorých pozostáva príroda. Po tretie, umenia veľa dávajú samy zo seba, lebo kde sa javí nedostatok, tam ho doplnia, akoby samy osebe obsahovali krásu.

(Plotinos, V 8, 1)

## TVORBA V UMENÍ

- 13) Keby niekto hanil namaľovaný portrét, treba mu povedať, že maliar namaľoval iba obraz, a nie vzor.

(Plotinos, VI 4, 10)

- 14) Feidias vytvoril Diovu sochu bez akéhokoľvek zmyslového vzoru, ale zobrazil ho takého, akým by bol, keby sa mal ukázať nášmu zraku.

(Plotinos, V 8, 1)

## DVA BLOKY KAMEŇA

- 15) Pripustíme, že vedľa seba sú dva bloky kameňa, jeden, ktorého sa nedotkla umelcová ruka, druhý, ktorý prostredníctvom umenia nadobudol podobu boha alebo človeka, povedzme Grácie alebo Múzy, a ak človeka, tak nie hocakého, ale umelecky vytvoreného z podob krásnych ľudí. Kameň, ktorému umenie dalo krásny tvar, je pekný nie preto, že je kameňom, lebo takým by bol aj hocikajký iný kameň, ale tvarom, aký mu dalo umenie. Teda ten tvar netkvel v materiáli, ale v umelcovej predstave a prostredníctvom neho prešiel do kameňa. A tkvel v umelcovej mysli nie preto, že umelec má oči a ruky, ale že ovláda umenie. A tá krása bola v umení ešte väčšia. Neprechádza do kameňa, ale ostáva v sebe, a z nej vznikajú menšie, ako je ona. Umenie nie je čisté, ani také, akým by malo byť, je iba také, do akej miery sa kameň podvolil umeniu.

(Plotinos, V 8, 1)

## NEOPAKOVATEĽNOSŤ UMELECKÉHO DIEĽA

- 16) Umelec totiž málokedy vytvára veci podobné, musí preto byť rozdiel takisto v jeho myšlienkach, na základe ktorých tvorí inú vec, aby v podobe užitočnej veci bolo čosi rozdielne.

(Plotinos, V 7; 3, 7)

## UMENIE A MYSLENIE

- 17) Tak ako v umeniach vidieť, kedy si umelci nevedia rady, rovnako zbadáme aj to, keď umenie vládne a usmerňuje prácu.

(Plotinos, IV 3, 18)

## UMENIE JE POMINUTEĽNÉ

- 18) Zobrazovacie umenia, ako sú sochárstvo, maliarstvo, tanec i pantomíma majú pôvod tu, na zemi; majú za vzor zmyslové veci napodobujúce podoby, pohyby a proporcie. Diváci ich nemôžu vylúčiť, aby neboli tam, kde sú, iba ak rozumom.

(Plotinos, V 9; 11, 1—6)

## DVOJAKÝ ÚČINOK UMENIA

- 19) Ktože, ak nie hudobník, ktorý v zmyslovom svete našiel harmóniu, by nebol vzrušený harmonickými pocitmi plymúcimi zo zvukov, ktoré počuje? Alebo ten, čo sa vyzná v geometrii či v aritmetike, nemá nájsť radosť v symetrii a v proporcii, v súlade, ktorý možno pozorovať zrakom? Predsa tí, ktorí sa dívajú na obrazy vytvorené umelcami, nemajú z nich rovnaký dojem. Ale keď v tom, čo pozorujú zmyslami, zistia podobnosť s tým, čo tkvie v ich mysli, vtedy sa v nich prebudí spomienka na skutočné bytie. A potom z takeého pocitu sa rodí láska.

(Plotinos, II 9, 16)

## UMENIE A KRÁSA

- 20) Zdá sa, že je zlým umelcom, kto nevytvára pekné podoby.

(Plotinos, III 8, 7)

## KLASIFIKÁCIA UMENÍ

- 21) Z umení niektoré vytvára dom alebo iné umelé predmety a prestáva pri tom; na druhej strane lekárstvo, roľníctvo a in podobné umenia sú pomocné, akoby pomáhali prírode, akoby boli v zhode s prírodou. No rétorika a hudba i všetky umenia pôsobiace na dušu vedú ju k lepšiemu alebo k horšiemu.

(Plotinos, IV 4, 31)

- 22) Jedny umenia sú napodobujúce, ako maliarstvo, sochárstvo, tanec, pantomíma, ale aj hudba, ktorá zamiera myseľ na harmóniu a rytmus. Druhé zasa prostriedkami vlastnými umeniu vytvárajú veci, ktoré pociťujeme zmyslami, ako to robí staviteľstvo a tesári. Poľnohospodárstvo pomáha rastlinám, lekárstvo sa zapodieva zdravím, iné umenia sa týkajú pestovania sily a dobrého vzhľadu človeka. Rétorika a vojenská taktika, ekonómia a politika sa starajú o istý druh krásy v oblasti ich činnosti. Geometria sa zaoberá vecami pomyselnými.

(Plotinos, V 9, 11)

## VNÍMANIE KRÁSY

- 23) *Ako nemôžu hovoriť o krásach zmyslového sveta tí, čo ich nevideli, a nemôžu ich ani pochopiť, napríklad slepci od narodenia, tak nemôžu hovoriť o kráse duchovnej činnosti, napríklad vied alebo iných vecí. A takisto nemôže hovoriť o svetle cnosti, kto si nevie predstaviť, aká je žiara spravodlivosti alebo rozumnosti, ktorým sa nevyrovná ani svetlo večernej hviezdy, ani zorničky. Treba duševným zrakom zistiť, aké sú to veci, aby sme mali pocit, že človek pociťuje radosť, tak ako ju má zo zmyslových vecí, keď sa zblízka dotýka pravdy. Obdiv, sladké vzrušenie, túžba, láska, rozkošné rozochvenie, to sú pocity, ktoré v nás vznikajú pri všetkom, čo je krásne.*

(Plotinos, I 6, 4)

## ODPORÚČANIA MALIAROVI

- 24) *Treba, aby bol predmet v blízkosti oka, aby ho bolo možno poznať v skutočnej veľkosti. Farby majú takmer rovnaké znaky ako tvary; slabší odtieň je pre ne to, čo zmenšenie tvarov, veľkosť sa má zmenšovať v závislosti od bledších tónov.*

(Plotinos, II 8, 1)

## KONTEMPLÁCIA

- 25) *Vízia, ktorá sa dosahuje v chráme, a súlad nevyplývajú z tvaru, ale zo samotného božstva. Kontemplácia nie je divom, je len inou podobou vízie — extázou.*

(Plotinos VI 9, 11)

*Treba totiž, aby sa divák pri úcte k božstvu pohrúžil do seba, pri pohľade na sochu splynul s ňou, aby stál mlčky nad vecami tohto sveta ako socha a bol ako ona na obdiv.*

(Plotinos, V 1, 6)

## PREHĽAD STAROVEKEJ ESTETIKY

### XIII

1. **OBDOBIA ROZKVTU A STAGNÁCIE.** Takmer tisícročné dejiny starovekej estetiky plynuli nerovnomerným tempom: mali obdobia intenzity a rozkvetu, nabité objavmi a novými ideami, ale aj obdobia stagnácie, ktoré iba pretvárali staršie myšlienky.

A. Prvé obdobie intenzity estetického myslenia začalo sa v 5. storočí pred n. l. v Aténach za čias pytagorovcov a sofistov, Sokrata a Platóna. Vtedy sa uskutočnili významné veci: ustálili sa hlavné estetické pojmy, vytvorili sa predpoklady pre celý ďalší vývoj estetiky. Rozkvet, ktorý sa začal v 5. storočí, trval ešte aj v 4. storočí a na začiatku 3.; v 4. storočí vznikla Aristotelova teória umenia a na prelome 4. a 3. storočia sa objavili prvé teórie helenistickej éry, podrobná muzikológia Teofrasta a Aristoxena i Neoptolemova poetika.

B. Ideami týchto dvoch veľkých storočí sa potom živilo 3. a 2. storočie, nepridávajúc k nim nič podstatného, a až v 1. storočí pred n. l. — aj tentoraz na pôde Atén — znova sa zintenzívnili výskumy a objavili sa nové myšlienky v oblasti všeobecnej estetiky, ale najmä v špeciálnej teórii umení. V hlavných strediskách — rovnako v stoickej škole pod vedením Panaitia a Poseidonia, ako aj v Akadémii pod vedením Filóna a Antiocha — nové myšlienky sa začali spájať s eklektickými tendenciami. Z aténskych škôl, ktoré mali vysokú úroveň, si estetické poznatky odniesli mnohí Gréci i Rimania a od toho času sa estetika po dve storočia s nemalými úspechmi pestovala v Grécku i v Ríme: v Grécku ju rozvíjali: Filodemos, Pseudo-Longinos, Hermogenes, Dión, v Ríme zasa Cicero, Quintilianus, Vitruvius, Plinius, Seneca.

C. Potom až 3. storočie nášho letopočtu, čiže obdobie definitívneho úpadku antiky, prinieslo posledný rozmach estetikej tvorby, ktorá sa teraz prechýlila od špecializácie k metafyzickým aspiráciám, od vedeckej triezvosti k náboženskému spiritualizmu, od kompromisníctva eklektikov k extrémistickej Plotinovej estetike. Metafyzická a náboženská koncepcia bola teda zavŕšením vývoja antickej estetiky. Nebolo by však správne tvrdiť, že k takému zámeru smeroval celý jej vývoj: to iba podmienky a tendencie poslednej fázy staroveku podmienili takýto koniec. Zavŕšením starovekej estetiky bol Plotinov systém, ale nedá sa tvrdiť, že estetika vždy smerovala k vytvoreniu systému: za päť storočí od Platóna a Aristotela až po Plotina vlastne nevytvorila systém, ale priniesla iba špeciálne výskumy a pozorovania.

2. **MNOHOTVÁRNOSŤ ANTICKEJ ESTETIKY.** Názor klasickej epochy na krásu a umenie sa zdá jednoliaty v porovnaní s estetickými názormi iných oblastí a iných čias. Bol to názor klasickej: konkrétny, organický, modelovaný podľa reálneho, viditeľného sveta, bez abstrakcií, schém, symbolov, transcendentnosti, ktoré inde a inokedy nadobúdali prevahu v chápaní krásy a umenia. Ale napriek tejto principiálnej jednoliatosti názor antických mysliteľov, dokonca aj samých Grékov, mal svoje varianty.

A. Mal totiž svoje vlastné formy, ale popri nich aj prevzaté. Vo svojich začiatkoch grécka kultúra nadväzovala na skoršiu, východnú kultúru, vzdialenú od klasickej. Diodoros Sicílsky píše o raných gréckych sochároch, ktorí svoje umenie chápali ešte ako Egypťania, ako κατασκευή t. j. skladanie celku diela z častí podľa stanovených pravidiel. Potom Gréci vytvorili vlastný, klasickej pohľad na umenie, ale ešte aj vtedy čiastočne zachovávali názor prevzatý od iných, a preto ich chápanie umenia malo dvojaké formy.

B. **Formy expresie a kontemplácie.** Túto dvojakosť si všimol Nietzsche; ale chápal ju ako dvojaký postoj, ktorý Gréci zaujímalí voči tým istým umeniam, zatiaľ čo pre nich to bola dvojakosť predovšetkým vo vnútri samých umení. V ich rámci rozlišovali dva druhy: niektoré umenia, ako napríklad hudbu, pokladali za expresívne, iné zasa, napríklad sochárstvo, za kontemplatívne. Rozdiel medzi týmito dvoma druhmi bol pre nich taký veľký, že nenachádzali spoločný pojem, pod ktorý by ich zahrnovali. Až neskôr prišli na myšlienku, že každé umenie môže slúžiť rovnako expresii aj kontemplácii, že každé môže byť zároveň dionýzovským i apolónskym.

C. **Dórske a iónske formy.** Keď Gréci takto pomenovali dve odlišné formy svojho umenia, naznačili tým, že ich spájajú s dvoma kmeňmi, s dvoma regionálnymi kultúrami. Odlišnosť dórskeho a iónskeho foriem je známa predovšetkým z architektúry, kde tvorili dva slohy, dve proporcie, masívnejšiu a vzdušnejšiu. Ale tá istá dvojakosť vystupovala v celom gréckom umení a v celej kultúre. V dórisme sa uplatňovali objektívne tendencie gréckej estetiky, v iónizme — zasa subjektívne. V dórskom prostredí sa zrodila myšlienka, že kritérium dobrého umenia spočíva v miere, v iónskom, že v divákovom pôžitku; v prvom sa dlhšie zachovávali kánony, druhé skôr umožňovalo vznik impresionistických prúdov; v prvom sa zachovávala symetria, v druhom naopak eurytmia; v prvom prevládala sklon k absolutizmu, v druhom k relativizmu; dórsky sloh smeroval k racionalizmu, iónsky k empirizmu. Na počiatku to bol odlišný vkus, náklonnosť, záľuby dvoch kmeňov, ale potom prenikli do všeobecnej kultúry Grékov a vystupovali vedľa seba ako dva varianty, dva prúdy, polarizujúce grécku kultúru, umenie, estetiku.

D. **Helénske a helenistické formy.** Táto dvojakosť mala chronologickú povahu: bola to dvojakosť skoršieho a neskoršieho postoja antických ľudí ku kráse a k umeniu. Helénske umenie a estetika boli klasickými v najprísnejšom význame tohto slova, helenizmus zasa predstavoval už čiastočný odklon od klasickej — buď smerom k baroku, alebo k romantizmu, to znamená, buď k väčšiemu bohatstvu a dynamike, alebo k religiozite, k citovosti, k transcendentnosti. Týmto smermi sa uberala helenistická estetika; nezbavila sa však hneď helénskej klasickej, čo malo za následok v neskorších storočiach antiky existenciu oboch foriem, helénskej i helenistickej, ktoré vystupovali vedľa seba.

3. **UZNÁVANÉ PRAVDY.** Medzi estetickými názormi, ktoré sa sformovali v staroveku, boli: A. Také, ktoré si získali všeobecné a trvalé uznanie; medzi ne patrila napríklad názor, že krása spočíva v zladení častí. B. Iné zasa vyvolávali ustavičné spory, ako napríklad problém hodnoty umenia. C. A ešte ďalšie podliehali neprestajnému vývoju, ako otázka autonómnosti umenia. Napokon určité časti estetiky, napríklad opis estetického zážitku, nezaujali antických estetickov a hlbšie sa o nich neuvažovalo.

Všeobecne prijímaným tvrdením, akousi axiómou estetických výskumov až po Plotina bolo tvrdenie, že o kráse rozhoduje vzájomný vzťah častí. Ale bolo tu aj veľa iných: že krásu určuje číslo a miera. Že je ona objektívnou vlastnosťou vecí, a nie projekciou subjektívnych zážitkov. Že jej podstatou je jednota. Že je nerozlučne spätá s dobrom a s pravdou. Že krásne celky vznikajú rovnako z elementov podobných, ako aj z protichodných. Že v prírode je viac krásy ako v umení. Že duchovná krása je vyššia ako zmyslová. Nemenej všeobecne uznávaných tvrdení bolo v teórii umenia: že všetky umenia sa zakladajú na poznaní, že ani jedno nie je výlučne prácou rúk, všetky si vyžadujú duchovné schopnosti i úkony. Že podliehajú všeobecným zákonom. Že diela takých umení, ako sú maliarstvo či hudba, závisia od reálneho sveta, ale patria do sveta fikcie.

4. **VEĽKÉ DISKUSIE.** Zatiaľ čo v niektorých otázkach estetiky sa v staroveku prijímalo jedno riešenie, nepripúšťajúce nijaké iné, v iných sa nastoľovali rôzne, navzájom si odporujúce riešenia, o ktorých sa mienky rozchádzali. Nešlo tu natoľko o vývoj od jedného riešenia k inému, ako skôr o oscilovanie medzi

rozličnými riešeniami. Takýto stav sa prejavoval vo vzťahu antickej estetiky A) k fikcii a k pravde, B) k tvorbe a k reprodukcii, C) ku kráse a k adekvátnosti, D) k cieľu umenia.

A. **Fikcia a pravda.** Gréci zakladali svoju estetiku na dvoch istotách, ktoré sa ľahko mohli dostávať do konfliktu. Na jednej strane boli presvedčení, že pravda, ktorá je nevyhnutným cieľom každej ľudskej činnosti, musí charakterizovať aj umenia. Ale na druhej strane za podstatný znak „napodobovacích“ umení pokladali to, že tieto narábajú s fikciami, že nevytvárajú reálne veci, ale iba ich podobizne, obrazy, a teda nie pravdu, lež ilúziu. Gorgias práve v tomto videl veľkosť napodobovacích umení: že hoci sú iba fikciami, ich pôsobenie je veľké. Na druhej strane Platón usudzoval, že narábanie s fikciami je zradou pravdy a videl v tom hanbu umení.

Ak v istých obdobiach a školách napätie medzi pravdou a fikciou slablo, bolo to vďaka svojráznemu chápaniu pravdy u antických mysliteľov: pravda totiž pre nich nebola verným reprodukovaním faktov, ale skôr postihnutím ich podstaty a všeobecných vlastností. Aspoň niektorí si mysleli, že umenie je toho schopné, aj keď narába s fikciami. Aristoteles dokonca poéziu pokladal za pravdivejšiu, než je história, lebo táto opisuje jednotlivé ľudské charaktery, kým poézia ich vo svojich fiktívnych postavách zovšeobecňuje.

B. **Napodobovanie a tvorba.** Antika bola presvedčená, že ľudský rozum je pasívny, a pri takomto presvedčení bol v estetike prirodzený názor, že umelec nečerpá obsah a formy svojich diel zo seba, ale z vonkajšieho sveta. Ale hovorilo sa o tom málo, tak ako sa hovorí o veciach, ktoré sa rozumejú samy od seba. Keď sa písalo o umení, kládol sa dôraz na jeho menej samozrejme vlastnosti, o ktorých bolo treba ľudí presvedčať: na to, že vytvára fikcie a vyjadruje dušu. Pre väčšinu Grékov klasickej epochy napodobovacie umenia mali za cieľ napodobovať skutočnosť, ale mali aj druhú úlohu: vyjadrovať duše. Jedna funkcia bola reprodukčná, kým druhá tvorivá. Až Platón pripisoval poézii a maliarstvu iba jednu, napodobovaciu funkciu. Ale už Aristoteles opustil toto stanovisko: „napodobovanie“ nebolo preňho jedinou úlohou umení, ani čisto reprodukčnou činnosťou.

V helenistickom období pojem napodobovania a jemu zodpovedajúci termín „mimézis“, priam základný v ére klasickej estetiky, sa postupne prestali používať. Reprodukčný činiteľ sa prestal pokladať za dôležitý: dôležitejším sa v umení zdalo to, že je odzrkadlením idey, vyjadrením duše, výtvorom fantázie. Pre Platóna i Aristotela „mimézis“ definovala také umenia, ako sú poézia, maliarstvo a sochárstvo, bola ich najpodstatnejšou vlastnosťou; zatiaľ helenistickí autori ako ich podstatnejšiu vlastnosť vysúvali do popredia „predstavivosť“ (ako napríklad Filostratos), alebo „vrúcnosť“ či „svojrázny pôvab“ (ako Dionýzios z Halikarnasu).

V staroveku nikdy nikto nepochyboval, že reprodukcia skutočnosti je v týchto umeniach nevyhnutným faktorom, že je to ich *conditio sine qua non*: menili sa však názory na to, či tento nevyhnutný činiteľ je aj natoľko dôležitý. V začiatkoch estetického uvažovania sa mu neprípisoval význam, no v klasickej dobe áno, kým v helenistickej sa od neho opäť upustilo. Platón položil základ naturalistickej teórii umenia, keď videl funkciu umenia v napodobovaní, ale iní Gréci, ktorí stavali do popredia pojmy miery, idey, predstavivosti, podnietili smery, ktoré sa stavali práve proti tejto teórii. Dokonca sa dá povedať, že sám Platón, ktorý svoju teóriu umenia, založenú na pojme napodobovania, usmerňoval k naturalizmu, na druhej strane svojou teóriou krásy, založenou na idej a miere, usmerňoval svojich prívržencov k antinaturalizmu.

C. **Krásy a adekvátnosť.** Krása bola pre Grékov vlastnosťou univerzálnou: čo je krásne v jednej veci, je krásne aj v každej inej; čo je krásne pre jedného, je takým pre všetkých. Takto chápaní „harmóniu“ aj „symetriu“, ba aj „eurytmiu“, ktorú síce pokladali za závislú od subjektu, ale nie od jednotlivca. Tento názor vytvorili pytagorovskí filozofi, od nich ho prevzal Platón a potom sa všeobecne



rozšíril: fakt jeho rozšírenosti sa vysvetľuje tým, že zodpovedali myšlienkovému založeniu Grékov. Ale na druhej strane charakteristickou črtou ich myslenia bol pocit, že každá vec má primeraný, a dek v á t n y tvar. Pre rôzne veci je tento tvar vždy iný. Každá činnosť má svoju najvhodnejšiu chvíľu, ktorú Gréci volali „kairós“, a už rani básnici Hesiodos či Teognis písali, že práve ona je „najlepšia“. Každá vec má primeraný vzhľad. O túto vhodnosť, primeranosť, adekvátnosť ľudia antiky mimoriadne dbali. Videli v nej etickú a zároveň estetickú normu. Zachovávali ju v teórii umenia, poézie či rečníctva, dávajúc pozor, aby každá podrobnosť v nich bola primeraná, prispôbená téme, iným detailom i celku. Starovek si teda cenil rovnako krásu aj primeranosť; krásu chápal čo najvšeobecnejšie, primeranosť čo najindividuálnejšie. Dalo by sa to vyjadriť aj inak: starovek poznal a oceňoval dvojakú krásu — všeobecnú krásu symetrie a individuálnu krásu adekvátnosti.

Prvý, kto vo filozofii a v estetike vyslovil myšlienku o adekvátnosti a individuálnej kráse, bol vari Gorgias, žijúci v tom istom klasickom období ako Platón. A od klasického obdobia existovali v Grécku dva pojmy krásy: univerzálny a individuálny, platónsky a gorgiovský. Vo vedomí priemerného Gréka naozaj koexistovali a navzájom sa nevylučovali. Na druhej strane Gorgias by asi povedal, že univerzálnej krásy niet, a Platón, že údajná individuálna krása nie je vôbec krásou.

Rozvoj gréckych umení smeroval od všeobecných foriem k individuálnym. Je to zreteľné vo výtvarných umeniach, ale aj prechod od Aischyla k Euripidovi sa dá chápať ako prechod od univerzalistickej koncepcie k individualistickej. Súbežne s umeniami sa vyvíjala aj teória umenia. Pojem adekvátnosti sa tu dostal na popredné miesto, prijala a rozvinula ho najmä stoická škola za Panaitia a Cicero ho pod menom *decorum* rozšíril v Ríme. Tento pojem, čiže pojem individuálnej krásy, stal sa typickým pre helenisticko-rímske obdobie, hoci v staroveku nikdy, a teda ani v tomto poslednom období, nezanikol ani pojem symetrie, čiže pojem univerzálnej krásy. Oba pojmy sa používali oddelene, nekonfrontovali sa. Prvú konfrontáciu, o ktorej vieme, urobil až sv. Augustín.

D. Úžitok a pôžitok. Problém cieľa umenia bol pre antiku rovnako dôležitý ako sporný. Túto alternatívu sformovali sofistí: cieľom umenia je pôžitok, alebo úžitok? Rani Gréci predtým, ako to vieme od básnikov tých čias, nepochybovali, že cieľom umenia je jedno aj druhé, rovnako pôžitok aj úžitok. Užitočnosť umenia videli predovšetkým v tom, že zachováva spomienku na ľudské činy, ktoré by inak upadli do zabudnutia.

Na druhej strane sofistí, ktorí chápali užitočnosť prakticky, životne, dospeli k presvedčeniu, že umenie neprináša úžitok. Jeho cieľom teda môže byť jedine pôžitok. Bol to prvý zvrät v názore na cieľ umenia, druhý uskutočnili kynici. Prevzali myšlienku sofistov, ale keďže pôžitok pokladali za ľahostajnú vec, a iba úžitok za dôležitý, vyvodili záver, že ak ho umenie neposkytuje, nemá nijaký cieľ. Záver kynikov mal ohlas: ozýval sa v Platónovej požiadavke, aby umelci a básnici boli odstránení z dokonalého štátu. udržal sa v jednej vetve stoickej školy, ale najvýraznejšie vystúpil u epikurovcov. Pre nich nebolo alternatívy — pôžitok, alebo úžitok. Úžitok totiž videli iba v pôžitku, ale popierali, že by ho umenie naozaj prinášalo. Kynici tvrdili, že umenie nemá cieľ, lebo neprináša úžitok, epikurovci, že ho neprináša preto, lebo neposkytuje pôžitok. Vtedajší grécki umelci vytvárali veľké umenie, a predsa niektorí grécki filozofi upierali umeniu cieľ i hodnotu.

Iná časť filozofov si však uvedomovala, že disjunkcia sofistov bola chybná: ozajstným cieľom umenia nie je ani zvyčajný pôžitok, ani životný úžitok, ale uspokojenie osobitnej ľudskej potreby: potreby harmónie, proporcie, dokonalosti, krásy. Iná vec je, že uspokojenie tejto potreby je užitočné aj príjemné. Práve týmto filozofom, a nie kynikom či epikurovcom, vďačila estetika najväčšmi.

Ďalší tvrdili, že v umení, najmä v hudbe, nejde o pôžitok ani o úžitok, ba ani nie o dokonalosť diela, ale o zvláštne psychické pôsobenie, o očistenie duší, o „kátharsis“, katarziu. Táto myšlienka sa zrodila u pytagorovcov, ktorí jej dali náboženské, mystické zafarbenie. Neskorší filozofi traktovali túto myšlienku pozitívnejšie, skôr psychologicky, medicínsky; urobil to najmä Aristoteles. Ale opätovne metafyzicky ju nastolil Plotinos.

5. VÝVOJ STAROVEKEJ ESTETIKY. Napokon mnohé otázky estetiky sa v staroveku postupne obohacovali, vyvíjali, podliehali názorovej evolúcii.

A. Od prvotného stanoviska, že umenie musí zodpovedať morálnym zákonom a pravde, ktorého klasickými predstaviteľmi boli Aristofanes v poézii, Damón v hudbe, Platón vo filozofii, vývoj smeroval k a u t o n ó m i i umenia a krásy. Novému stanovisku dal výraz už Aristoteles a v jeho stopách helenistická estetika, hoci niektoré jej školy — epikurovská a čiastočne stoická — zostali pri heteronomickom názore.

B. Od raného názoru, že umenie podlieha všeobecným zákonom, vývoj pokračoval smerom k uznávaniu i n d i v i d u á l n e j umeleckej tvorivosti. Aj tu staršie stanovisko reprezentoval Platón; v prospech nového sa opäť vyslovil Aristoteles a ešte väčší dôraz naň kladli helenistickí spisovatelia. Ale ani oni, či už v teórii hudby alebo architektúry, nepochybovali o tom, že v umení platia všeobecné zákony.

C. Od skoršieho názoru, ktorý uznával existenciu jedinej dokonalej krásy a jedinej dokonalej podoby umenia, vývoj smeroval k pripúšťaniu rôznych umeleckých foriem a štýlov: smeroval k p l u r a l i z m u. V architektúre či v rečníctve sa používali vedľa seba rôzne štýly a helenistická teória zdôvodňovala túto mnohotvárnosť. Od prostoty, ktorá sa spočiatku nadovšetko cenila, evolúcia viedla umenie aj teóriu umenia k rôznorodosti, k bohatstvu, k ozdobnosti.

D. Od raného názoru, že prameňom aj mierou umenia je rozum, vývoj smeroval k uznaniu rovnoprávnosti, ba dokonca prvoradosti zmyslov v umení. Platónovi to bolo cudzie, Aristotelovi už bližšie; rozhodujúci krok tu urobili stoici, ktorí dospeli k presvedčeniu, že okrem zvyčajných zmyslových vnemov máme aj zmysly „vyskolené“, schopné napríklad v hudbe vnímať nielen zvuky, ale aj ich harmóniu a disharmóniu. Raná poetika chápala pôsobenie poézie ako intelektuálne, kým neskoršia aj a predovšetkým ako zmyslové; tvrdila, že krásu v poézii podmieňuje aj „eufónia“, krásny zvuk, o ktorom prislúcha rozhodovať sluchu, nie rozumu.

E. Od názoru, že umenie čerpá svoje vzory z vonkajšieho sveta, vývin smeroval k presvedčeniu, že ich čerpá skôr z ideí v umelcovom vedomí. Tento neskorší názor poznáme najmä z Ciceróna. Evolúcia sa uberala k uznaniu podstatnej úlohy, ktorú v umení zohráva fantázia — to zasa vieme z Filostrata. Vývoj kráčať k aktívnemu chápaniu nielen umelcovej tvorby, ale aj estetických zážitkov interpretov.

F. Od názoru, že v umení majú hlavné slovo myslitelia, filozofi, vývoj smeroval k uznaniu, že toto slovo patrí predovšetkým samým umelcom. A smeroval k presvedčeniu, že nie filozofia, ale nadšenie robí najcennejšie diela, hoci ešte Cicero poukazoval na rozvahu ako na podmienku dobrého umenia a Horatius písal, že múdrosť je začiatkom a prameňom dobrej literatúry.

G. Od myšlienky, že vedúcou ideou umenia je pravda, vývin došiel k inému názoru, že v umení „p a n u j e k r á s a“. Ale na to bolo treba čakať až do čias Plutarcha, Lukiana a Plotina.

H. Rani Gréci si presne uvedomovali, čím sa medzi sebou líšia jednotlivé umenia, ale nevedomovali si, čo ich spája, najmä čo môže spájať dva protipóly — poéziu a výtvarné umenia. Básnik Simonides ich postavil proti sebe, ale zároveň ich aj zblížil, keď tvrdil, že poézia je hovoriacim výtvarným umením a výtvarné umenie zasa mlčiaca poéziou. Vývin postupoval k ich ďalšiemu vzájomnému zblížovaniu.

CH. Vývin starovekej estetiky viedol k diferenciacii jej pojmov. Z všeobecného pojmu krásy vyčlenili sa

užšie pojmy „primeranosti“, „vznešenosti“, „pôvabu“ a „zmyslovej krásy“. A rozsah všeobecného pojmu umenia sa rozčlenil mnohorakým spôsobom. Zároveň táto stáročná evolúcia vylepšila estetické pojmy, zdokonalila ich definície, počínajúc samým pojmom krásy, ktorý definovali Platón, Aristoteles a stoici. Ale týkalo sa to aj definícií špeciálnejších pojmov, ako napríklad pojmu poézie, ktorý sa postupne pokúsili definovať Gorgias, Aristoteles, Poseidonios.

6. ESTETICKÉ POJMY. Dejiny estetických pojmov boli v staroveku analogické s dejinami estetických téz. Niektoré sa vytvorili veľmi skoro a udržali sa do konca antickej éry: tak to bolo s pojmom „umenia“ ako činnosti založenej na pravidlách. Iné vznikali a vyvíjali sa počas stáročí, ako napríklad pojem „primeranosti“ či „predstavivosti“. Iné sa napokon — ako pojem „vkusu“ — do konca epochy neustálili a nezaujali miesto, ktoré im prislúchalo v novších časoch.

Estetické pojmy staroveku, najmä tie najzákladnejšie a najpoužívanejšie, sa zdanlivo podobajú novodobým pojmom, ale je to klam, vyplývajúci z toho, že novovek prevzal staré termíny; termíny sa naozaj podobajú, ale nie pojmy. Týka sa to tých istých pojmov „krásy“ a „umenia“, používaných v oveľa všeobecnejšom, nielen estetickom zmysle; týka sa to aj takých významných pojmov gréckej teórie umenia, akým bolo „napodobovanie“ alebo „očistenie“ prostredníctvom umenia.

Ale na druhej strane mnohé pojmy, najmä tie, ktoré sa vytvorili v posledných storočiach antiky, mali takú istú intenciu ako pojmy novodobej estetiky. Vzťahuje sa to nielen na „fantáziu“, „ideu“, „symbol“, „harmóniu“, „kontempláciu“ (grécke *théa*, *theoria*), na „intuíciu“, „kompozíciu“ (grécka *synthésa*), na „fikciu“, pri ktorých ešte aj všetky termíny prešli z antických jazykov do súčasných. Ale aj tam, kde termíny zneli inak, pojmy boli podobné. *Ἔργον* a *ποίημα* (doslovne dielo) sa používali vo význame umelecké dielo; *δαιμόνιον* (doslovne statočnosť) v poetike neznamena nič iné ako *artizmus*; *ἕξις* (doslovne spôsob vyjadrovania) sa nič iné ako štýl; *θέμα* (doslovne ustanovenie) nič iné ako literárna konvencia; *ἁπάτη* — nič iné ako iluzionistické umenie; *πλαῖσμα* (doslovne: to, čo je zliepané, vymodelované) nič iné ako umelecký výtvor; literárna fikcia; *εἰκὼν* nič iné ako umelecký obraz v protiklade k zobrazovanej skutočnosti; *κρίσις* (od čoho pochádza „kritika“) — nič iné ako umelecké hodnotenie; *αἰθησις* (od čoho sa odvodzuje samotný názov estetiky) — nič iné ako bezprostredný pocit; ὕλη — nič iné ako materiál umeleckého diela; *μῦθος* — nič iné ako fabula. Medzi významami slova *πρᾶγμα* (doslovne vec) bol aj obsah umeleckého diela; medzi významami *φύσις* (doslovne príroda) — bol aj vrodený talent; *ἐπιπνοία* — bolo grécke slovo pre nadšenie; *ἐκπληξις* (doslovne ošial) — grécky výraz pre vzrušenie. Estetické kategórie Grékov sa podobali tým, ktoré sa rozlišujú v novších časoch: ὕψος — vznešenosť, *χάρις* — pôvab. Podobné boli aj prednosti umenia vyčleňované Grékmi: *ἐνάργεια* — názornosť, *σαφήνεια* — jasnosť, *ποικιλία* — rôznorodosť. Nie síce hneď, ale postupom času si vytvorili pojem originalnosti a tvorivosti v umení. *ἄτοφονος* znamenal toľko ako svojský, originálny. Podľa gréckeho slovníka *τεχνίτης* a *δημιουργός* boli síce výrobcami, ale *σοφός*, *ἀρχιτέκτων* a *ποιητής* — tvorcami. Gréci mali dostatočne vyvinutý jazyk, aby odlišovali dobrého básnika (*ἀγαθὸς ποιητής*) od toho, kto píše dobré verše (*εὖ ποιῶν*) Mali iné slovo na reprodukovanie (*ὁμοίωσις*), napodobovanie (*μίμησις*) a na zobrazovanie (*ἀπεικασία*). Mali presné termíny na označenie relatívosti a subjektívnosti. Dokonca mali termíny, pre ktoré sa v moderných jazykoch ťažko hľadajú ekvivalenty: ako platónska *ὀφθαλμική* alebo *ψυχολογία* (pôsobenie na dušu a ich usmerňovanie), ako vitruvióvské „*temperantiae*“ (optické korekcie, potrebné v umení), ako rozlíšenie *αἰσθησις* *ἄτοφονος* a *ἐπιστημονική* prirodzené a vyškolené vnímanie). Vari jediným estetickým termínom, ktorý v staroveku chýbal, bol termín „estetický“; nehovorilo sa o estetickom zážitku či úsudku. Tento termín vytvoril novovek, hoci z gréckeho

slovného základu. Antika ho nemala, lebo nepoznala príslušný pojem; tesne sa k nemu priblížila, ale ho nepostihla.

7. HLAVNÉ MOTÍVY STAROVEKEJ ESTETIKY. Hlavnými motívami starovekej estetiky boli na jednej strane všeobecne a trvale v nej prijímané tvrdenia, ktoré sa však na druhej strane navzájom potierali a ustavične sa počas stáročí vracali.

A. Vedúcimi motívami starovekej teórie krásy boli predovšetkým motív symetrie (krása spočíva v proporcií a v súlade častí) a miery (krása spočíva v miere a v počte). Tie motívy, ktoré zaviedli pytagorovci, boli po stáročia axiómami pre veľkú časť gréckej estetiky. Ale od 4. storočia s objektívnou symetriou začal súperiť motív eurytmie, čiže subjektívnej harmónie (krása nezávisí od samej štruktúry vecí, ale od toho, ako túto štruktúru človek vníma). Proti obidvom boli namierený „Plotinov motív“ (krása je jednoduchou kvalitou, a nie proporciou a štruktúrou), ale ten vystúpil až na sklonku antickej estetiky, kým celé jej dejiny kolísali medzi dvoma predchádzajúcimi motívami: symetriou a eurytmiou.

Z úsvitu starovekej estetiky pochádzajú aj dva ďalšie, navzájom sa dopĺňajúce motívy: motív jednoty (krása spočíva v jednote) a Herakleitov motív (krása vzniká z protikladov).

Trochu neskôr sa objavili dva antagonistické motívy — estetického senzualizmu a hedonizmu, ktorých iniciátormi boli sofisti (základ krásy je zmyslový), a estetického spiritualizmu, pochádzajúceho od Platóna (základ krásy je duchovný). A takisto dva ďalšie motívy, paralelné s predchádzajúcimi: motív relativizmu, ktorý sme vyššie nazvali motívom sofistov (krása je relatívna), a motív idealizmu, ktorý sme nazvali Platónovým motívom (existuje absolútna krása). Obidve tieto dvojice motívov pretrvali do konca antiky v diskusiách epikurovcov a skeptikov na jednej strane a platonikov a eklektikov na druhej strane.

Motív funkcionalizmu (krása spočíva v účelnosti, v primeranosti), ktorý zaviedol Sokrates, dostal neskôr umierneniejšiu podobu ako motív *decorum* (jednou z podob krásy je primeranosť).

V úvahách o hodnote krásy zrážali sa medzi sebou tri motívy: motív epikurovský (krása je neúčinná), platónsko-stoický motív moralizmu (ak má krása hodnotu, tak iba morálnej povahy) a motív autonómie krásy (hodnota krásy spočíva v nej samej), ktorý našiel svoj výraz v Aristotelovej estetike a u mnohých helenistických autorov.

B. Tie isté motívy čiastočne vystupovali v starovekej teórii umenia, aj v nej zaujímal popredné miesto motív miery, aj tu navzájom zápasili motívy symetrie a eurytmie, motív autonómie bojoval s motívom moralizmu. Ale okrem toho teória umenia mala aj viaceré vlastné motívy. Napríklad: v úvahách o pôvode umenia motív inšpirácie vystupoval už u raných básnikov, potom rovnako u Demokrita ako u Platóna a najhojnejšie u helenistických autorov. V úvahách o funkcii umenia Gorgiov motív, čiže motív iluzionizmu (umelecké výtvory sú nereálne), ustúpil potom do úzadia pred silným motívom „napodobovania“ skutočnosti v umení. Iný aspekt vzťahu umenia k skutočnosti postihoval Sokratov motív, čiže motív idealizácie (umelec voľbou zložiek prírody vytvára dokonalejšie celky, než existujú v prírode).

V chápaní umenia Gréci veľmi skoro vytvorili pojem *kátharsis*, čiže orfický motív, ktorý hlásal, že pôsobenie umenia je očisťujúce a obšťastňujúce. Kritérium dobrého umenia hľadali v pôsobivej ilúzii, vo vydarenom napodobovaní a v idealizácii. Ale najhlbším, najtrvalejším a najsvojskejším bol pre nich motív známy najmä z Platóna — motív správnosti, čiže „*ortótes*“ (zhoda so všeobecným zákonom zabezpečuje dokonalosť diela a je kritériom jeho hodnoty). V podstate tento istý motív vystupoval v hudbe pod názvom „*nómos*“ a vo výtvarných umeniach ako „*kánon*“; v obidvoch názvoch sa dostávalo k slovu presvedčenie, že pre každú umeleckú tému jestvuje všeobecné a absolútne záväzné pravidlo.

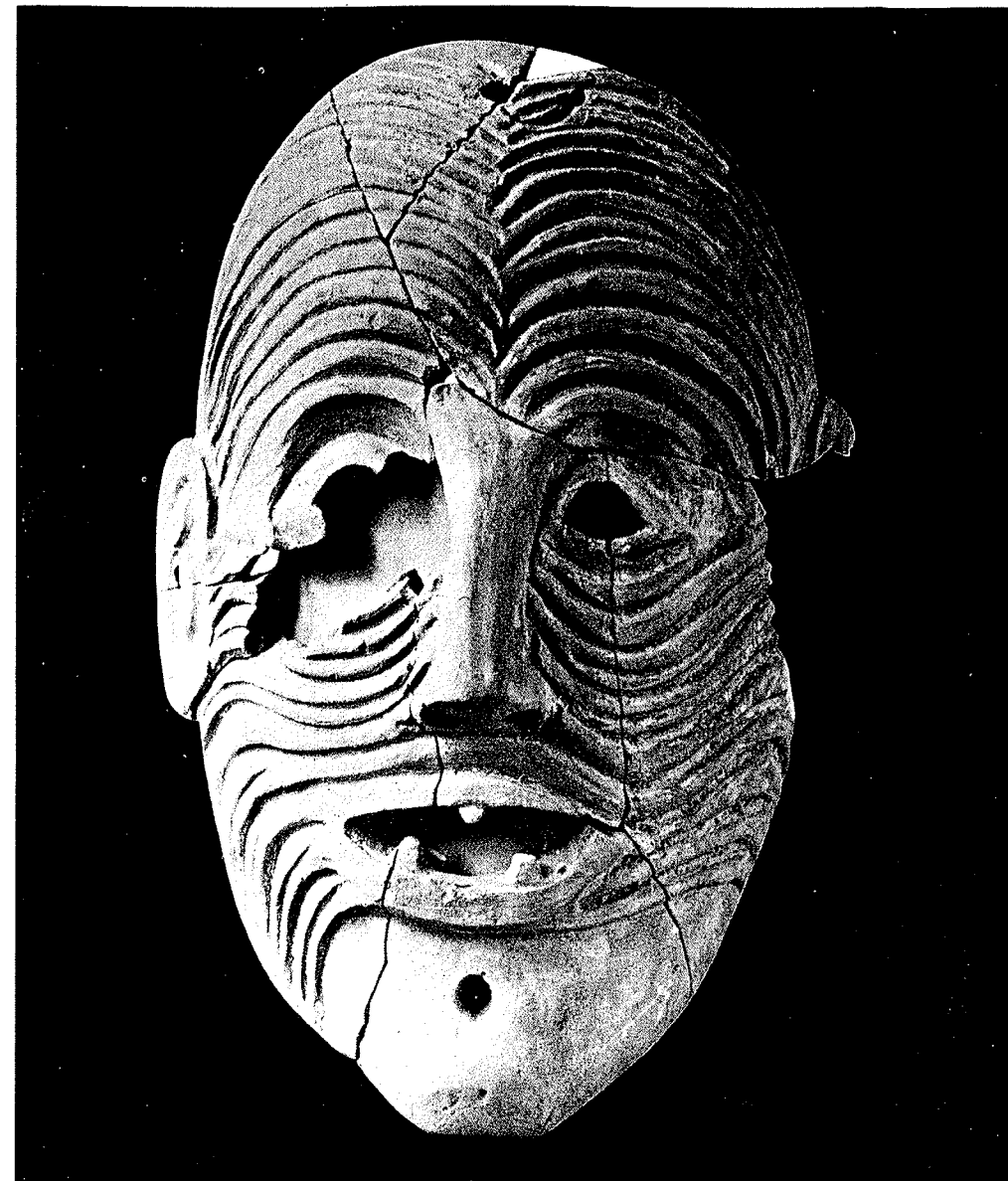
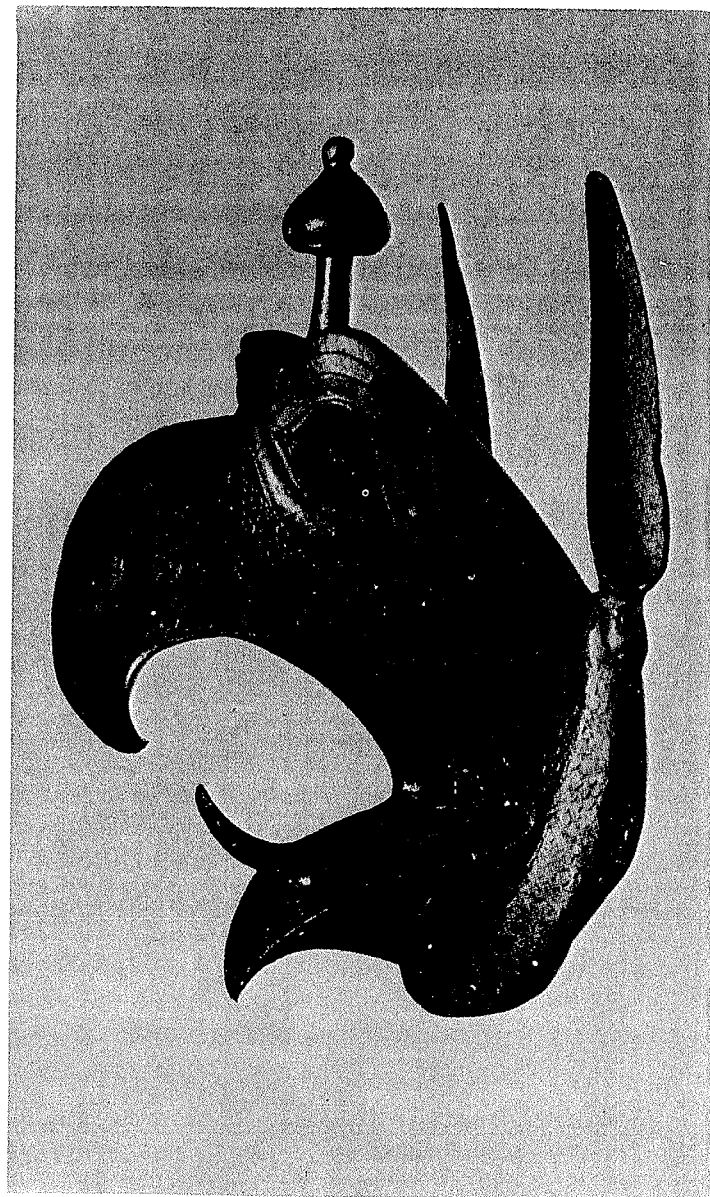
Ak by sme sa ešte spýtali, ktoré z významných estetických pojmov antiky boli najdôležitejšie a zároveň najoriginálnejšie, najrozdielnejšie od dnešných, prichodí nám uviesť symetriu, mimézis a katarziu. Pojem symetrie vyjadruje staroveké chápanie krásy, pojem mimézis chápanie umenia a napokon pojem katarzie pôsobenie krásy a umenia na človeka.

8. PREDNOSTI A NEDOSTATKY. Rozdielnosti, ktoré vystupujú v starovekej estetike, neprekvapujú, skôr môže prekvapovať zhodnosť, trvanlivosť hlavných motívov. Problémy boli totiž priveľmi komplikované, aby ich riešenia mohli rátať so všeobecným uznaním. A to tým skôr, že mnohé z nich nediktovali prísne estetické zretele, ale umelecké prúdy, náboženské vyznania, spoločenské zriadenia, filozofické teórie. Grécka estetika vebila „ortótes“ pod vplyvom klasického umenia a fantáziu pod vplyvom barokového umenia. Ak v umeleckých dielach hľadala božskú inšpiráciu, tak zasa pod vplyvom náboženstva. Ak pohrdala výtvarnými umeniami zato, že vyžadovali fyzickú námahu, ovplyvňovalo ju grécke spoločenské zriadenie. Ak hlásala skepticizmus alebo idealizmus, nemala na to osobitné dôvody, ale súviselo to s určitými filozofickými prúdmi a školami.

Ak boli v starovekej estetike negatívne názory, brzdiace jej vývoj, tak to boli práve tie, ktoré zaujímali pre ňu cudzie hľadisko. Tak to bolo s Platónovým jednostranným hodnotením umenia z morálneho a z výchovného hľadiska; alebo s čisto utilitárnym hodnotením epikurovcov. Tak to bolo aj vtedy, keď neskorý starovek vnášal do estetiky mystický faktor alebo keď ho Plotinos začlenil do svojho emanačného systému. Ale vo všetkých týchto prípadoch negatívne prvky boli vyvážené pozitívnymi: u Platóna jeho estetickou intuíciou a nespočetnými ideami, týkajúcimi sa krásy a umenia, u epikurovcov triezvou analýzou poézie a hudby, u Plotina kritikou tradičnej teórie krásy a syntetickým pohľadom na problémy estetiky z ďalekej a vysokej perspektívy.

Neskoršie časy prevzali a zachovali veľmi veľa zo starovekej estetiky. Prevzali jej problémy: celú principiálnu problematiku krásy a veľkú časť problematiky umenia. Vo veľkej miere zachovali aj starovekú pojmovú aparatúru. Zachovali aj veľké teórie antickej estetiky. Teória „jednoty“ umeleckého diela či teória „napodobovania“ skutočnosti prostredníctvom umenia neprestali byť živé až do najnovších čias. A ozývali sa i ozývajú hlasy, že ešte nedostatočne využívame antickej dedičstvo, že by sme ho mali ešte väčšmi zužitkovať.





1. Bojovník v prilbe z Olympie. Figúrka v geometrickom štýle  
2. Poprsie grifa z Olympie

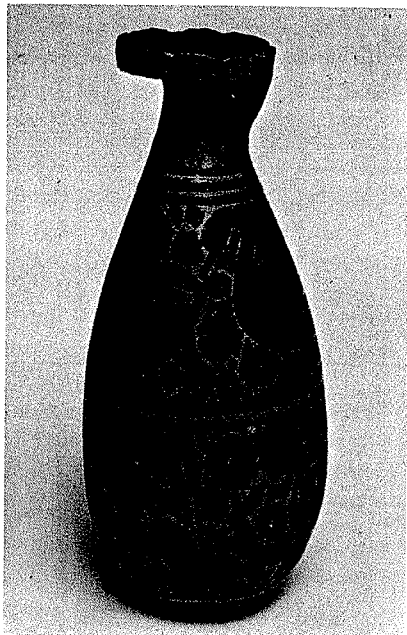
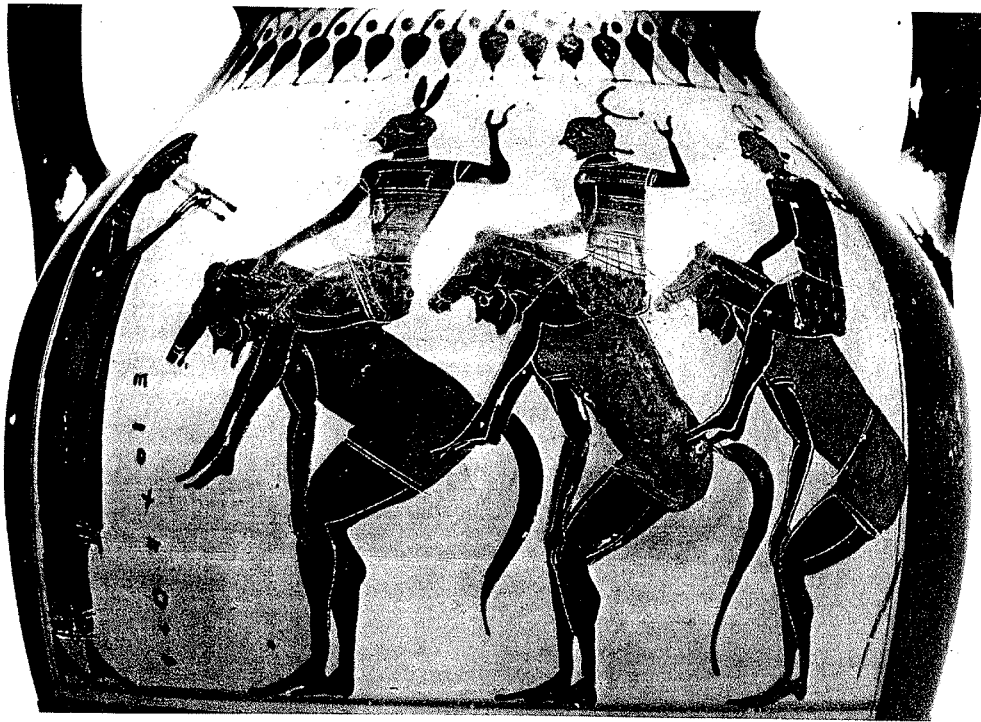
3. Obradná maska zo Sparty



4. Obradný tanec

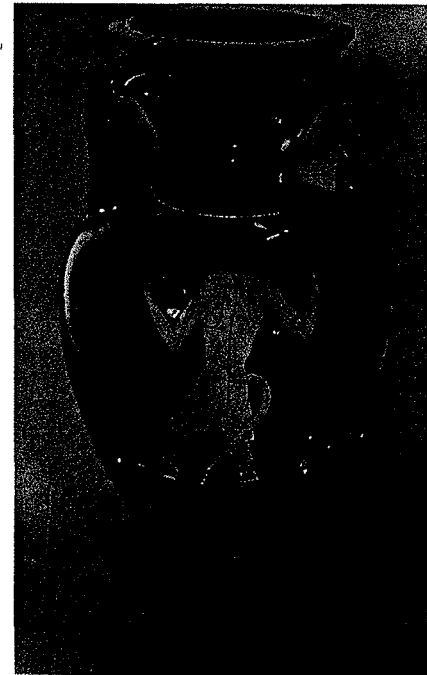
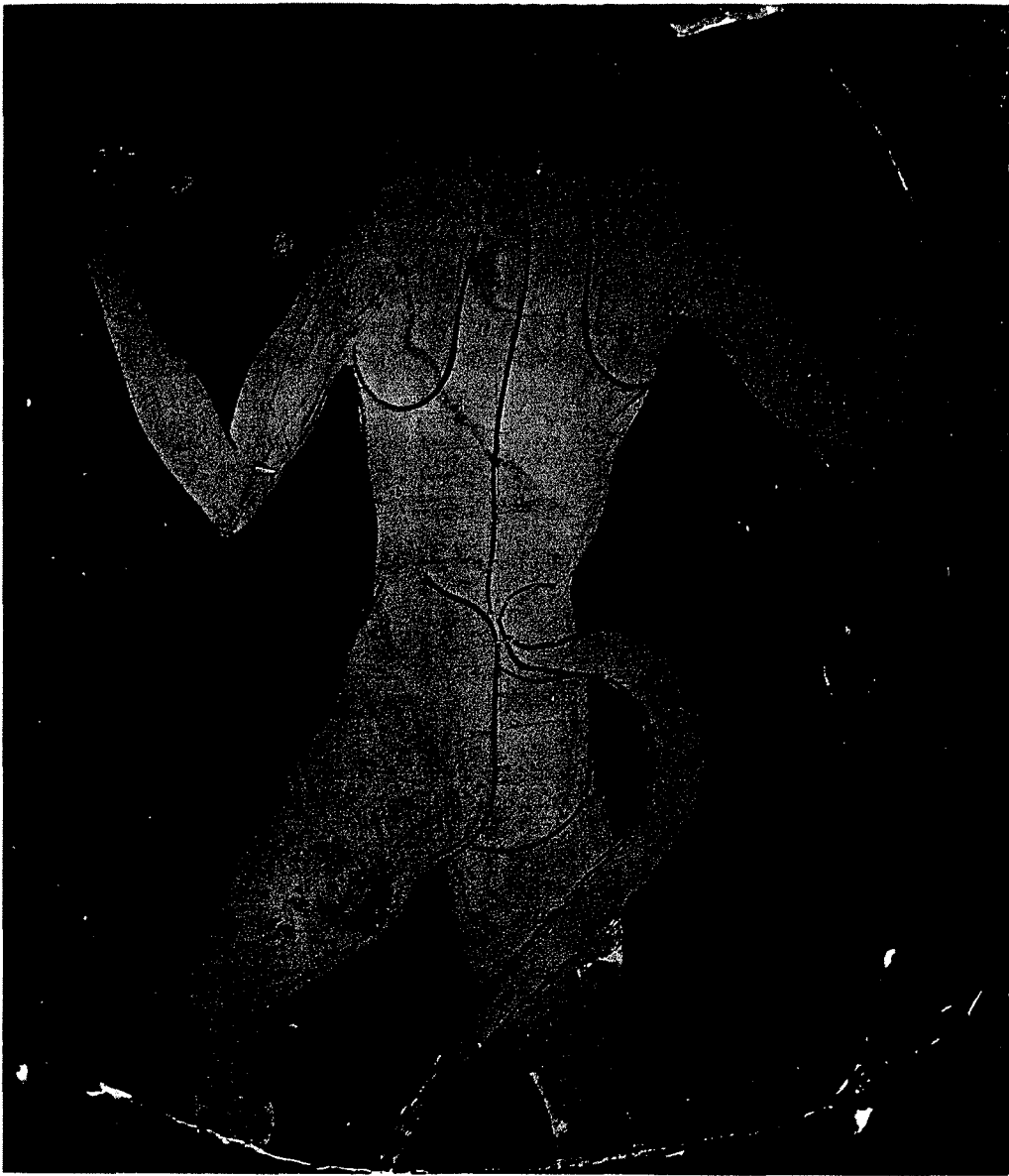


5. Oinochoe. Džbánik v geometrickom štýle



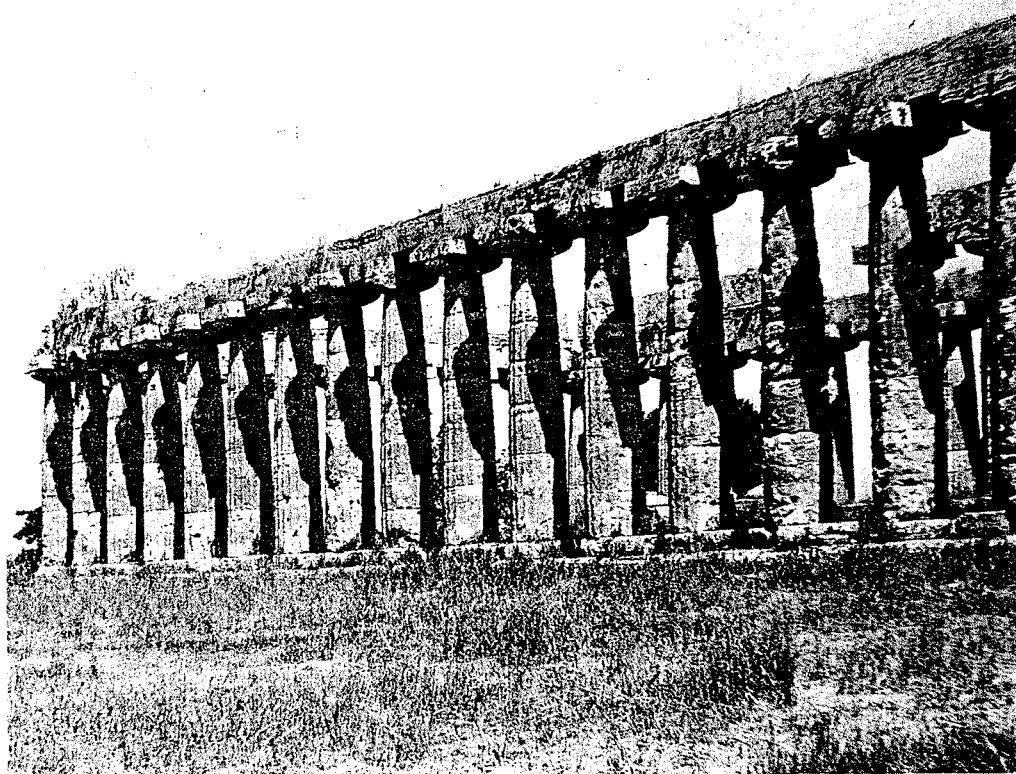
6. Chór ranej gréckej komédie  
7. Alabastron. Kozmetický flakónik v orientalizujúcom štýle  
8. Kitaród





9a, b. Satyr hrajúci na dvojtom aulose  
10. Zápas psa s mačkou

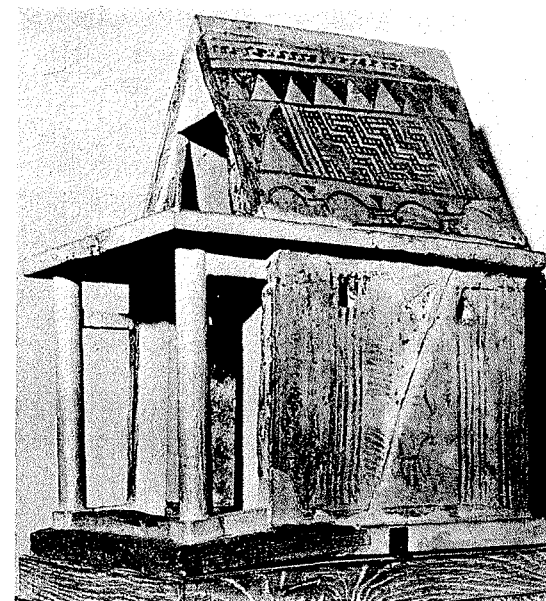




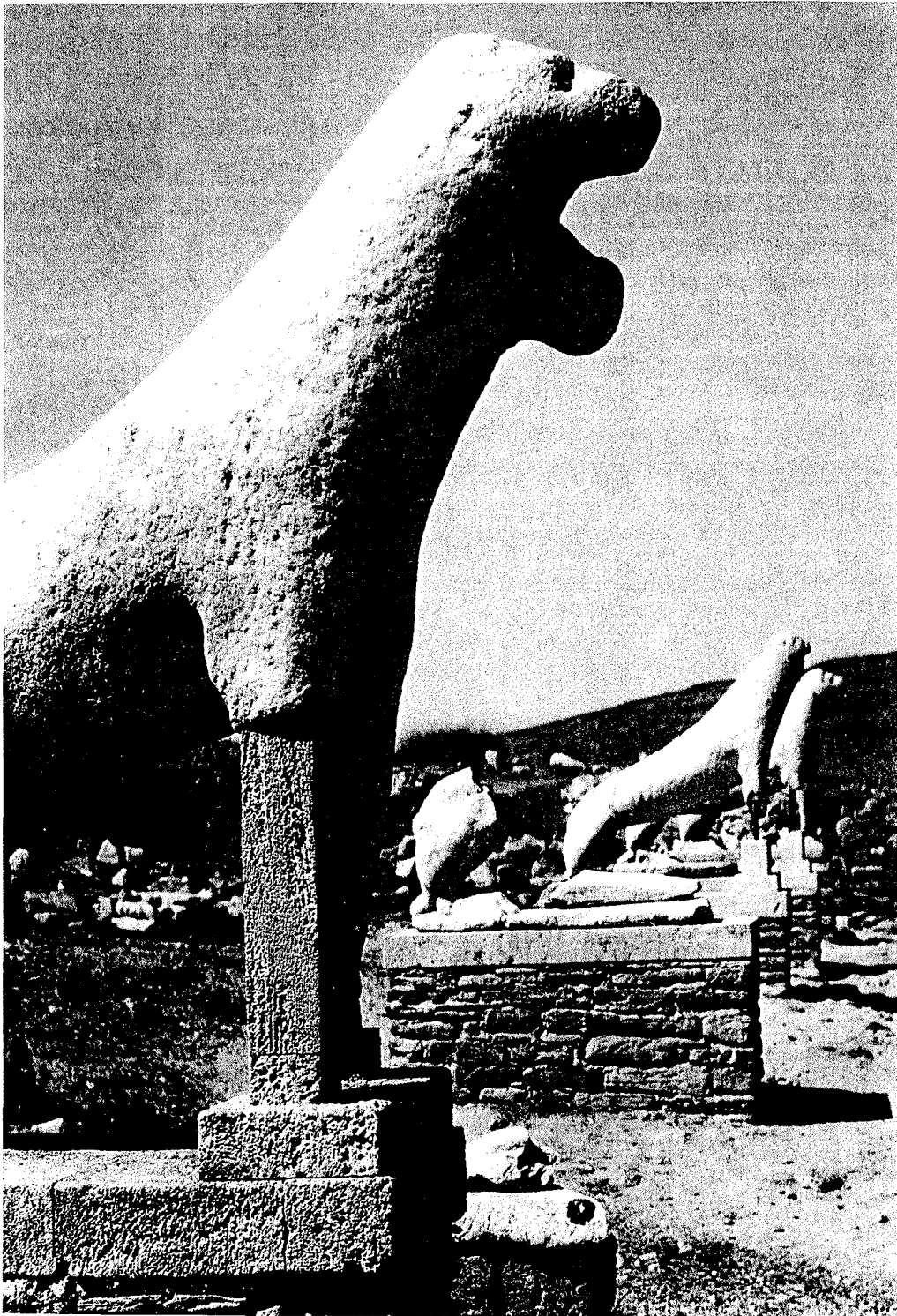
11. Hérin chrám



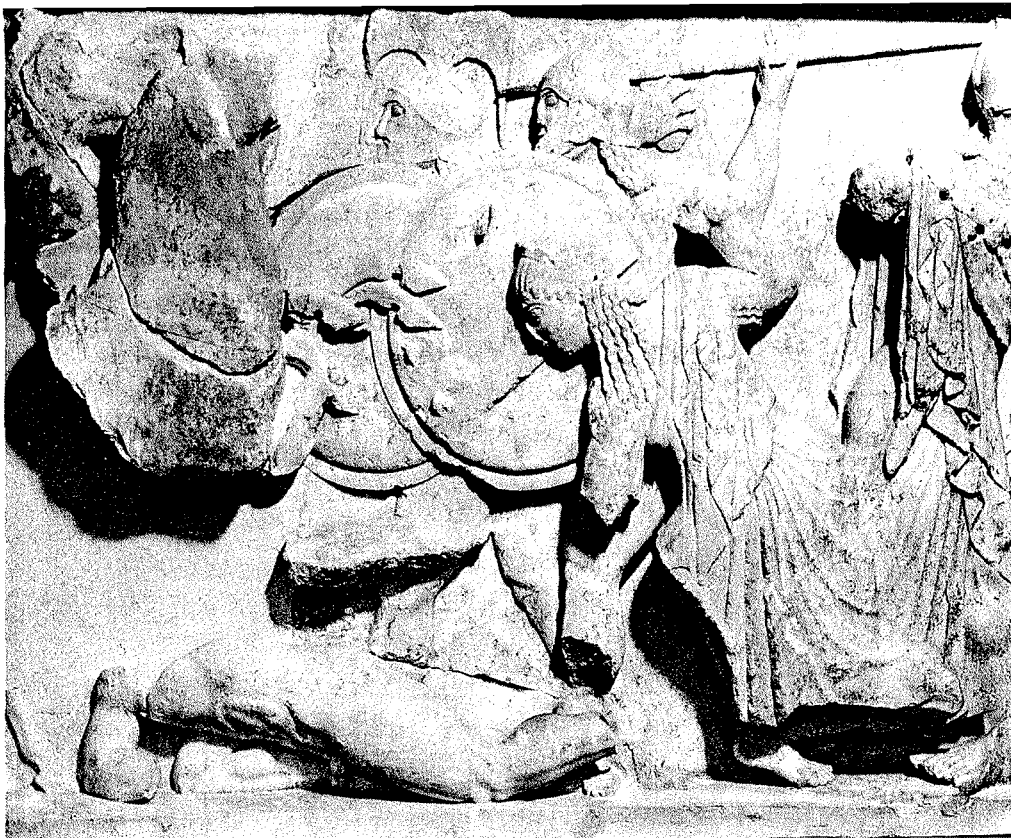
12. Apolónov chrám v Korinte



13. Votívny model chrámu

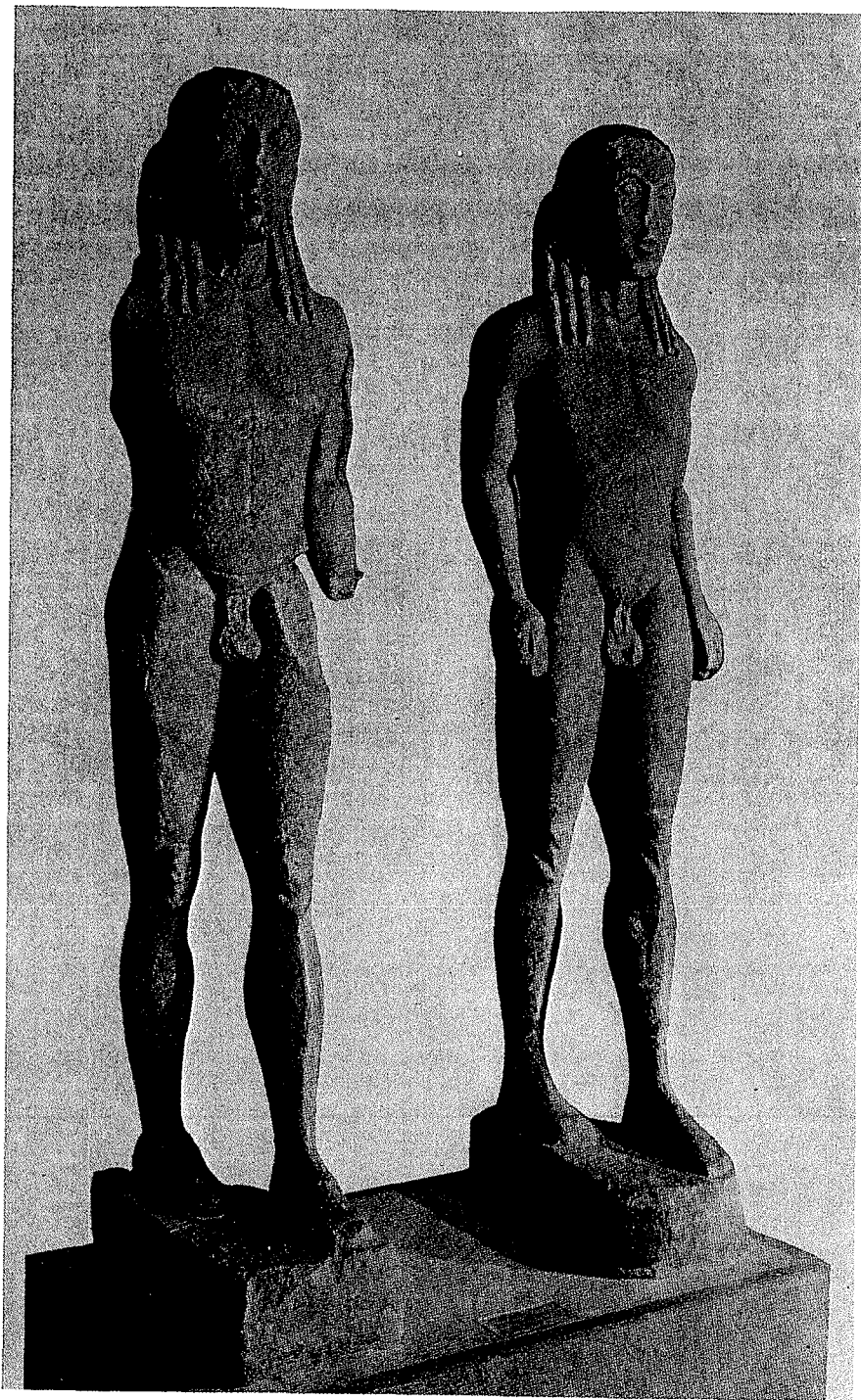


15. Trojhlavý Tyfón  
◀ 14. Terasa levov na ostrove Délos

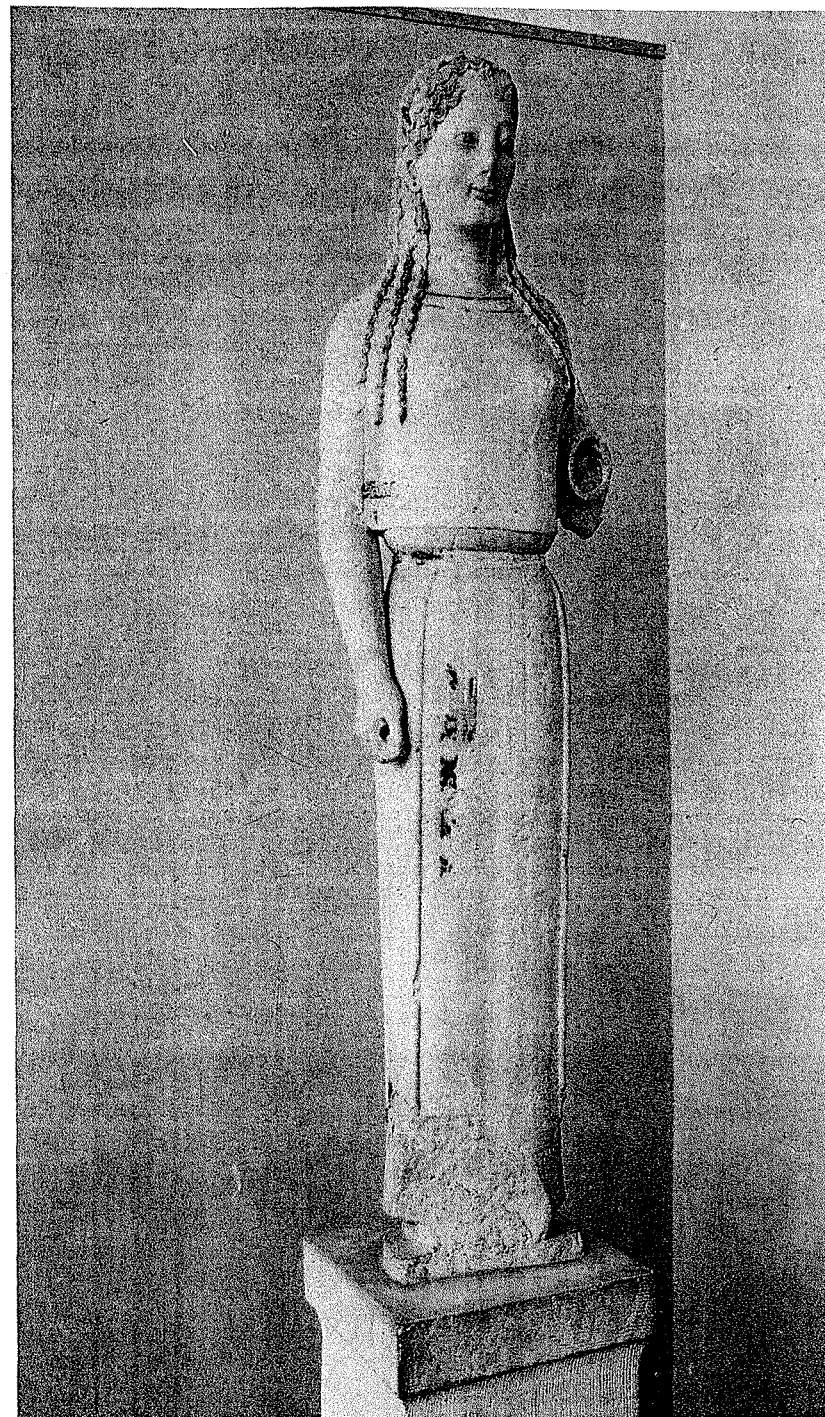


16. Héra a Aténa v boji s gigantmi  
17. Héra z Olympic

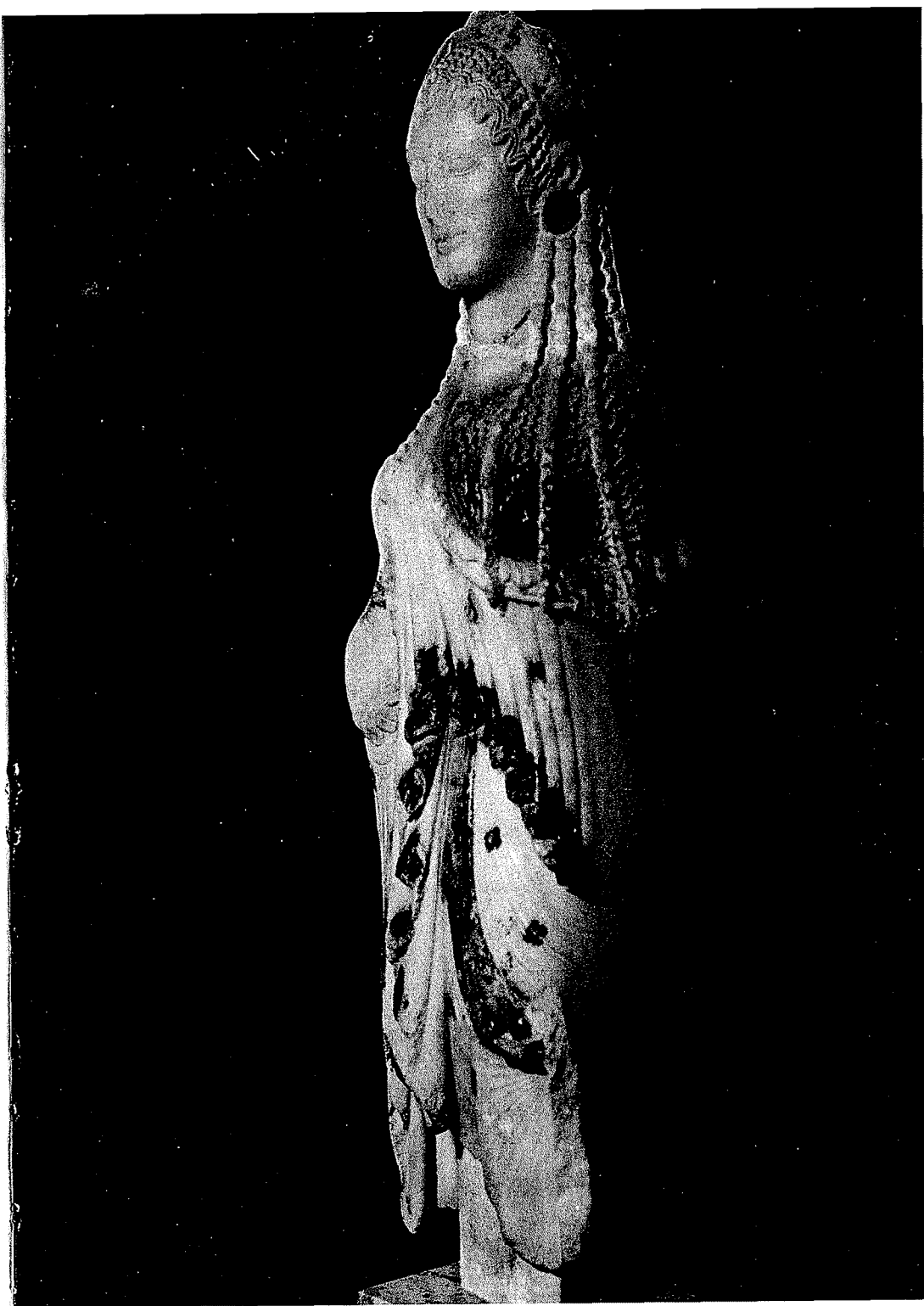
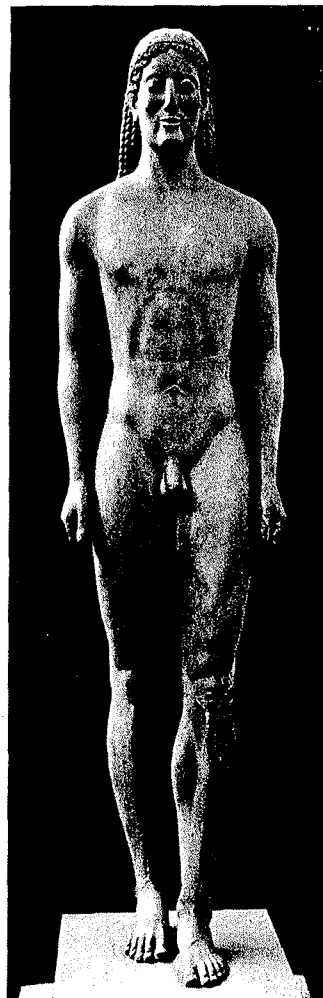




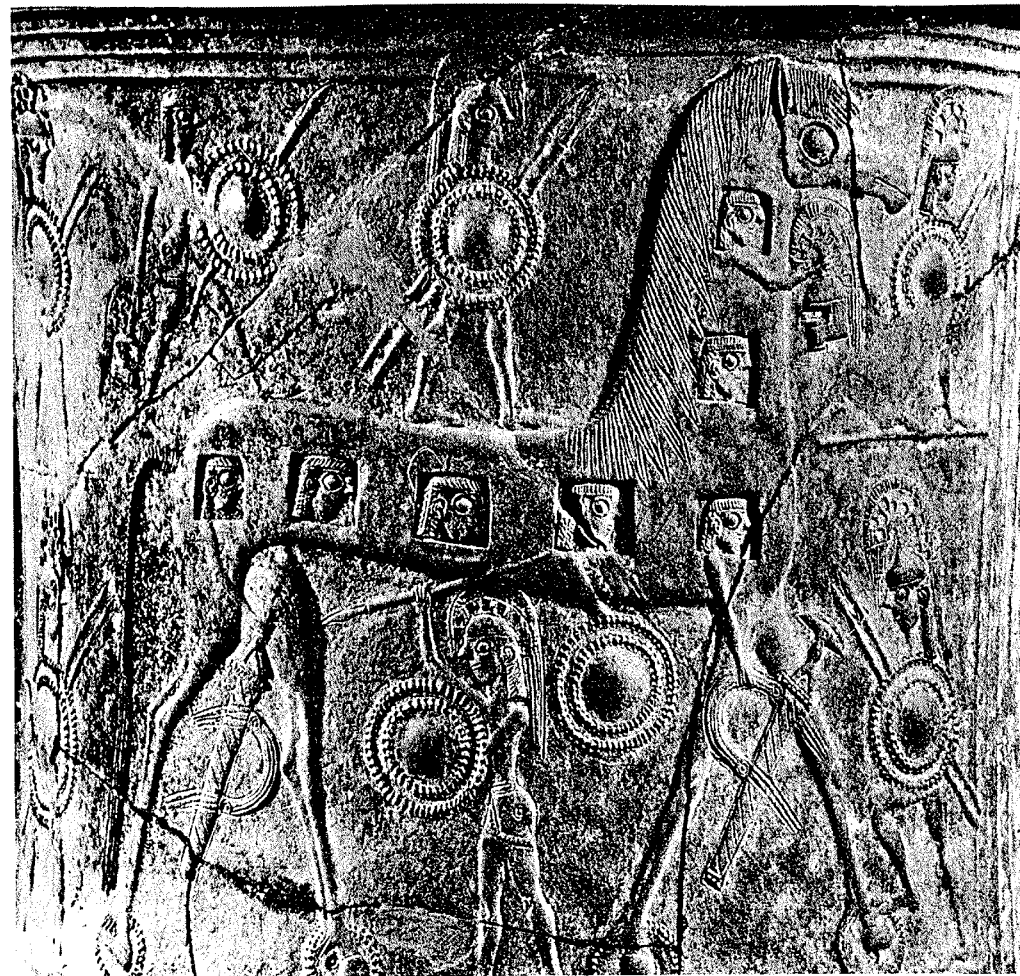
18. Kleobis a Biton



19. Kora: dievčina v iónskom chitóne



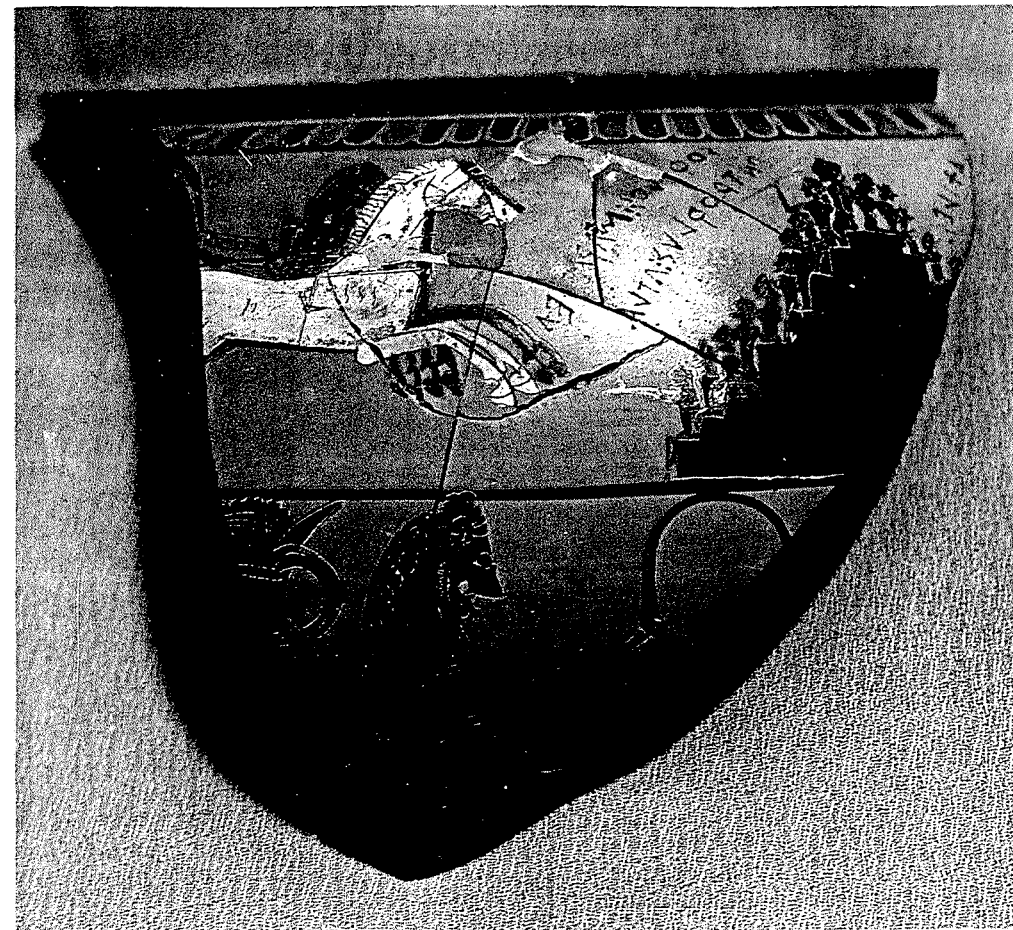
20. Moschoforos  
21. Kúros z Anavysa  
22. Kora: dievčina v dórskom peplose



24. Drevený trójsky kôň  
◀ 23a, b. Deväť múz v sprievode olympských bohov



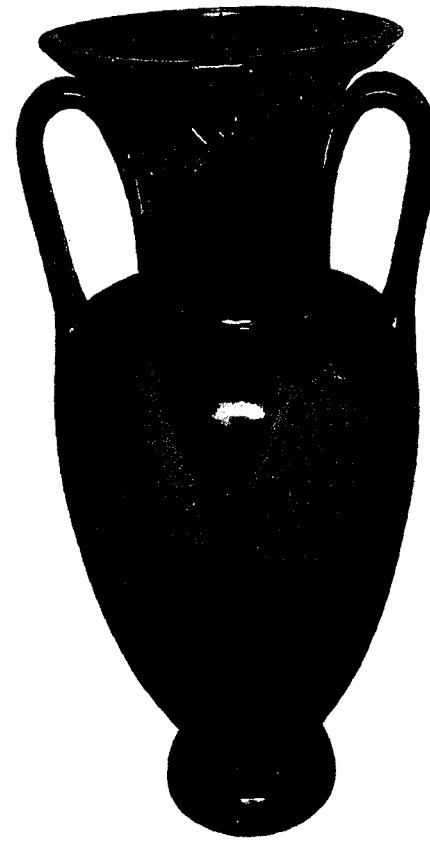
25. Aoidos spievajúci so sprievodom formingy



26. Preteky bojových vozov na Patrokovom pohrebe

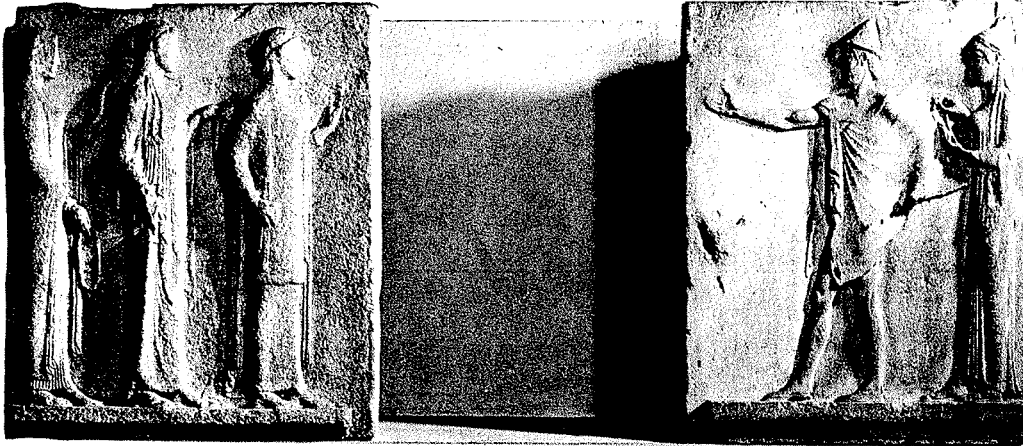
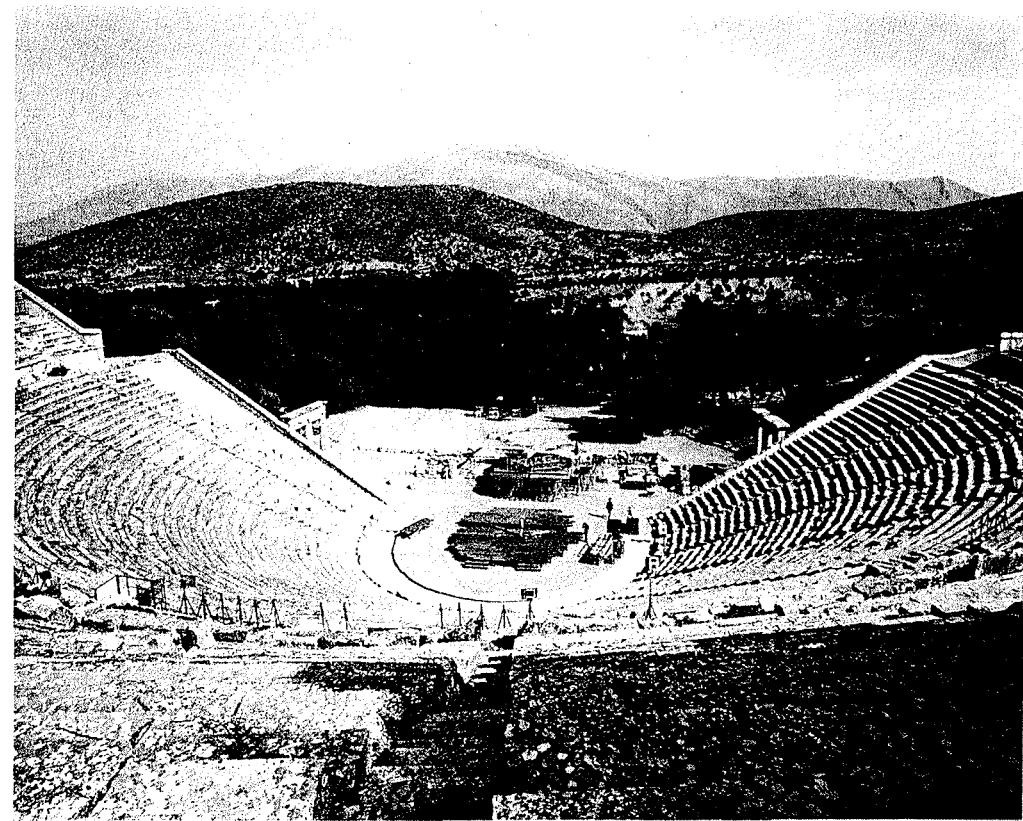
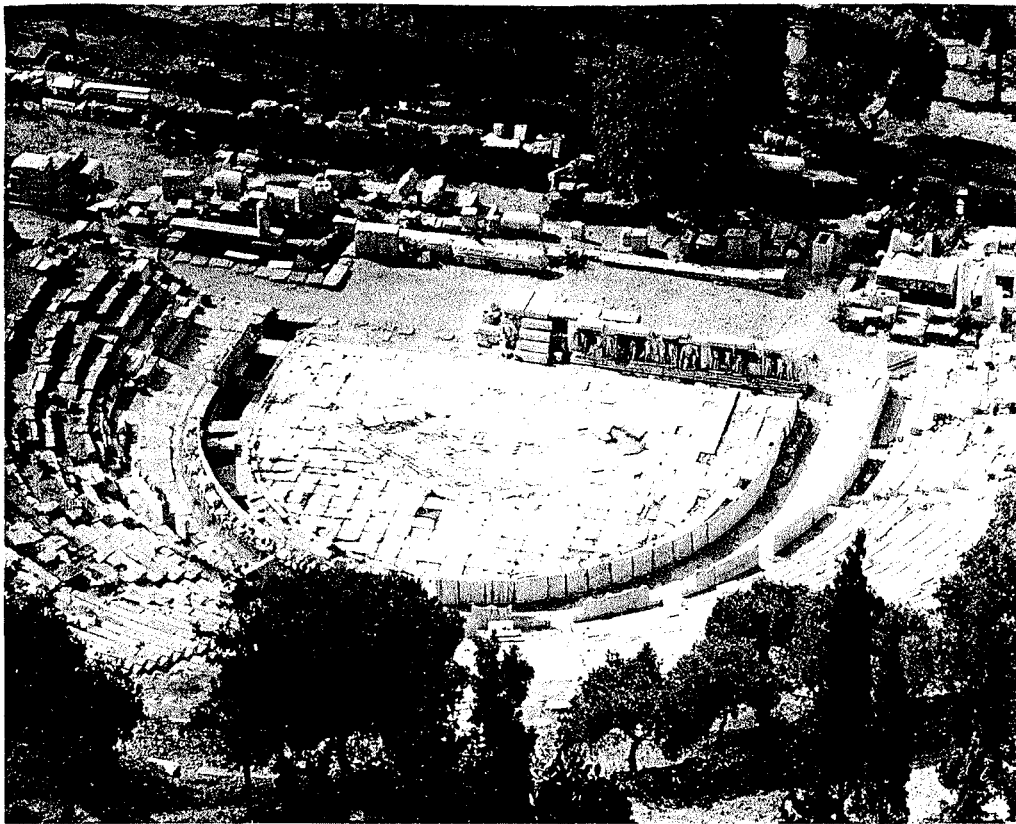


27. Sapfo spievajúca so sprievodom lýry



28. Červenofigurálna amfóra  
29. Okrídlená Niké s kitarou



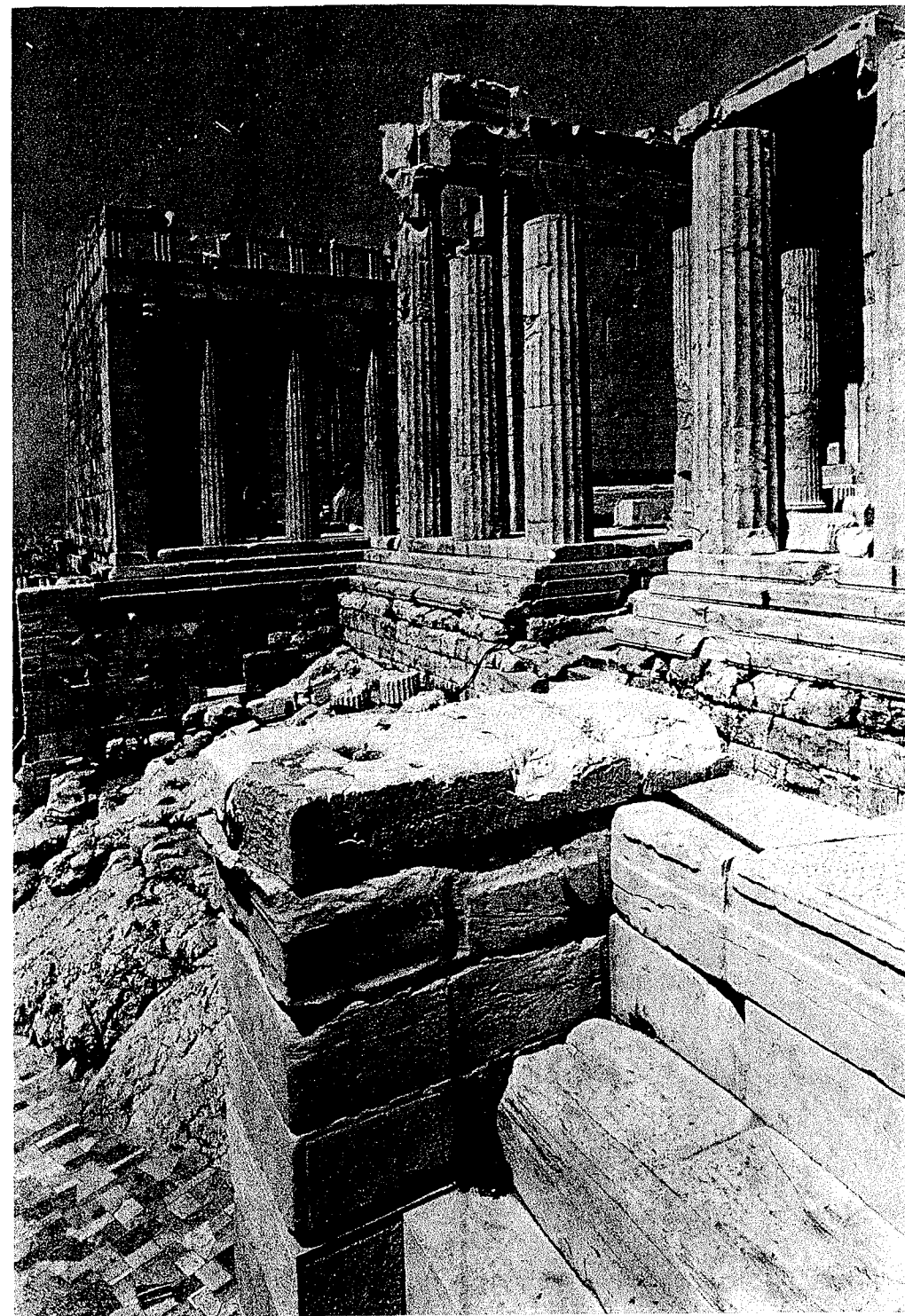
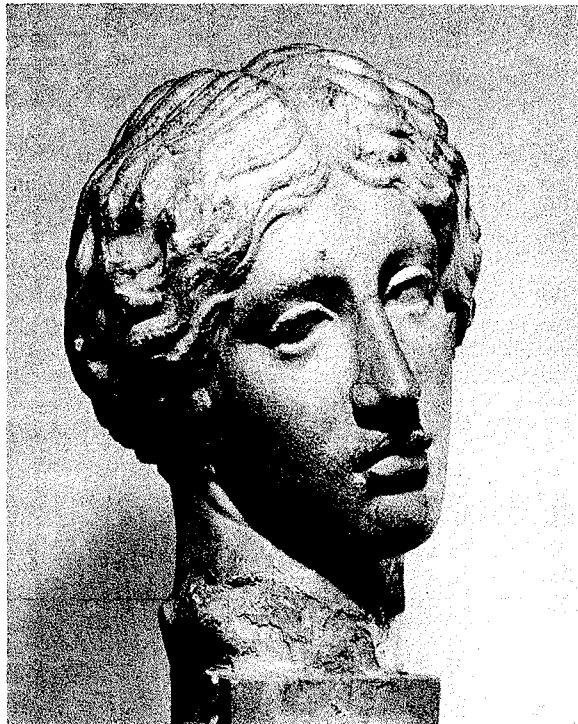


32. Divadlo pri Asklepiovom okruhu v Epidaure  
◀ 30. Dionýzovo divadlo v Aténach  
◀ 31. Hermes s Charitkami

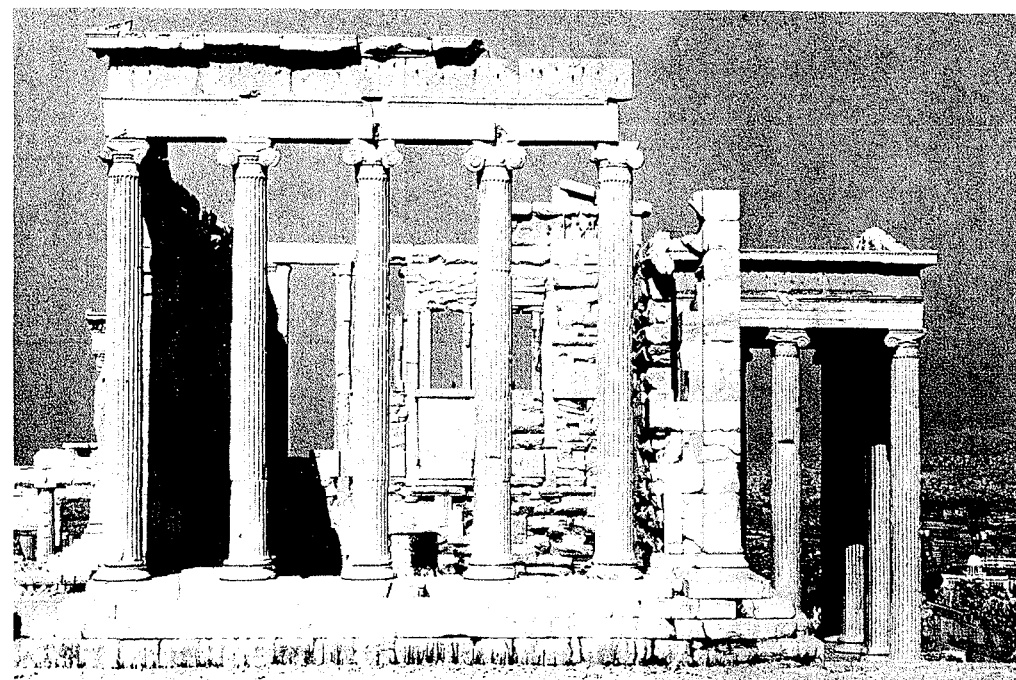
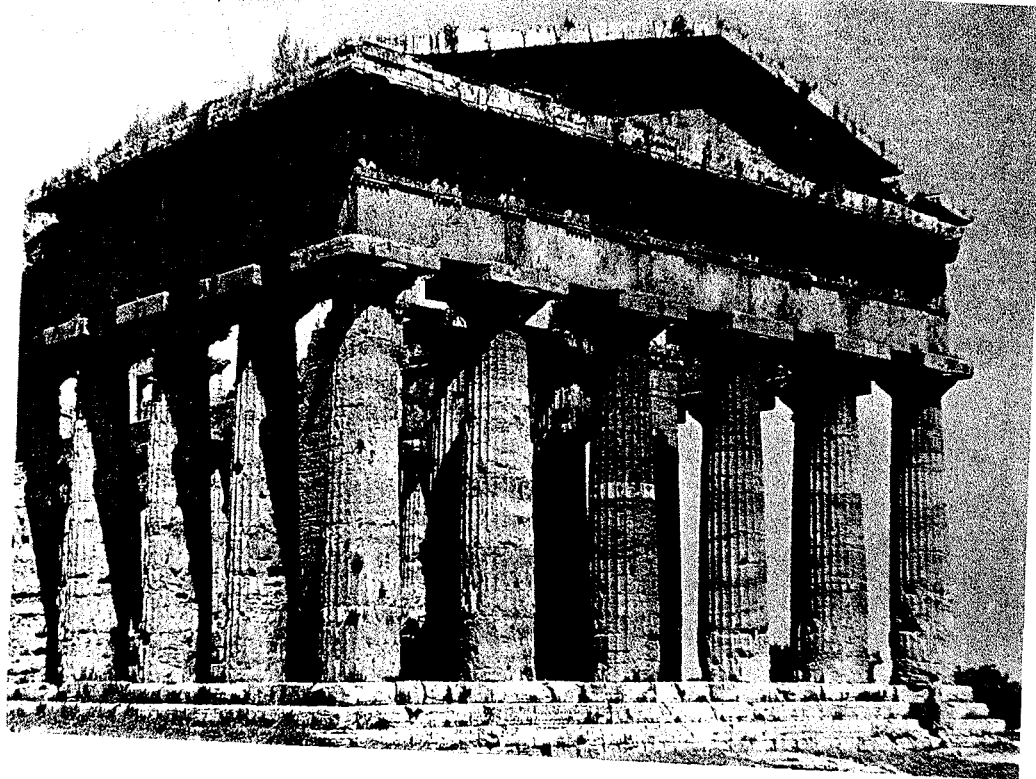


33. Herakles napínajúci luk  
34. Aténa Partenos





35. Fragment inskripce na počesť kráľa Lysimacha  
36. Hlava Amazonky  
37. Propylaje v Aténach



- 38. Héřin chrám, tzv. Héřaion II v Paeste
- 39. Partenon v Aténach
- 40. Erechteion v Aténach



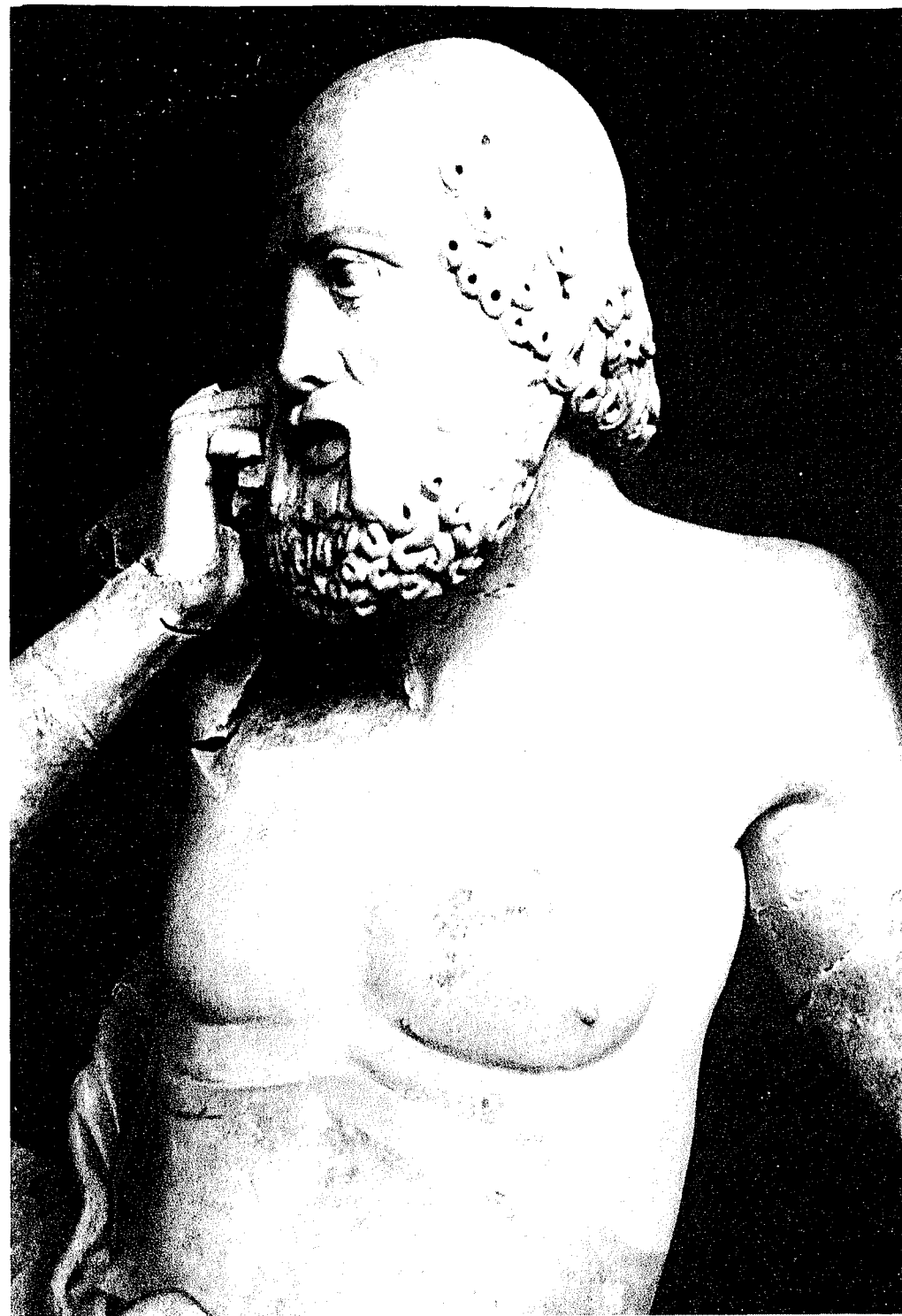
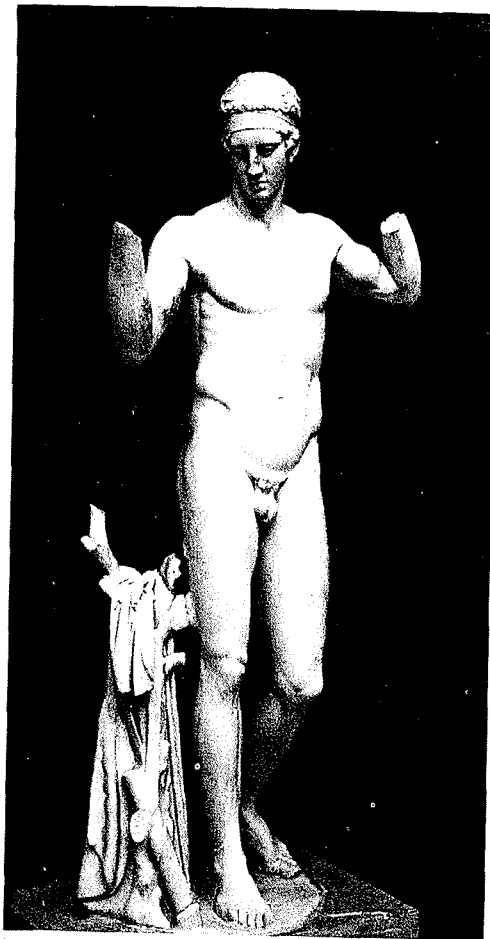
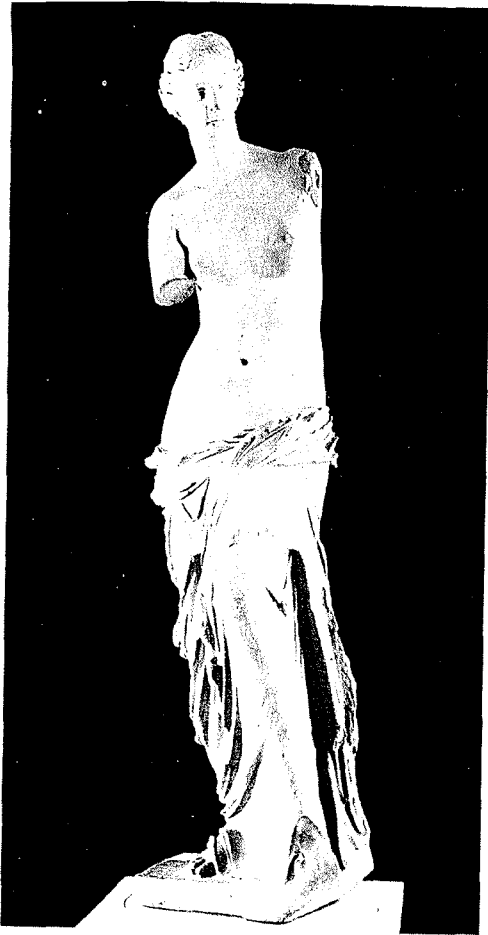
42. Apolón Belvederský  
43. Amazonka Mattei  
41. Deidameina hlava z Olympie



44. Diskobolos  
45. Doryforos



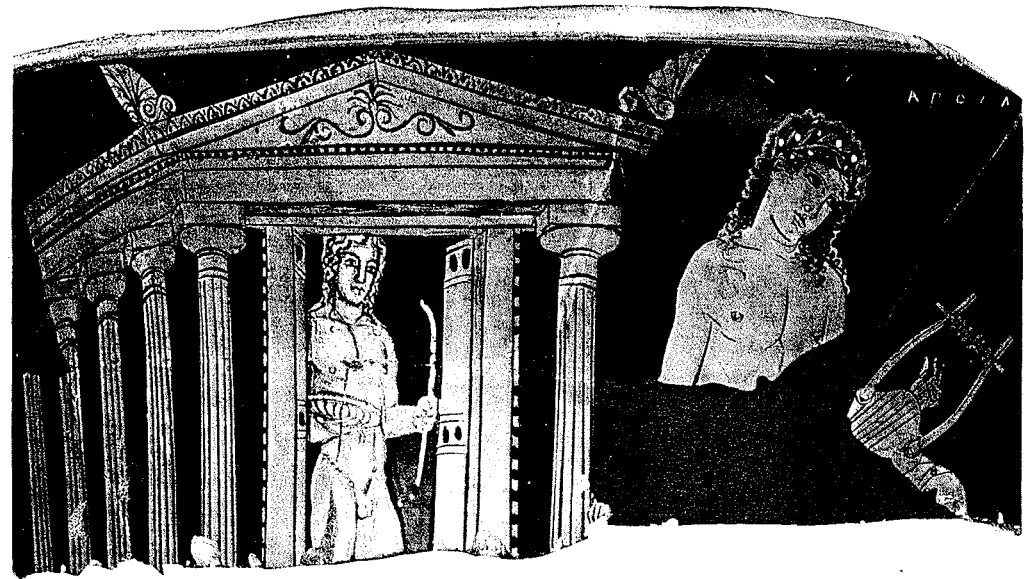
46. Poseidón (?) vrhající trojzubec



47. Afrodita z Mělu  
48. Diadumenos z Délu  
49. Starý veštec z Olympie



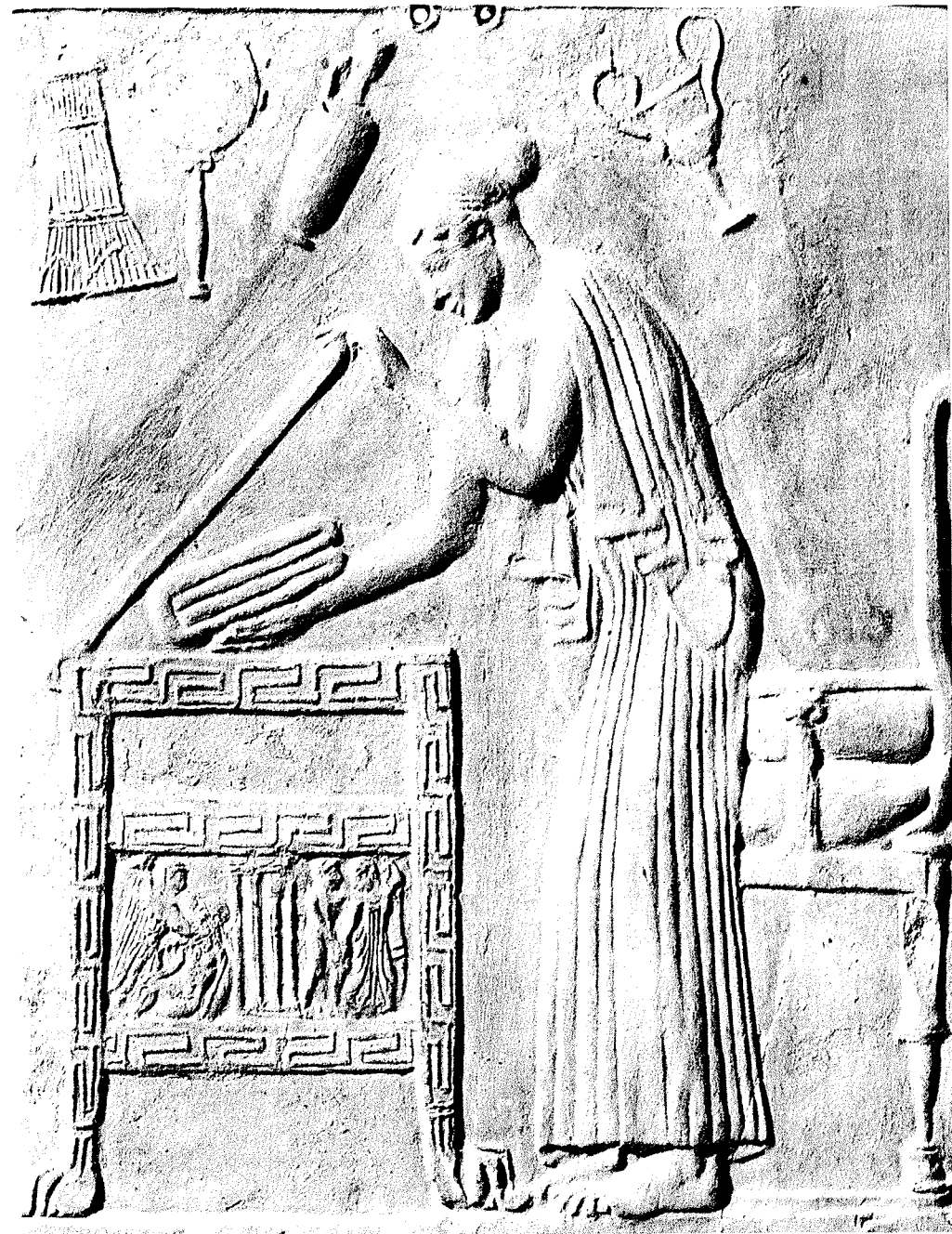
50. Odpočinok Argonautov



51. Apolónova socha v dórskom chráme  
52. Linos učiaci mladého Ifikla hrať na lýre





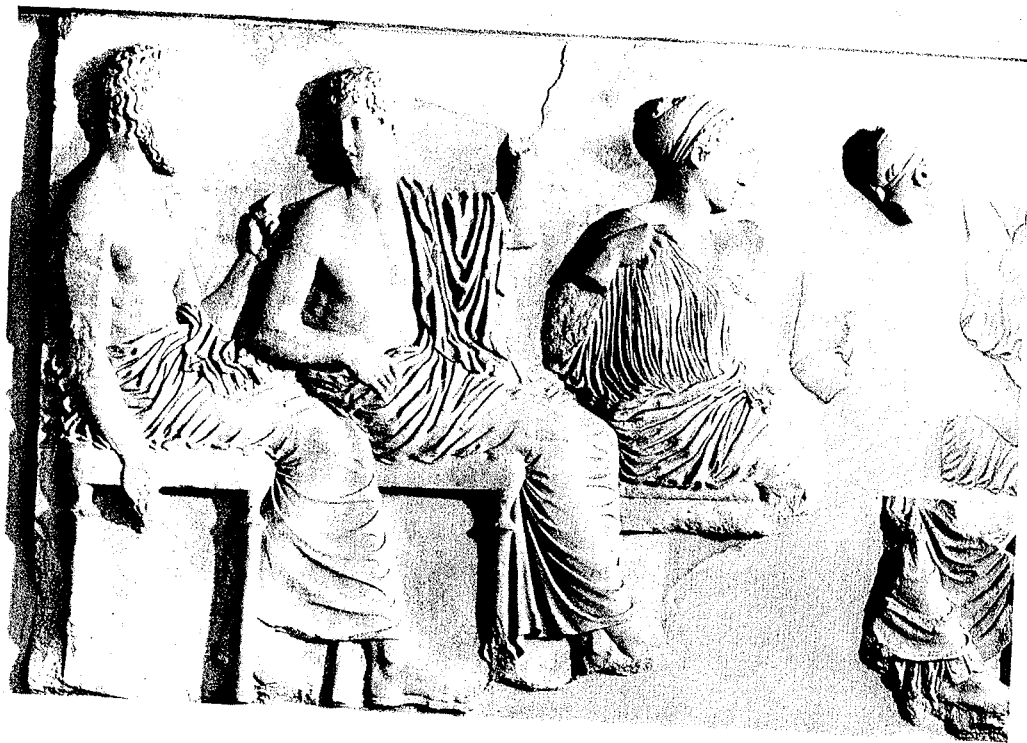


53. Orfeova rozlúčka s Euridikou  
54. Dievča ukladajúce odev do truhly

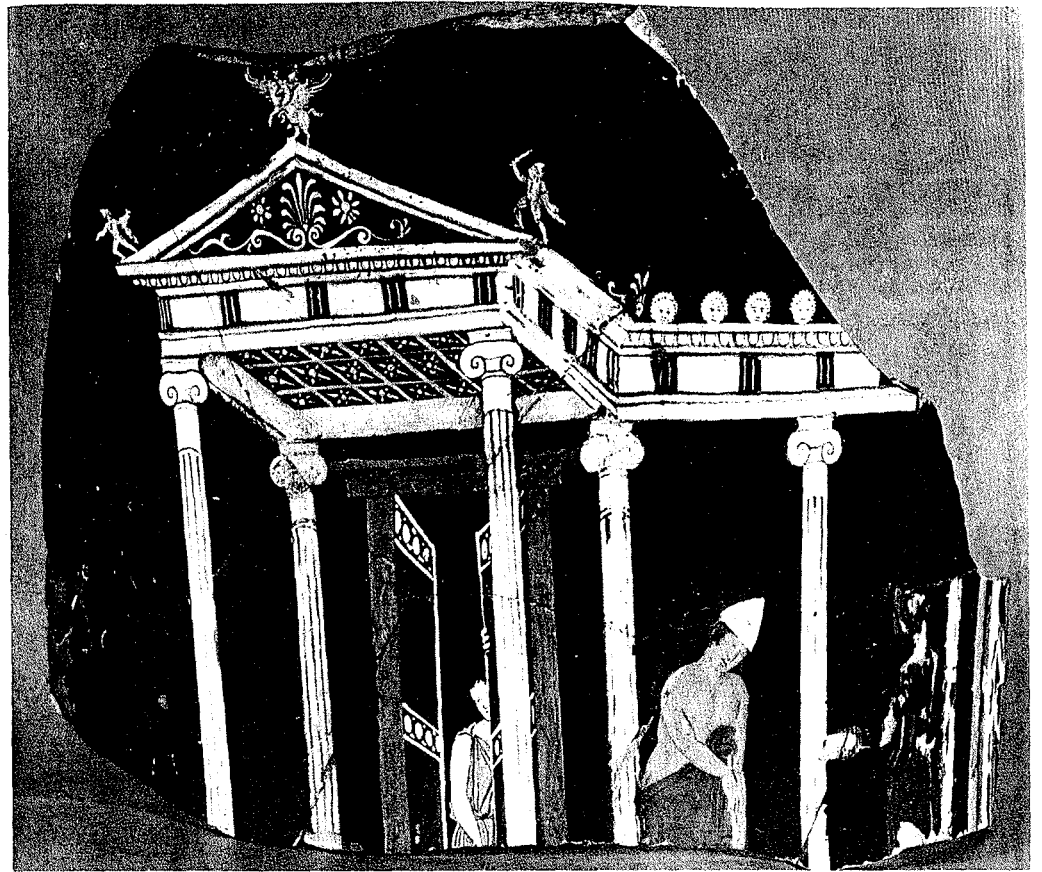


55. Náhrobná stéla Krito a Timariste  
56. Auriga z Delf

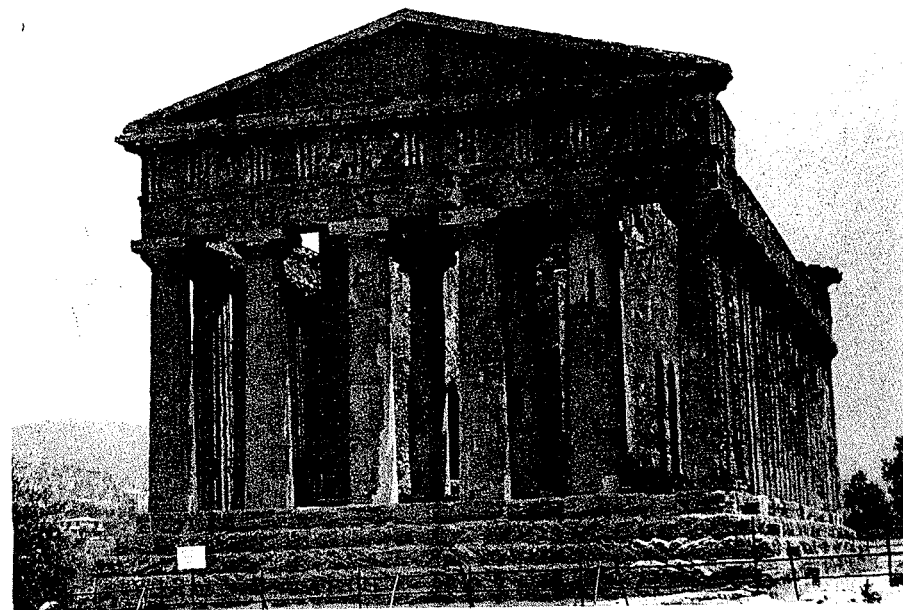
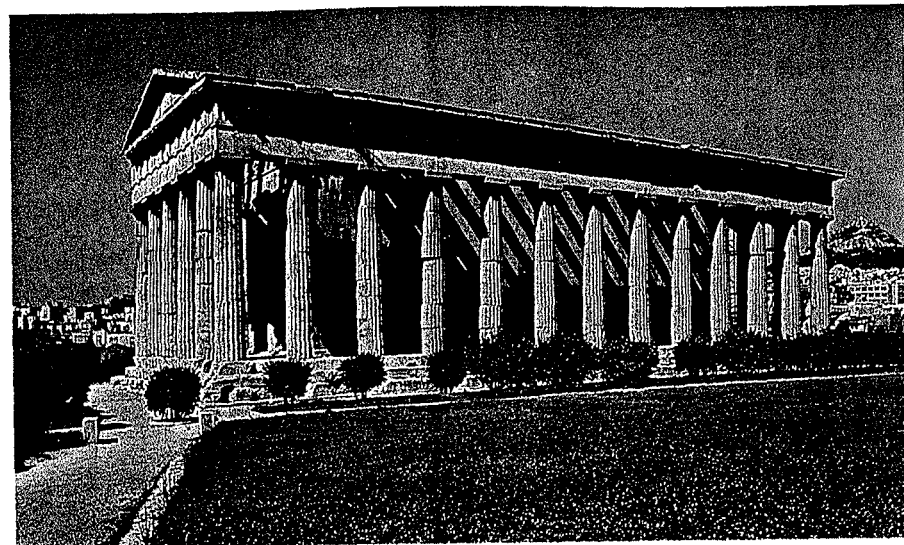
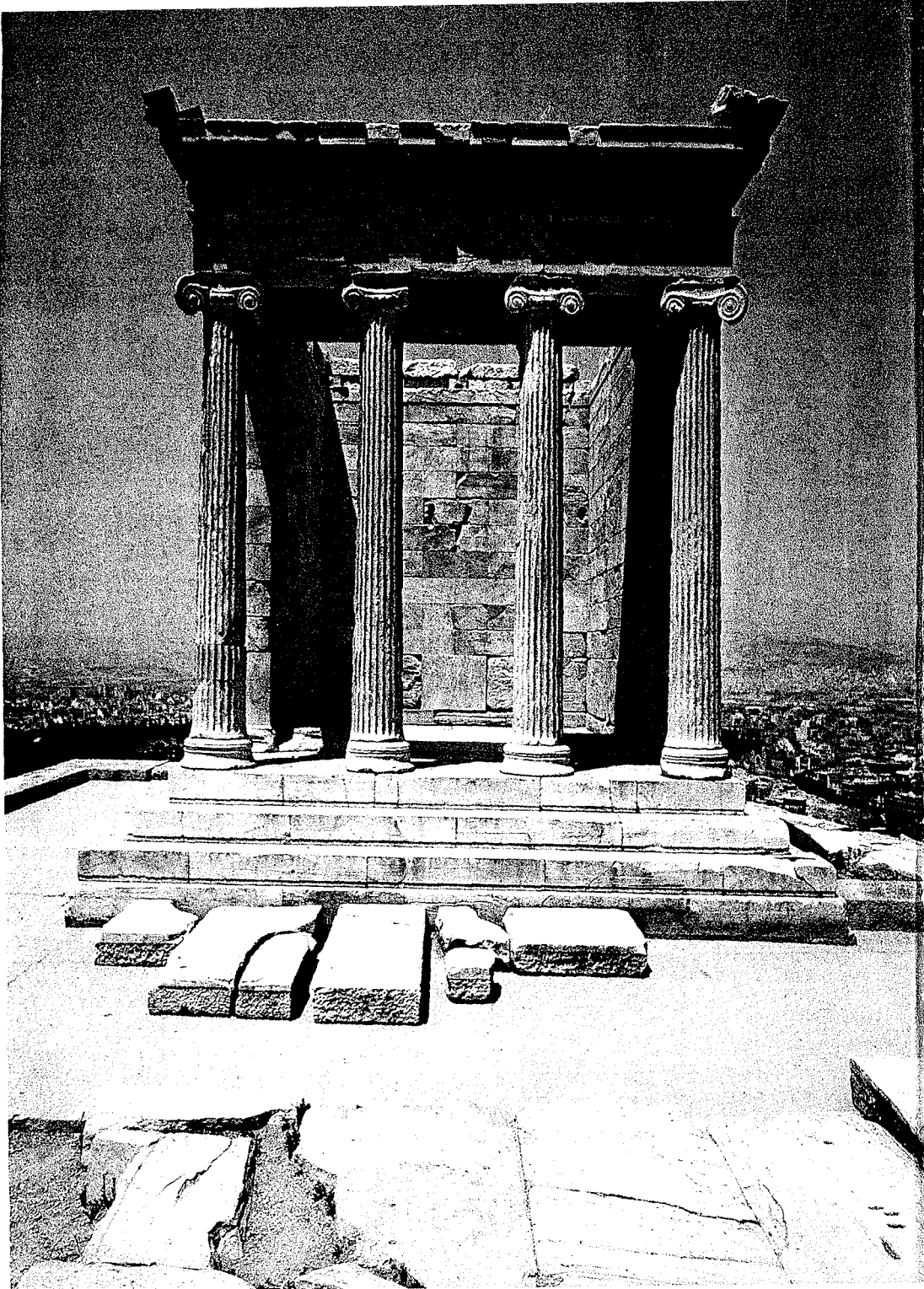




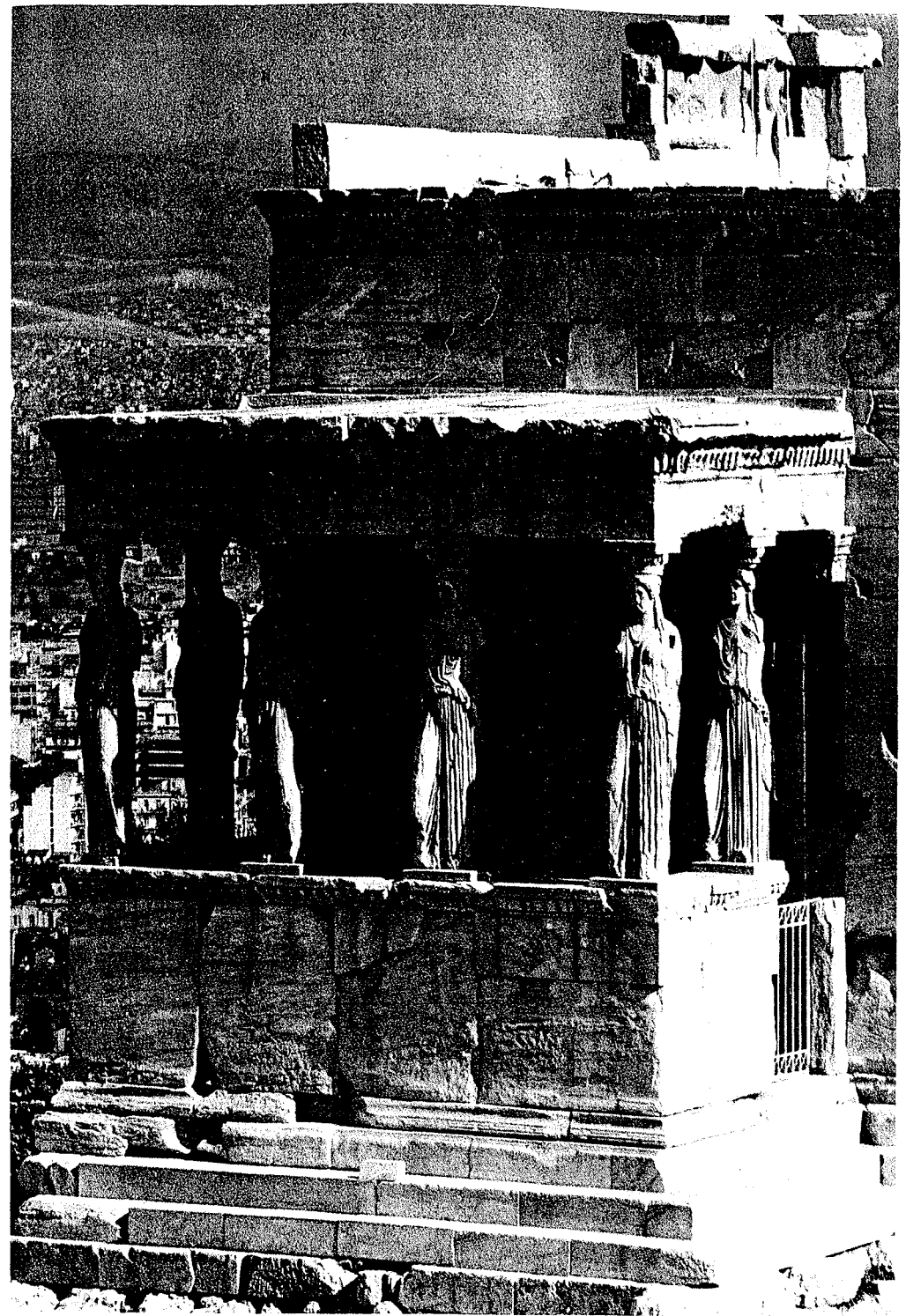
57. Poseidón, Apolón a Artemis, fragment vlysu v Partenonu  
58. Spondeforoi, fragment vlysu z Partenonu  
59. Dievča hrajúce na dvojitom aulose



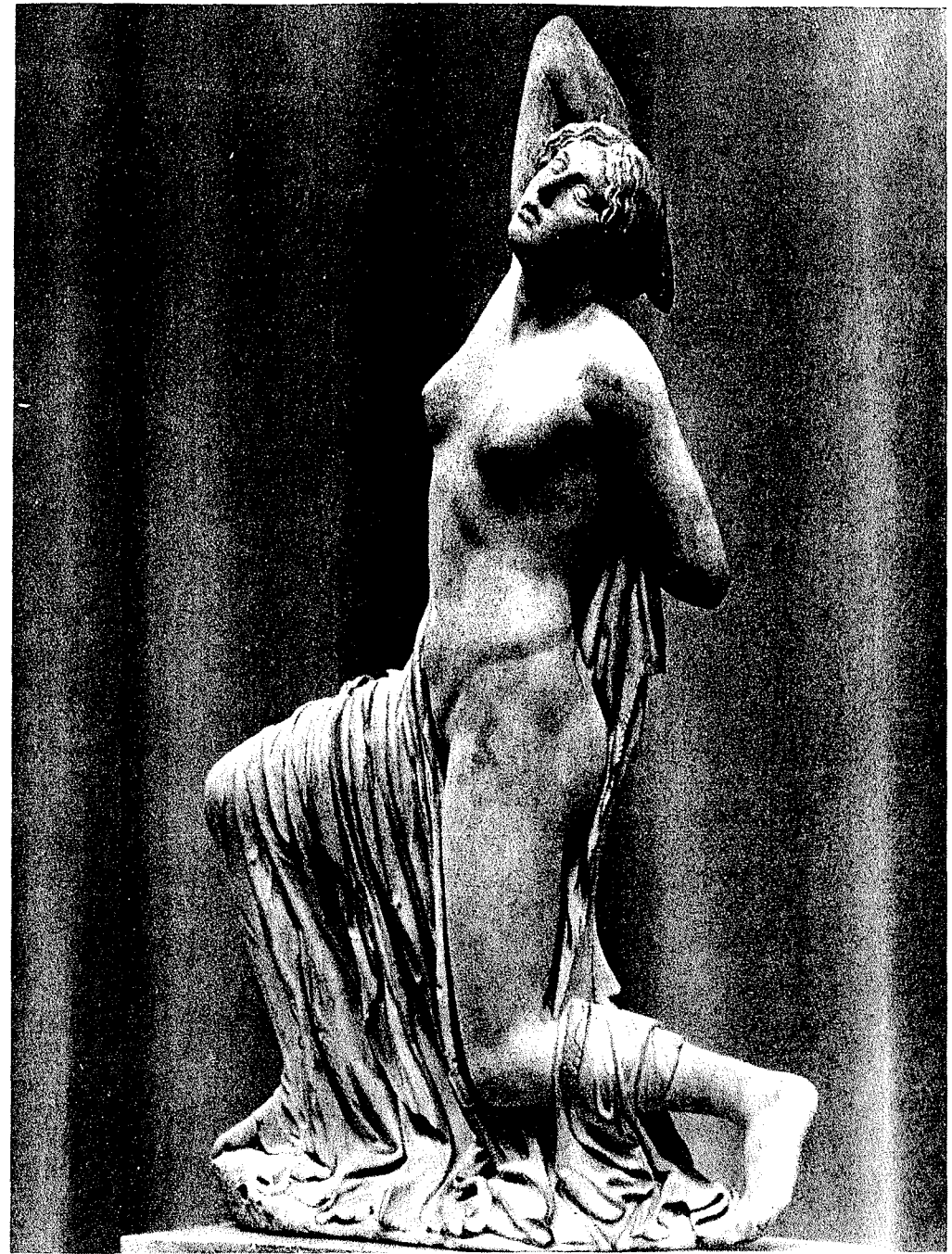
61. Scéna z antickej tragédie na pozadí dekorácií  
◀60. Unavený bojovník pred hrobom



63. Hefaistov a Aténin chrám v Aténach  
64. Chrám F (tzv. chrám Concordie) v Akragante  
◀ 62. Chrám Atény Niké Apteros v Aténach



65a, b. Južný portikus Erechteiónu v Aténach



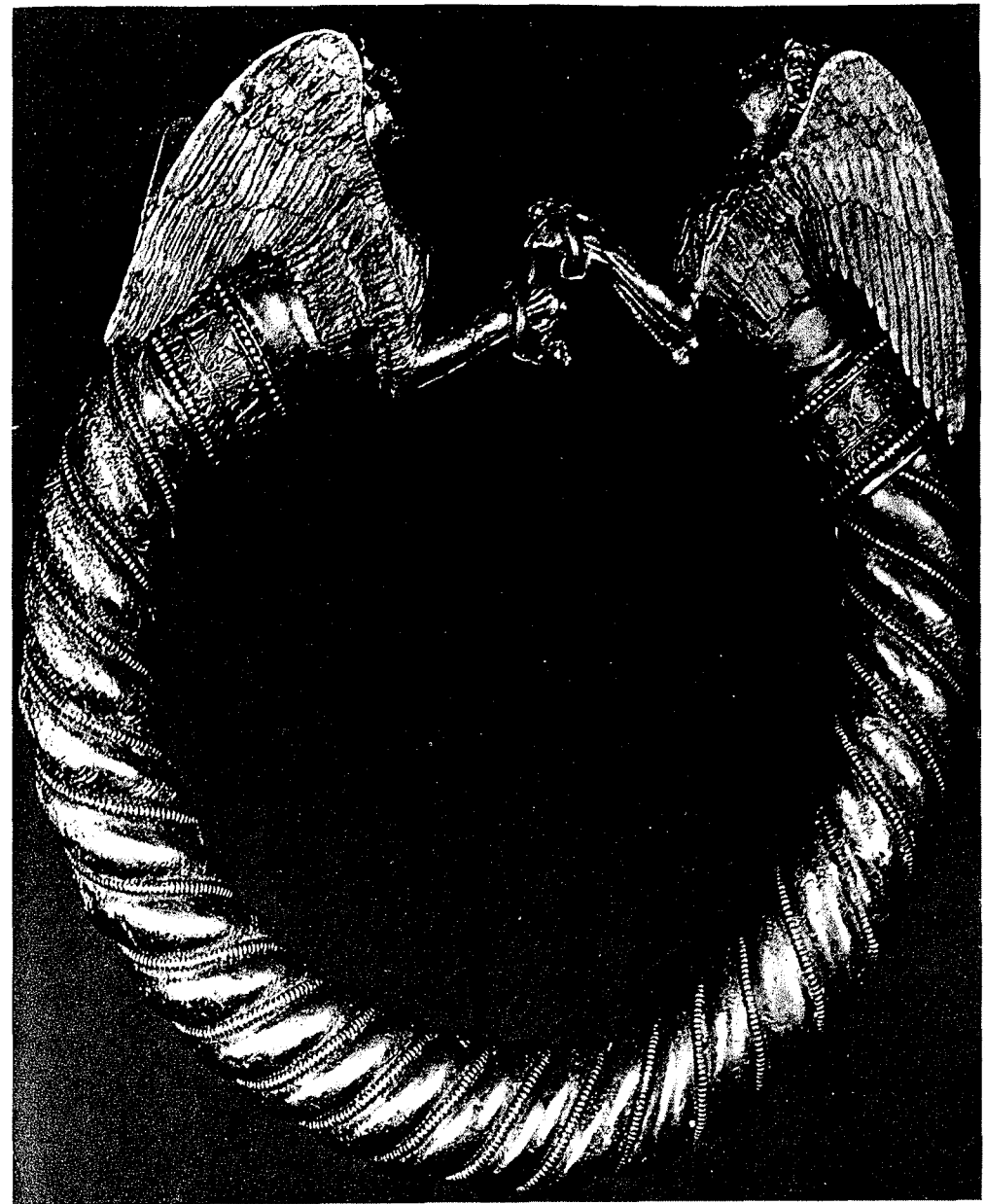
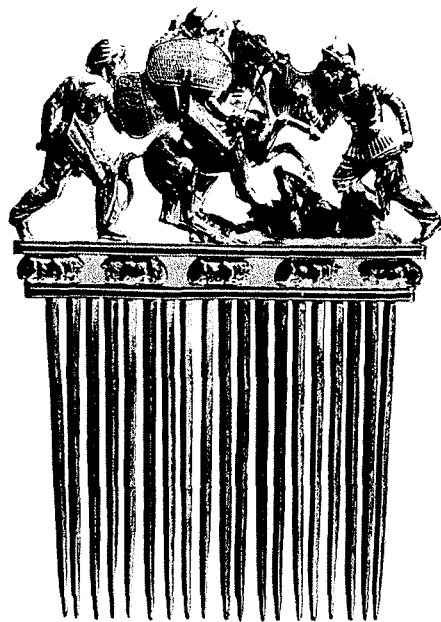
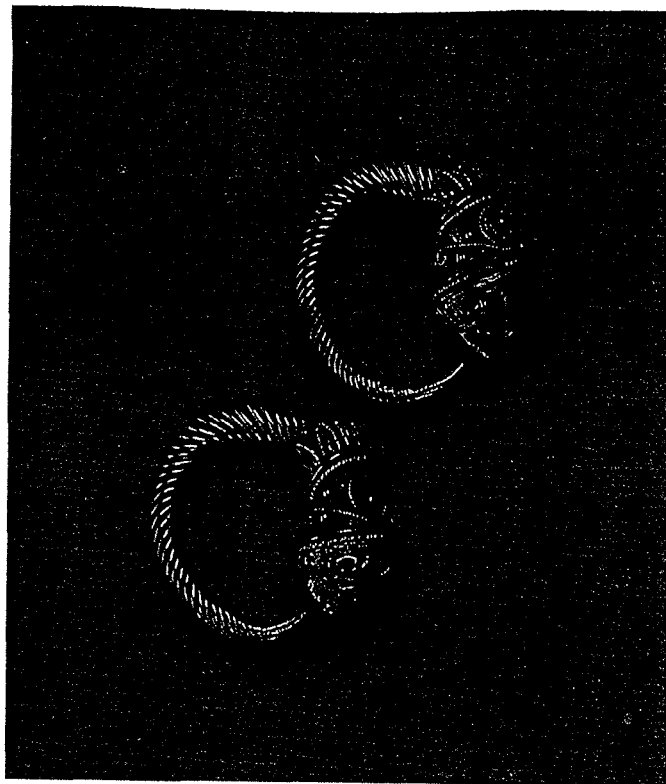
67. Ranená Niobina dcéra  
◀ 66. Niké z Olympie



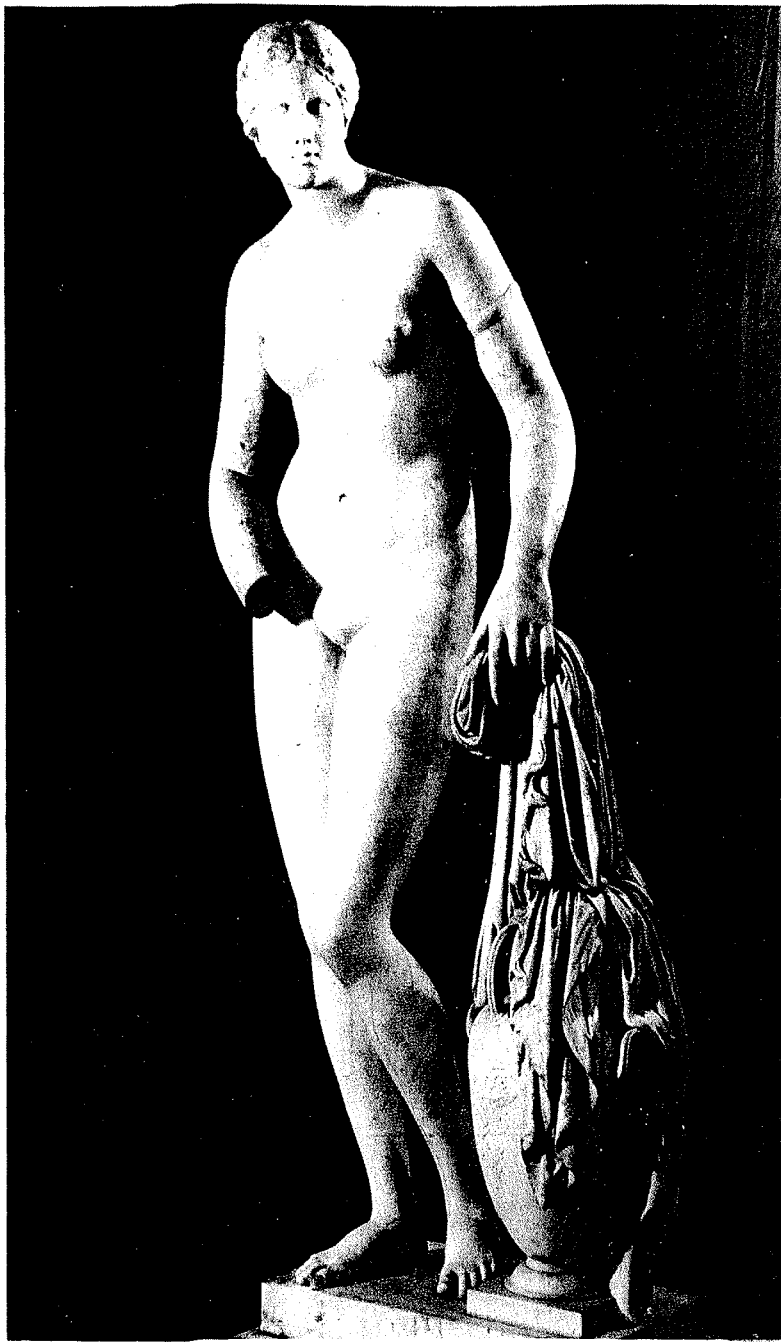
68. Herec v scénickom kostýme s maskou  
69. Talóova smrť



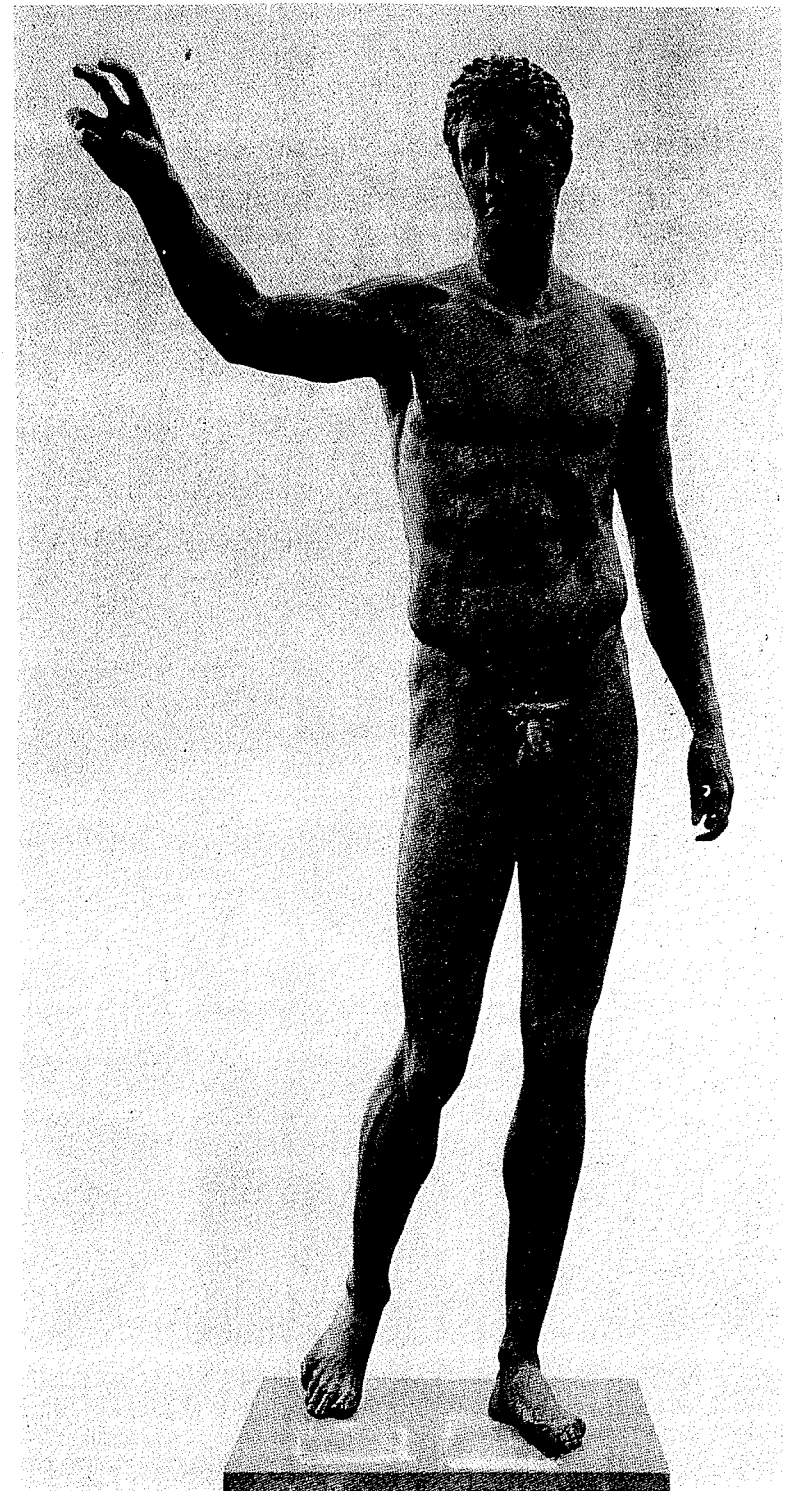


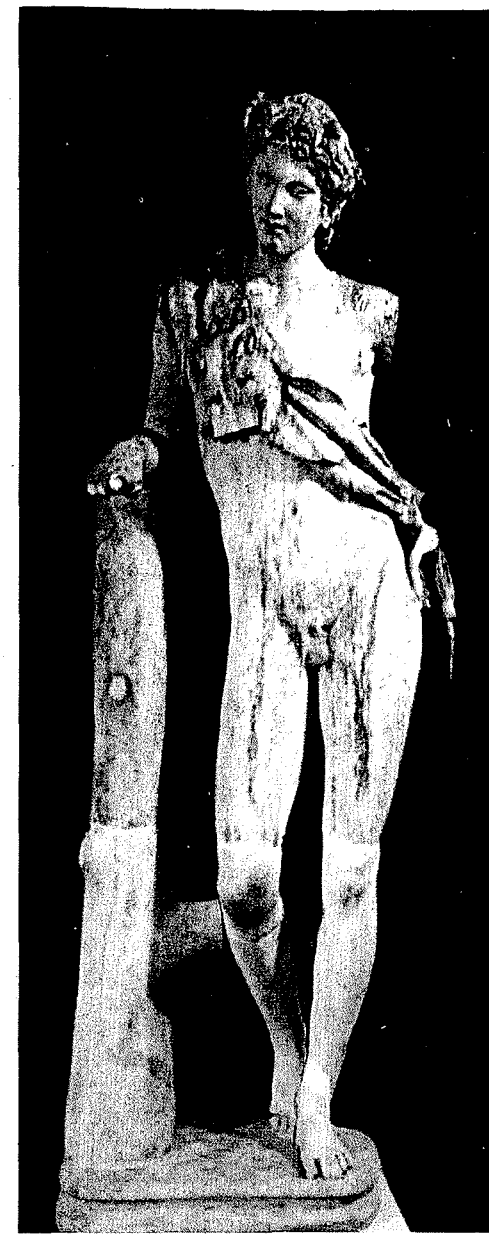
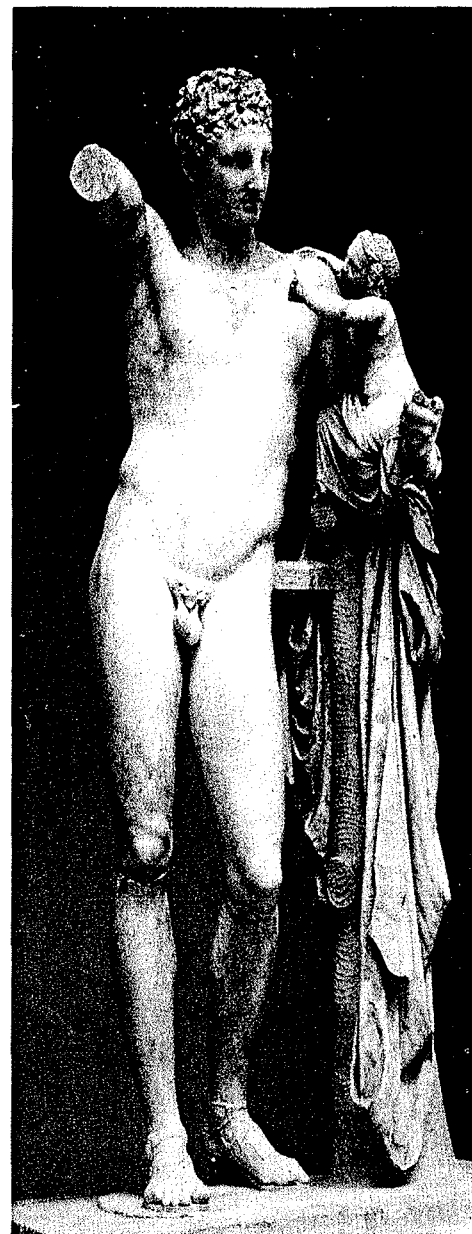


72. Zlatá náramnica z Kul-Oba  
◀ 70. Pár náušnic ozdobený levími hlavami  
◀ 71. Hrebeň zo Solochovej mohyly na Kryme

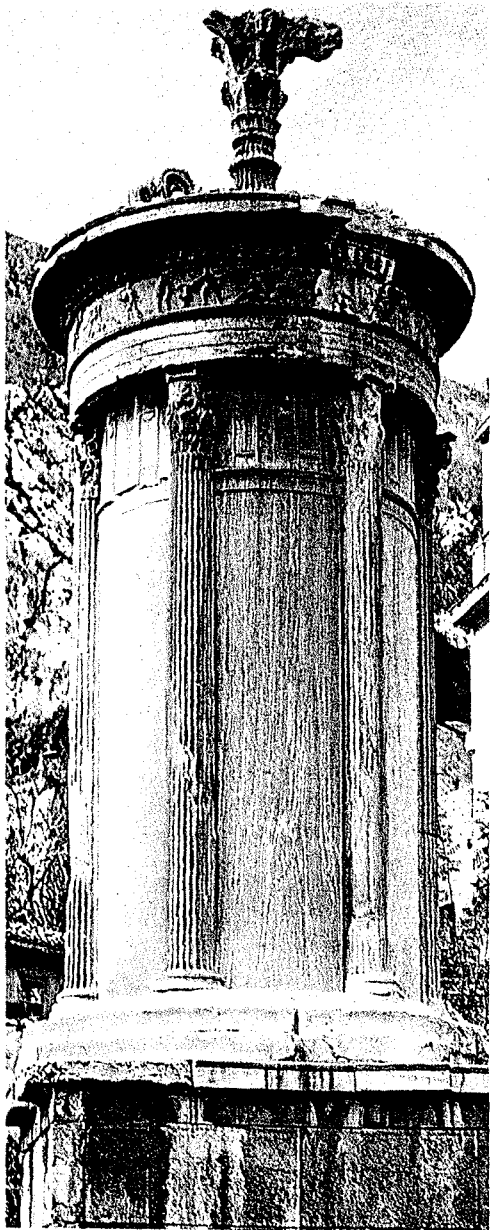


73. Afrodita Knidská  
74. Atlét (?) z Antikytery





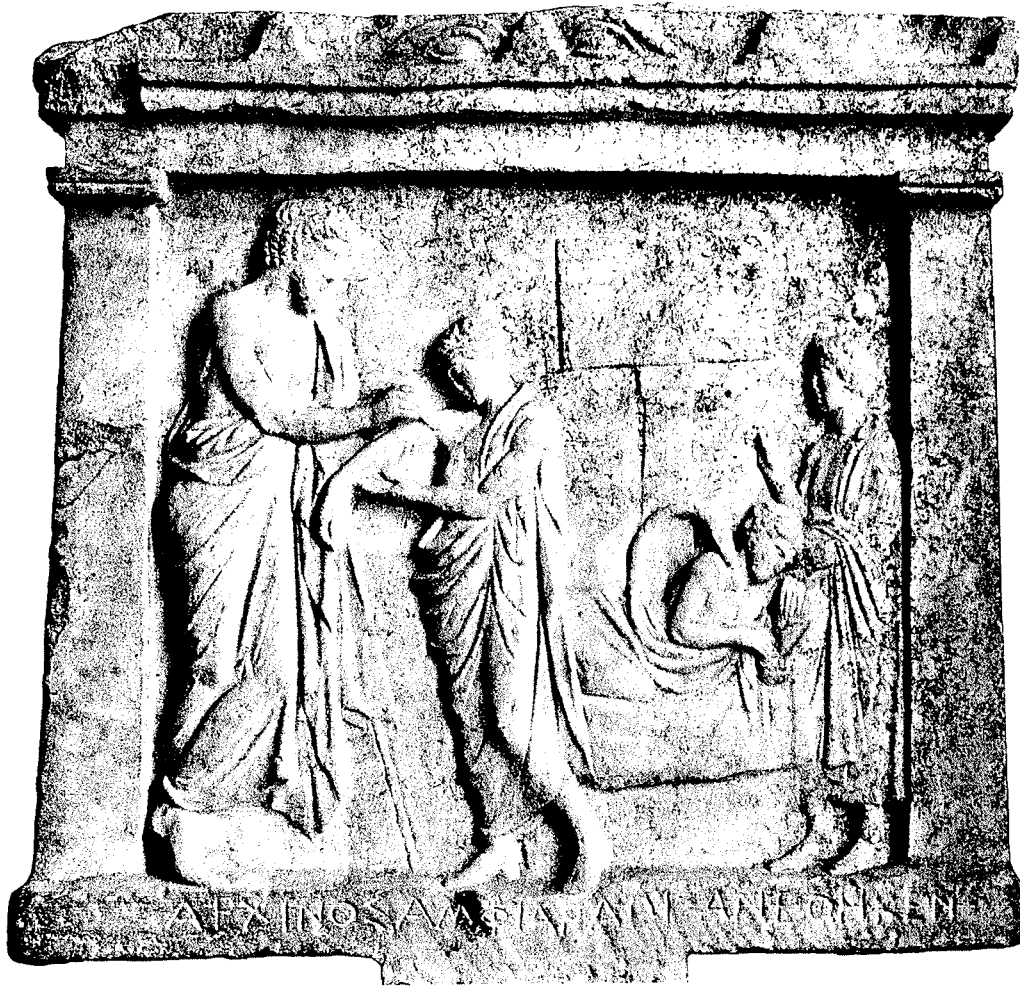
76. Hermes z Olympie  
77. Odpočívající satyr  
◀ 75. Mladý Hermes (?), tzv. Eféb z Maratónu



78. Choragický pomník Lysikrata v Aténach  
79. Charitky (?) tancující na Apolónovu počest'



80. Perseus oslobodzuje Andromedu



81. Lekár na návšteve u chorého

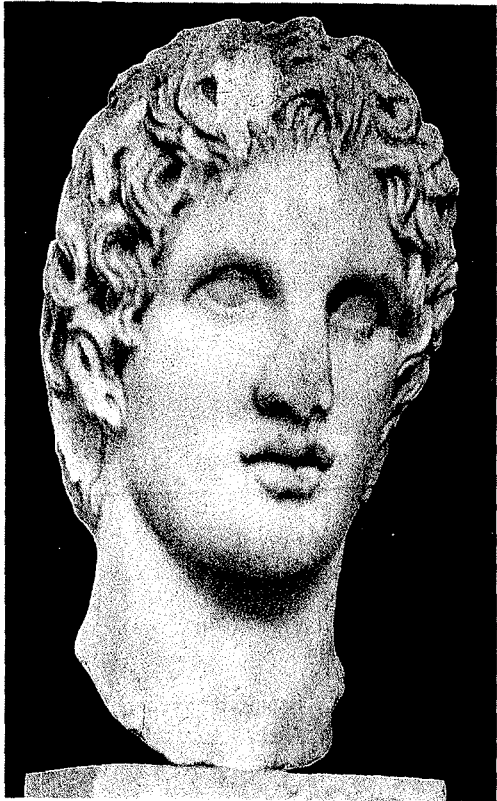


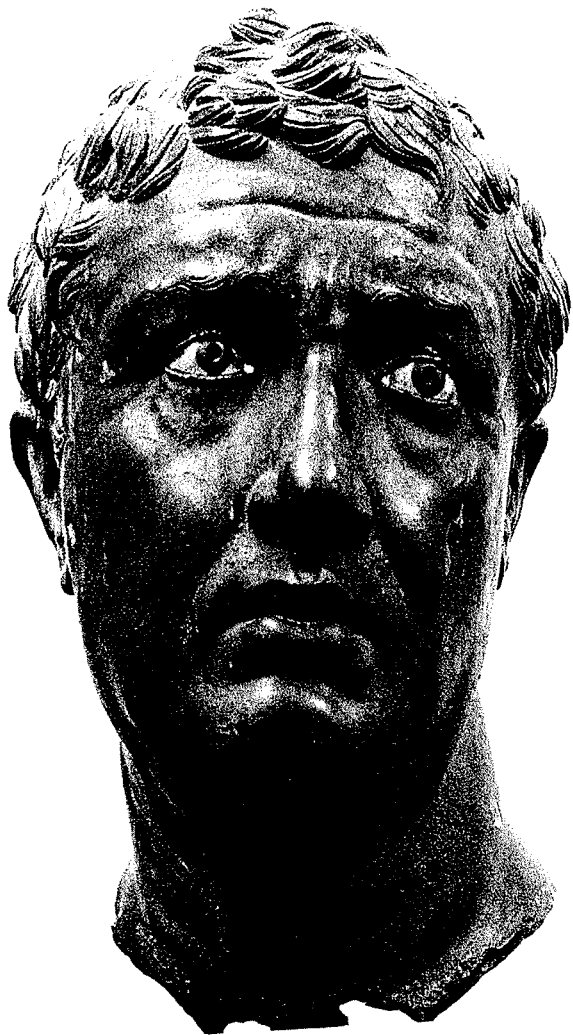
82. Kairos, personifikácia Vhodnej chvíle

83. Boj Grékov s Amazonkami

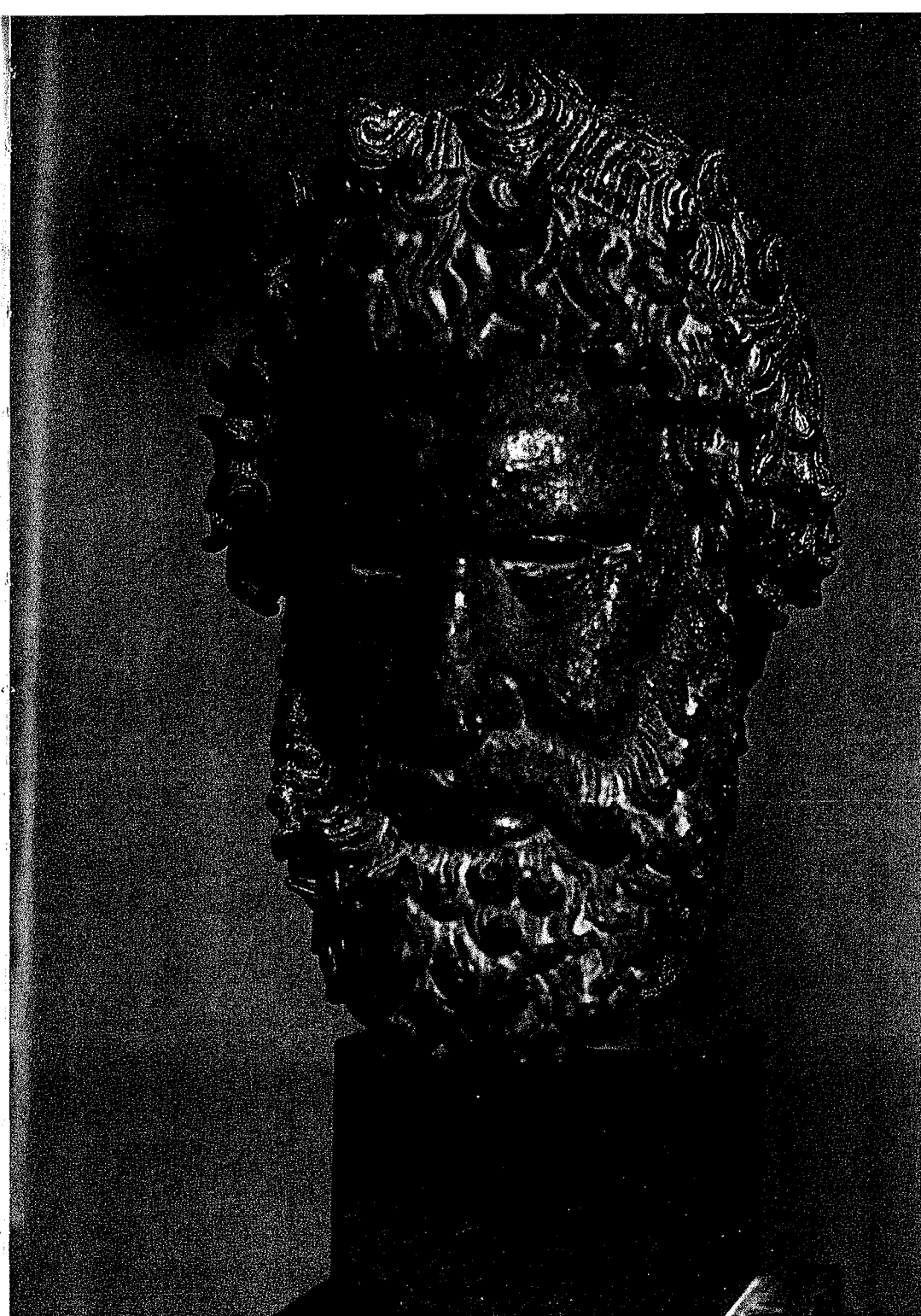
84. Idealizovaný portrét mladého Alexandra

85. Menáda v extatickom tanci





86. Portrét neznámého muže z Délu  
87. Sedemstrunná kytara vyobrazená na minci  
88. Realistický portrét boxera



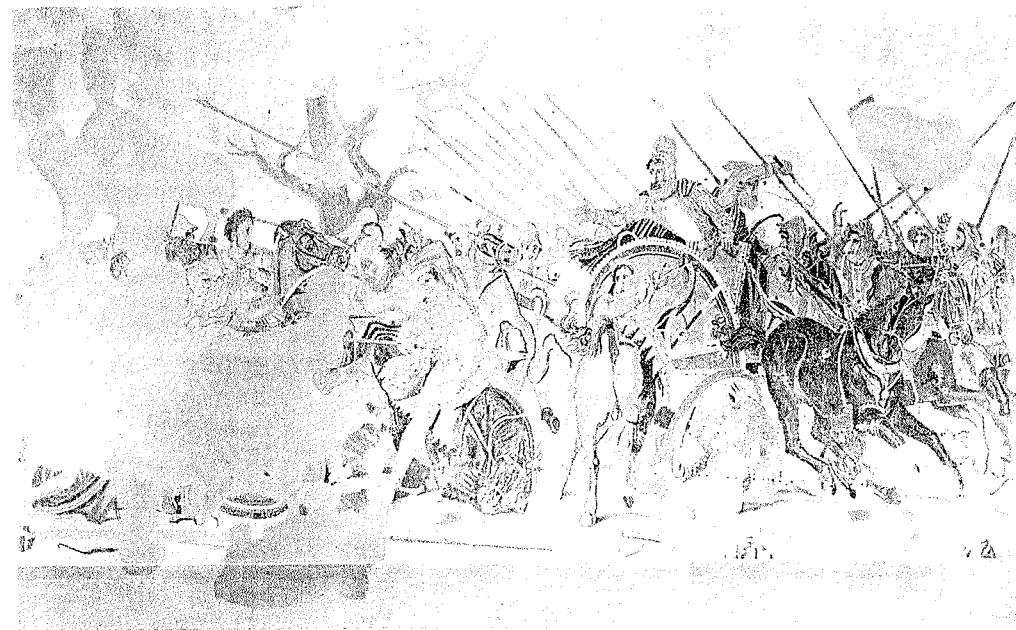
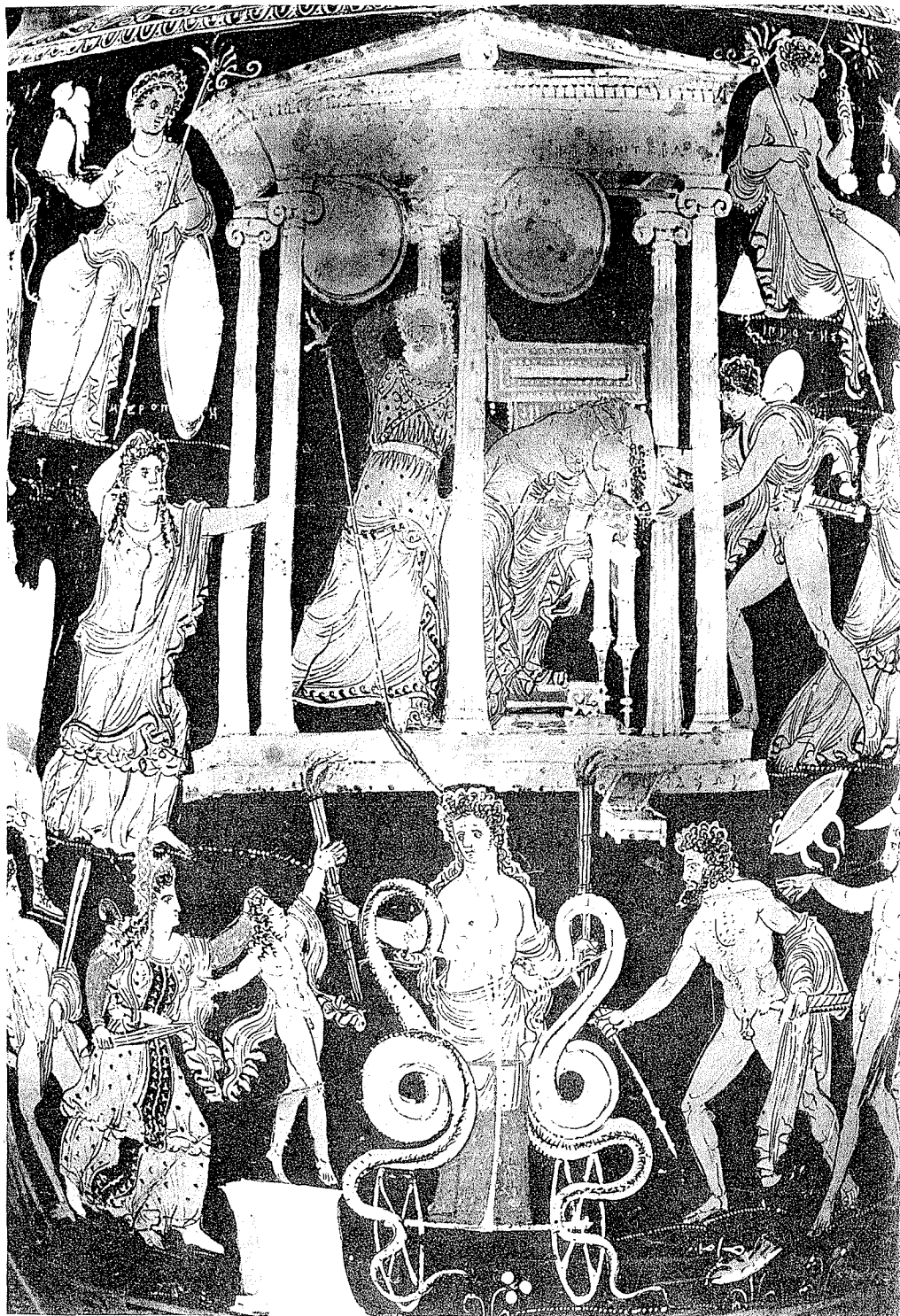


89. Kultový tanec na počesť Apolóna Karneia



90. Orestes a Pylades u Ifigénie v Tauride





92. Bitka Alexandra Velkého s Dareiom  
4 91. Medeina pomsta: smri Kreontovej dcéry



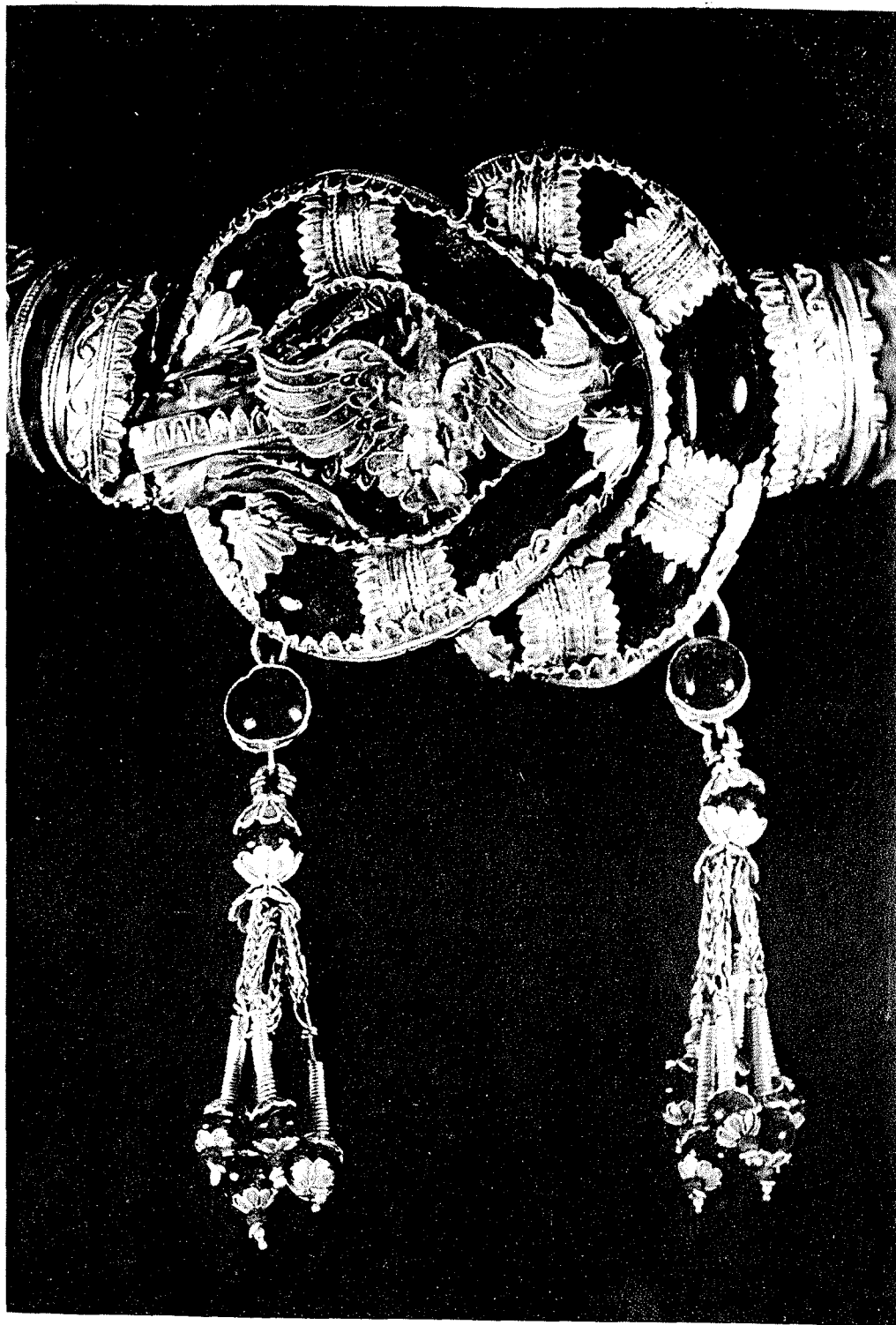
93. Afrodita a Pan hrajúci sa v kocky



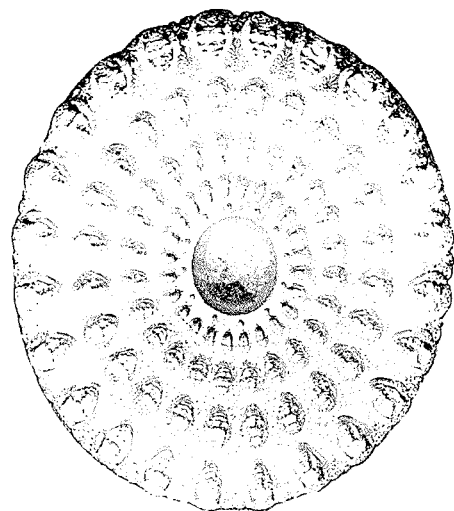
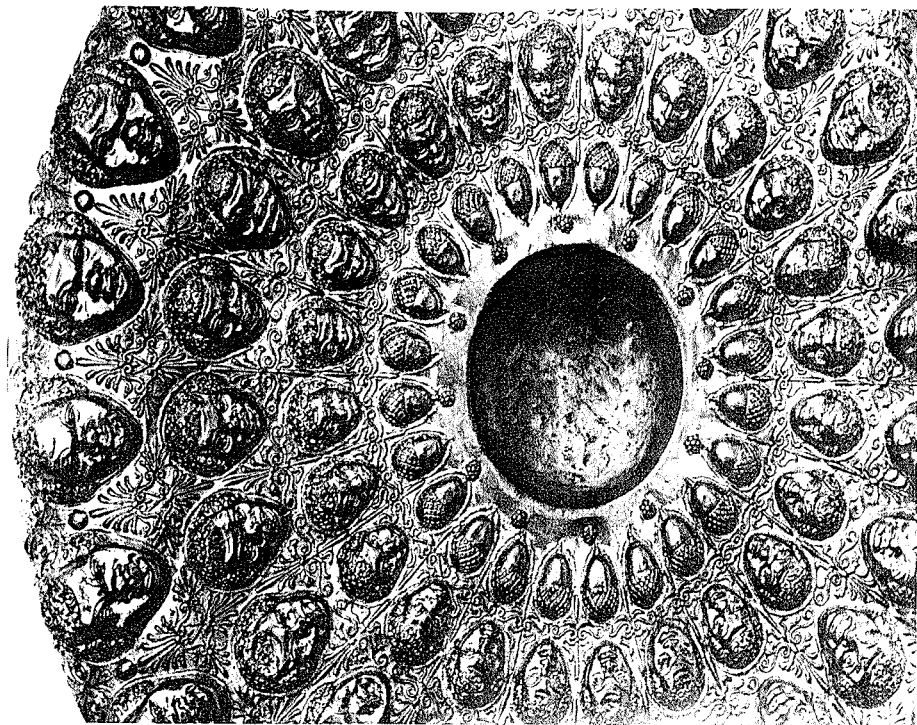
94. Symposion s hetérami a flautistkami



95. Portréty helenistických vládcov na minciach  
96. Ryton zakončený konským poprsím z Basovovej mohyly v Bulharsku  
97. Volútový kratér z Dervoni

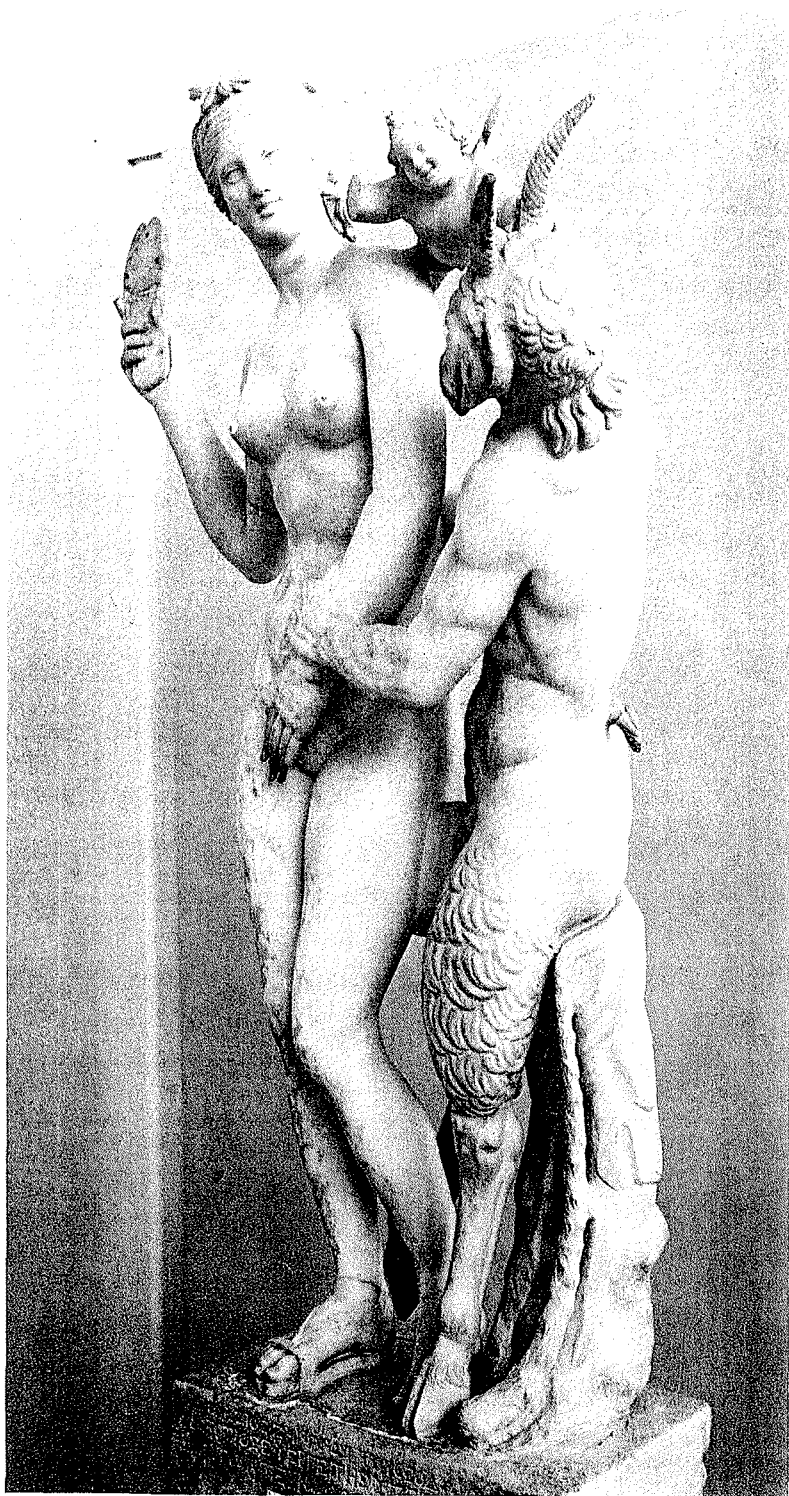


99. Personifikácia Alexandrie  
◀ 98. Heraklov uzol zdobiaci diadém

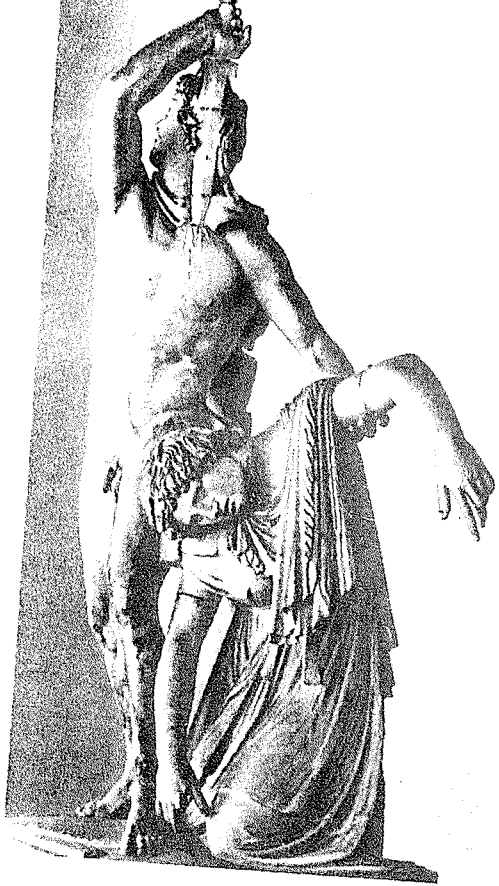


100a. b. Fialé ozdobená hlavami Etiópcanov  
101. Etiópsky chlapec





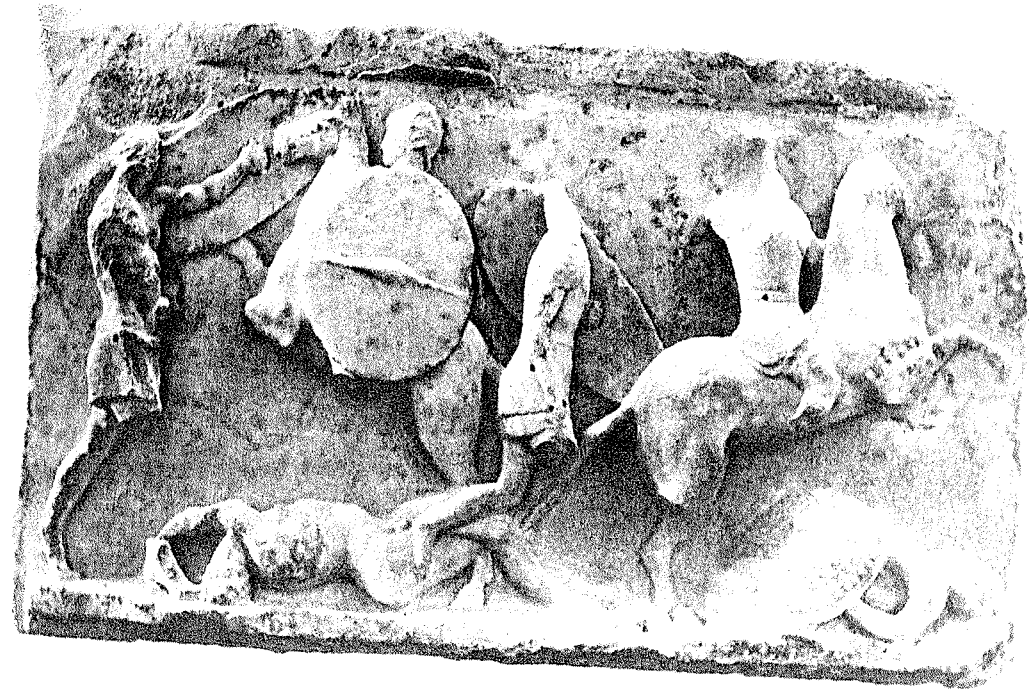
103. Spiaci Eros  
◀ 102. Afrodita s Erotom trestá Pana sandálom



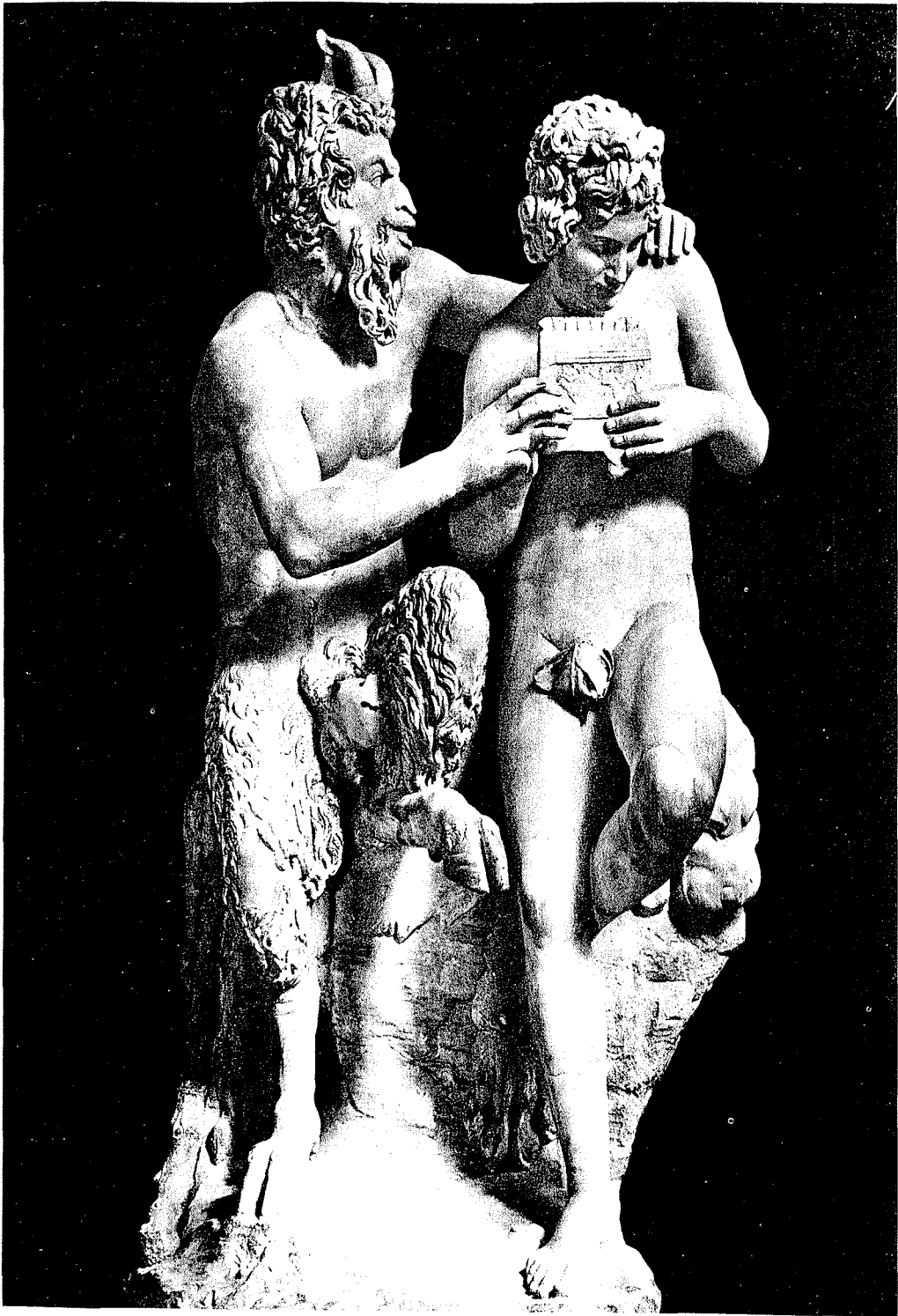
104. Gall samovrah so ženským telom



105. Rímsky legionár

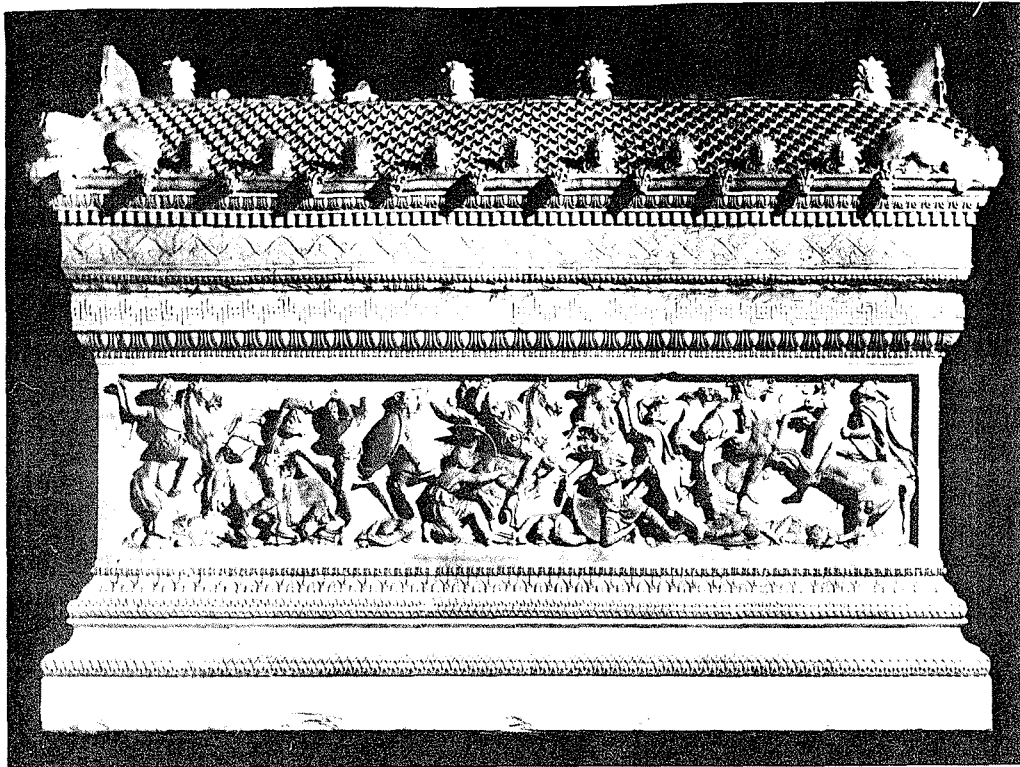


106. Boj Rímanov s Macedónčanmi



108. Augustova apoteóza  
◀ 107. Pan učí Dafnisa hrať na syrince

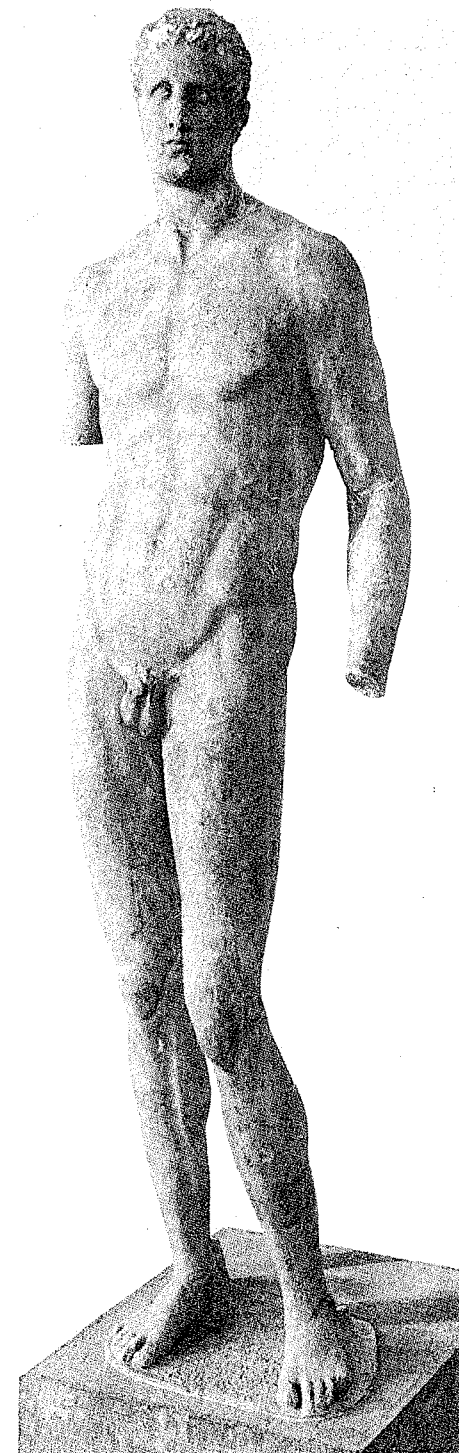
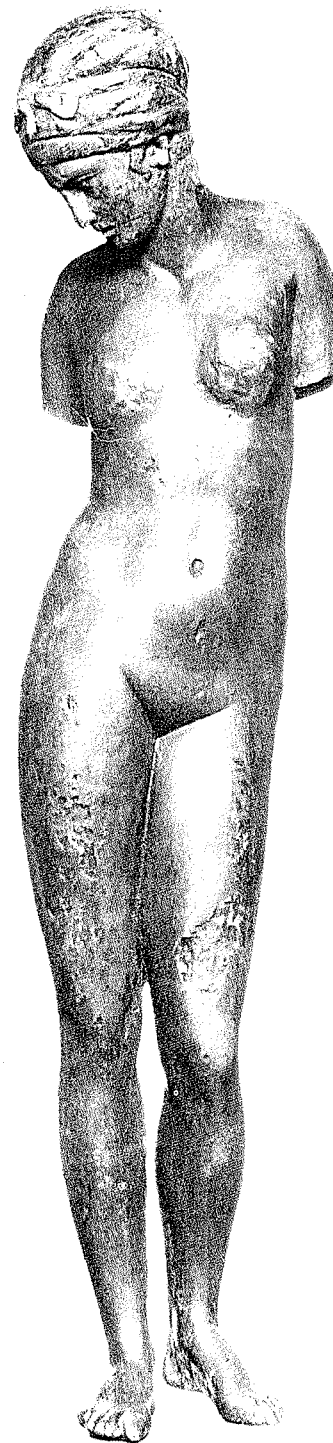


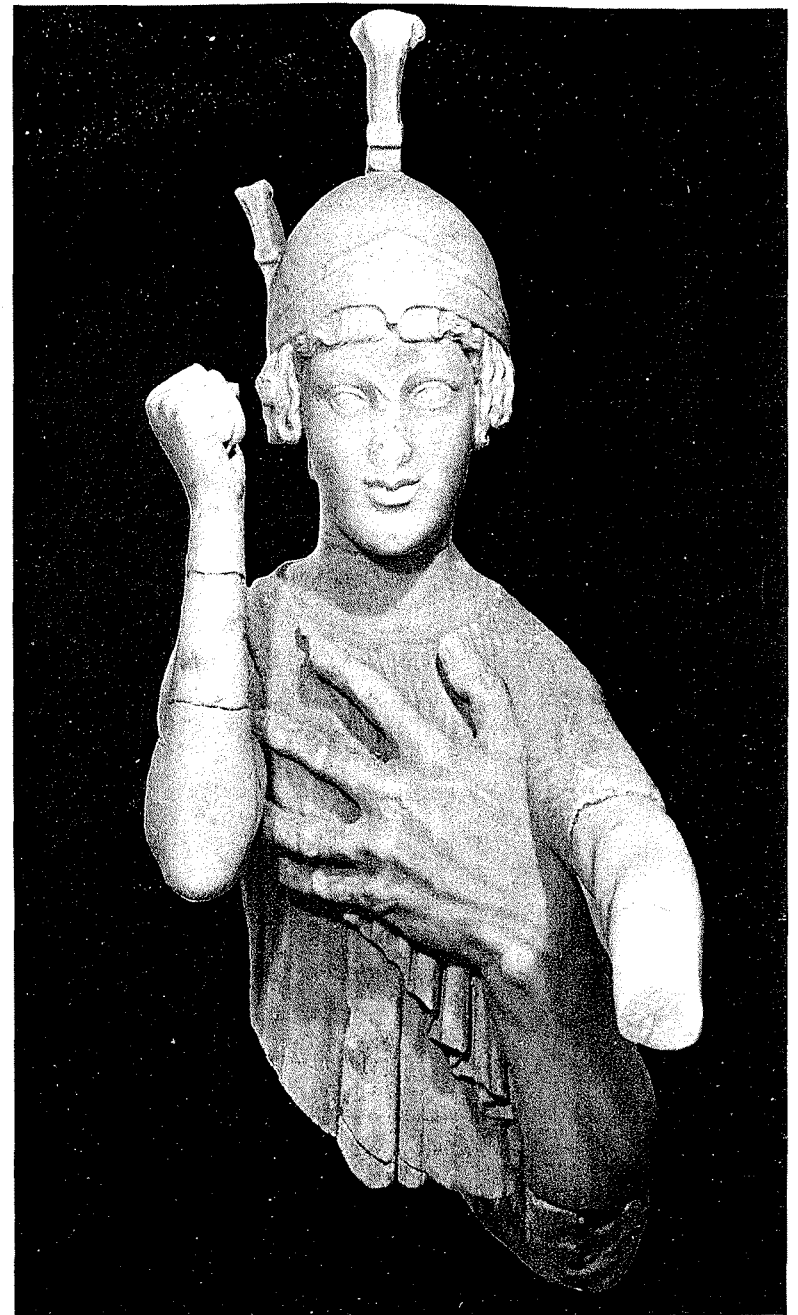
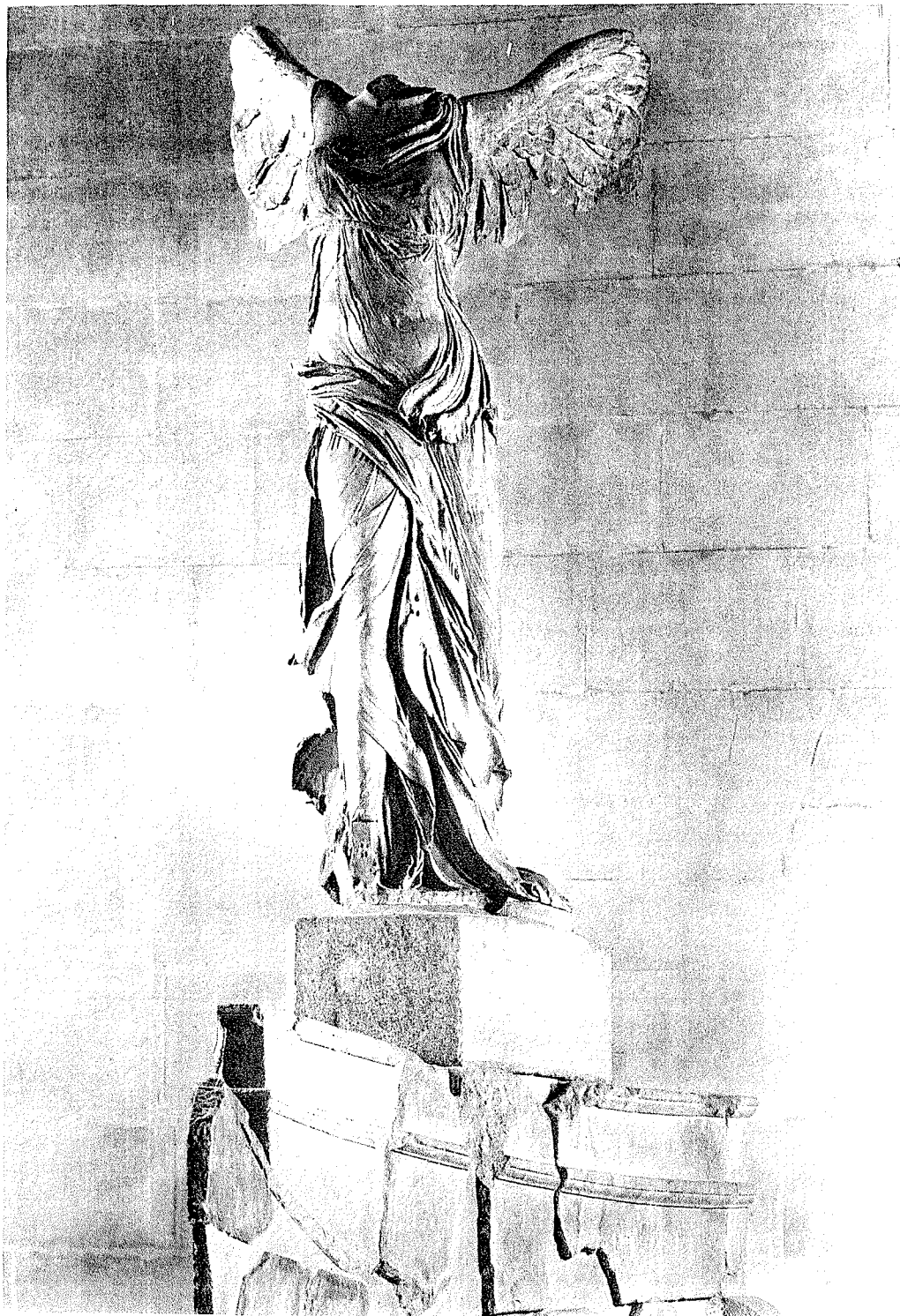


109. Boj Grékov s Peržanmi na tzv. Sarkofágu Alexandra Veľkého

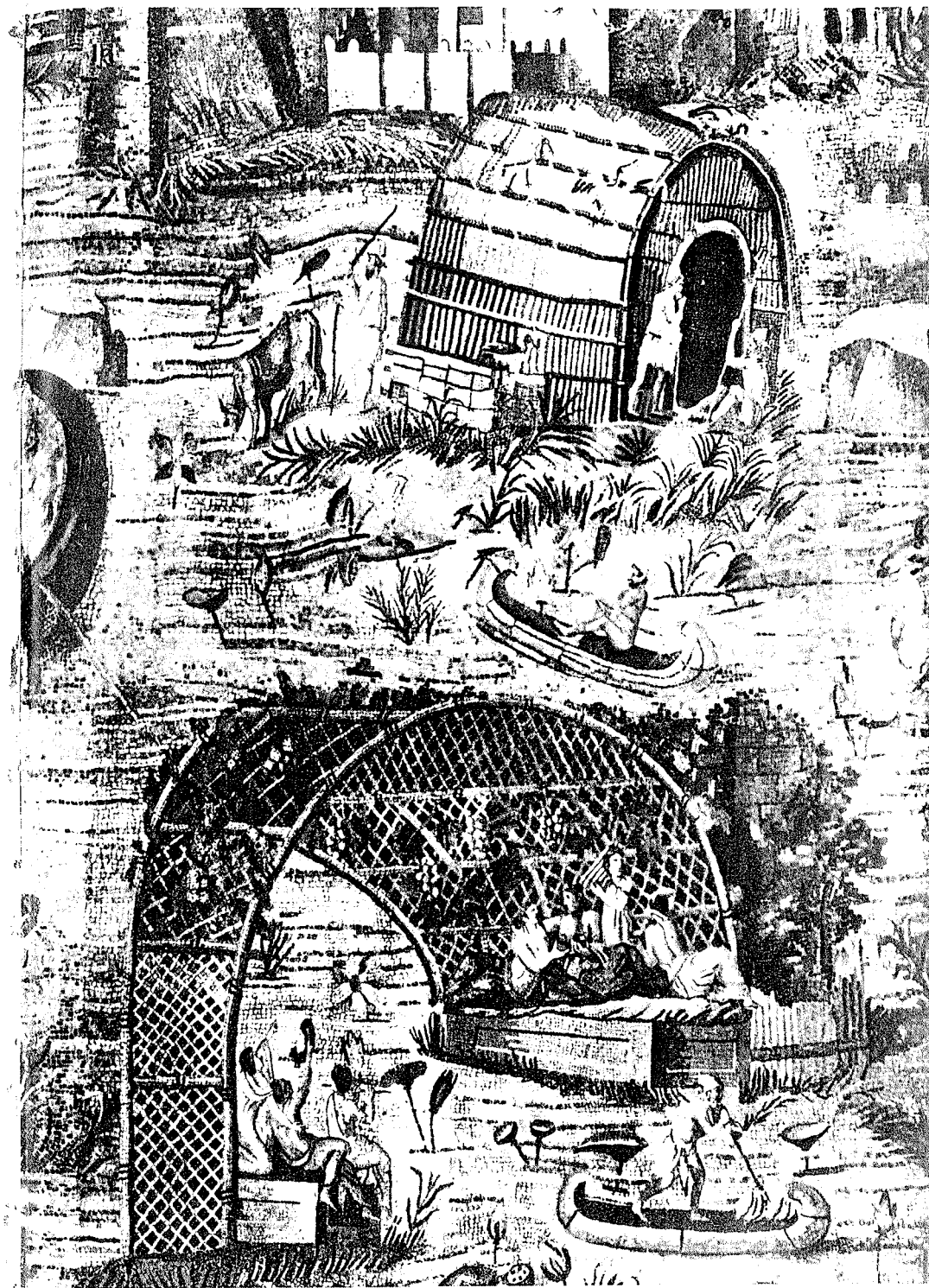
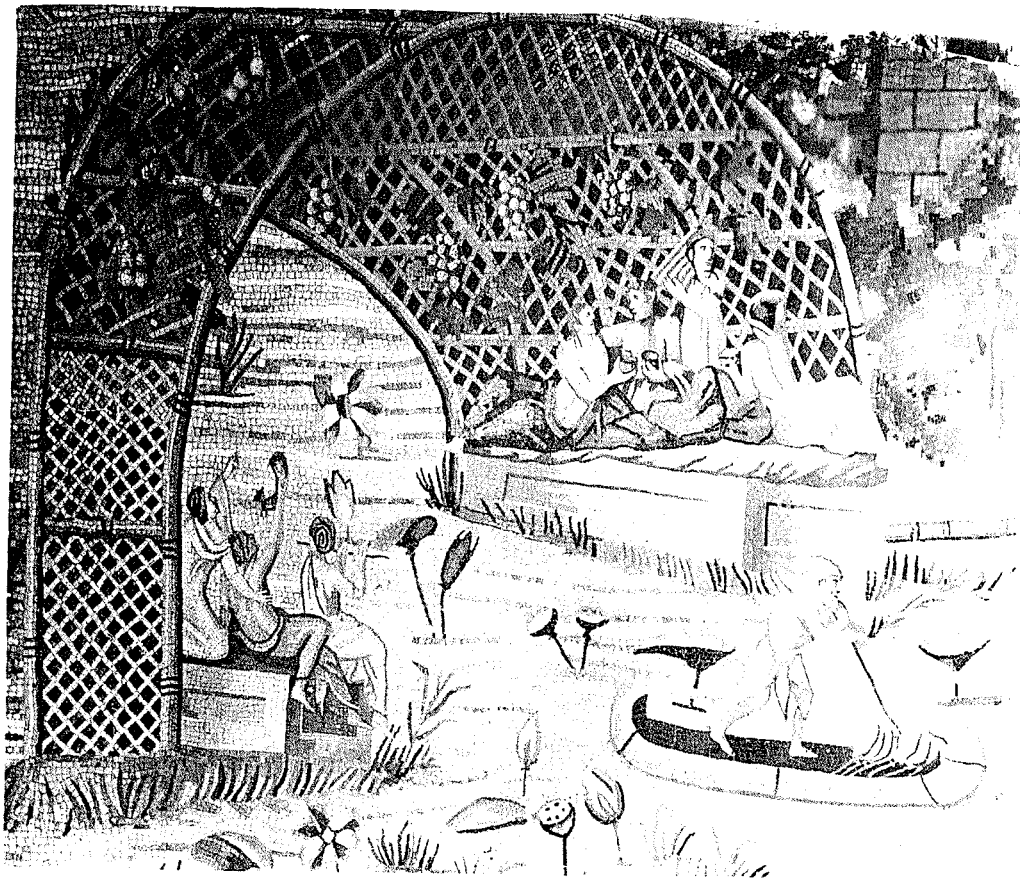
110. Kúpajúce sa dievča z Verroie

111. Agias z Delf

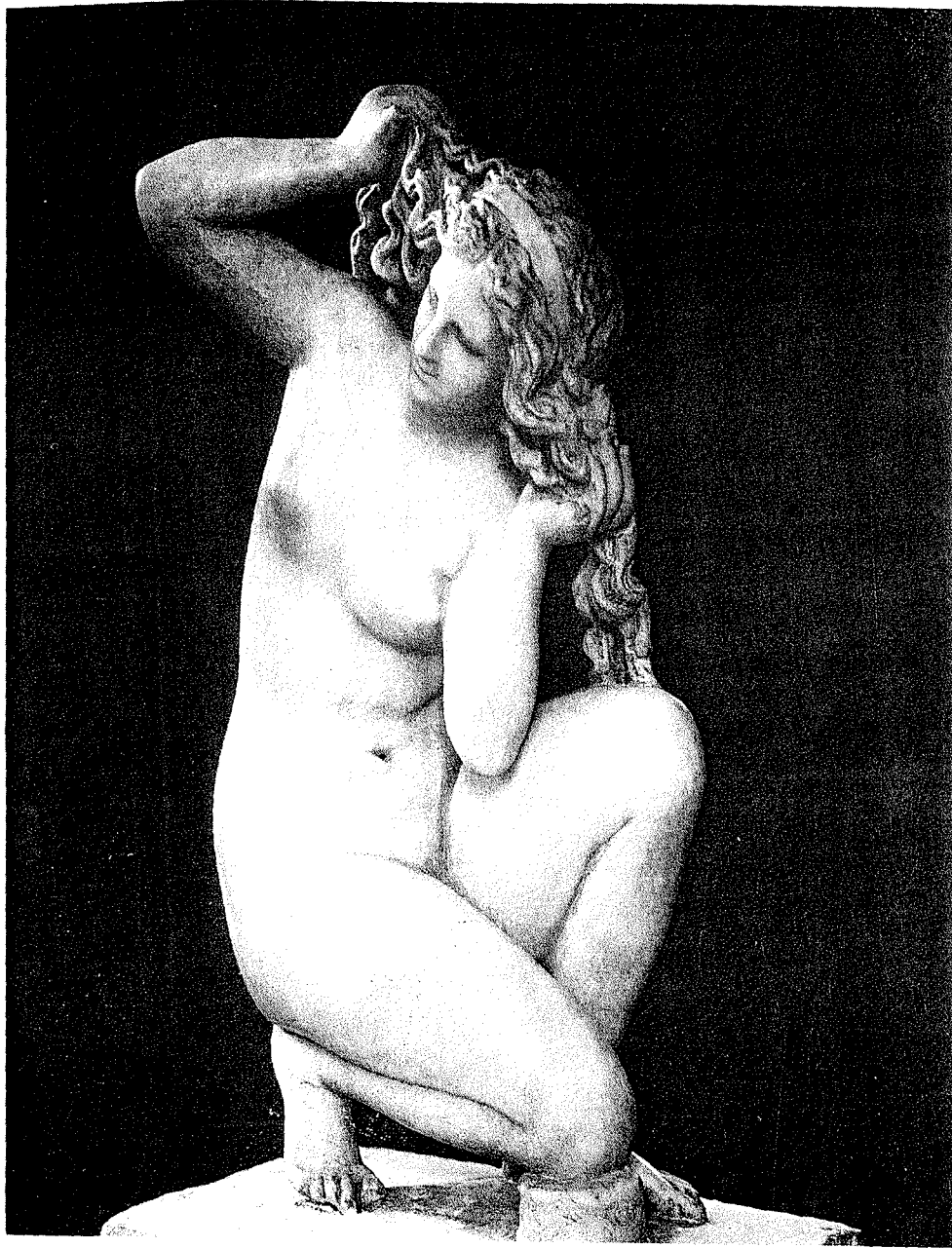




112. Niké zo Samotráky  
113. Ruka s palladiom



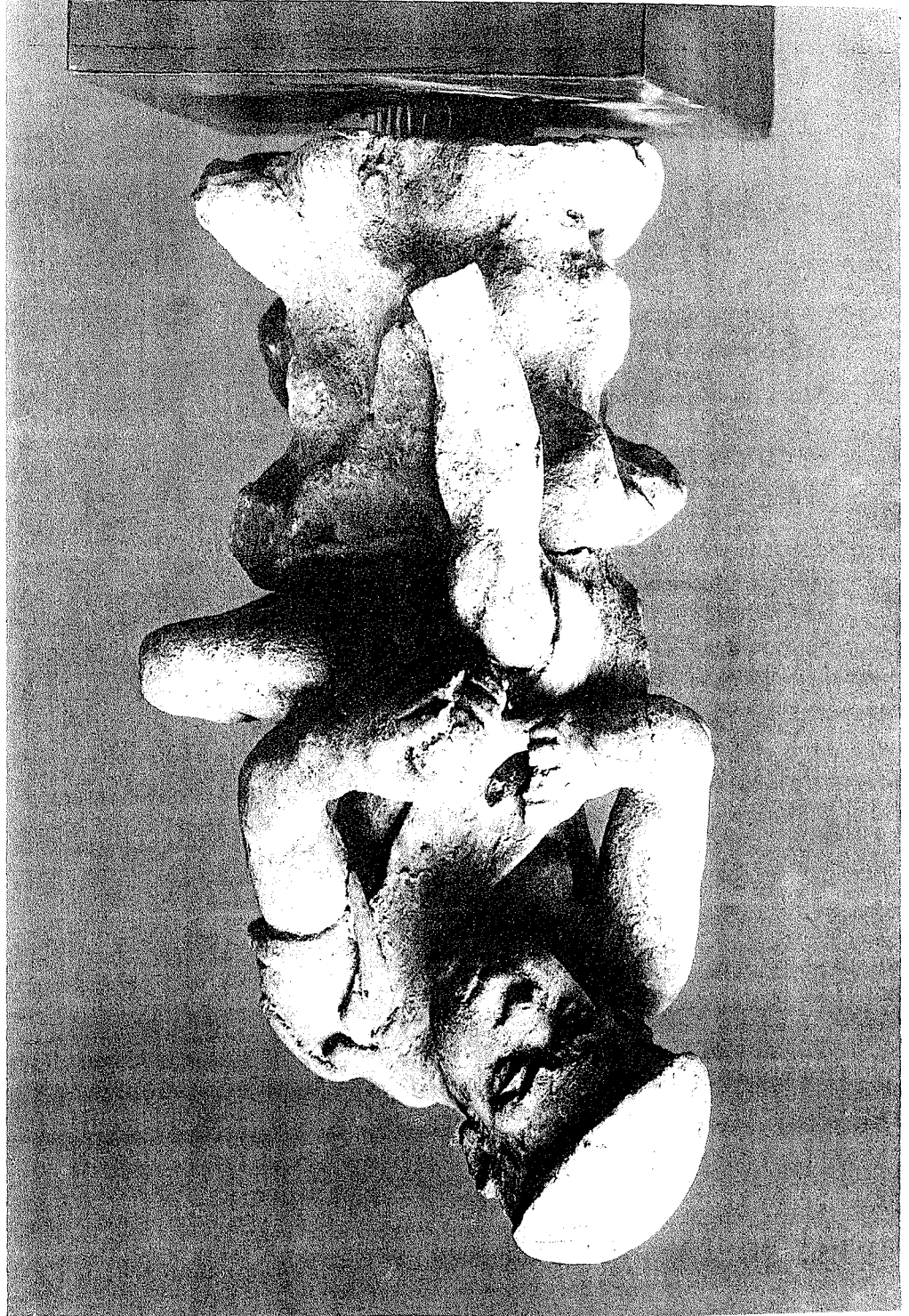
114a. b. Piknik s hudobníkmi v nilskej delte

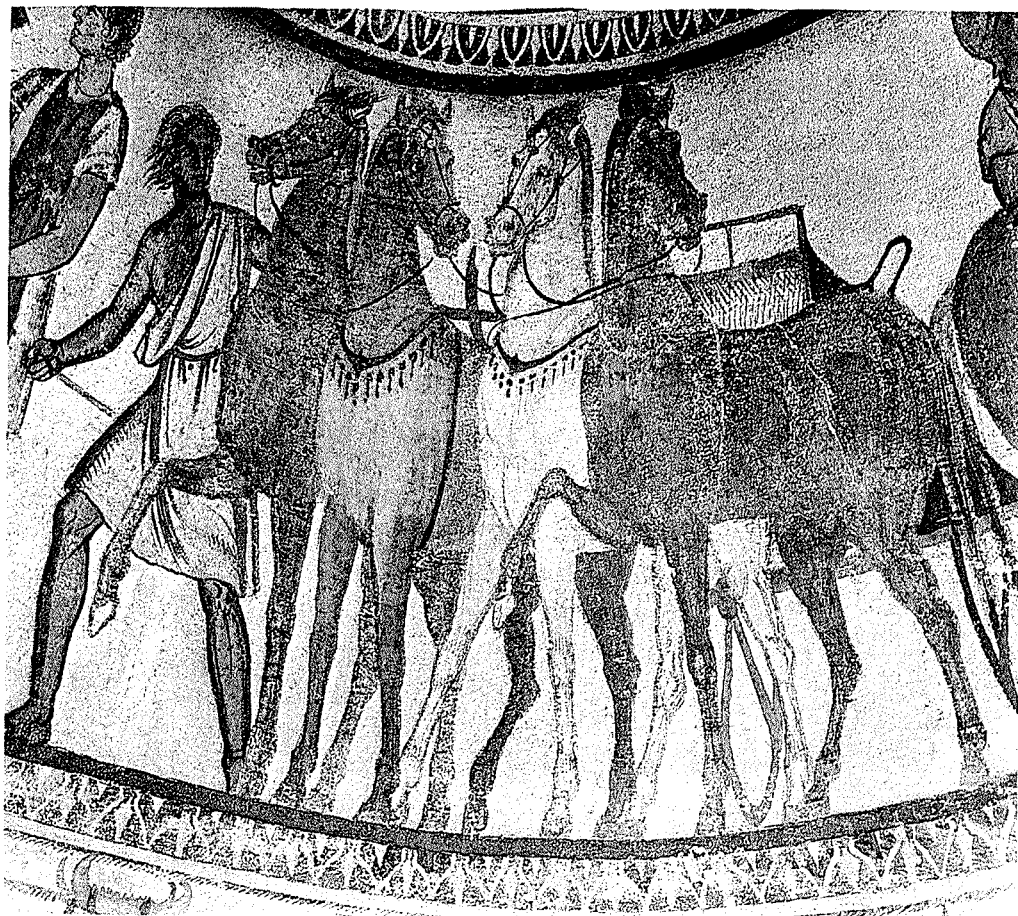


115. Afrodita v kúpeli pridržiavajúca si vlasy



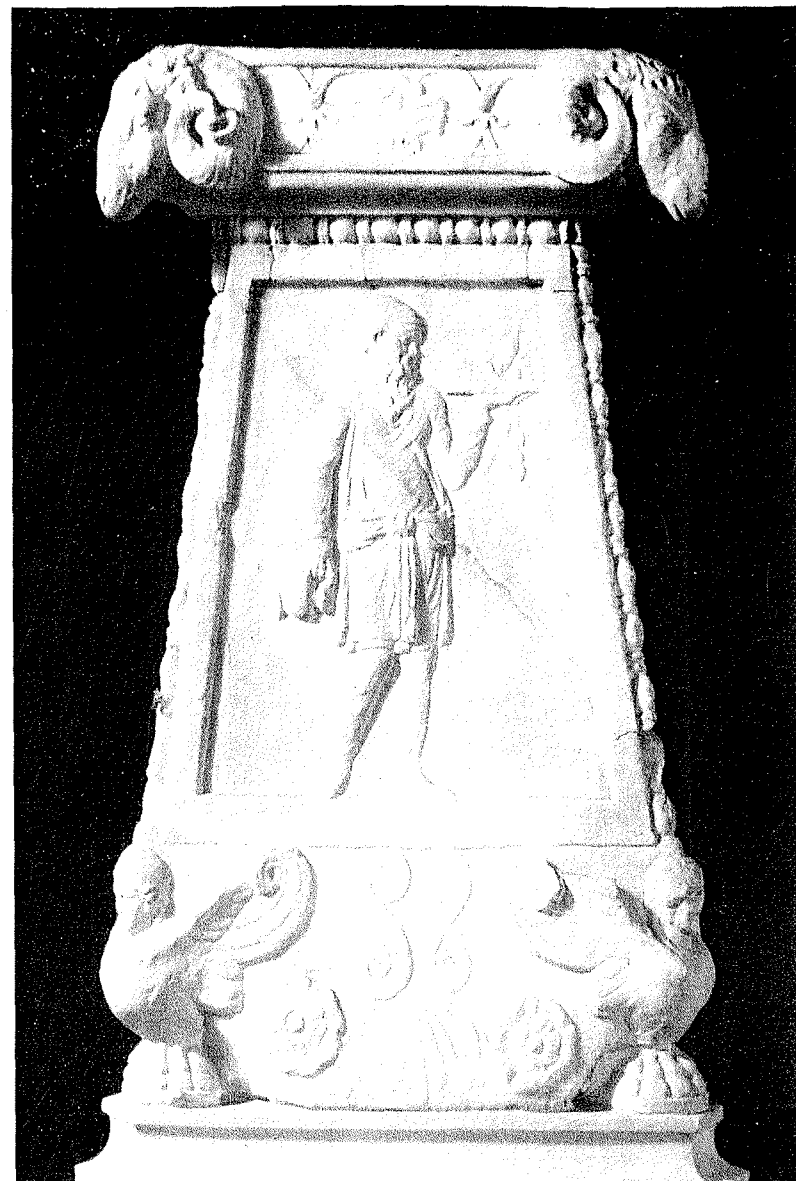
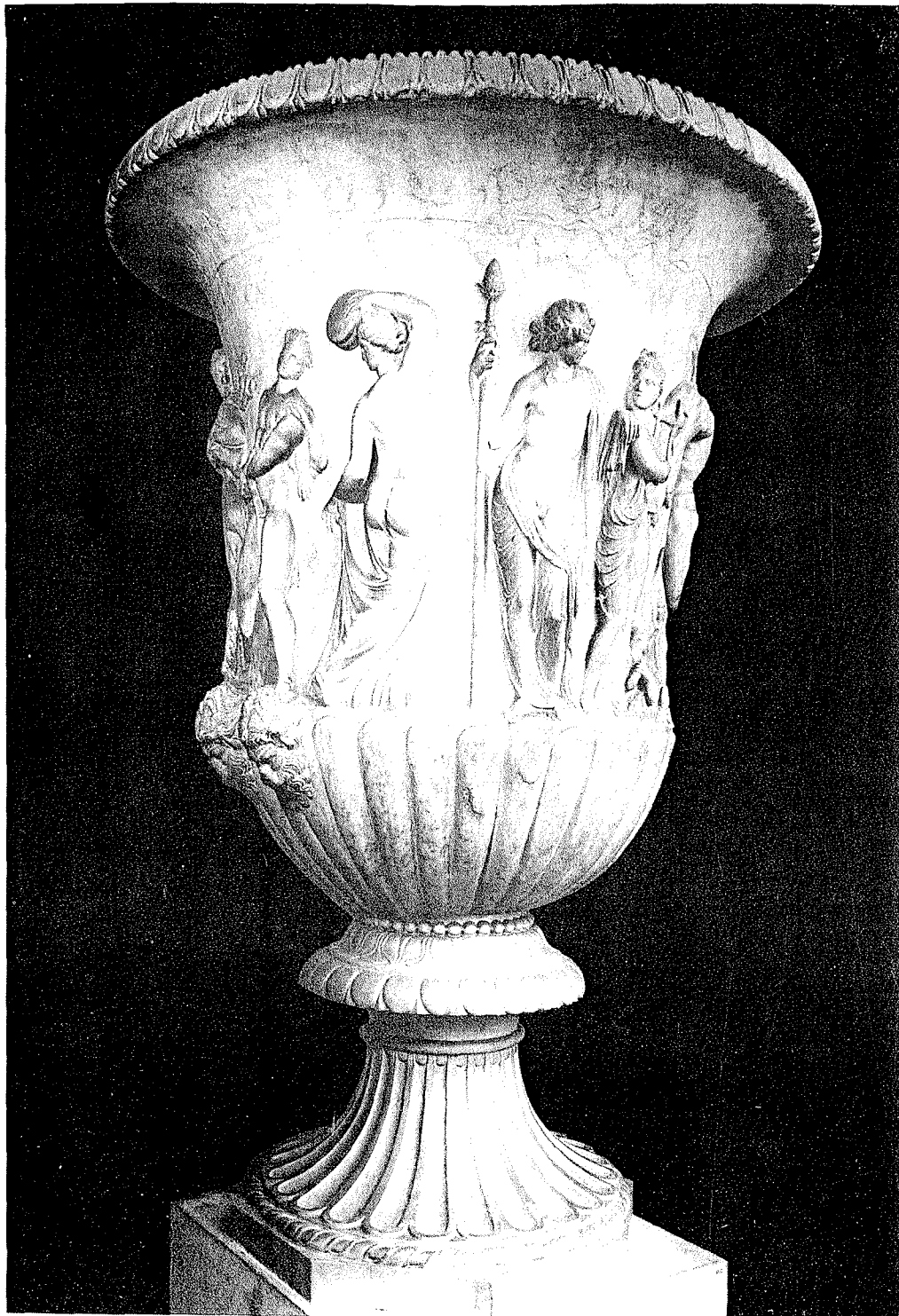
116. Stará pijanka





- 120. Vozataj s kvadrigou z Kazanlyku
- ◀ 117. Malý plebejec si vytahuje tříň
- ◀ 118. Múzy na reverzoch rímskych mincí
- ◀ 119. Tancujúca trpaslíčka

121. Pijúce holuby



123. Podstavec svietnika  
◀ 122. Kratér z Borghese



124a. b. c. Dionýzovský sprievod





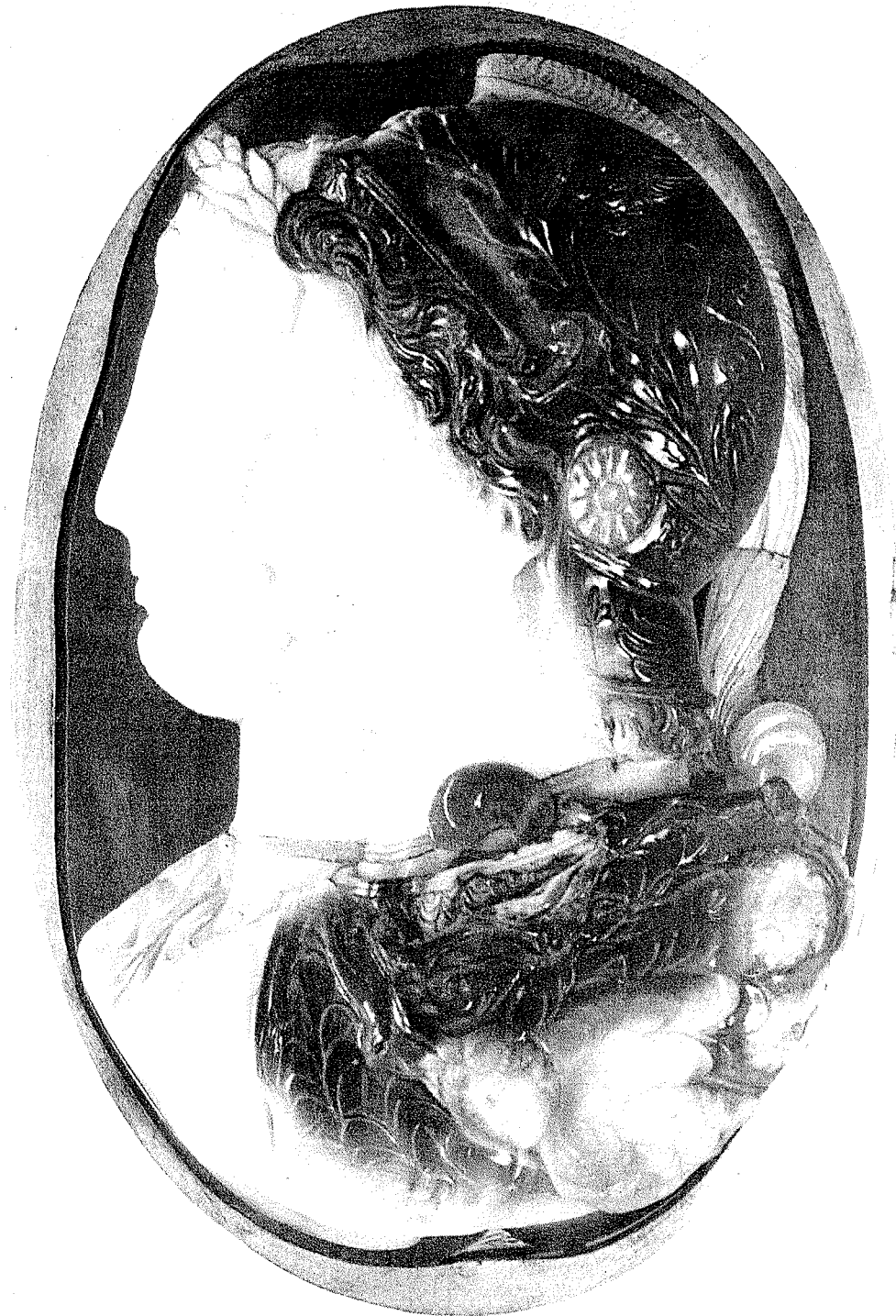
125. Příprava na koncert

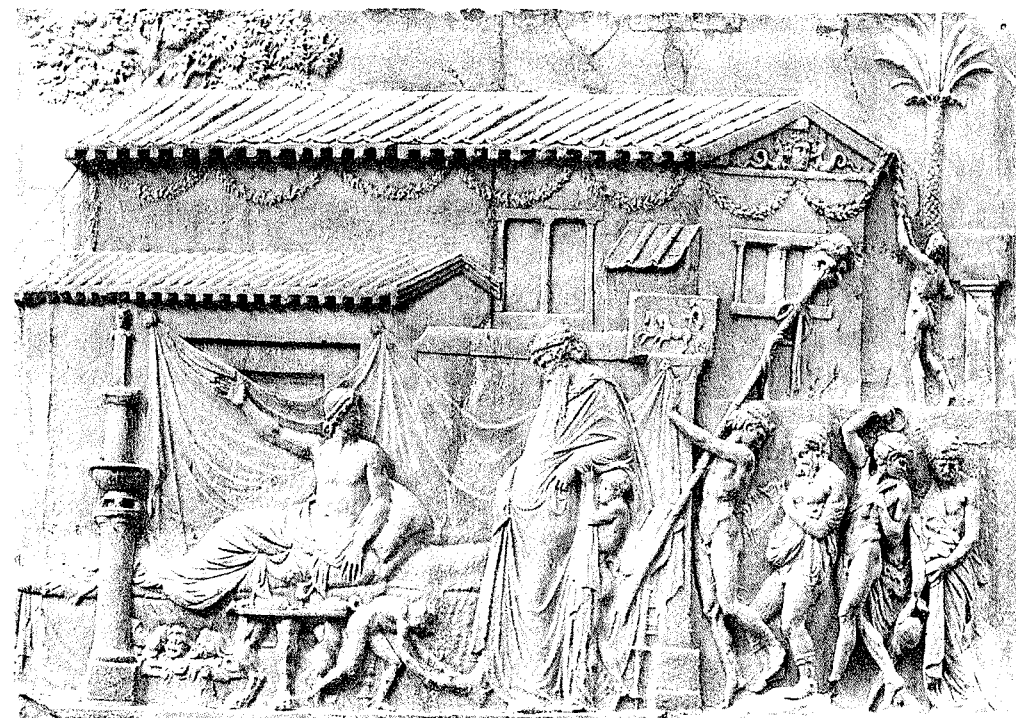


126. Potulní muzikanti



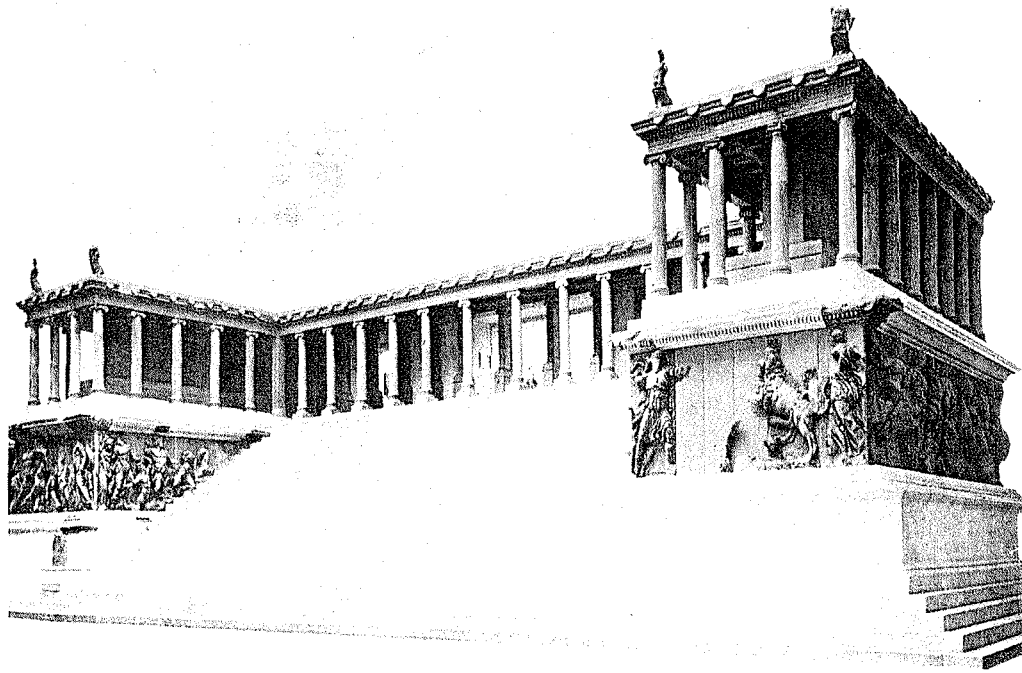
127. Léta a Nioba hrajúce sa v kocky  
128. Ptolemaios II. a Arsinoé II.



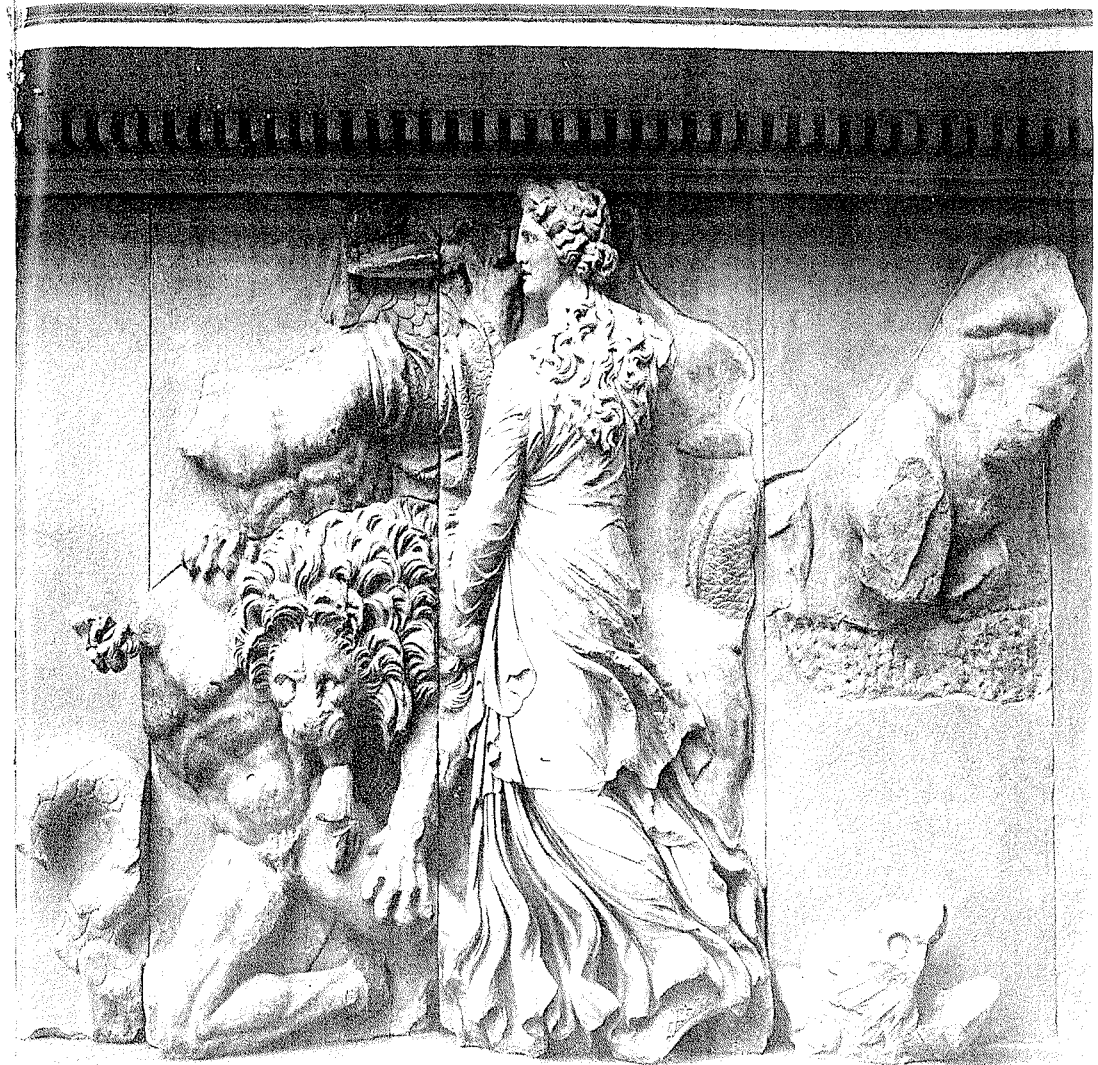


130. Dionýzova návšteva u dramatického básnika

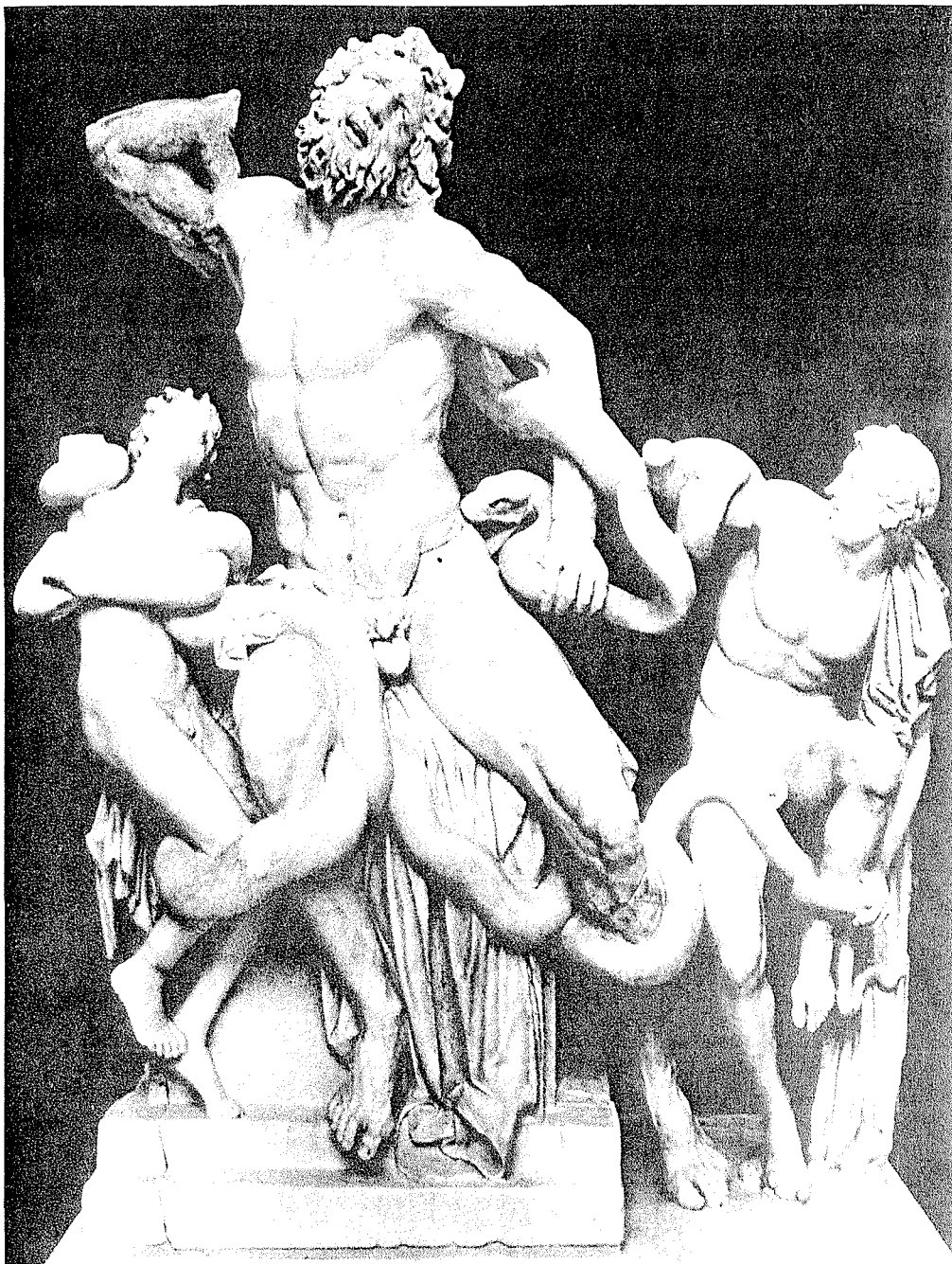
◀ 129. Homérová apoteóza



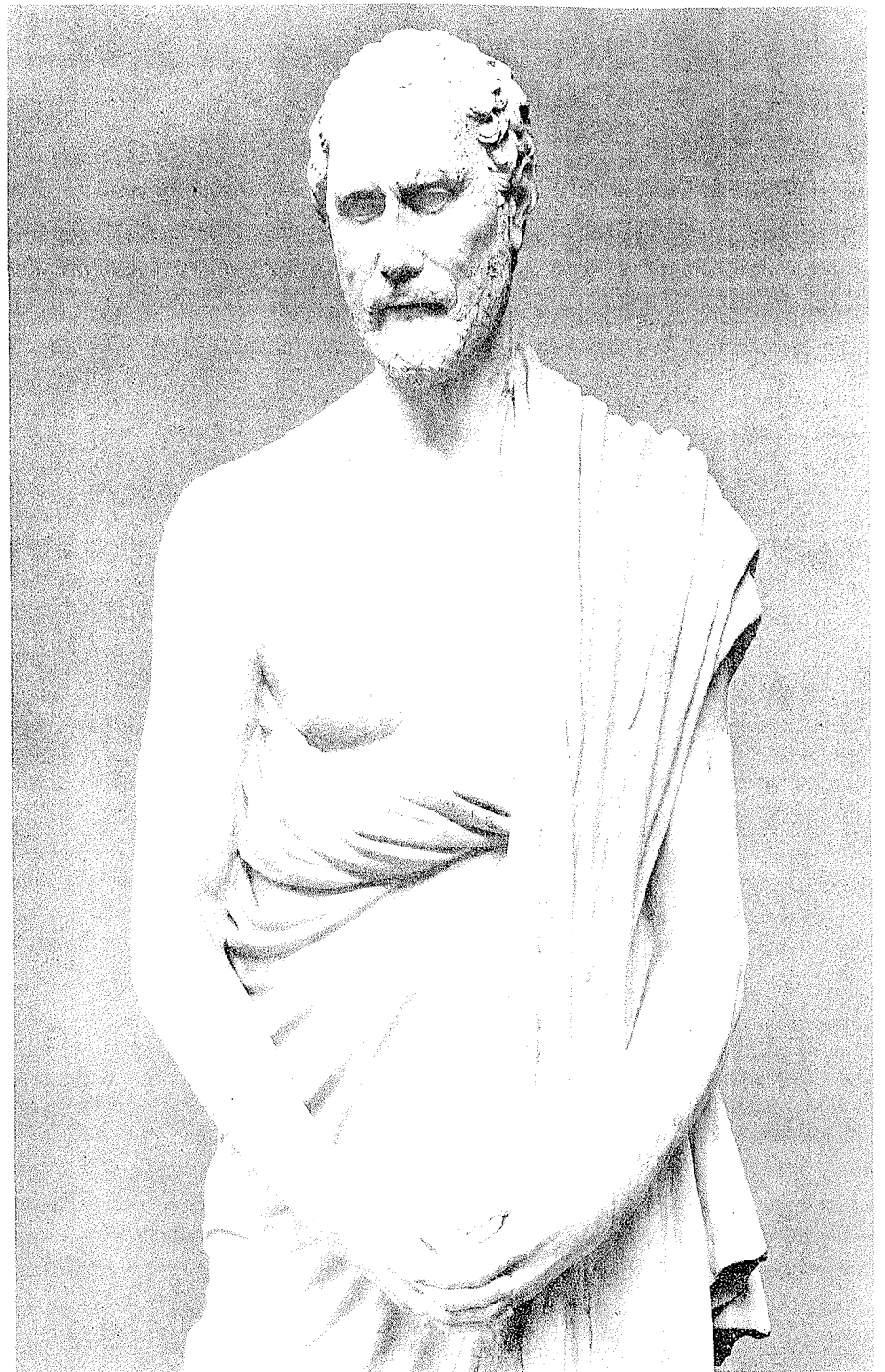
131. Veľký oltár Dia a Atény Nikeforos z Pergamonu

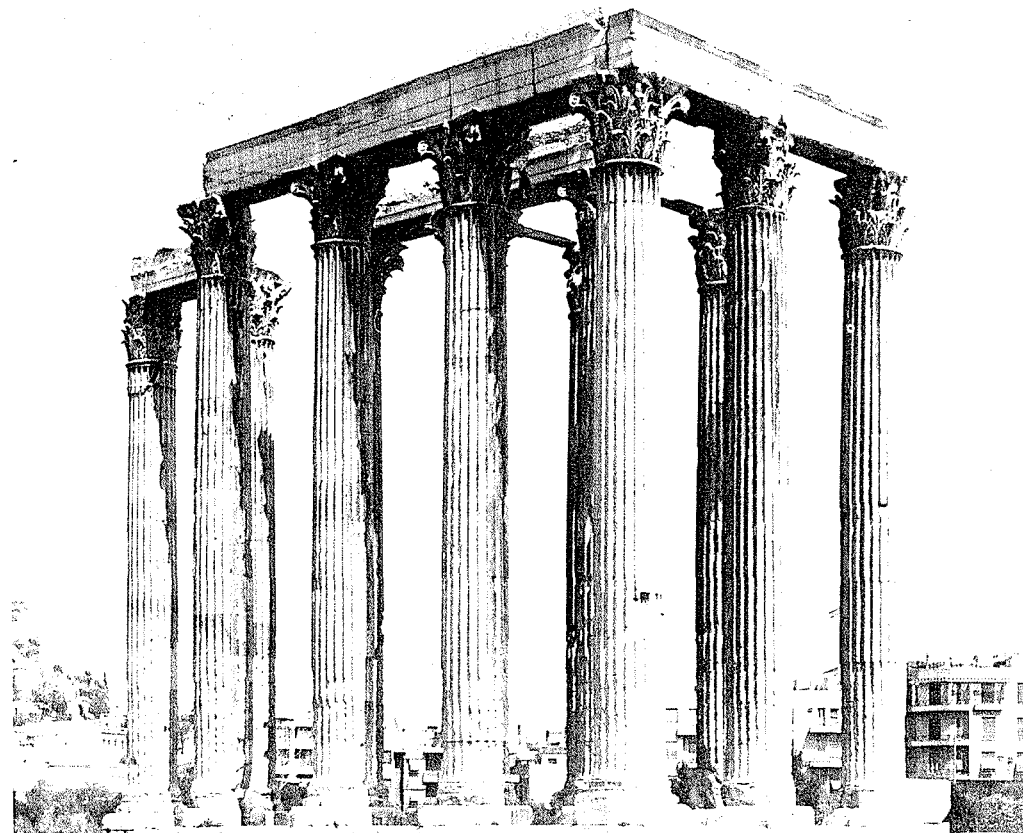
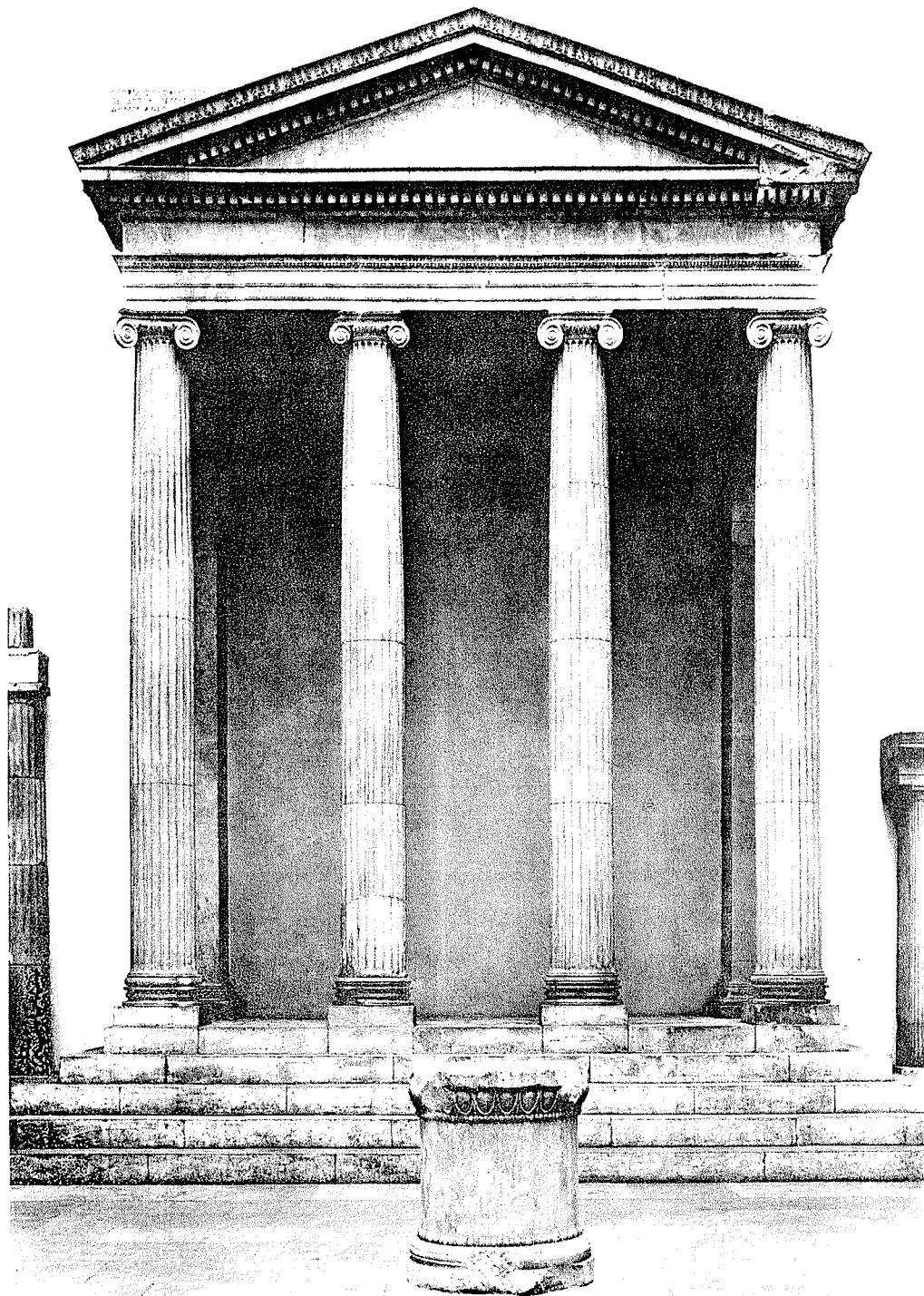


132. Bohyňa s levom útočiacim na giganta



133. Smrtí Laokoonta a jeho synov  
134. Demostenes — psychologický portrét

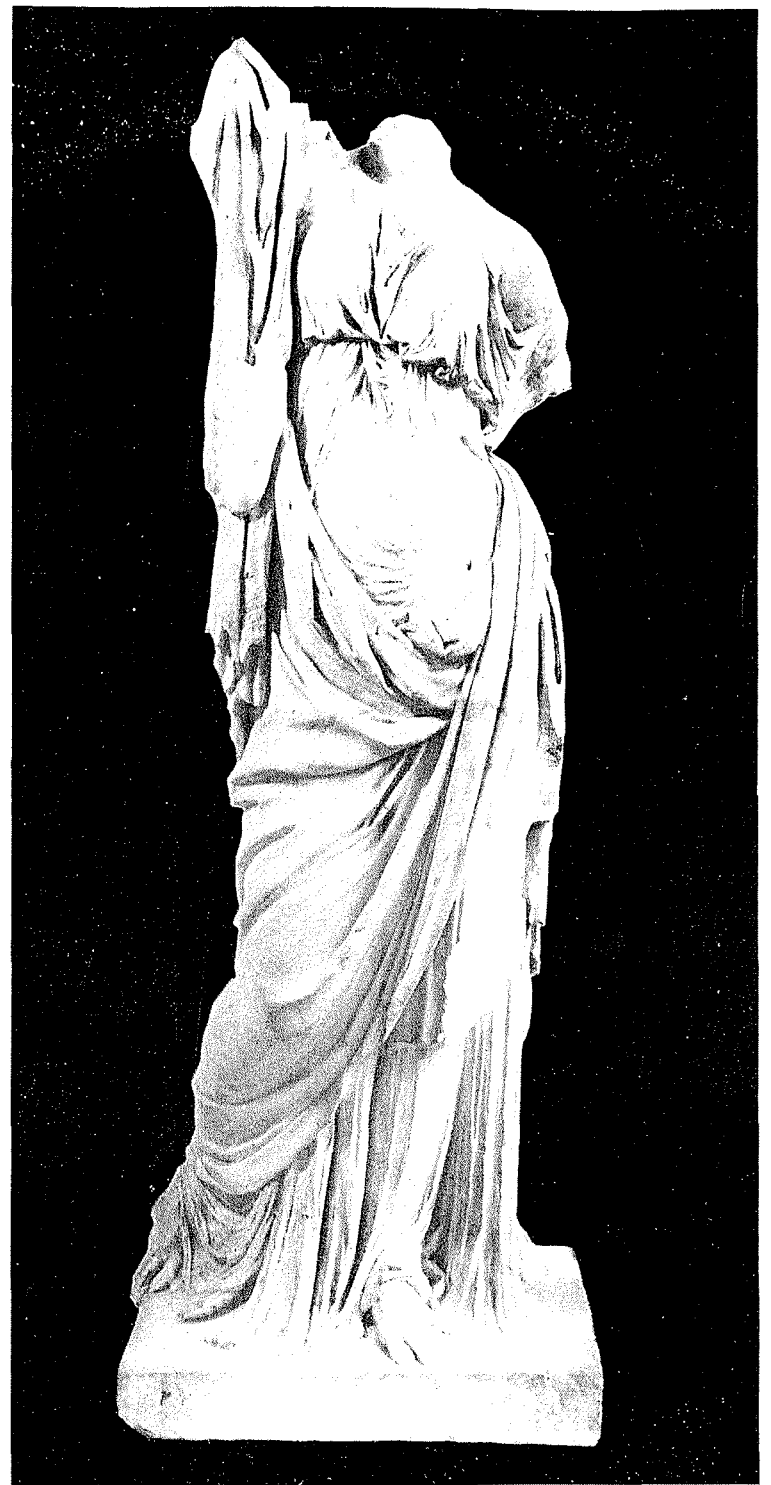




136. Chrám Dia Olympského v Aténach  
◀ 135. Chrám Dia Sosipolida



137. Dievča s vtáčikom



138. Žena v šatách

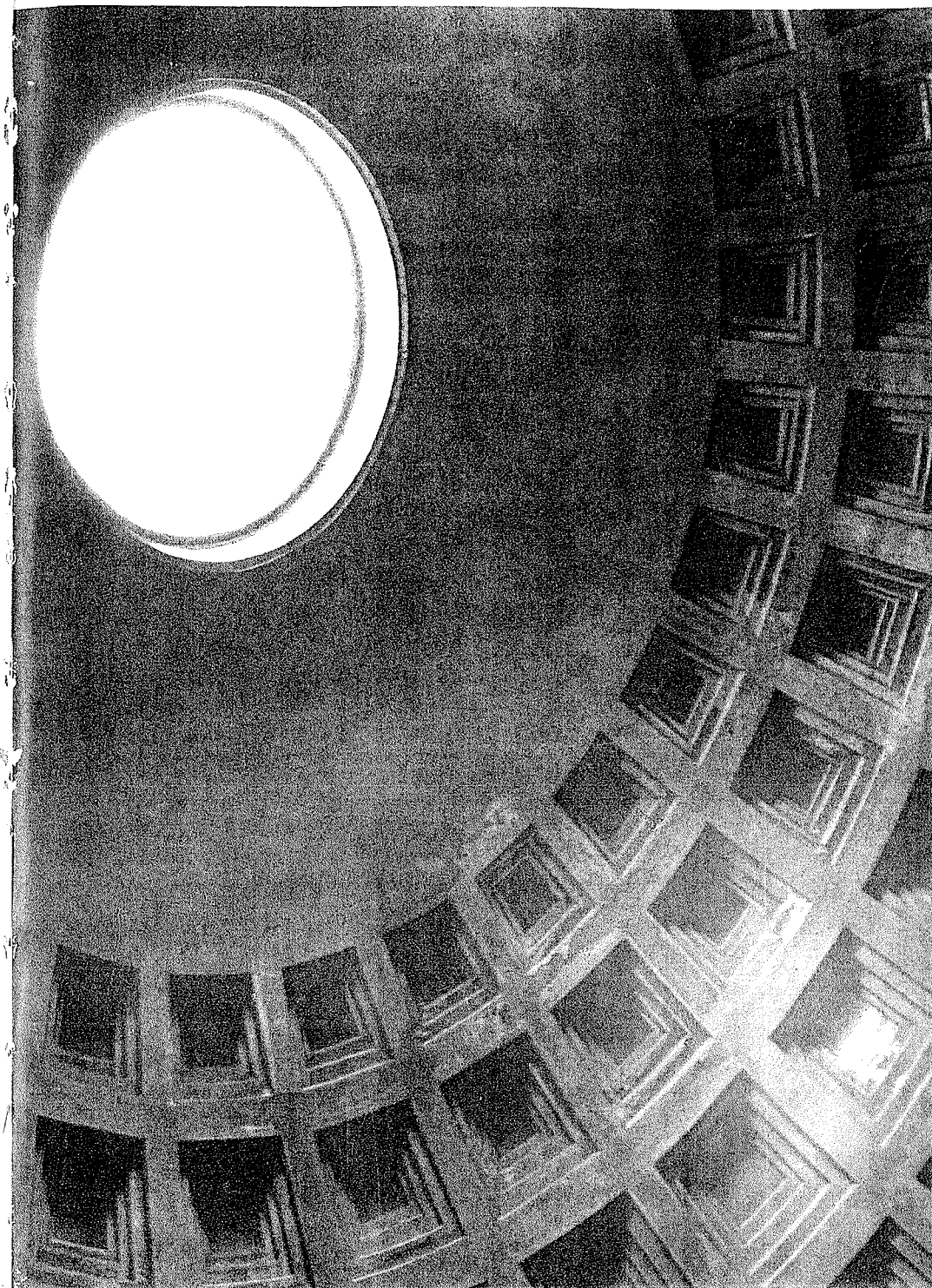


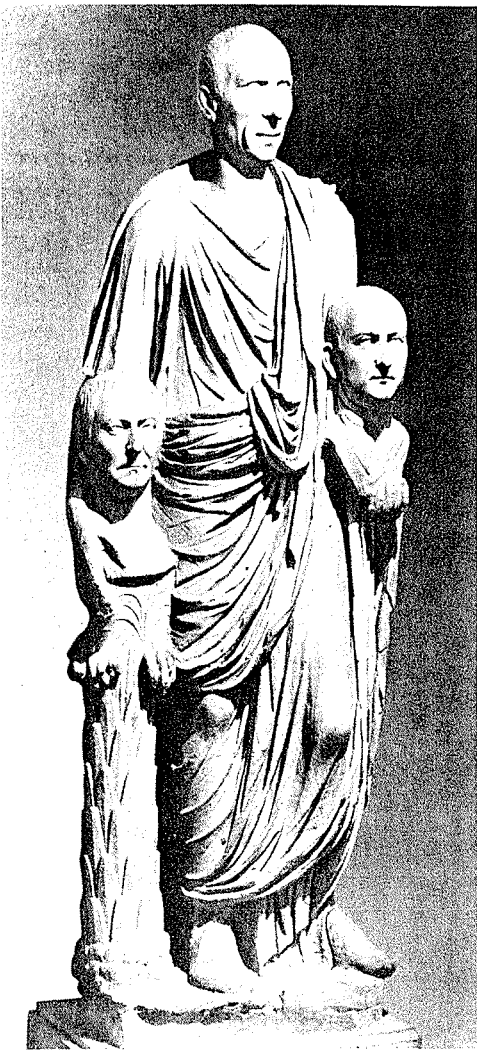
139a. b. Trhové haly na Trajánovom fóre v Ríme



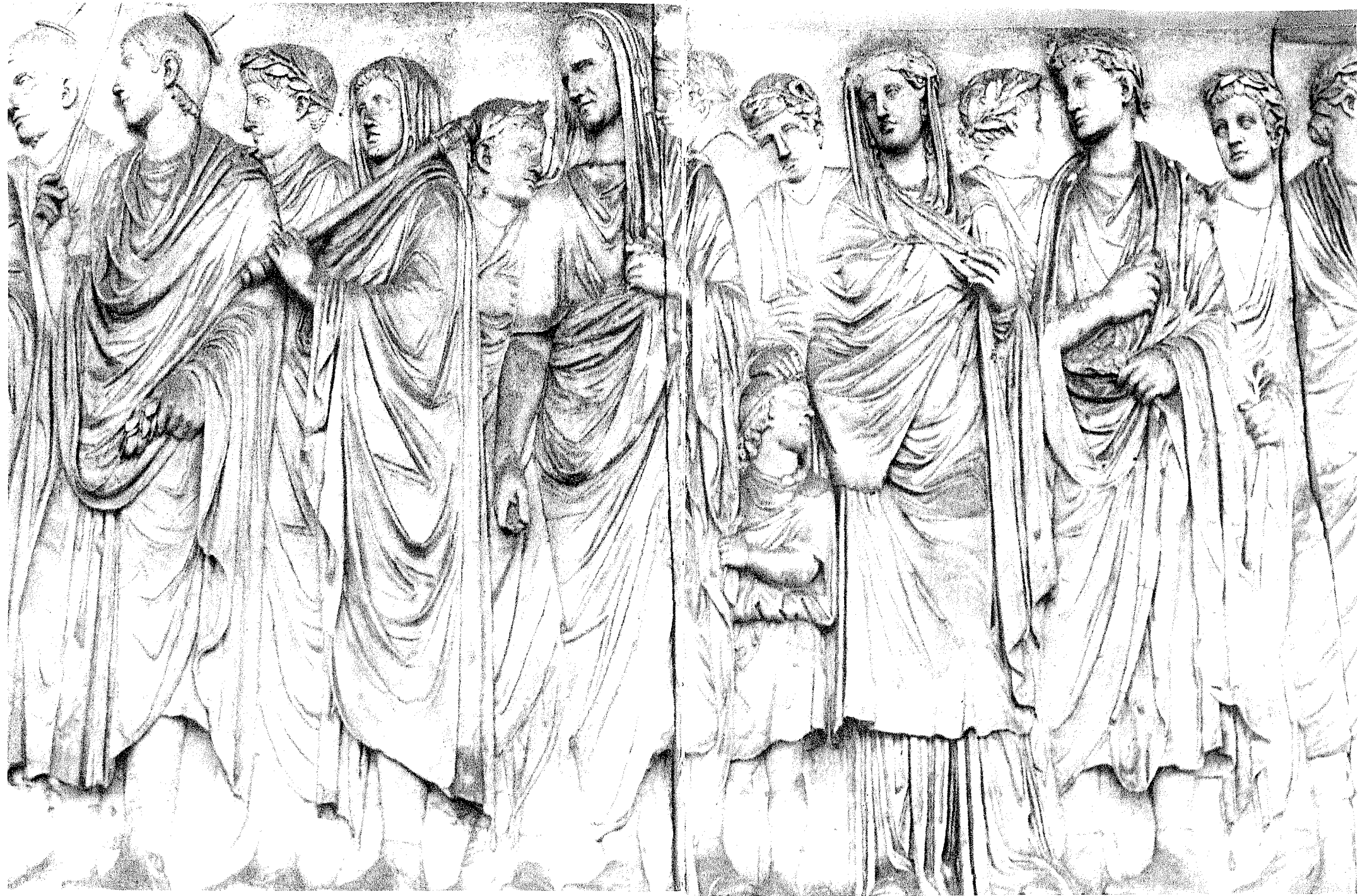


140. Amfiteáter Flaviovcov, tzv. Kóloseum v Ríme  
141. Klenba kupoly Panteónu v Ríme

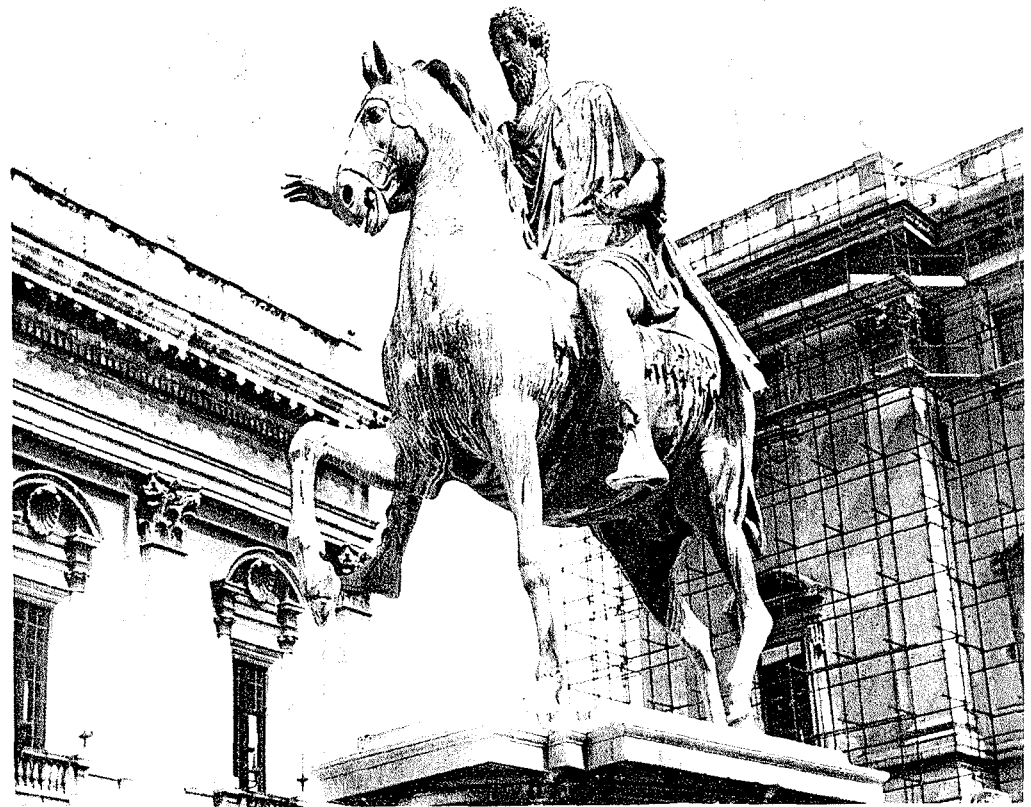




142. Rímsky patricij s portrétmi predkov  
143. Portrét Domítie Longiny  
144. Ženy z Palmyry zúčastňujúce sa na spievode



145a. b. Rímski senátori v slávnostnom sprievode

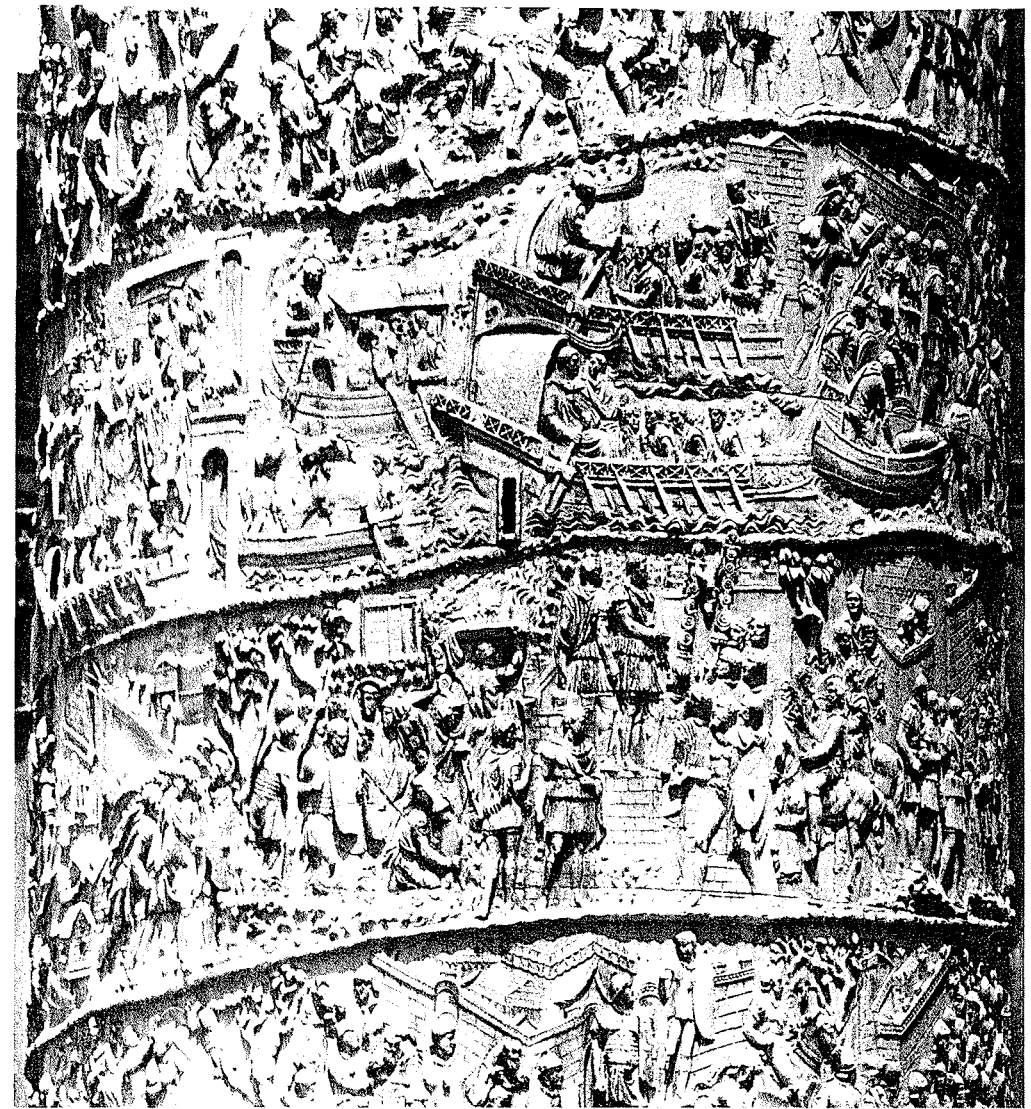


147. Portrét Marca Aurelia na koni

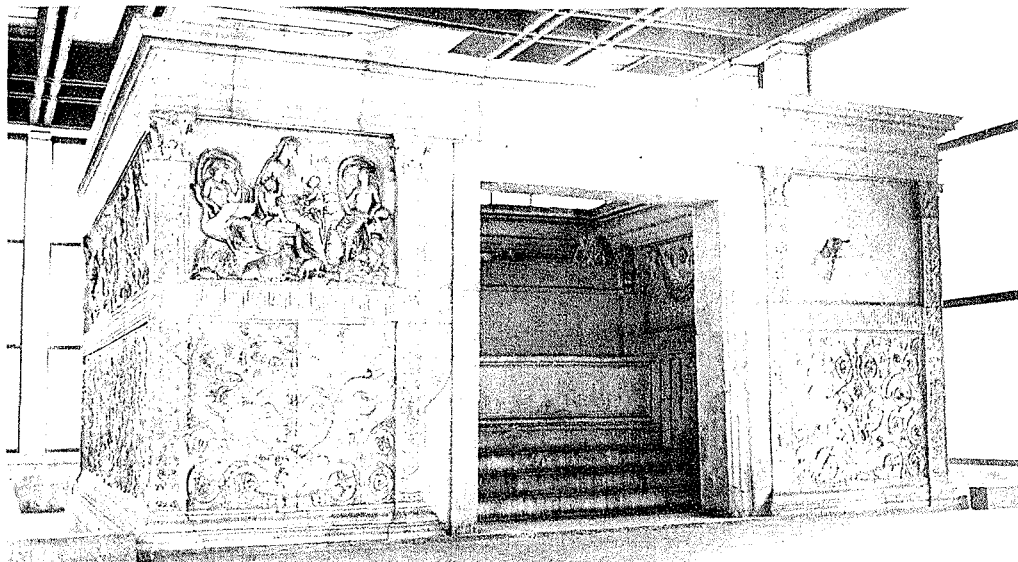
◀ 146. Defilé rímskej jazdy



148. Konónova obeta z Dura Europos



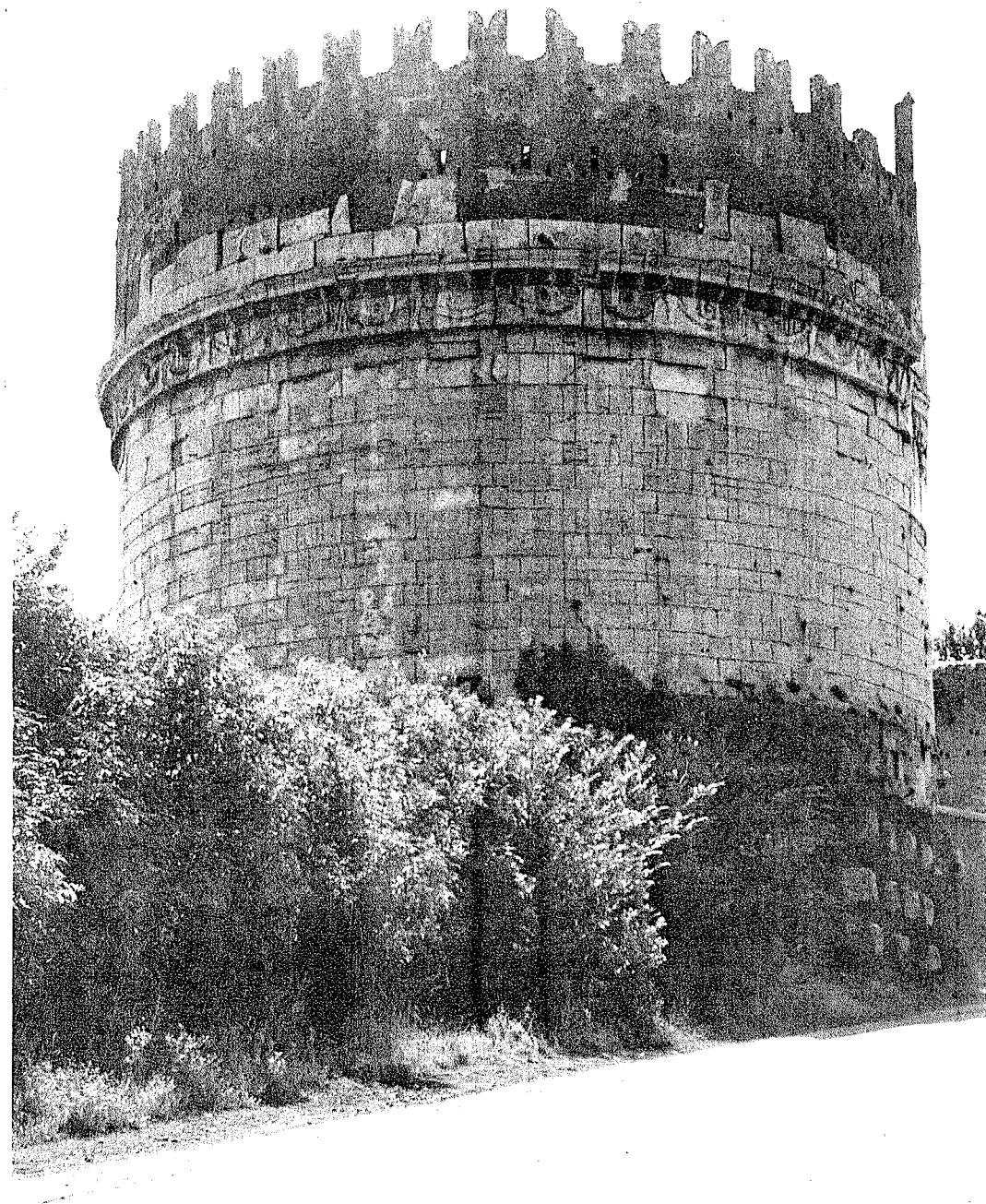
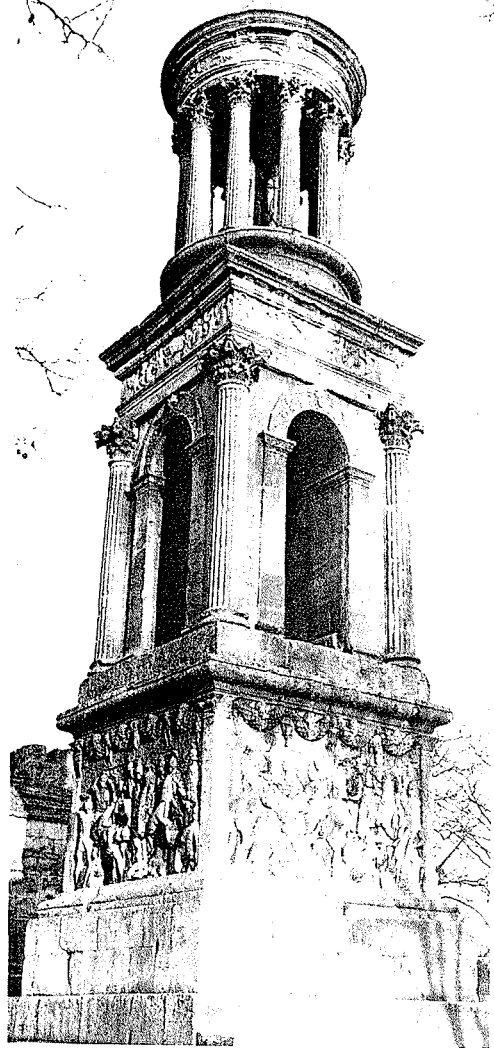
149. Reliéfy Trajánovho stĺpa



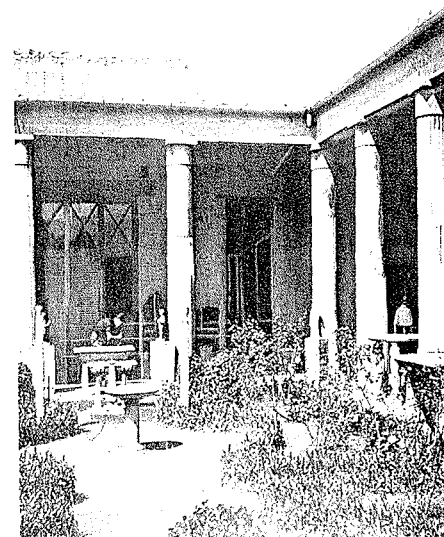
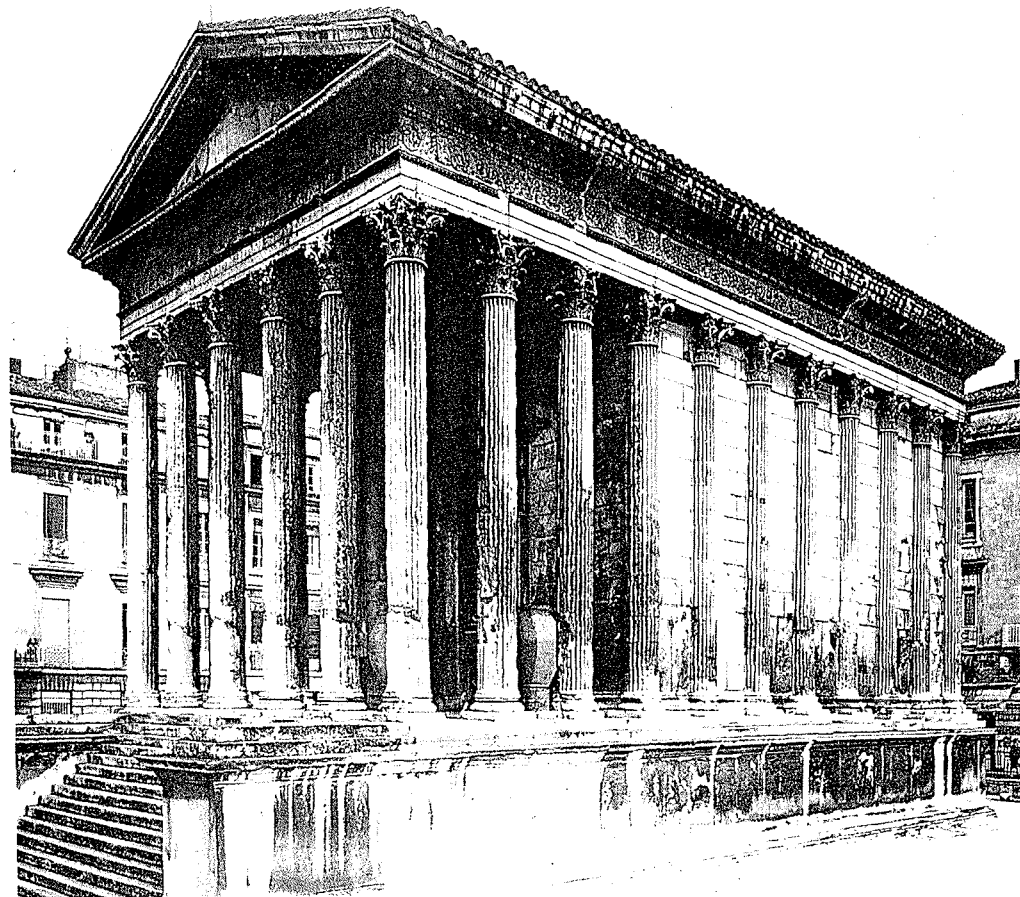
152. Fantastická architektúra

◀ 150. Ara Pacis Augustae v Ríme

◀ 151. Rímsky akvadukt, tzv. Pont du Gard



153. Monument Juliovcov zo Saint-Rémy  
154. Horologion, tzv. Veža vetrov v Aténach  
155. Mauzóleum Caecilia Metella v Ríme

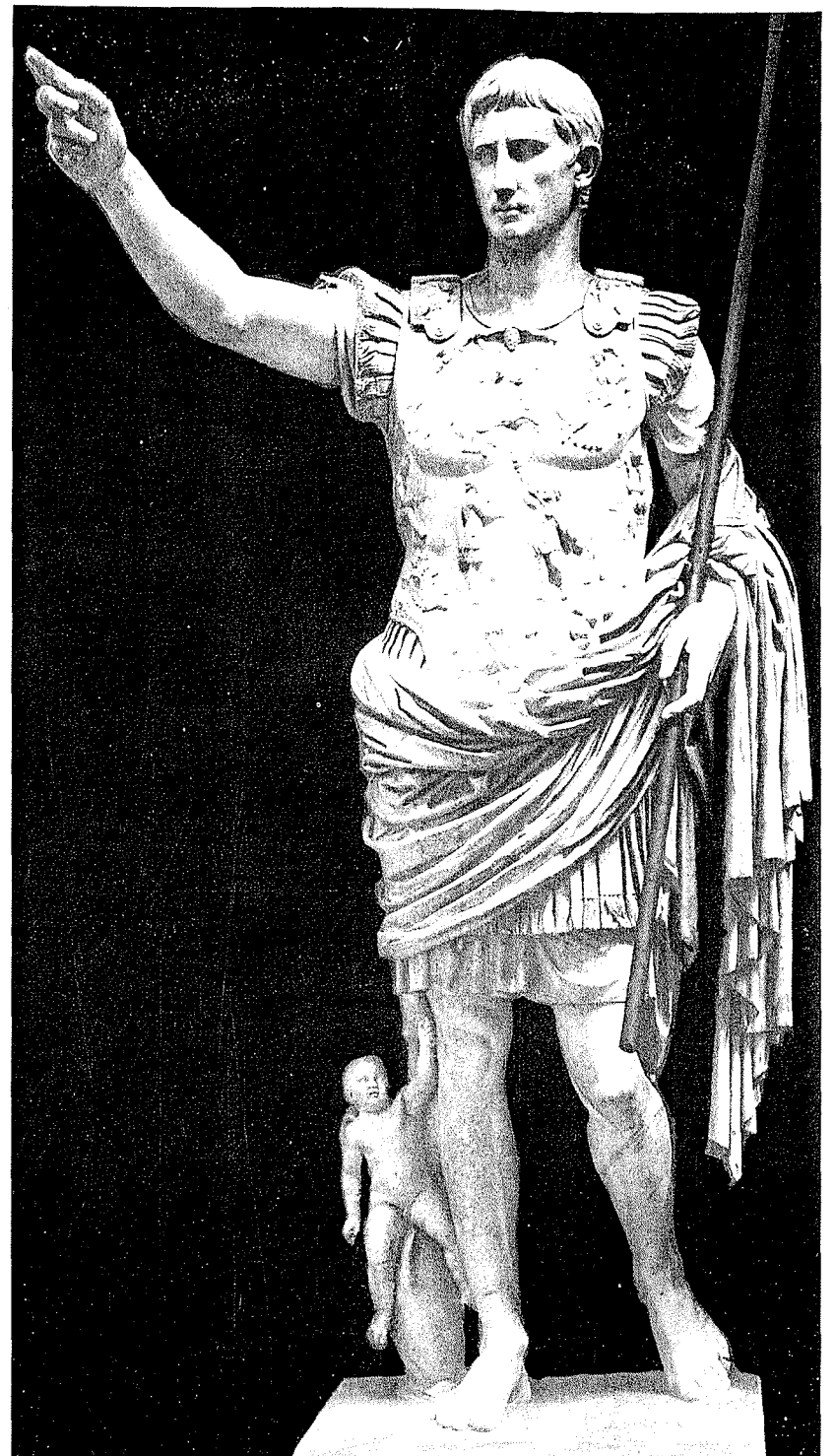
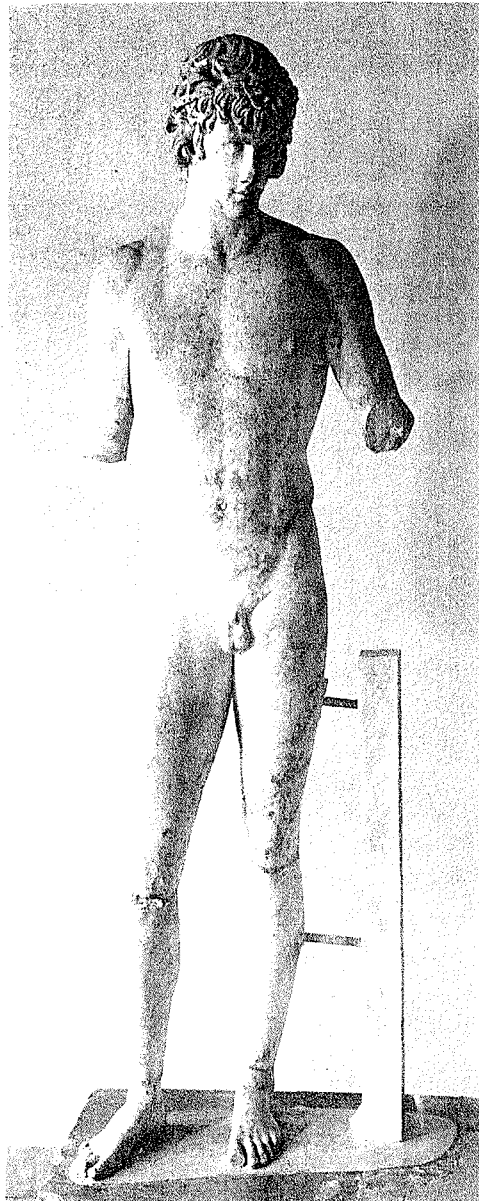
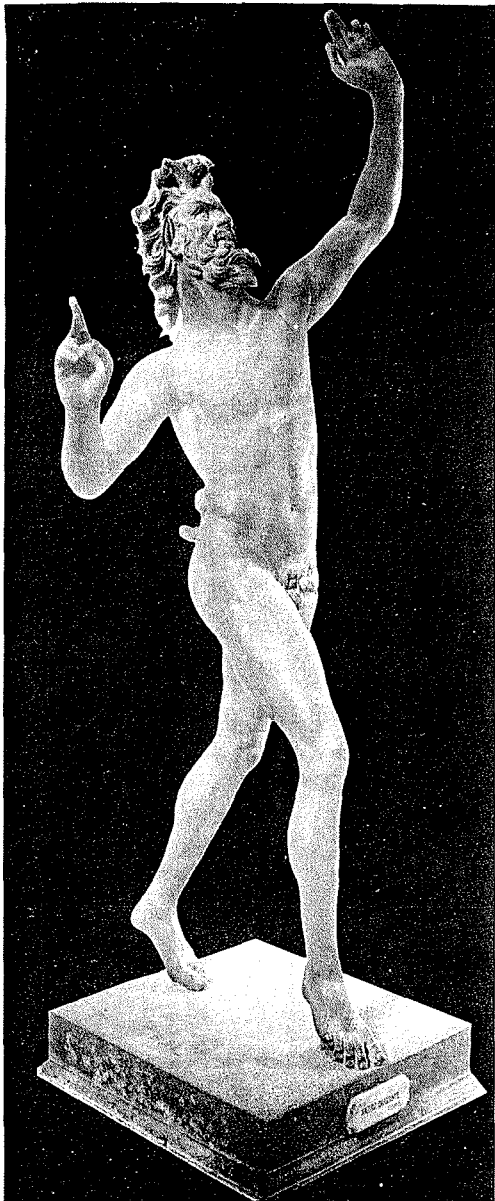


156. Belov chrám v Palmyre

157. Tzv. Maison-Carée v Nîmes ▶

158. Peristyl a zahrada domu Vettiovcov v Pompejích ▶

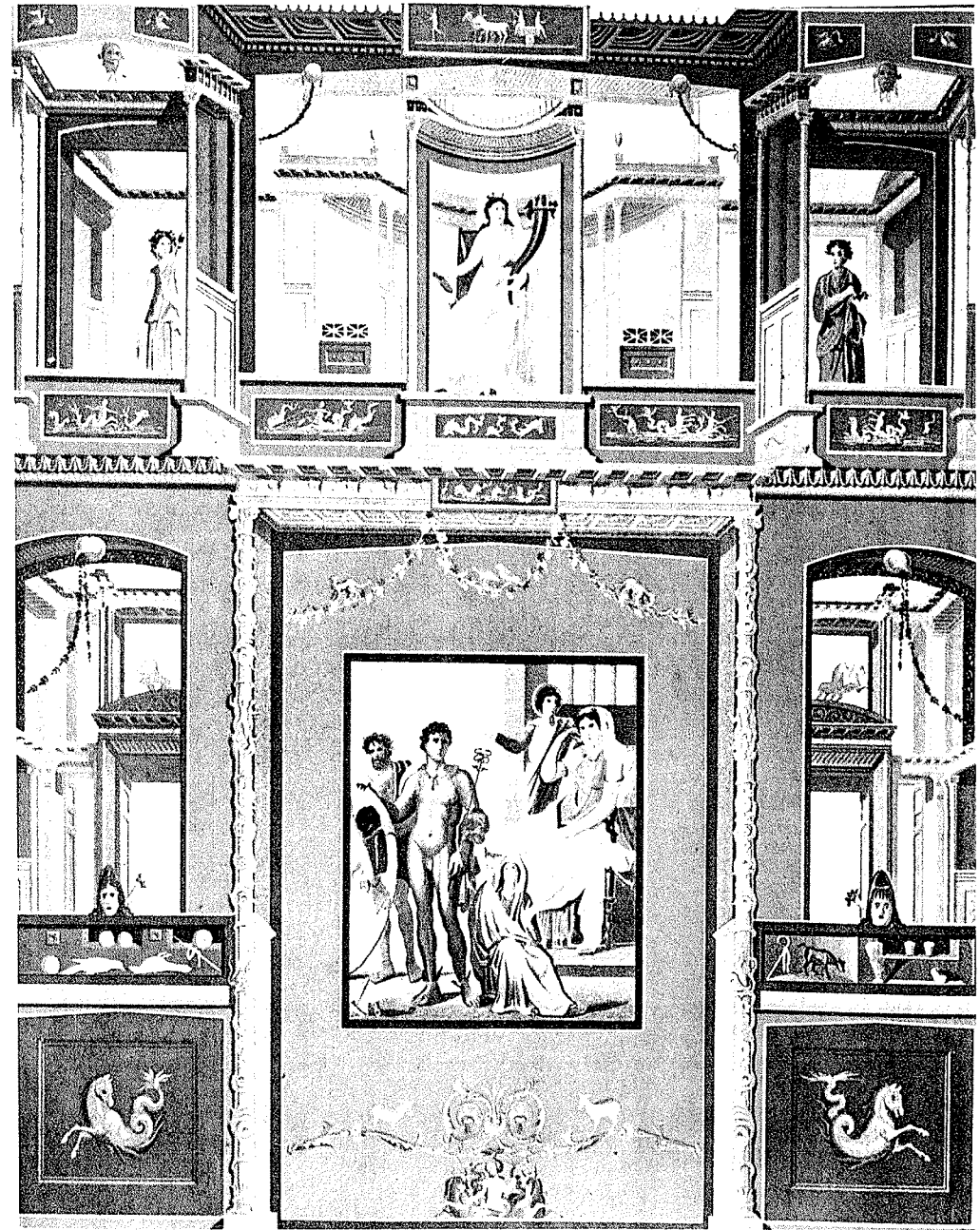
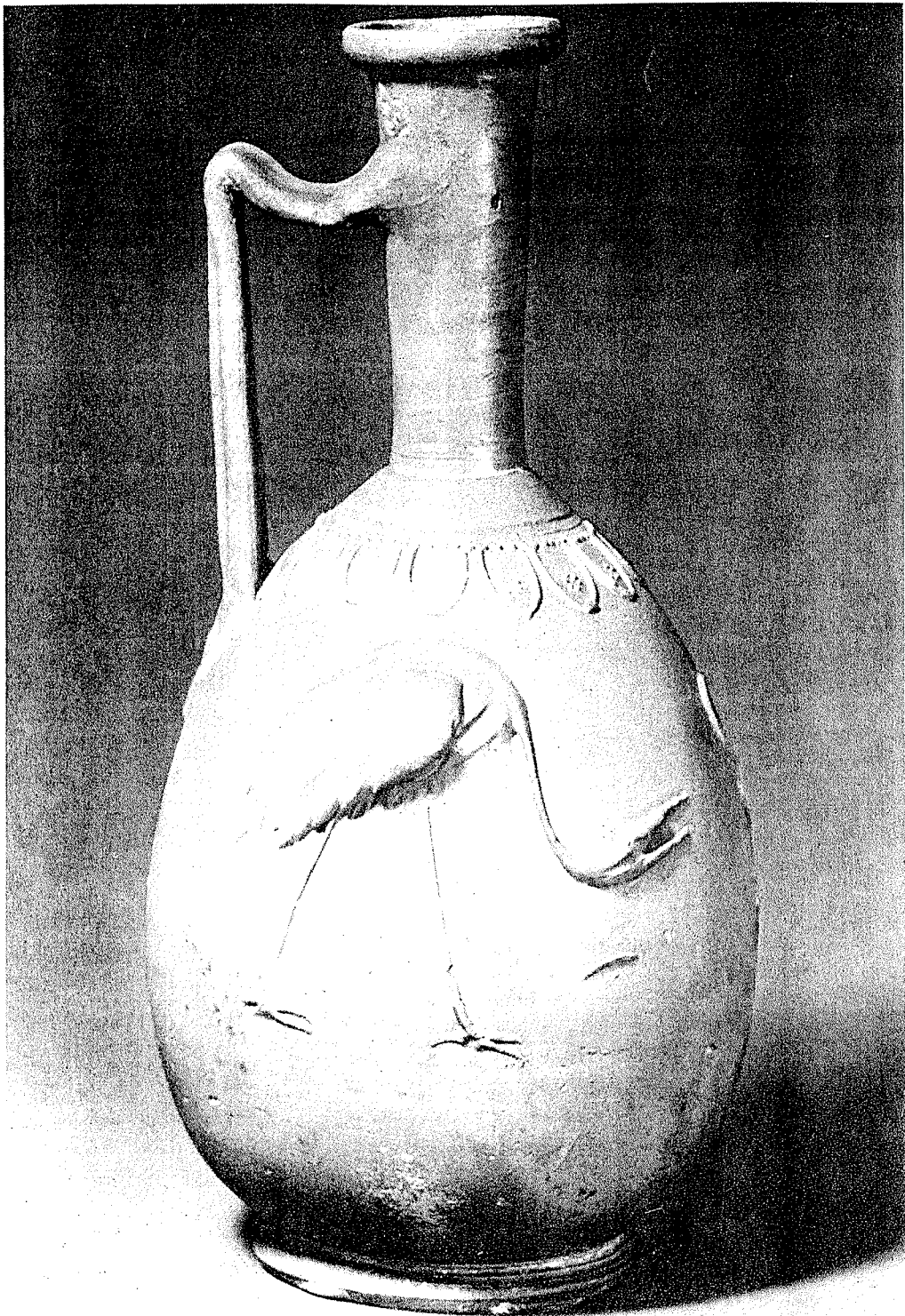




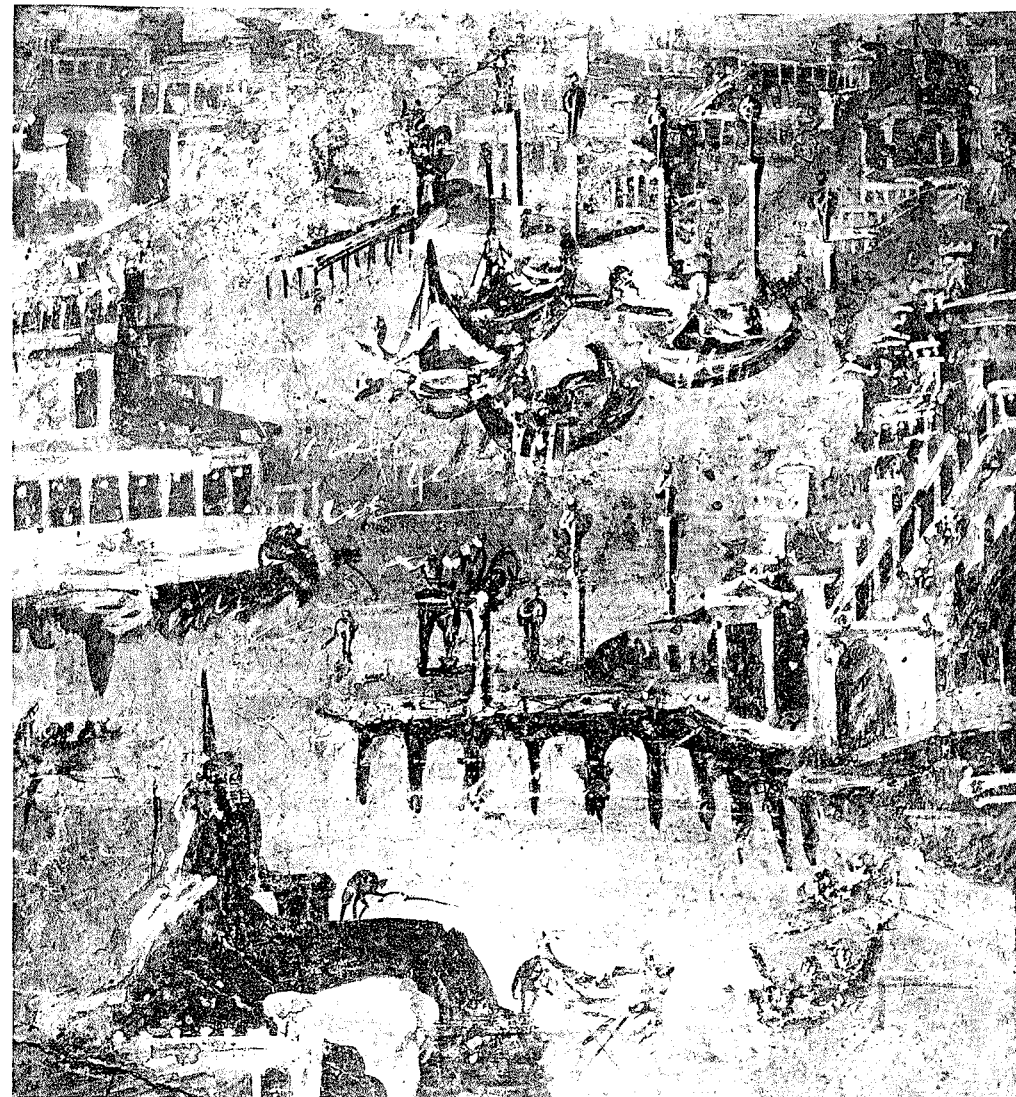
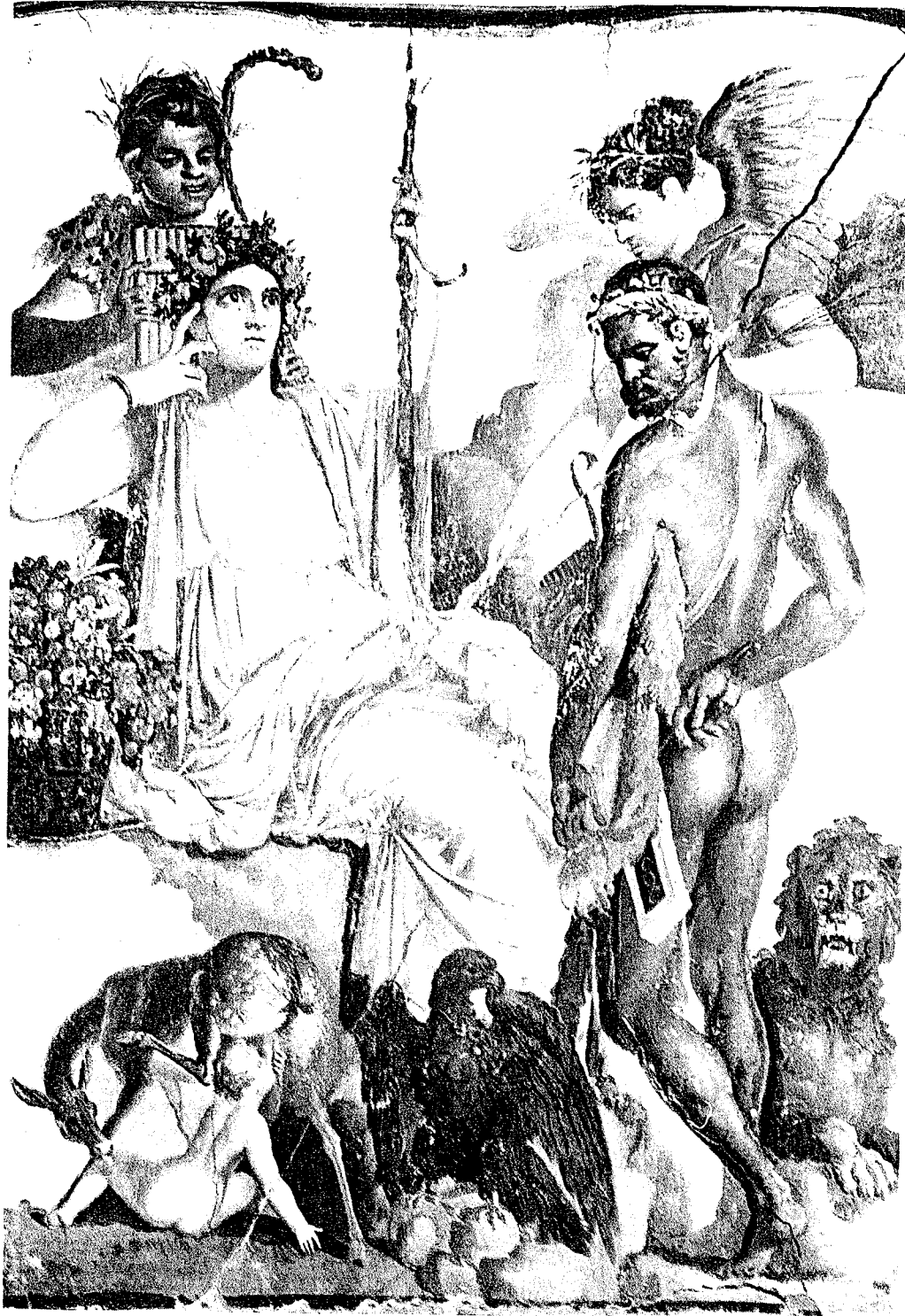
159. Tancujúci satyr

160. Antonius z Delf

161. Augustova socha v Prima Porta

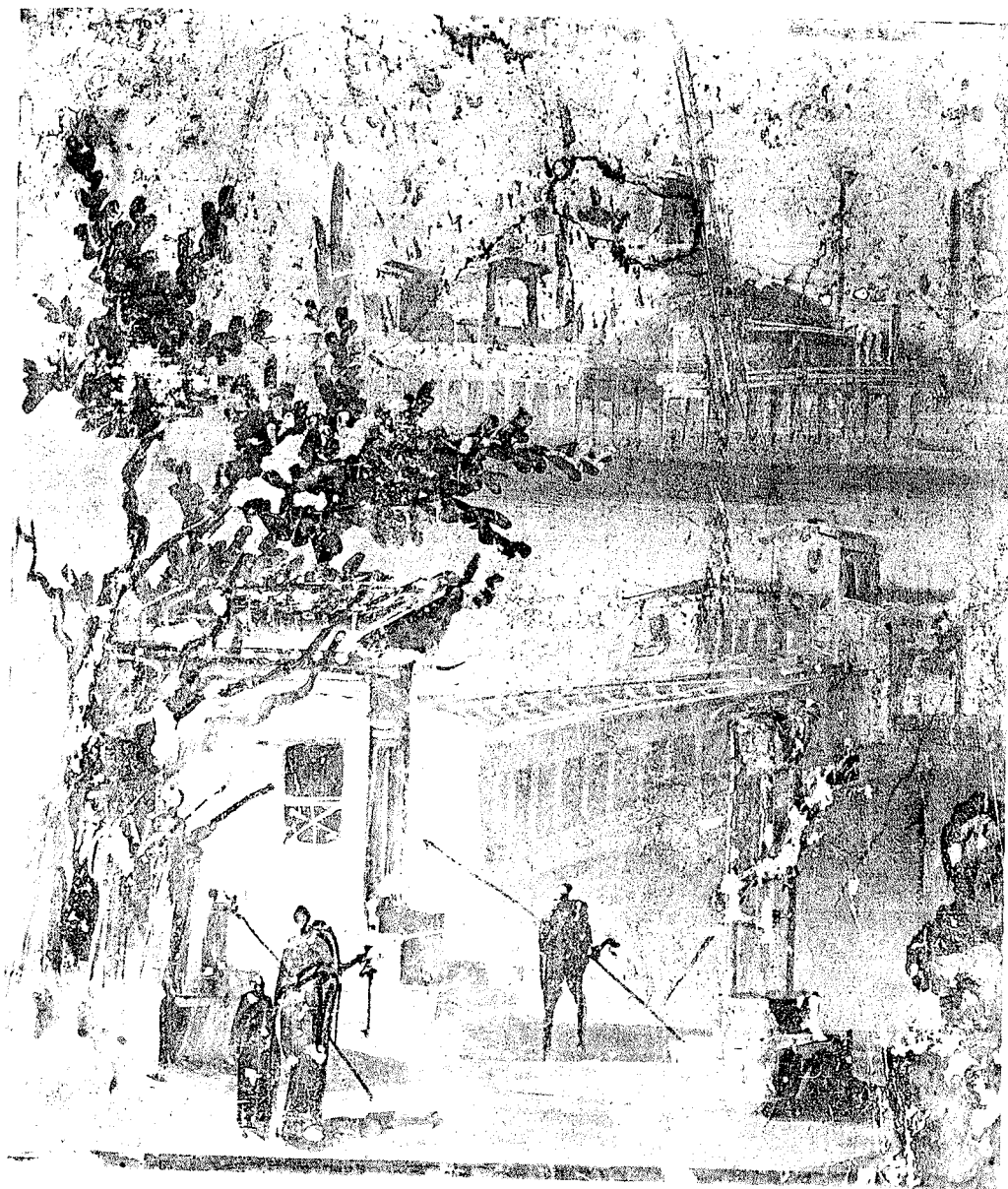


163. Nástenná maľba s prvkami fantastickej architektúry  
◀ 162. Džbánik ozdobený volavkami z nekropoly v Pantikapau

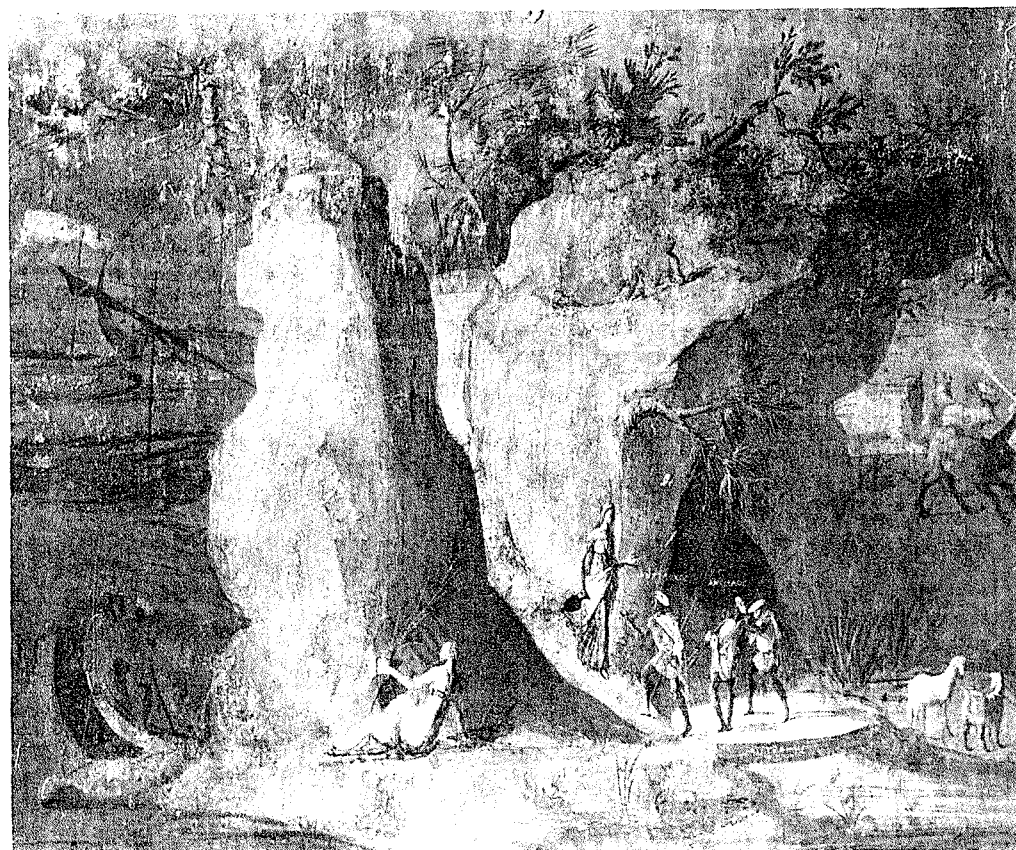


165. Pohľad na prístav v Puteoli (?)

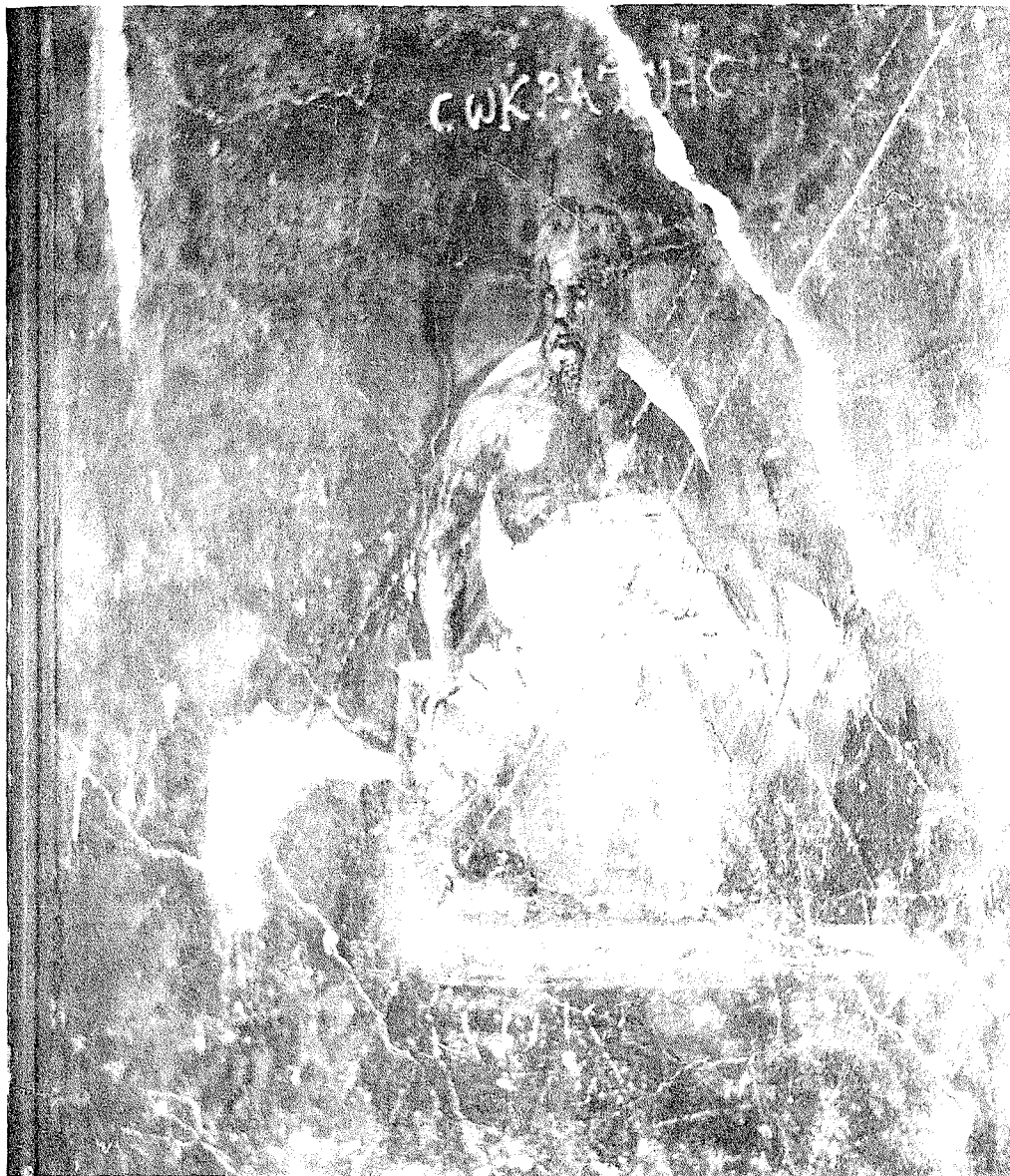
◀164. Herakles a Telefos pred personifikáciou Arkádie



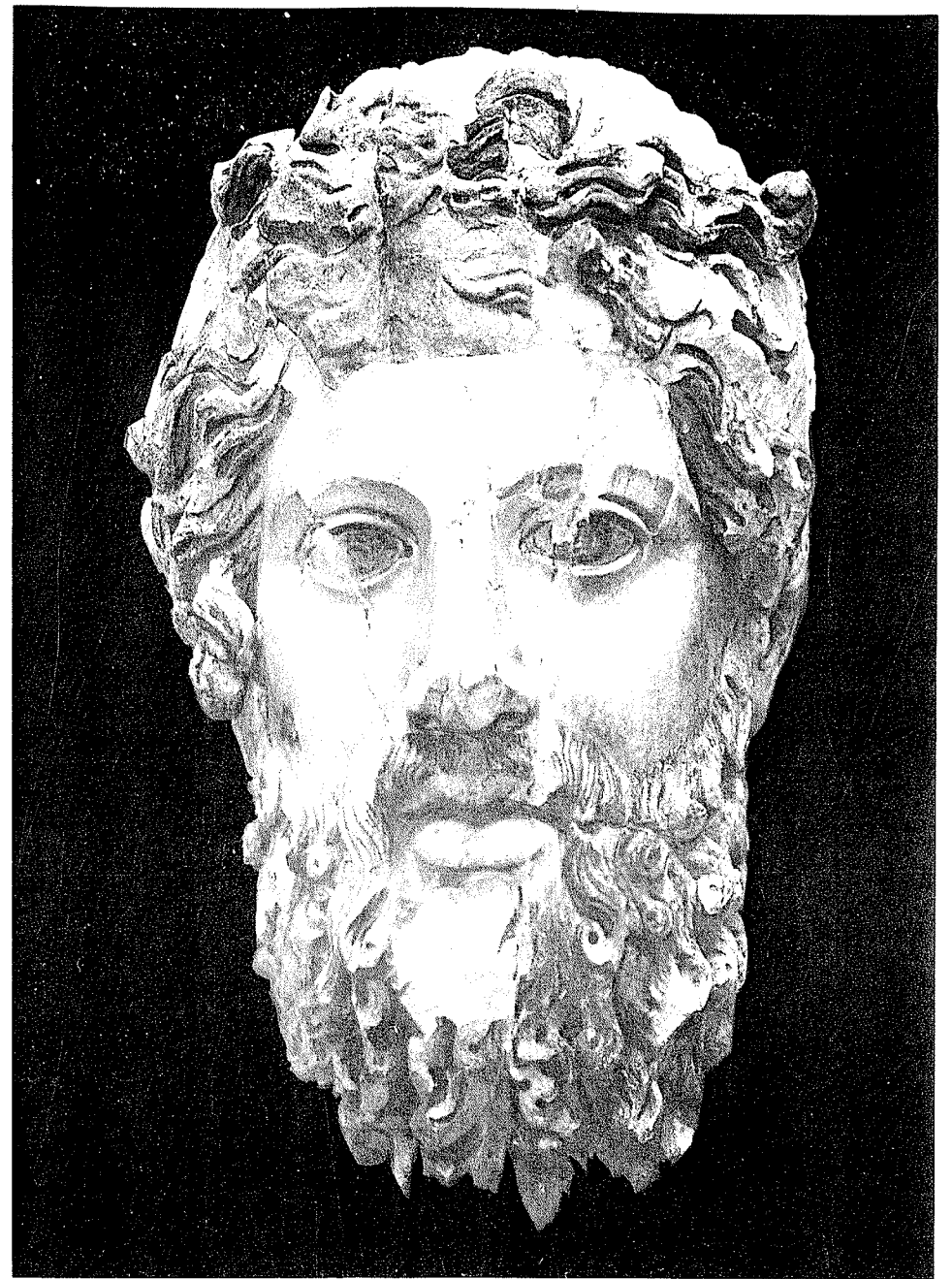
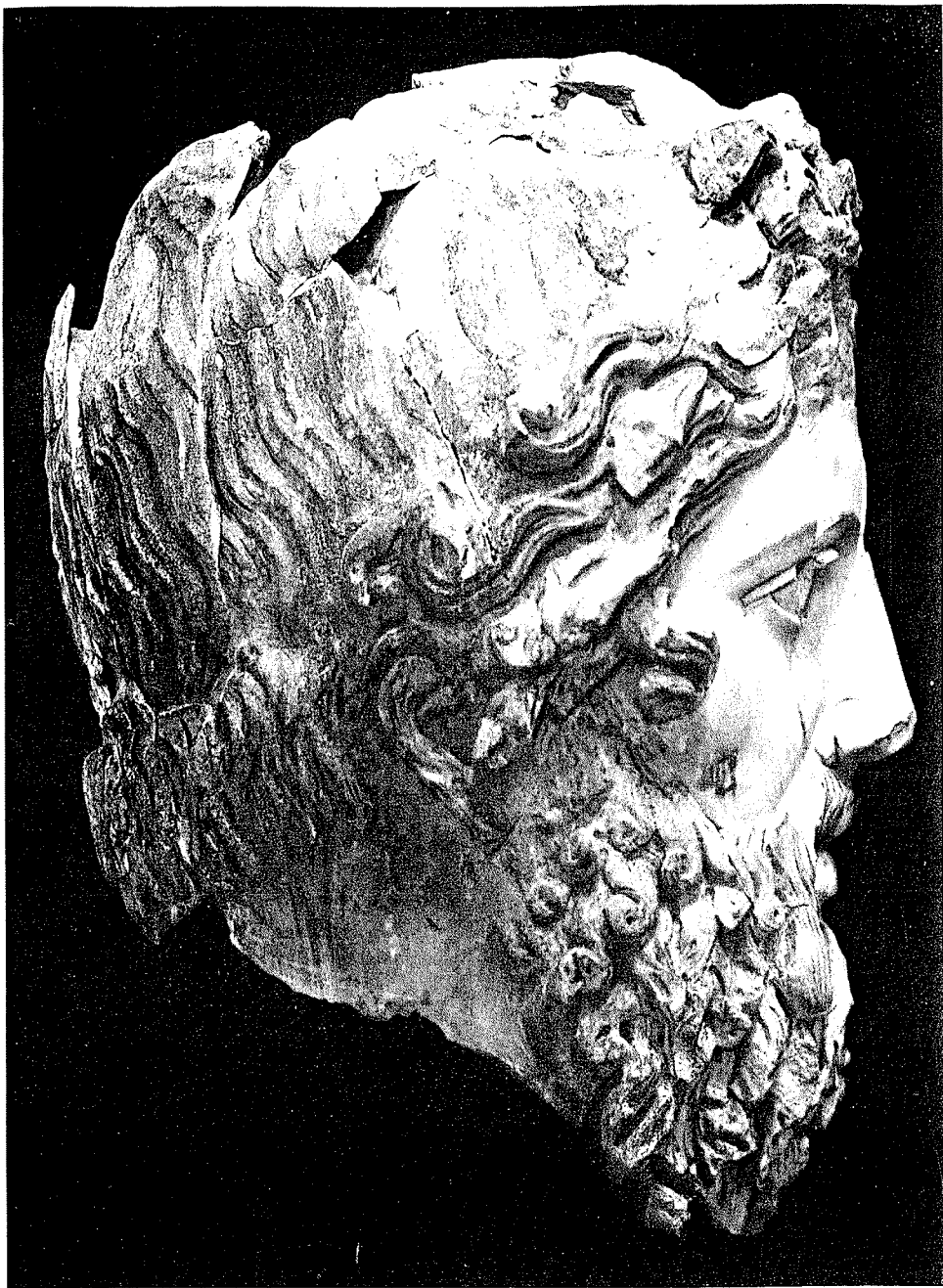
166. Bukolická krajina



167. Odyseov príchod do krajiny Laistrygónov



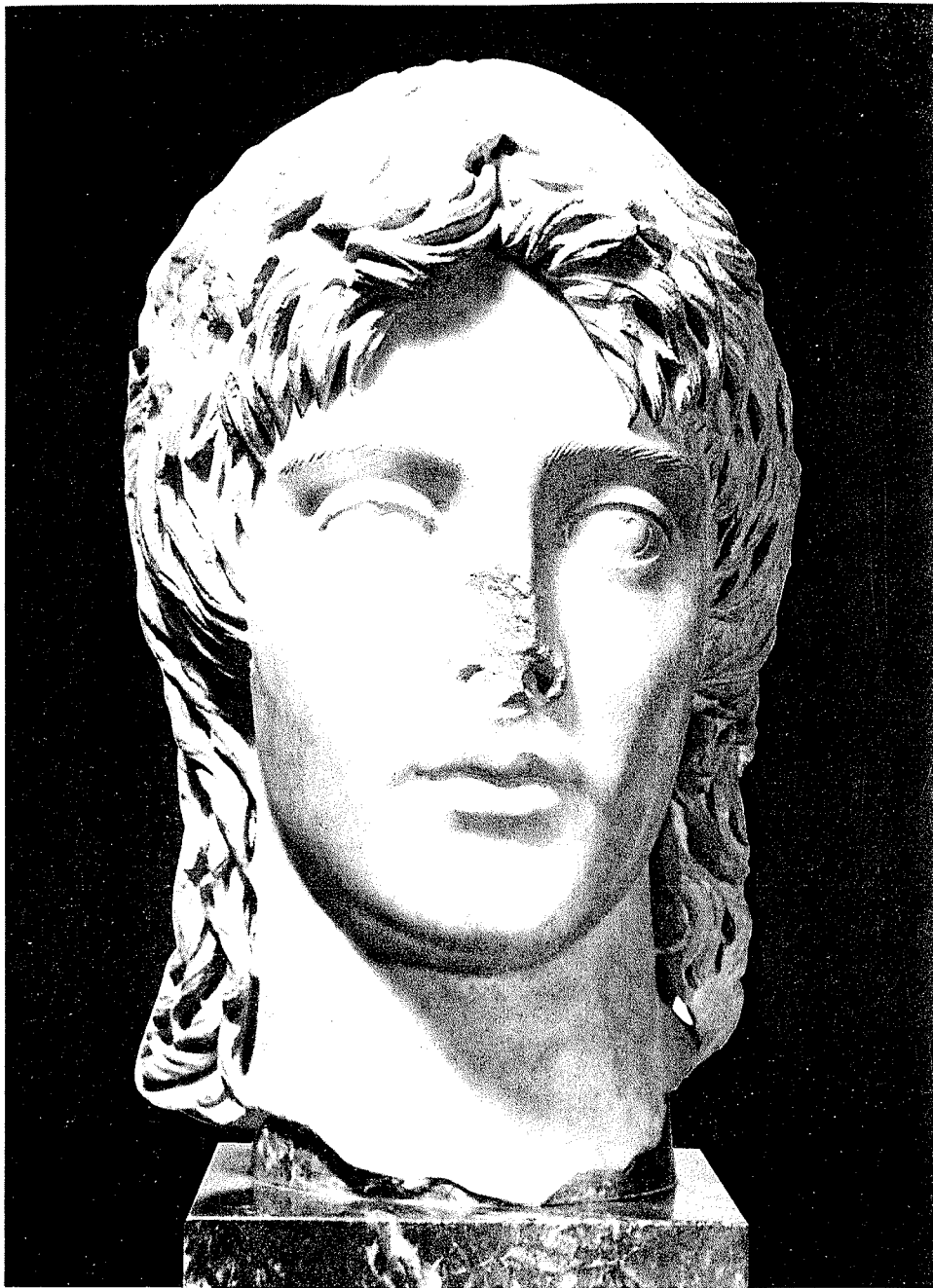
168. Sokratov portrét z Efezu  
169. Feidov autoportrét



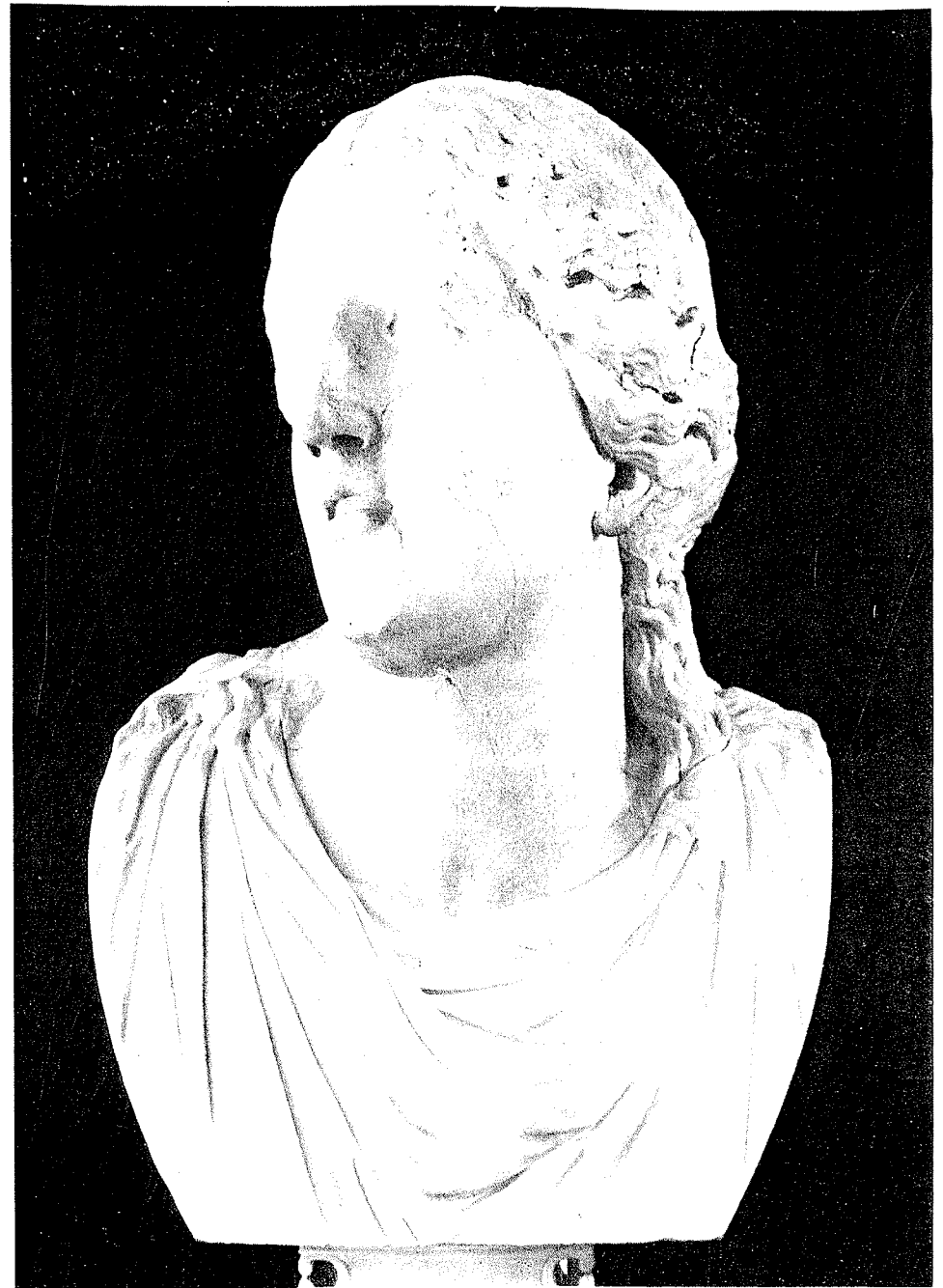
170a. b. Zeus z Kyrény



171. Boj kentaura s divými zvieratami z Hadriánovej vily  
172. Mladý kentaur z Hadriánovej vily

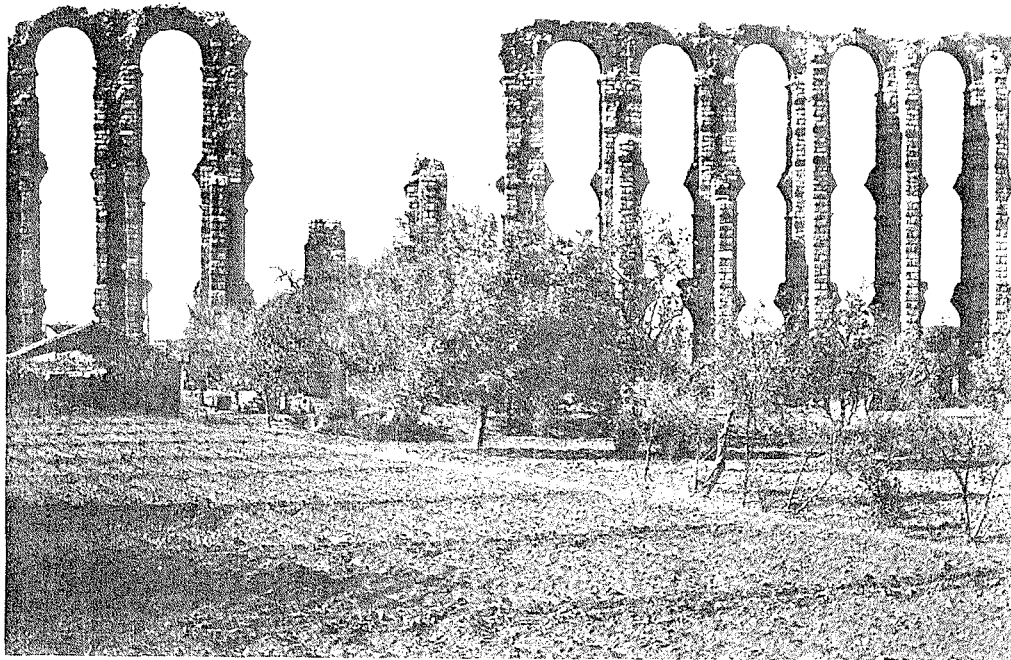


173. Hlava barbara

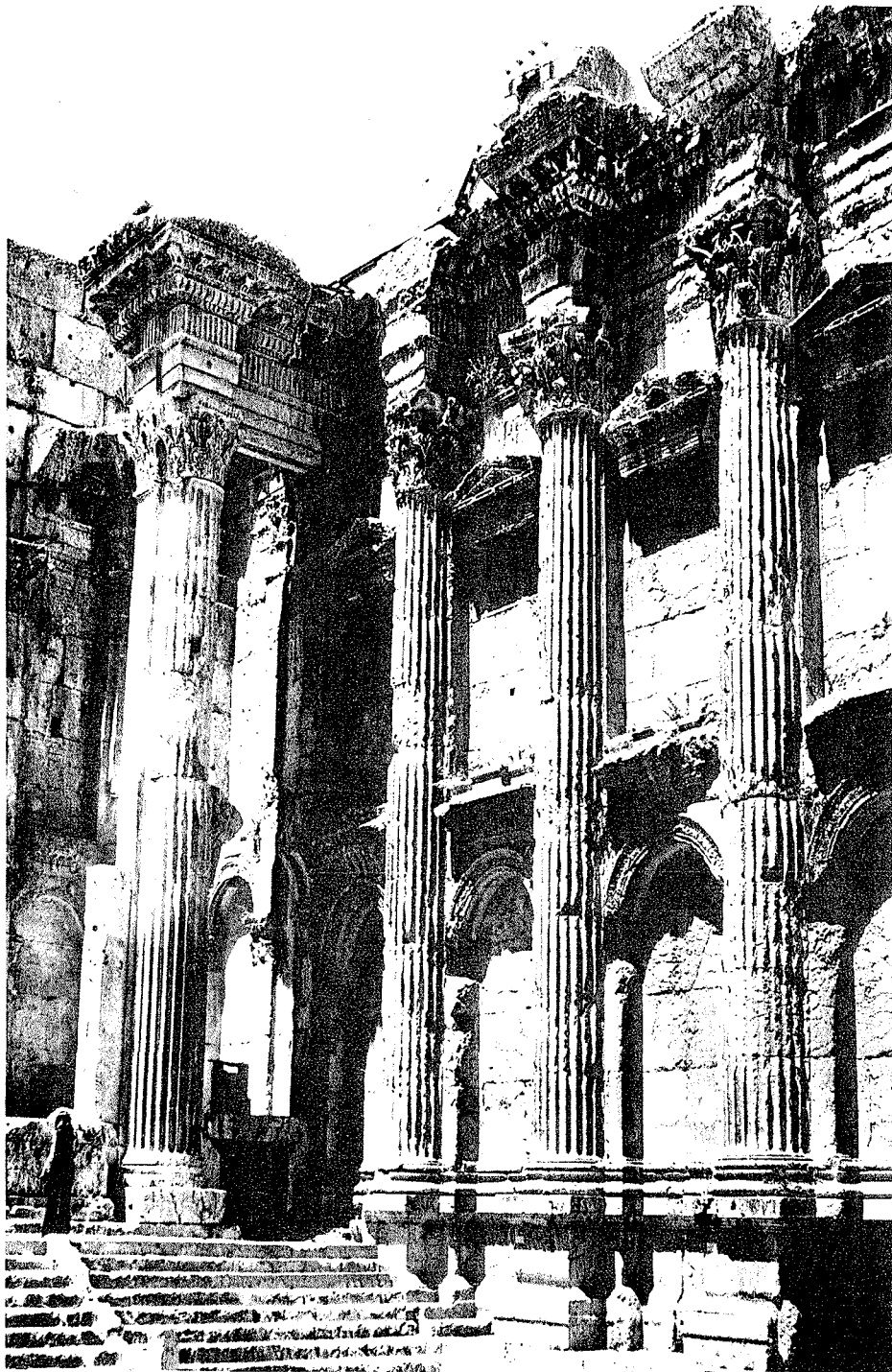


174. Smútiaca Nioba z Nieborowa

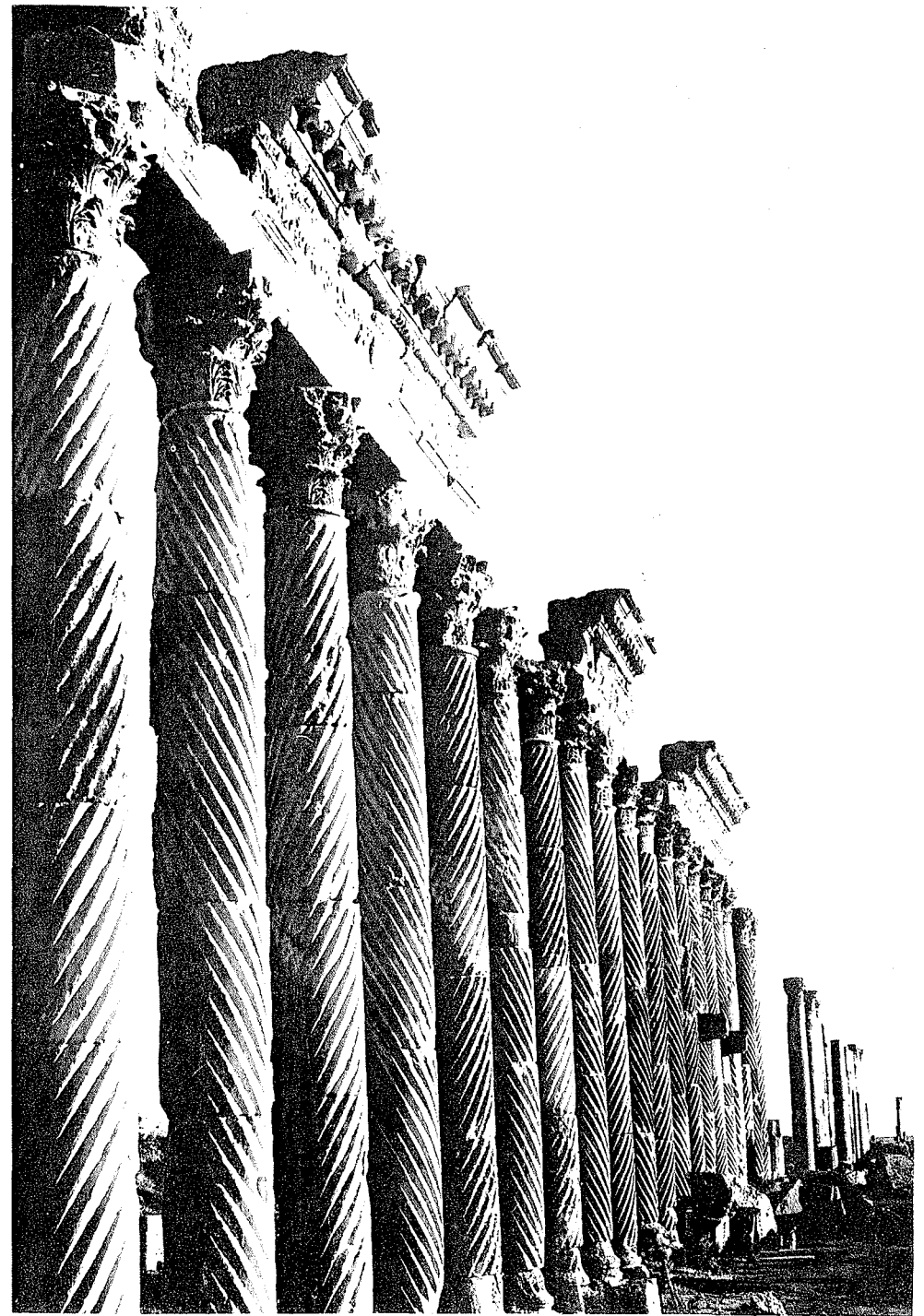




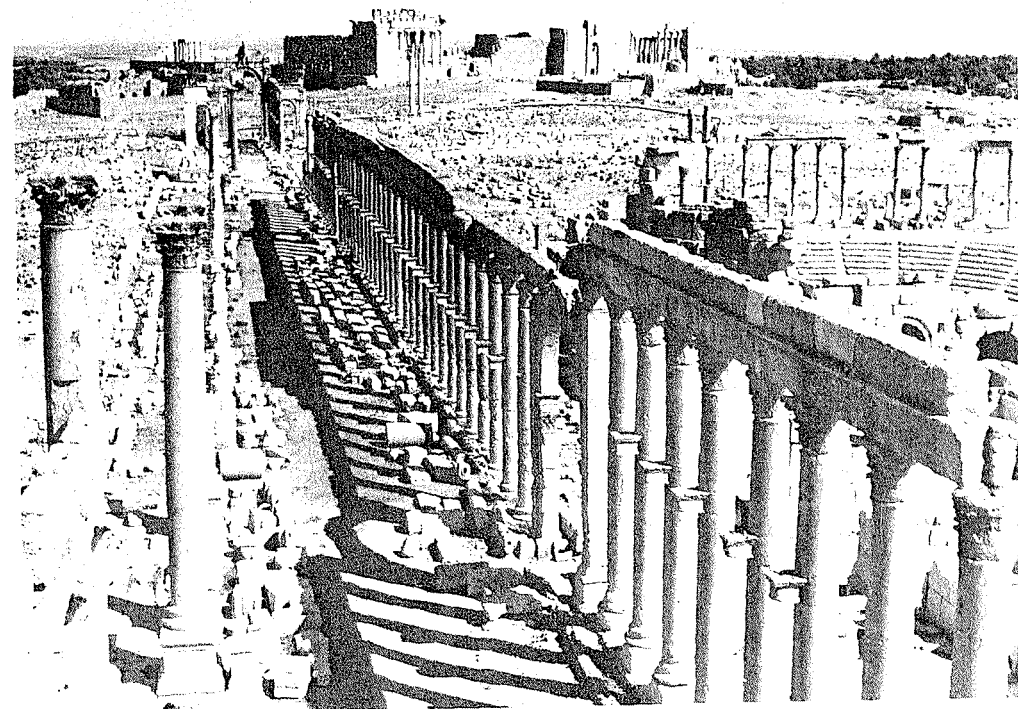
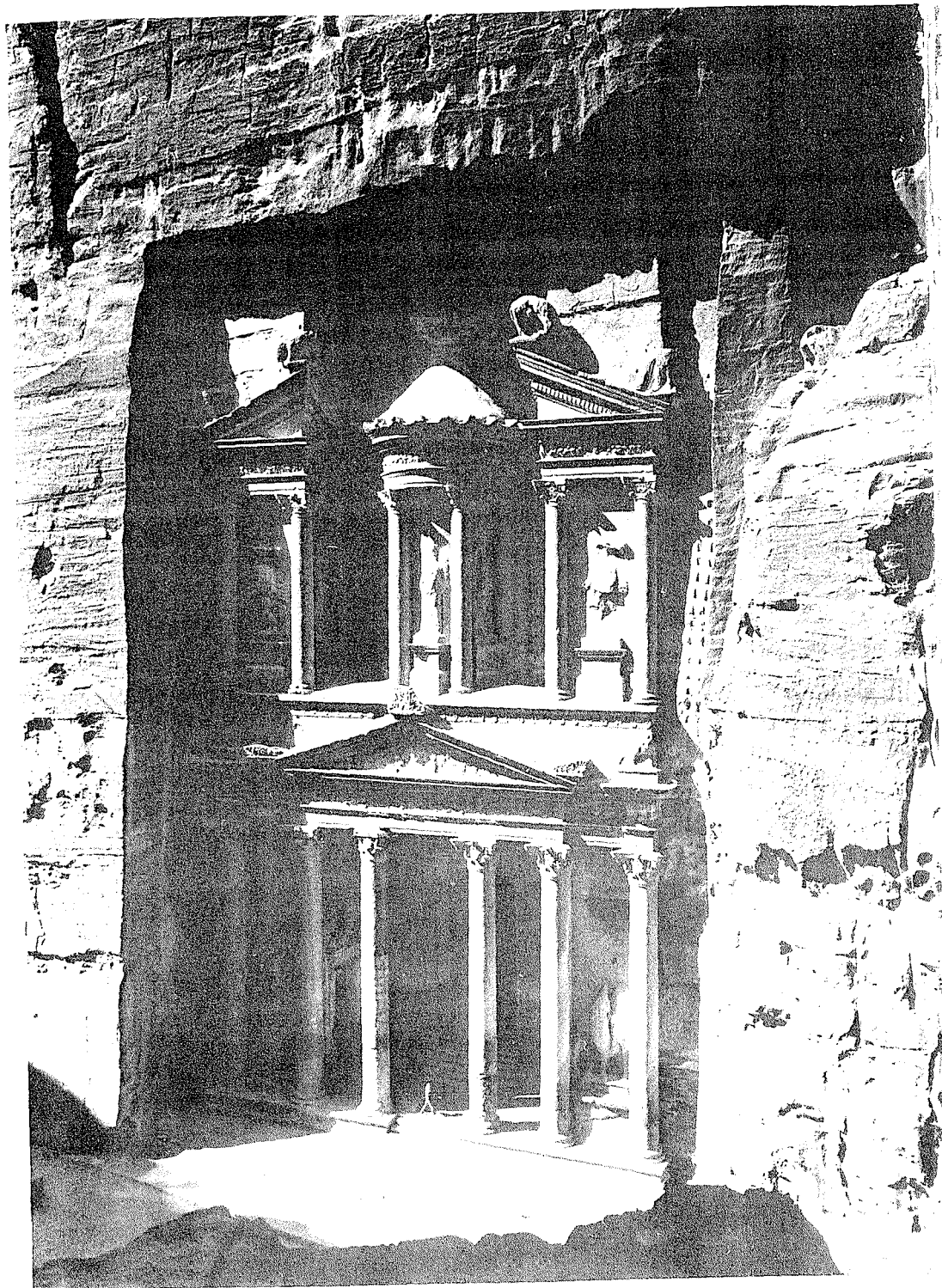
175. Rímsky akvadukt v Segovii  
176. Okrúhly pavilón v Hadriánovej vile  
177. Dievča trhajúce kvety zo Stabií



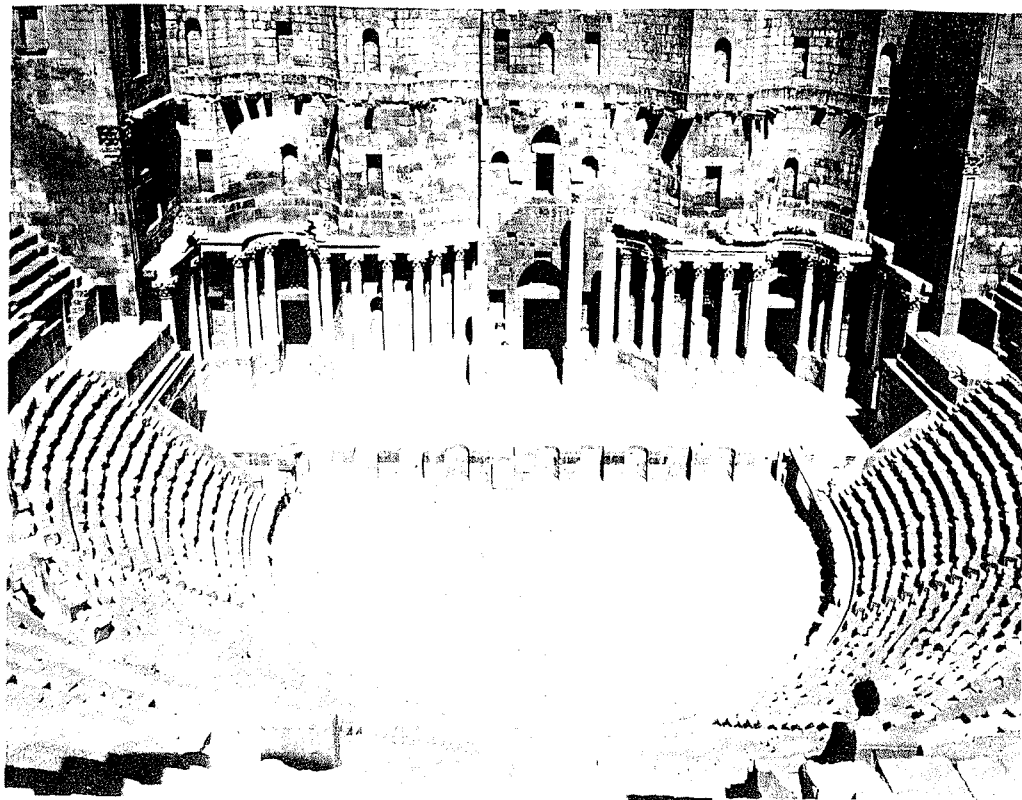
178. Vnútro celly Bakchovho chrámu v Baalbeku



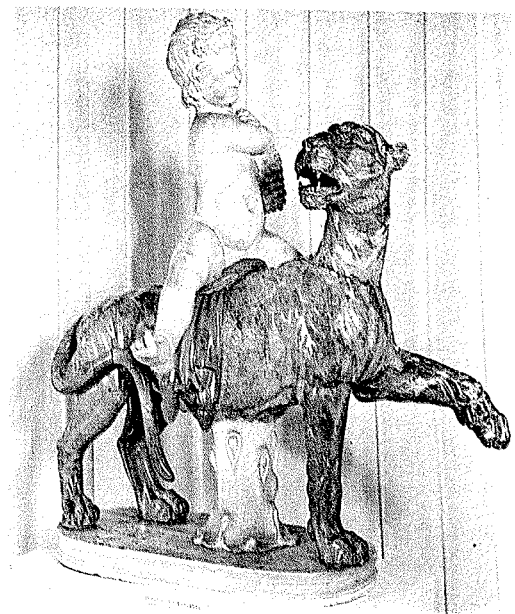
179. Veľké stĺporadie v Apamei



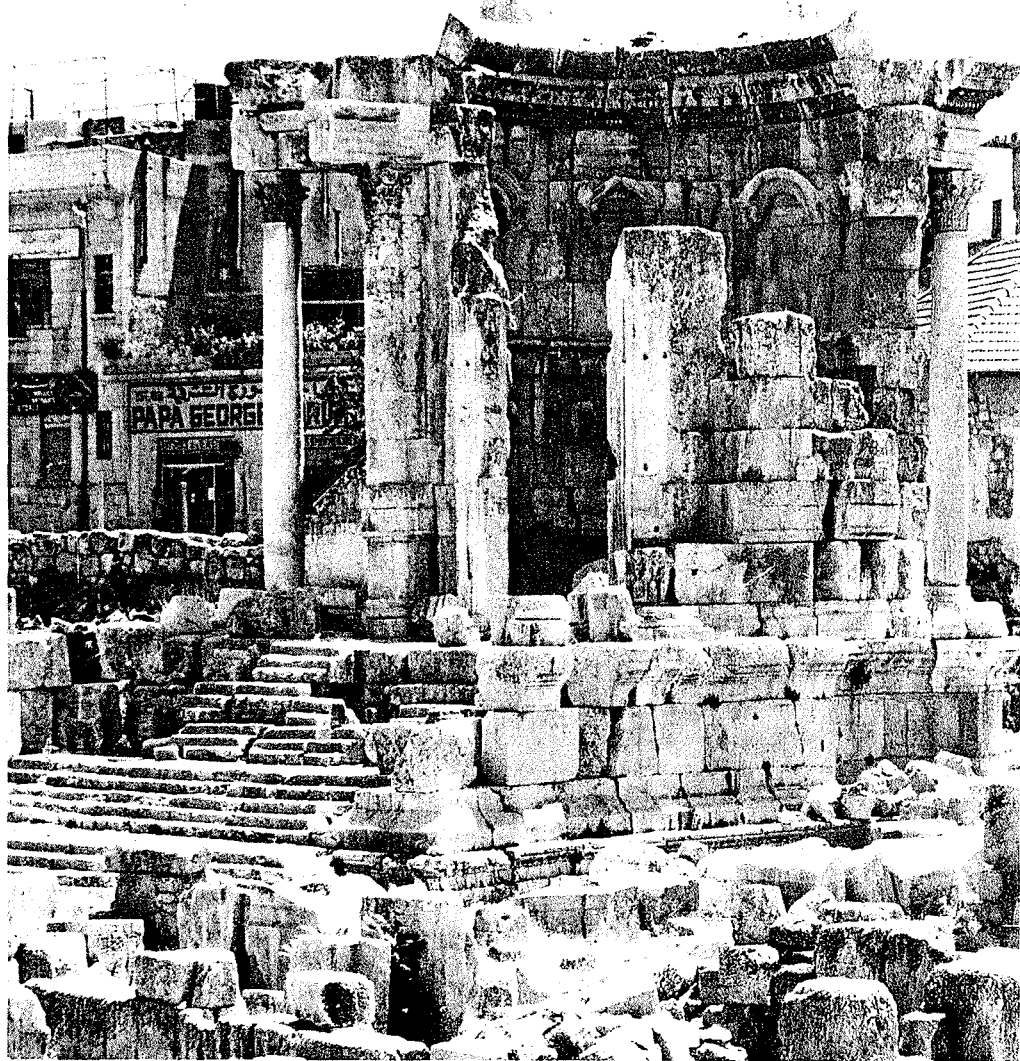
181. Velké stúporadie a trípylón v Palmyre  
◀ 180. Fasáda kamennej hrobky v Petre (Jordánsko)



182a. b. Rímske divadlo v Bosre (Sýria)



183. Mitra tauroktónos  
184. Bakchus — dieťa na leopardovi  
185. Apoteóza cisára Caracalla



186. Okrúhly chrám v Baalbeku



187. Bitka Rimanov s Gótmí



188. Portrét Haddaie, dcéry Taimovej, z Palmyry



189. Rímsky rečník v tóge

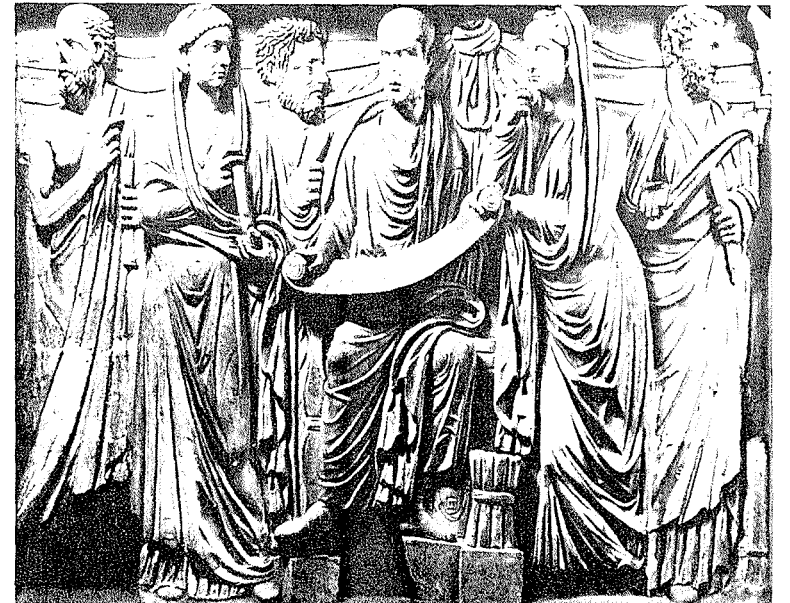
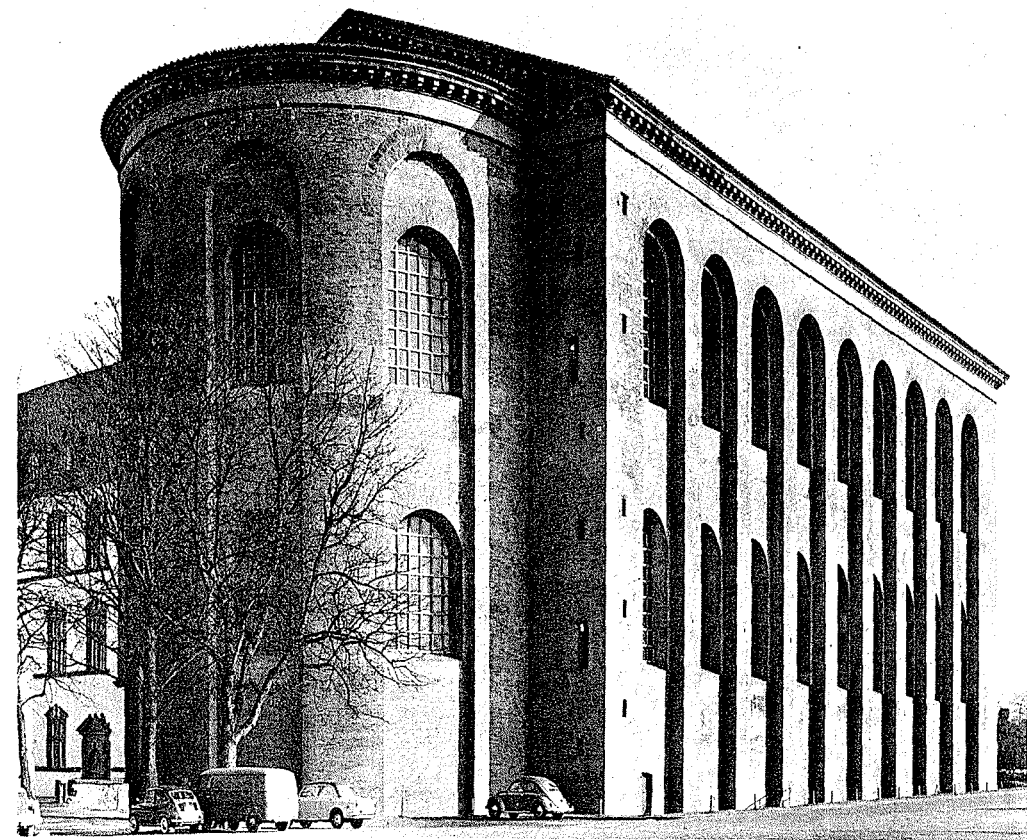
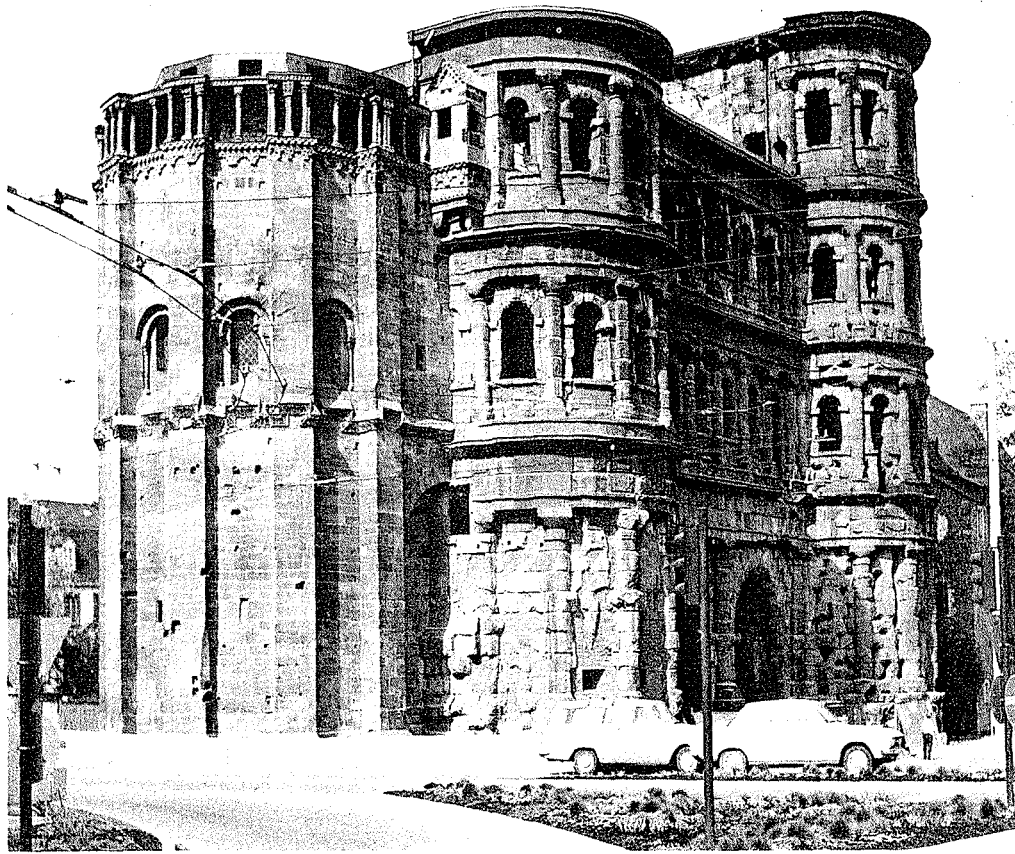


190. Architektonická výzdoba

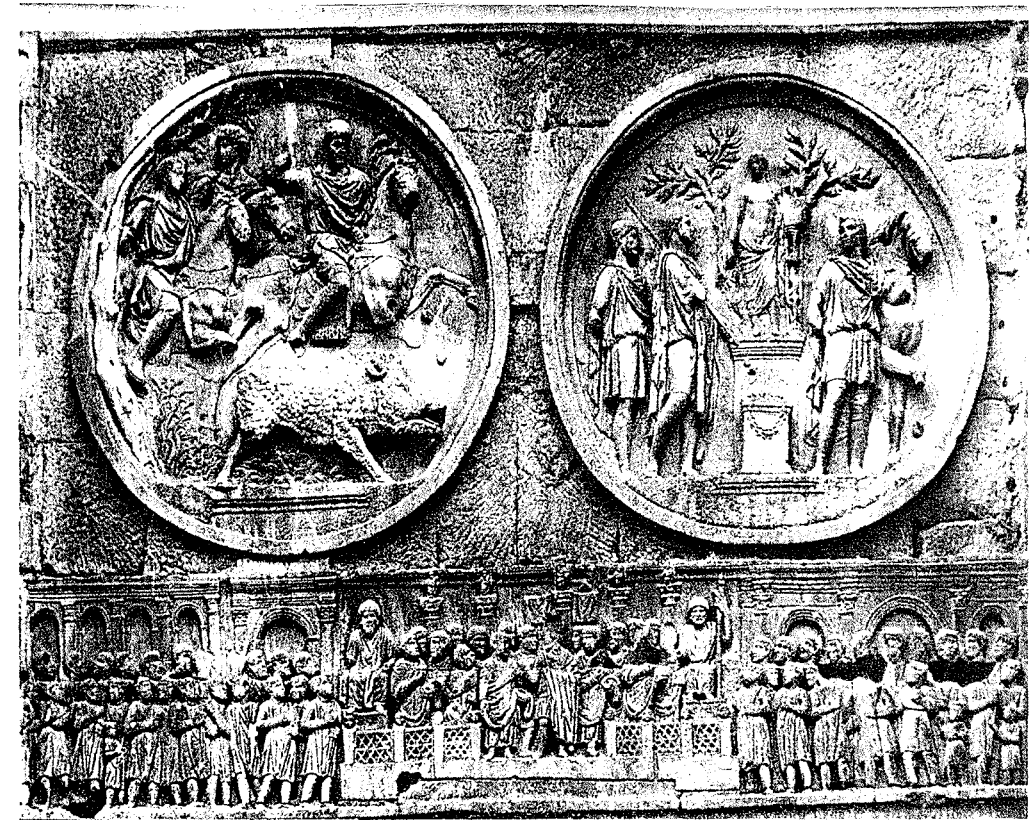


192. Lekcia anatómie  
◀ 191. Ammoniov portrét na rakve z Egypta

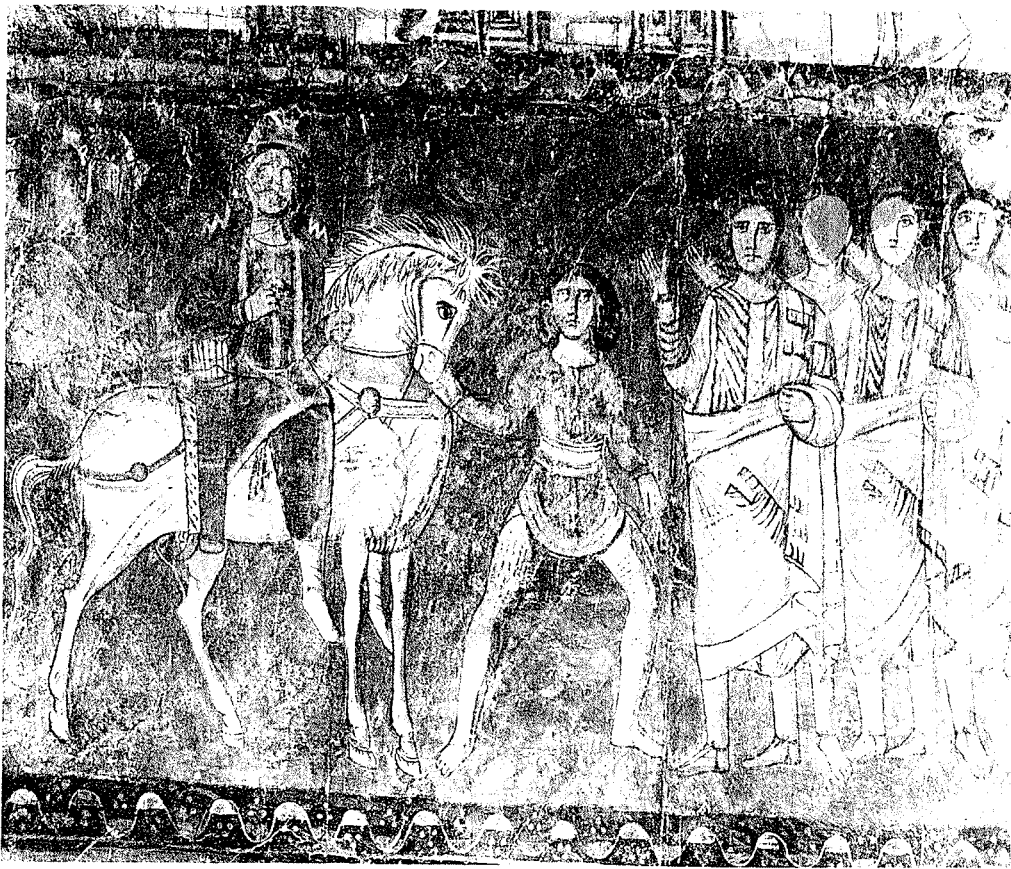




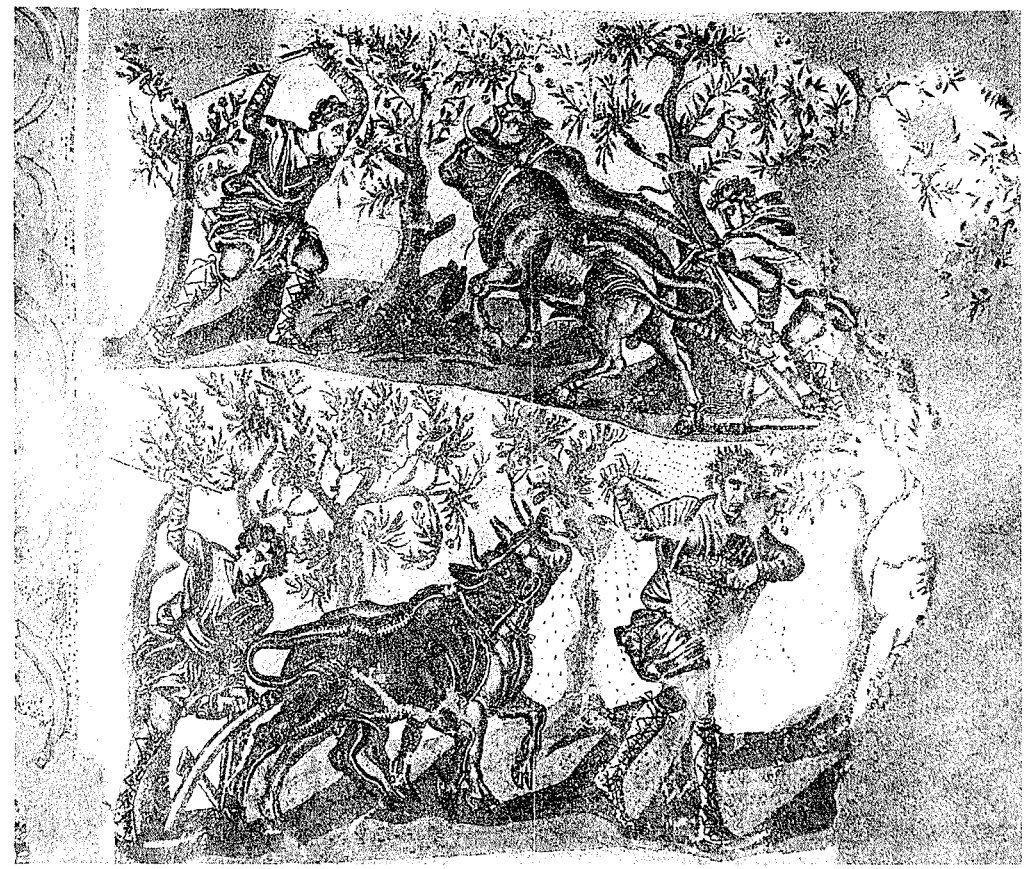
193. Porta Nigra v Trevíre  
194. Konštantínova bazilika v Trevíre  
195. Filozof a múzy (?)



197. Reč Konštantína Veľkého  
◀ 196. Súsošie tetrarchov v Benátkach



198. Mardochaiov triumf a ustanovenie sviatku Purim z Dura Europos



199. Poľné práce: orba a sejba



## ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

1. Bojovník v prilbe z Olympie. Figúrka v geometrickom štýle, okolo roku 750 pred n. l. Bronz, výška 0,245 m. Atény, Národné múzeum, č. 6 177 (etnické podmienky).
2. Poprsie grifa z Olympie. Dekorácia výlevky votívneho kotla. Peloponézská dielňa, okolo r. 650 pred n. l. Bronz, výška 0,278 m. Olympia, Múzeum (spoločenské podmienky).
3. Obradná maska s grotesknými črtami starej ženy zo svätyně Artemidy Orthie v Sparte, pravdepodobne vótum, predtým používaná interpretmi orgiastického tanca na počesť bohyně. Lakónska dielňa, okolo r. 600—550 pred n. l. Hlina, výška okolo 0,20 m. Sparta, Múzeum, č. 99 (kátharsis).
4. Obradný tanec. Malba v geometrickom štýle na čaši z Atén. Aténska dielňa, okolo r. 750 pred n. l. Hlina, priemer 0,16 m. Atény, Národné múzeum, č. 3 632 (choreaia).
5. Oinochoe. Džbánik v geometrickom štýle, ozdobený zoomorfickými vlysmi a vrakom lode so stroskotancami a dravými rybami, okolo r. 720 pred n. l. Hlina, výška 0,215 m. Mnichov, Antikensammlung, č. 8 696 (kolonizácia).
6. Chór ranej gréckej komédie; účinkujúci napodobujú kone a jazdcov, pritom spievajú a tancujú so sprievodom hry na dvojitom aulose. Čiernefigurálna malba na amfore. Aténska dielňa, okolo r. 540 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,33 m. Berlín, Staatliche Museen, č. F. 1 697 (mimézis).
7. Alabastron. Kozmetický flakónik v orientalizujúcom štýle; v dolnom vlyse pofovnik, zhovárajúci sa so zajacom (ilustrácia rozprávky?). Korintská dielňa, okolo roku 600—575 pred n. l. Hlina, výška 0,215 m. Varšava, Národné múzeum, č. 147 185 (spoločenské podmienky).
8. Kítaród, t. j. spevák so sprievodom kitaru. Červenofigurálna malba na amfore z Noly (južná Itália), práca tzv. Berlínskeho maliara. Aténska dielňa, okolo r. 490 pred n. l. Hlina, výška postavy 0,215 m. New York, Metropolitan Museum of Fine Arts, č. 5 617 138 (hudobné nástroje).
- 9a b. Satyr hrajúci na dvojitom aulose. Červenofigurálna malba na amfore od maliara Eutymida. Aténska dielňa, okolo r. 510 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,46 m. Varšava, Národné múzeum, č. 142 332 (hudobné nástroje).
10. Zápas psa s mačkou. Fragment reliéfu na tzv. Báze atlétov z Temistoklovho múru v Aténach. Atická dielňa, okolo r. 510—500 pred n. l. Mramor, výška 0,32 m. Atény, Národné múzeum, č. 3 476 (sochárstvo).
11. Hérin chrám, tzv. Héraion I (kedysi zvaný Bazilika) v Paeste (grécka Poseidónia v južnej Itálii). Dórsky peripteros (9 × 18 stĺpov) na trojstupňovej krepidóme, okolo r. 550 pred n. l. Vápenc, rozmery stylobatu 24,52 m × 54,29 m. Pohľad zo severovýchodu (architektúra).
12. Apolónov chrám v Korinte. Dórsky peripteros (6 × 15 stĺpov) na štvorstupňovej krepidóme, vybudovaný okolo r. 540 pred n. l. Vulkanický tuf, rozmery stylobatu 21,49 m × 53,82 m (architektúra).
13. Votívny model chrámu (?) v tvare prostylu z Hérinho okruhu v Argu. Argoská dielňa, okolo r. 750 pred n. l. Polychrómovaná terakota, výška 0,45 m. Atény, Národné múzeum (architektúra).

14. Terasa levov pri ceste do chrámu Léty (Lethoón) na ostrove Délos; dar obyvateľov Naxu, okolo r. 620 pred n. l. Naxoský mramor, výška sôch 1,48 m (sochárstvo).
15. Trojhľavý Tyfón, zvaný aj Modrobradý. Súsošie z priečelia chrámu, možno z tzv. Solónovho Hekatompedonu — na aténskej Akropole; okolo r. 570 pred n. l. Polychrómovaný vulkanický tuf, dĺžka 3,25 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 35 (sochárstvo).
16. Héra (padajúca) a Aténa v boji s gigantmi. Fragment severného vlysu iónskej pokladnice Sifnosčanov v Delfách. Ostrovná dielňa, okolo r. 525 pred n. l. Mramor, výška 0,64 m. Delfy, Múzeum (sochárstvo).
17. Héra. Kolosálna hlava stratenej kultovej sochy bohyně z Héraionu v Olympii. Sparská dielňa, okolo r. 600—590 pred n. l. Vápenec, výška 0,52 m. Olympia, Múzeum (sochárstvo).
18. Kleobis a Biton — legendárni blíženci. Votívne súsošie z Apolónovho okruhu v Delfách, signované Polymedom z Argu; okolo r. 600—590 pred n. l. Ostrovný mramor, výška 1,97 m, 1,58 m. Delfy, Múzeum, č. 467, 1 594 (sochárstvo).
19. Kora: dievčina v iónskom chitóne a krátkom himatióne. Votívna socha z aténskej Akropoly. Ostrovná dielňa (?), okolo r. 520—510 pred n. l. Parský (?) mramor, polychrómovaný, výška 0,555 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 675 (sochárstvo).
20. Moschoforos: muž nesúci tefa. Votívna socha Riomba z aténskej Akropoly. Atická dielňa, okolo r. 570—560 pred n. l. Hymétsky mramor, výška 1,65 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 624 (sochárstvo).
21. Kúros z Anavysa: náhrobná socha Kroisa, mládenca padlého v boji; okolo r. 520 pred n. l. Parský mramor, výška 1,94 m. Atény, Národné múzeum č. 3 851 (sochárstvo).
22. Kora: dievčina v dórskom peplose. Votívna socha z aténskej Akropoly. Atická dielňa (?), okolo r. 540—530 pred n. l. Parský (?) mramor, polychrómovaný, výška 1,20 m. Atény. Múzeum Akropoly, č. 679 (sochárstvo).
23. a b. Deväť múz v sprievode olympských bohov. Zľava doprava, opatrené menami: Terpsichora, Erato, Polyhymnia, ďalej — Melpomené, Klio, Euterpé, Tália, potom — vedľa Diovoho a Hérinho voza — Urania a Kaliopé. Dva fragmenty z čiernofigurálnej maľby na volútovom kratere (tzv. Francúzska váza), signovanom maliarom Klitiom a hrnčiarom Ergotimom. Aténska dielňa, okolo r. 570—560 pred n. l. Hlina, výška fragmentov okolo 0,10 m. Florencia, Museo Archeologico, č. 4 209 (pojem poézie).
24. Drevený trójsky kôň s achájskymi bojovníkmi opúšťajúcimi jeho vnútro. Reliéf na šiji veľkého pithu z Mykén, inšpirovaný rozprávaním z VIII. knihy Odysey. Boiótska dielňa, okolo r. 670 pred n. l. Hlina, výška nádoby 1,34 m. Mykény, Múzeum (Odysea).
25. Aoidos spievajúci so sprievodom hermingy. Grécka figúrka v geometrickom štýle, okolo r. 750—725 pred n. l. Bronz, výška 0,055 m. Herakleion, Archeologické múzeum (Odysea).
26. Preteky bojových vozov na Patroklovom pohrebe. Slávnosť a meno usporiadateľa, Achilla, sú vyznačené inškripciami. Čiernofigurálna maľba, signovaná Sofilom, na fragmente deina z Farsalu, inšpirované XXIII. knihou Iliady. Aténska dielňa, okolo r. 580—570 pred n. l. Hlina, výška 0,052 m. Atény, Národné múzeum, č. 15 499 (Ilias).
27. Sapfo spievajúca so sprievodom tzv. dionýzovskej lýry (barbitónu); nad pravou rukou je poetkino meno. Rytina aplikovaná bielou farbou na čiernopokostovanej hydrii. Aténska dielňa, dielo tzv. Sapfinho maliara, okolo r. 490 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,32 m. Varšava, Národné múzeum, č. 142 333, predtým gotchowské zbierky (Sapfo).

28. Červenofigurálna amfora s vyobrazením zbrojaceho sa bojovníka. Proporcie nádoby približne zodpovedajú princípu „zlatého rezu“. Aténska dielňa. dielo tzv. Majstra Bostonskej fialé, okolo r. 440—430 pred n. l. Hlina, výška 0,30 m, priemer 0,18 m. Varšava, Národné múzeum, č. 142 338 (kánon váz).
29. Okridlená Niké, prinášajúca kitaru pravdepodobne účastníkom hudobného agónu. Čiernofigurálna maľba na amfore. Aténska dielňa, okolo r. 480 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,32 m. Varšava, Národné múzeum, č. 142 307 (Pindaros).
30. Divadlo v okruhu Dionýza Eleuteria na úpätí južného svahu aténskej Akropoly. Založené v 5. stor. pred n. l., generálna prestavba zo 4. stor. pred n. l.; kamenné lavice hľadiska a čestné kreslá prvého radu dokončené okolo r. 330 pred n. l., rekonštruované v 1. stor. n. l. Pentelikónsky mramor a vulkanický tuf, priemer orchestry 19,61 m (kánon v architektúre).
31. Hermes s Charitkami, bohyňami pôvabu. Reliéf z prytaneionu na Tase. Grécky originál, okolo r. 480 pred n. l. Mramor, výška 0,92 m. Paríž, Louvre, inv. č. 696 (Teognis).
32. Divadlo pri Asklepiovom okruhu v Epidaure, vybudované na severozápadnom svahu kopca Kynortion podľa projektu Polykleita Ml., okolo r. 330—300 pred n. l. Vápenec a mramor, priemer 119 m, priemer orchestry 12,16 m. Pohľad na orchesteru a časť hľadiska (pojem umenia).
33. Herakles napínajúci luk. Socha z východného priečelia Afainho chrámu na Aigíne. Dórska dielňa (?), okolo r. 490—480 pred n. l. Parský mramor, výška 0,79 m. Mnichov, Antikensammlung, č. 84 (sochárstvo).
34. Aténa Partenos (zvaná aj Aténa Varvakion). Rímska kópia chryzelefantínovej sochy bohyně (pomer 1 : 10), ktorú zhotovil Feidias pre Partenón v r. 447—438 pred n. l.; obdobie Hadriánovej vlády (117—138 n. l.). Pentelikónsky mramor, výška 1,05 m. Atény, Národné múzeum, č. 129 (optické požiadavky).
35. Fragment inškripcie na počesť kráľa Lysimacha z chrámu Atény Polias v Priené (pravý roh doplnený); okolo r. 286 pred n. l. Mramor. Londýn, British Museum, č. 401 (optické požiadavky).
36. Hlava Amazonky tzv. kapitolského typu podľa gréckeho originálu, pripisovaného Polykleitovi, približne z r. 430 pred n. l., rímska kópia z 1. stor. n. l. Mramor, výška 0,264 m. Varšava, Národné múzeum, č. 198 713 (rozdelenie tváre).
37. Propylaje, monumentálna brána pri vstupe na aténsku Akropolu; nad hlavným priechodom — v rozpore s pravidlami dórskeho kánonu — dva triglyfy a dve metópy. Vybudovaná podľa Mnesiklovho projektu v rokoch 438—432 pred n. l. Pentelikónsky mramor, rozmery strednej časti 18 m × 25 m. Pohľad zo západu (elasticnosť kánonov).
38. Hérin chrám, tzv. Héraion II v Paeste. Dórsky peripteros (6 × 14 stĺpov) na trojstupňovej krepidóme, okolo r. 460 pred n. l. Vulkanický tuf, rozmery stylobatu 24,31 m × 59,93 m. Pohľad z juhovýchodu (architektonické odchýlky).
39. Partenón, chrám Atény Partenos na aténskej Akropole. Vybudovaný na pôdoryse dórskeho peripteru (8 × 17 stĺpov), podľa Iktínovho projektu za spolupráce staviteľa Kallikrata v r. 447—432 pred n. l. Pentelikónsky mramor, rozmery stylobatu 30,88 m × 69,50 m. Pohľad zo severozápadu (architektonické odchýlky).
40. Erechteion, iónsky chrám Atény Polias, Poseidóna a Erechteia s komplikovaným pôdorysom a štyrmi rôznymi fasádami na aténskej Akropole. Vybudovaný v rokoch 421—406 pred n. l., pravdepodobne

- podľa Mnesiklovho projektu. Pentelikónsky mramor, rozmery strednej časti stavby 11,63 m × 22,76 m. Pohľad z juhovýchodu (elastickosť kánonov).
41. Deidameina hlava zo západného priečelia Diovhého chrámu v Olympii. Anonymný grécky originál, okolo r. 460—457 pred n. l. Parský mramor, výška 0,33 m. Olympia, Múzeum (rozdelenie tváre).
  42. Apolón Belvederský. Rímska kópia podľa bronzového gréckeho originálu asi z r. 330—320 pred n. l., pripisovaného Leocharovi; obdobie Hadriánovej vlády (r. 117—139 n. l.). Mramor, výška 2,24 m. Rím, Museo Vaticano, Cortile del Belvedere, č. 1 015 („zlatý rez“).
  43. Amazonka Mattei. Rímska kópia Feidiovho bronzového diela, vyhotoveného okolo r. 430 pred n. l. na konkurz v Efeze. Mramor, výška 2,11 m. Rím, Museo Vaticano, č. Gst 265 (organické formy).
  44. Diskobolos: mládenec vrhajúci disk. Novoveká rekonštrukcia strateného Myrónovho diela približne z r. 450 pred n. l., zhotovená podľa rímskych mramorových kópií (hlava z Castel Porziano, trup zo zbierok Lancelotti). Bronz, výška 1,38 m. Varšava, Národné múzeum, č. 138 440 (organické formy).
  45. Doryforos: mládenec nesúci kopiju. Novoveká rekonštrukcia strateného Polykleitovho diela (zv. kánon) približne z r. 440 pred n. l. (trup podľa rímskych mramorových kópií z Berlína a Florencie, hlava podľa bronzovej hermovky Apollonia z Neapolu). Bronz, výška 2,12 m. Varšava, Národné múzeum, č. 138 452 (kánon).
  46. Poseidón (?) vrhajúci trojzubec (stratený). Anonymný grécky originál, vyzdvihnutý z morského dna neďaleko mysu Artemision, pripisovaný Kalamidovi, okolo r. 450 pred n. l. Bronz, výška 2,09 m. Atény, Národné múzeum, č. 15 161 (organické formy).
  47. Afrodita z Mělu. Anonymný, štýlovo eklektický grécky originál, okolo r. 150—100 pred n. l. Parský mramor, výška 2,04 m. Paríž, Louvre, č. 339/400 („zlatý rez“).
  48. Diadumenos: mládenec uväzujúci si stužku okolo hlavy. Rímska kópia, okolo r. 80 pred n. l., objavená na Déle, podľa strateného bronzového Polykleitovho originálu približne z r. 430—420 pred n. l. Mramor, výška 1,86 m. Atény, Národné múzeum, č. 1 826 (organické formy).
  49. Starý veštec. Socha z východného priečelia Diovhého chrámu v Olympii. Anonymný grécky originál, okolo roku 460—457 pred n. l. Parský mramor, výška 1,38 m. Olympia, Múzeum (organické formy).
  50. Odpočinok Argonautov (?): uprostred účastníkov výpravy okrem iných Herakles. Mnohoplánovosť kompozície podľa vzoru manieri Polygnota z Tasu. Fragment červenofigurálnej maľby na kalichovom krátere tzv. Maliara Niobiných detí. Aténska dielňa, okolo r. 460—450 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,539 m. Paríž, Louvre, č. G 341 (maliarstvo).
  51. Apolónova socha v otvorených dverách dórskeho chrámu. Perspektívne skratky a valeurové modelovanie podľa vzoru gréckeho tabuľového maliarstva z konca 5. stor. pred n. l. Maľba na fragmente zvonového kráteru z Tarentu, dielo tzv. Dionýzovského maliara. Apulská dielňa, okolo r. 380—370 pred n. l. Hlina, výška 0,25 m. Amsterdam, Allard, Pierson Museum, č. 25/9 (maliarstvo).
  52. Linos — legendárny spievák a hudobník — učiaci mladého Ifikla hrať na lýre. Červenofigurálna maľba na skyfe z Caery (Etrúria), signovaná Pistoxenom. Aténska dielňa, okolo r. 480—479 pred n. l. Hlina, výška 0,15 m. Schwerin, Staatliches Museum, č. 708 (pôsobenie hudby, pytagorovci).
  53. Orfeova rozlúčka s Eurydikou v Háde. Rímska kópia gréckeho reliéfu, zhotoveného okolo r. 420—405 pred n. l., možno v okruhu Feidiových žiakov. Prelom 1. stor. pred n. l. a 1. stor. n. l. Mramor, výška 1,18 m. Neapol, Museo Nazionale, č. G 138 (orfický motív).
  54. Dievča ukladajúce odev do truhly. Votívna plaketa (pinax) zo svätyne Persefony v Lokroi Epizephyrioi. Južnoitalská dielňa, okolo r. 460 pred n. l. Terakota, výška 0,26 m. Tarent, Museo Nazionale.
  55. Náhrobná stéla Kritó a Timariste z Kamirhu na Rode. Grécky originál, okolo r. 440—420 pred n. l. Mramor, výška 2,00 m. Rodos, Múzeum, č. 13 638 (krása a cit, Demokritos).
  56. Auriga: vozataj votívnej kvadrigy (nezachovanej) gelského tyrana Polysala z Apolónovho okruhu v Delfách. Grécky originál pripisovaný Pytagorovi z Regionu. Bronz, výška 1,80 m. Delfy, Múzeum, č. 3 484, 3 540.
  57. Zhromaždenie bohov: Poseidón, Apolón a Artemis. Fragment východnej časti iónskeho vlysu Partenónu. Feidiova dielňa, okolo r. 442—438 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 1,05 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 856 (striedmosť, Demokritos).
  58. Spondorofoi: mládenci s hydriami v panaténajskom sprievode. Fragment severnej časti iónskeho vlysu Partenónu. Feidiova dielňa, okolo r. 442—438 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 1,05 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 864 (striedmosť, Demokritos).
  59. Dievča hrajúce na dvojtom aulose. Reliéf na bočnej strane tzv. Trónu Ludovisi. Grécky originál, južnoitalská dielňa, okolo r. 460 pred n. l. Parský mramor, výška 0,855 m. Rím, Museo Nazionale, č. 152 (pôsobenie hudby, pytagorovci).
  60. Unavený bojovník pred hrobom. Fragment maľby tzv. Maliara Vrbiny na náhrobnom lékyte z Eretrie v bielopodkladovej technike. Aténska dielňa, okolo r. 430 pred n. l. Hlina, výška scény 0,287 m. Atény, Národné múzeum, č. 1 816 (elementárne farby, Demokritos).
  61. Scéna z gréckej tragédie: na pozadí dekorácie — perspektívna maľba fasády paláca — dve postavy hercov. Fragment kráteru z Tarentu, ktorý dekoroval tzv. Maliar z Kanuelu. Apulská dielňa, okolo r. 340 pred n. l. Hlina, výška 0,225 m. Würzburg, Martin von Wagner-Museum (optické deformácie, Demokritos).
  62. Chrám Atény Niké Apteros na aténskej Akropole. Iónsky amfiprostylos postavený podľa projektu Kallikrata okolo r. 421 pred n. l. Pentelikónsky mramor, rozmery stylobatu 8,27 m × 5,64 m. Pohľad z juhovýchodu (umenia slúžiace slasti, Isokrates).
  63. Hefaistov a Aténin chrám (tzv. Téseion) na Kolonos Agoraios v Aténach. Dórsky peripteros (6 × 13 stĺpov) na trojstupňovej krepidóme, vybudovaný okolo r. 440 pred n. l. Pentelikónsky mramor, rozmery stylobatu 13,75 m × 31,77 m. Pohľad zo severovýchodu (kánon v architektúre).
  64. Chrám F neznámeho božstva (tzv. chrám Concordie) v Akragante na Sicílii. Dórsky peripteros (6 × 13 stĺpov) na štvorstupňovej krepidóme, okolo r. 425 pred n. l. Vápenec, rozmery stylobatu 16,91 m × 39,44 m. Pohľad zo severovýchodu (umenie a príroda, Demokritos).
  65. a b. Južný portikus, tzv. Terasa Kór v Erechteione na aténskej Akropole, dokončený okolo r. 410 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška sôch 2,31 m. Pohľad z juhu (umenia slúžiace slasti, Isokrates).
  66. Letiaca Niké z votívneho pamätníka Messénčanov v Olympii. Grécky originál, dielo Paionia z Mendy, okolo r. 420 pred n. l. Parský mramor, výška 1,95 m. Olympia, Múzeum (umenie slúžiace slasti, Gorgias).
  67. Ranená Niobina dcéra z Horti Sallustiani v Ríme. Anonymný grécky originál, okolo r. 430 pred n. l. Parský mramor, výška 1,49 m. Rím, Museo Nazionale Romano, č. 72 274 (Xenofón).
  68. Herec v scénickom kostýme s maskou v ruke. Maľba v Gnathiovom štýle na fragmente kráteru z Tarentu. Apulská dielňa, okolo r. 360 pred n. l. Hlina, výška 0,187 m. Würzburg, Martin von Wagner-Museum, č. 832 (umenie a klam, Gorgias).

69. Smrť Talóa, bronzového strážcu Kréty: výraz obrovej tváre (pátos) a modelovanie aktu (tiene) podľa vzoru tabuľového maliarstva z konca 5. stor. pred n. l. Fragment červenofigurálnej maľby na volútovom kratére tzv. Talóovho maliara. Aténska dielňa, okolo r. 405 pred n. l. Hlina, výška výjavu 0,35 m. Ruvo di Puglia, Museo Jatta, č. 1 501 (reprodukuje umenie, Xenofón).
70. Pár náušnic ozdobený levími hlavami. Grécka dielňa, koniec 5. stor. pred n. l. Zlato, priemer 0,021 m. Varšava, Národné múzeum, č. 148 405 (Demokritos).
71. Hrebeň ozdobený zobrazením boja skytských bojovníkov zo Solochovej mohyly na Kryme. Grécka dielňa na objednávku Skytov, začiatok 4. stor. pred n. l. Zlato, výška 0,126 m. Leningrad, Ermitáž, č. Dn 1 913, 1/1 (sféra krásy, Xenofón).
72. Zlatá náramnica z Kul-Oba (krása a primeranosť, Xenofón).
73. Afrodita Knidská. Novoveká rekonštrukcia slávneho Praxitelovho diela približne z r. 350 pred n. l., zhotovená podľa rímskych kópií (trup — z depozít Museo Vaticano, hlava — z Louvru). Mramor, výška 2,05 m. Varšava, Národné múzeum, č. 138 481 (krása, úžitok, slasť, Platón).
74. Atlét (?) chytajúci loptu. Grécky originál, tzv. Eféb z Antikytery (objavený v jej blízkosti v lodnom vraku), pripisovaný Eufranorovi, okolo r. 340 pred n. l. Bronz, výška 1,94 m. Atény, Národné múzeum, č. 13 396 (krása ako poriadok a miera, Platón).
75. Mladý Hermes, zvaný aj Eféb z Maratónu. Grécky originál z Maratónskeho zálivu. Praxitelova dielňa, okolo r. 330—325 pred n. l. Bronz, výška 1,30 m. Atény, Národné múzeum, č. 15 118 (krása ako poriadok a miera, Platón).
76. Hermes s malým Dionýzom na ruke z Hérinho chrámu v Olympii. Praxitelov originál, okolo r. 340 pred n. l., alebo rímska kópia podľa majstrovho bronzového diela. Parský mramor, výška 2,15 m. Olympia, Múzeum (umenie a materiál, Aristoteles).
77. Odpočívajúci satyr, rímska kópia (z 2. stor. n. l.) Praxitelovho originálu, zhotoveného okolo r. 360 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 1,79 m. Varšava, Národné múzeum, č. 148 233 (krása ako poriadok a miera, Platón).
78. Choragický pomník Lysikrata pri starovekej ulici Trojnožiek v Aténach, postavený okolo r. 334 pred n. l. z príležitosti víťazstva jeho chóru v hudobnej súťaži. Pentelikónsky mramor, výška 11,02 m (absolútna a relatívna krásy, Platón).
79. Charitky (?) tancujúce na Apolónovu počesť. Súsošie z nezachovaného votívneho akantového stĺpa v Apolónovom chráme v Delfách. Anonymný grécky originál, okolo r. 350—325 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 2,08 m. Delfy, Múzeum (očistenie prostredníctvom umenia, Aristoteles).
80. Perseus oslobodzuje Andromedu. Nástenná maľba z Casa dei Dioscuri v Pompejach, pravdepodobne kópia slávneho Nikiovho obrazu, zhotoveného okolo r. 330 pred n. l. Okolo r. 63—79 n. l. Výška 1,06 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 8 998 (mimézis, Platón).
81. Lekár na návšteve u chorého. Grécky votívny reliéf, venovaný Amfiarovi, okolo r. 380—350 pred n. l. Pentelikónsky mramor, Atény, Národné múzeum, inv. č. 3 369 (odsúdenie umenia, Platón).
82. Kairos, personifikácia Vhodnej chvíle, podľa Lysippovej bronzovej sochy približne z r. 330 pred n. l. Rímsky reliéf 2.—3. stor. n. l. Mramor, výška 0,60 m. Turín, Múzeum, č. 317 (napodobovacie umenia, Aristoteles).
83. Boj Grékov s Amazonkami. Platňa vlysu z Mauzólea v Halikarnase, Skopovo dielo, okolo r. 350 pred n. l. Mramor, výška 0,89 m. Londýn, British Museum, č. 1 014 (pojmem umenia, Aristoteles).
84. Idealizovaný portrét mladého Alexandra. Rímska kópia podľa gréckeho originálu z aténskej Akropoly, pravdepodobne Leocharovo dielo, okolo r. 340—338 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 0,55 m. Atény, Múzeum Akropoly, č. 1 331 (napodobovacie umenia, Aristoteles).
85. Menáda v extatickom tanci, tzv. Šalejúca menáda. Rímska kópia Skopovho diela, zhotoveného okolo r. 340 pred n. l. Mramor, výška 0,45 m. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, č. 133 (očistenie prostredníctvom umenia).
86. Portrét neznámeho muža zo Starej Palestry na Déle. Anonymný grécky originál, okolo r. 160—140 pred n. l. Bronz, výška 0,325 m. Atény, Národné múzeum, č. 14.612 (klasické a helenistické umenie).
87. Sedemstrunná kytara, sprievodný nástroj v chořalových obradných piesňach alebo sólový nástroj pri hudobných súťažiach. Vyobrazenie na reverze obola Chalkidskej ligy približne z r. 392—358 pred n. l. Striebro, priemer 0,0145 m. Varšava, Národné múzeum, č. 165 620 (krása pre zrak a sluch, Platón).
88. Portrét boxera, pravdepodobne Satyra z Elidy. Grécky originál z Olympie, pravdepodobne Silanionovo dielo, okolo r. 335—330 pred n. l. Bronz, výška 0,28 m. Atény, Národné múzeum, č. 6 439 (napodobovacie umenia, Aristoteles).
89. Kultový tanec na počesť Apolóna Karneia v čase sviatkov Karnei v Tarente. Fragment červenofigurálnej maľby tzv. Maliara Karnei na volútovom kratére z Ceglie del Campo. Lucánska dielňa, okolo 410 pred n. l. Hlina, výška nádoby 0,72 m. Tarent, Museo Nazionale Archeologico, č. 8 263 (napodobovacie umenia, Platón).
90. Orestes a Pylades u Ifigénie v Tauride. Červenofigurálna maľba s prvkami lineárnej perspektívy na volútovom kratére z Ruva. Apulská dielňa, okolo r. 370—350 pred n. l. Výška nádoby 0,63 m. Hlina. Neapol, Museo Nazionale, č. 3 223 (odsúdenie umenia, Platón).
91. Medeina pomsta: smrť Kreontovej dcéry. Červenofigurálna maľba na volútovom kratére z Caonsy, inšpirovaná nezachovanou (nie Euripidovou) tragédiou o Medei. Tarentská dielňa, okolo r. 330—320 pred n. l. Hlina. Mníchov, Antikensammlung, č. 810 (definícia tragédie, Aristoteles).
92. Bitka Alexandra Veľkého s Dareiom pri Isse (?) r. 333 pred n. l. Mozaika v štvorfarebnom ladení z Casa del Fauno v Pompejach, ktorá je kópiou gréckeho obrazu, zhotoveného okolo r. 318 pred n. l., pravdepodobný autor Filoxenos z Eretrie, okolo r. 100 pred n. l. Opus vermiculatum, rozmery 2,71 m × 5,12 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 10 020 (význam kompozície, Aristoteles).
93. Afrodita a Pan hrajúci sa v kocky. Rytina na vnútornej strane vrchnáka gréckeho zrkadla. Korintská dielňa, okolo r. 340 pred n. l. Bronz, priemer 0,185 m. Londýn, British Museum, č. 289 (krása a úžitok, Aristoteles).
94. Symposion s hetérami a flautistkami. Červenofigurálna maľba na zvonovom kratére z Kumé, dielo tzv. Maliara CA. Campánska dielňa, okolo r. 340 pred n. l. Hlina, výška 0,52 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 85 873 (hudba, Aristoteles).
95. Portréty helenistických vládcov na minciach: a) Ptolemaios I. na averze tetradrachmy, ktorú sám razil v r. 305—282 pred n. l. Striebro, priemer 0,025 m; b) Seleukos I. na averze tetradrachmy, ktorú razil v r. 305—281 pred n. l. Striebro, priemer 0,0245 m; c) Filetairoi na averze tetradrachmy Eumena II. z r. 197—159 pred n. l. Striebro, priemer 0,028; Varšava, Národné múzeum, č. 219 932, 107 886, 59 600 (hranice obdobia).
96. Ryton zakončený kónským popsím z Basovovej mohyly blízko Devanky (Bulharsko). Grécka dielňa, koniec 5. stor. pred n. l. — začiatok 4. stor. pred n. l. Striebro, výška 0,206 m. Plovdiv, Archeologické múzeum, č. 1 517 (sféra krásy, Xenofón).



97. Volútový kráter z Dhervoni: na brušku vo vyklepávanom reliéfe Dionýzos s Ariadnou a Tiasom; na výlevke nápis: Asteiounius z Larisy, syn Anaxagora. Grécka dielňa, okolo r. 330—320 pred n. l. Pozlátaný bronz, inkrustovaný striebrom, výška s držadlami 0,91 m. Soluň, Archeologické múzeum (hodnota umenia a krásy, Aristoteles).
98. Heraklov uzol zdobiaci diadém so zobrazením orla a Erota z náhrobku na Tamanskom polostrove (juh ZSSR). Grécka dielňa, 3.—2. stor. n. l. Zlato, granáty, sklená pasta, priemer 0,20 m. Leningrad, Ermitáž, č. Apr. (štáty diadochov).
99. Personifikácia Alexandrie so symbolmi námorného víťazstva (prilba v tvare lodnej čelene, atribúty: sťažňa a veslo). Mozaika z Thmuisu (Dolný Egypt), signovaná Sofilom. Alexandrijská dielňa, koniec 3. stor. pred n. l. — začiatok 2. stor. pred n. l. Opus vermiculatum, výška 1,25 m. Alexandria, Grécko-rímske múzeum, inv. č. 21 739 (štáty diadochov).
100. a b. Fialé ozdobená hlavami Etiópcanov z pokladu objaveného v Panagurišti (Bulharsko). Grécka dielňa, okolo r. 320—280 pred n. l. Zlato, priemer 0,25 m. Plovdiv, Archeologické múzeum, č. 3204 (štáty diadochov).
101. Etiópsky chlapec spievajúci pravdepodobne so sprievodom sambiky (malej harfy — nezachovala sa). Figúrka z Chálon-sur-Saône. Alexandrijská dielňa, okolo r. 200—150 pred n. l. Bronz, oči inkrustované striebrom, výška 0,191 m. Paríž, Bibliothèque Nationale, č. 1 009 (hudobná veda, Sextus Empiricus).
102. Afrodita s Erotom trestá Pana sandálom. Erotické súsošie z Délu, zhotovené pre Dionýzia, Zenónovho syna, sýrskeho kupca z Berytu, okolo r. 100 pred n. l. Mramor, výška 1,29 m. Atény, Národné múzeum, č. 3 335 (grécki emigranti).
103. Spiaci Eros. Pravdepodobne grécky originál z Rodu, okolo r. 200 pred n. l. Bronz, dĺžka 0,782 m. New York, Metropolitan Museum of Art, č. 43.11.4 (krása a slasť, Epikuros).
104. Gall samovrah s telom ženy tzv. Gall Ludovisi. Rímska kópia centrálného bronzového súsošia z víťazného pomníka Attala I., postaveného v Aténinom okruhu na akropole v Pergamone, okolo r. 220—210 pred n. l. Mramor, výška 2,11 m. Rím, Museo Nazionale Romano, č. 8 608 (štáty diadochov).
105. Rímsky legionár ozbrojený kopijou, mečom a štítom. Náhrobná stéla Aurelia Sabina, Sýrčana, vojaka druhej légie, ktorý zomrel v 35. roku života, druhá polovica 2. stor. n. l. Mramor, výška 0,57 m. Alexandria, Grécko-rímske múzeum, č. 252 (Rím).
106. Boj Rimanov s Macedónčanmi. Fragment vlysu z podstavca víťazného pomníka Aemilia Paula v Apolónovom okruhu v Delfách, okolo r. 167 pred n. l. Mramor, dĺžka vlysu 6,40 m. Delfy, Múzeum (Rím).
107. Pan učí Dafnisa hrať na syringe. Rímska kópia helenistického súsošia, pravdepodobne tzv. symplegmy nobile, ktorú vyhotovil Heliodoros z Rodu okolo r. 100 pred n. l. Mramor, výška 1,58 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 6 320 (príroda ako vzor umenia, Lukretius).
108. Augustova apoteóza: v hornom registri cisár s bohyňou Romou, Oikumena ho zdobi vencom, v dolnom — vojaci stavajúci trofeum. Tzv. Gemma Augustae. Rímska dielňa, okolo r. 10—14 n. l. Onyx, rozmery 0,223 m × 0,187 m. Viedeň, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung (Rím).
109. Boj Grékov s Perzanmi. Reliéf z tzv. Sarkofágu Alexandra Veľkého (patriaceho pravdepodobne satrapovi Abdalonymovi) z kráľovskej nekropoly v Sidone. Atická dielňa, okolo r. 310 pred n. l. Pentelikónsky mramor, polychrómovaný, výška reliéfu 0,58 m. Istanbul, Archeologické múzeum, č. 68 (hranice obdobia).
110. Kúpajúce sa dievča z Verroie (Macedónia). Grécky originál, začiatok 3. stor. pred n. l. Bronz, 0,25 m. Mníchov, Antikensammlung č. 3 669 (krása a slasť, Epikuros).
111. Agias z votívneho súsošia Daocha II. v Apolónovom okruhu v Delfách. Grécka kópia, súčasná s Lysippovým bronzovým originálom, zhotoveným vo Farsale okolo r. 344—334 pred n. l. Mramor, výška 1,97 m. Delfy, Múzeum (poriadok a veľkosť, Aristoteles).
112. Niké zo Samotráky. Grécky originál, pravdepodobne dielo Pytokrita z Rodu, ktorý sa našiel vo svätyni Kabirov na Samotráke, okolo r. 190—180 pred n. l. Mramor, výška 2,45 m. Paríž, Louvre, č. 2 369 (pojmy krásy, Chrysispos).
113. Ruka s palladiom, magický vyobrazením Atény. Fragment obrovského súsošia zobrazujúceho Odyseov koráb z tzv. Tiberiovej jaskyne v Sperlonge, signovaného roduškami majstrami Hagesandrom, Polydorom a Atanodorom, koniec 2. stor. pred n. l. Grécky mramor, Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (chvála rúk, Cicero).
114. a b. Piknik s hudobníkmi. Fragment tzv. Mozaiky Barberini z Fortuniného chrámu v Praeneste (Taliansko), pod vplyvom alexandrijského maliarskeho archetypu z polovice 2. stor. pred n. l. Okolo r. 80 pred n. l. Opus vermiculatum, rozmery fragmentu 1,003 m × 0,955 m. Palestrina, Museo Archeologico Municipale (škodlivosť hudby, Sextus Empiricus).
115. Afrodita v kúpeli pridrižávajúca si vlasy. Soška nájdená na Rode, okolo polovice 1. stor. pred n. l., zhotovená podľa alexandrijského originálu asi z r. 125 pred n. l. Parský mramor, výška 0,49 m. Rodos, Múzeum (pulchritudo a decorum, Cicero).
116. Stará pijanka s lagynom vína. Rímska kópia podľa bronzového gréckeho originálu, ktorého autorom bol pravdepodobne Myrón z Téby, okolo r. 240—200 pred n. l. Mramor, výška 0,92 m. Mníchov, Antikensammlung, č. 437 (pojmy krásy, Chrysispos).
117. Malý plebejec si vyťahuje trň z nohy, figúrka z Priené. Maloázijská dielňa, okolo r. 100 pred n. l. Terakota, výška 0,27 m. Berlín, Staatliche Museen, č. To 8 626 (decorum, Plutarchos).
118. Múzy na reverzoch rímskych republikánskych mincí: a) Melpomené s tragickou maskou; b) Tália s komickou maskou; c) Terpsichora s lýrou; d) Urania s glóbusom. Emisia V. Pomponia Musu, r. 67 pred n. l. Striebro, priemer 0,018 m. Varšava, Národné múzeum, č. 106 788, 106 787, 216 417, 216 506 (klasifikácia umení, Cicero).
119. Tancujúca trpaslička, soška nájdená vo vraku rímskej lode pri Mahdii. Alexandrijská dielňa, okolo r. 150—130 pred n. l. Bronz, výška 0,30 m. Tunis, Musée du Bardo, č. F 213 (decorum, Plutarchos).
120. Vozataj s kvadrigou. Fragment nástennej maľby na klenbe kupoly tráckeho kniežaťa v Kazanlyku (Bulharsko). Dielo gréckeho umelca približne z r. 300 pred n. l., výška vlysu 0,55 m (in situ) (krása živých bytostí, Chrysispos).
121. Pijúce holuby. Mozaika z Hadriánovej vily v Tivoli, zhotovená podľa originálu Sosa z Pergamonu zo začiatku 2. stor. pred n. l. Obdobie Hadriánovej vlády, r. 117—138 n. l. Opus vermiculatum, rozmery 0,85 m × 0,98 m. Rím, Museo Capitolino, SdC 13a (krása a úžitok, Cicero).
122. Tzv. Kráter Borgnese z Horti Sallustiani v Ríme: na reliéfe je zobrazenie dionýzovského tiasu, o. i. satyra podopierajúceho opitého siléna a tancujúcu menádu. Neoatická dielňa, 1. stor. pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 1,71 m. Paríž, Louvre, č. 86 (úžitkové a rozptyľujúce umenia, Cicero).

123. Podstavec svietnika podopieraný tromi harpami, dekorovaný reliéfom a zakončený tromi baraními hlavami. Obdobie Augustovej vlády, r. 31 pred n. l. — r. 14 n. l. Mramor, výška 0,48 m. Varšava, Národné múzeum, č. 199 384 (úžitkové a rozptyľujúce umenia, Cicero).
124. a b c. Dionýzovský sprievod: satyr hrajúci na dvojtom aulose a dve tancujúce menády. Kratér. Mramor. Paríž, Louvre (helenistická hudba).
125. Príprava na koncert. Nástenná maľba tzv. Majstra idyly zo Stabií približne z r. 50—79 n. l., podľa helenistického originálu z 3. stor. pred n. l., rozmery 0,56 m × 0,61 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 9 023 (trojaký význam hudby, Sextus Empiricus).
126. Potulní muzikanti. Mozaika z tzv. Cicerónovej vily v Pompejoch, signovaná Dioskuridom zo Samu, zhotovená okolo r. 100 pred n. l. podľa gréckeho maliarskeho archetypu z polovice 3. stor. pred n. l. Opus vermiculatum, výška 0,437 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 9 985 (hudba a slasť, Pseudo-Aristoteles).
127. Léta a Nioba hrajúce sa v kocky. Monochromatická maľba z domu M. Caesia Blanda v Herculaneu. Neoatické dielo podľa vzoru gréckeho originálu z konca 5. stor. pred n. l. Okolo r. 80 pred n. l. Mramor, výška 0,42 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 9 562 (anekdota o Zeuxidovi, Cicero).
128. Božskí súrodenci: Ptolemaios II. a Arsinoé II., deifikovaní vládovia helenistického Egypta, dobrodincovia Museionu a Bibliotéky. Tzv. Kamea Gonzaga. Alexandrijská dielňa, 3. stor. pred n. l. Sardonyx, výška 0,157 m. Leningrad, Ermitáž, č. 291 (predtým vlastníctvo Josephiny de Beauharnais) (helenistická literatúra).
129. Homérova apoteóza, na vrchole Zeus, trochu nižšie Mnemosyné, na svahoch deväť Múz, v jaskyni Apolón s kitarou, vedľa na podstavci básnik Kallimachos; na úpätí tróni Homér s kľáčiacimi personifikáciami Iliady a Odyssey, Čas a Svet mu kladú veniec na hlavu; pred ním Mýtus a História prinášajúca obeť, ako aj Poézia (s pochodňami); Tragédia a Komédia (v maskách) skladajú hold; za nimi Cnosť, Pamäť, Vernosť a Múdrosť. Alegorický reliéf — pravdepodobne obsahujúci narážky na alexandrijskú básnickú školu a založenie Homereiónu v Alexandrii za Ptolemaia IV. a Arsinoé III. — signovaný Archelaom z Priené, okolo r. 125 pred n. l. Parský mramor, výška 1,18 m. Londýn, British Museum, č. 2 191 (reprodukcia alebo predstavivosť).
130. Návšteva Dionýza s tiasom u dramatického umelca. Neoatický dekoratívny reliéf, pravdepodobne italská dielňa, 1. stor. n. l. Mramor, rozmery 0,90 m × 1,51 m. Londýn, British Museum, č. 2 190 (inšpirácia, Lukianos).
131. Veľký oltár Dia a Atény Nikeforos, postavený za Eumena II. na agore v Pergamone. Dielo architekta Menekrata z Rodu, okolo r. 181—158 pred n. l. Mramor a vápenec, rozmery základne 36,40 m × 34,20 m, podložia 69 m × 77 m. Rekonštrukcia, Berlín, Staatliche Museen (klasické a helenistické umenie).
132. Bohyňa s levom útočiacim na giganta. Fragment severnej časti vlysu gigantomachie z Veľkého oltára Dia a Atény na agore v Pergamone, okolo r. 181—165 pred n. l. Mramor, výška vlysu 2,30 m. Berlín, Staatliche Museen (klasické a helenistické umenie).
133. Smrť Laokoonta a jeho synov. Grécky originál, dielo Agesandra, Polydora a Attenodora z Rodu, okolo r. 160—140 pred n. l. Mramor, výška 1,84 m. Museo Vaticano, Cortile del Belvedere, č. 1 059, 1 064, 1 067 (klasické a helenistické umenie).
134. Demostenes — psychologický portrét. Rímska kópia podľa gréckeho bronzového originálu z Polyuktovej dielne, zhotoveného okolo r. 280 pred n. l. Mramor, výška 2,02 m. Kodaň, Ny Carlsberg Glyptotek, č. I. N. 2 782 (estetika v rétorike).
135. Chrám Dia Sosipolída postavený na agore v Magnézii nad Meandrom, okolo r. 195—190 pred n. l. Fasáda na pláne iónskeho prostylu s proporáciami zhodnými s Hermogenovou teóriou. Mramor, výška stĺpov 6,30 m, šírka medzi bočnými osami 6,35 m, výška trámov 1,26 m. Rekonštrukcia, Berlín, Staatliche Museen (helenistická architektúra).
136. Chrám Dia Olympského (Olympeion) v Aténach. Korintský dipteros so 104 stĺpmi, ktorý vybudoval Antiochos IV. Epifanes na základoch spred r. 510 pred n. l. Staviteľ Cossutius v r. 174—164 pred n. l., dokončený okolo r. 130 pred n. l. Pentelikónsky mramor, rozmery stylobatu 41,11 m × 107,89 m (klasické a helenistické umenie).
137. Dievča s vtáčikom, tzv. Tanagrijčanka. Grécka dielňa, koniec 4. stor. pred n. l. — začiatok 3. stor. pred n. l. Terakota, výška 0,20 m. Varšava, Národné múzeum, č. 147 032 (klasické a helenistické umenie, rokoko).
138. Žena v šatách. Helenistický originál z 2. stor. pred n. l. Mramor, výška 1,43 m. Varšava, Národné múzeum, č. 143 495 (klasické a helenistické umenie, manierizmus).
139. a b. Trhové haly na Trajánovom fóre v Ríme: sklepená chodba prvého poschodia so skladovými miestnosťami. Dielo gréckeho architekta Apollodora z Damasku, okolo r. 107—113 n. l. Tehla, betón, travertín (rímska architektúra).
140. Amfiteáter Flaviovcov, tzv. Koloseum v Ríme, postavený v úložine medzi kopcami Velia, Esquilin a Caelius za panovania troch po sebe vládnučích cisárov Vespasiána, Tita a Domiciána v r. 70—90 n. l. Tuf a travertín, dĺžka asi 187,75 m a 155,60 m, výška 50,75 m (rímska architektúra).
141. Panteón v Ríme: klenba kupoly s oculom, vyzdobená profilovanými kazetami. Obdobie Hadriánovej vlády, okolo r. 118—128 n. l. Betón a tehla, mramorové obklady, priemer kupoly 43,30 m (rímska architektúra).
142. Rímsky patricij s portrétmi predkov, tzv. Statua Barberini, okolo r. 40—30 pred n. l. Mramor, výška 1,65 m. Rím, Palazzo dei Conservatori (rímske výtvarné umenie).
143. Portrét Domitie Longiny, ženy cisára Domiciána — pravdepodobne z Ríma, okolo r. 82—92 n. l. Mramor, výška 0,305 m. Varšava, Národné múzeum, č. 142 717 (rímske výtvarné umenie).
144. Ženy z Palmyry zúčastňujúce sa na sprievode. Fragment reliéfu na architektonickom bloku z Belovho chrámu v Palmyre, okolo r. 32 n. l. Vápenec, výška 1,30 m (in situ) (európske a východné umenie).
145. a b. Rímski senátori v slávnostnom sprievode. Fragment reliéfu na severnej stene Ara Pacis Augustae, postavenej v r. 13—9 pred n. l. na Martovom poli v Ríme. Mramor luna, výška reliéfu 0,55 m. Rím, Ara Pacis (rímske výtvarné umenie).
146. Defilé (decursio) rímskej jazdy. Fragment reliéfu z podstavca nezachovaného stĺpa Antonia Pia v Ríme, okolo r. 160—161 n. l. Italský mramor, rozmery platne 2,47 m × 3,38 m. Rím, Museo Vaticano, Cortile della Pigna, č. 223 (rímske výtvarné umenie).
147. Portrét Marca Aurelia na koni, okolo r. 166—180 n. l. Pozlátený bronz, výška 3,52 m. Rím, Kapitól (in situ) (rímske výtvarné umenie).
148. Obeta Konóna, Nikostratovho syna, za asistencie dvoch kňazov a rodiny. Grécko-iránsko-semitská nástenná maľba z chrámu palmyrských bohov v Dura Europos, okolo r. 75 pred n. l., rozmery 4,25 m × 3,80 m. Damask, Národné múzeum, inv. č. 3 475 (európske a východné umenie).

149. Reliéfy Trajánovho stĺpa s epizódami z dvoch cisárových víťazných výprav proti Dákom. Dielo anonymného sochára, architektúra pomníka podľa projektu Apollodora z Damasku, okolo r. 110—113 n. l. Carrársky mramor, priemer stĺpa 3,83 m, dĺžka reliéfu približne 200 m. Rím, Trajánovo fórum (in situ) (rímske výtvarné umenie).
150. Ara Pacis Augustae, oltár mieru na Martovom poli v Ríme, zvečňujúci Augustove víťazstvá v Galii a v Hispánii, r. 13—9 pred n. l. Mramor, rozmery pódia 11,62 m × 10,65 m. Pohľad na vnútrojšok. Rím, Ara Pacis (rekonštrukcia) (odvetvia architektúry, Vitruvius).
151. Rímsky akvadukt, tzv. Pont du Gard, nad dolinou rieky Gard neďaleko Nîmes (južné Francúzsko), postavený pravdepodobne okolo r. 19 pred n. l. Kameň, dĺžka zachovaného úseku 269 m, výška 77 m (proporcie a štruktúra, Vitruvius).
152. Fantastická architektúra. Nástenná maľba z cubícula domu pri Ville Farnesine v Ríme, okolo r. 30—20 pred n. l., rozmery 2,32 m × 2,35 m. Rím, Museo Nazionale (Vitruvius a helenistická architektúra).
153. Monument Juliovcov v Saint-Rémy (južné Francúzsko), ktorý postavili Marcus Iulius, Sextus a Lucius na počesť svojich mŕtvych rodičov, okolo r. 35—25 pred n. l. Vápenec, výška 18 m (pevnosť, účelnosť, krása, Vitruvius).
154. Horologion, chrono-meteorologická stavba, tzv. Veža vetrov na rímskej agore v Aténach. Dielo astronóma Andronika z Kyrru, okolo r. 40 pred n. l. Mramor, výška 12,80 m (odvetvia architektúry, Vitruvius).
155. Mauzóleum Caecilia Metella na Via Appia v Ríme, okolo r. 50—30 pred n. l. Tehla a travertín, priemer 29,5 m; krenelovanie dodané v stredoveku (odvetvia architektúry, Vitruvius).
156. Belov chrám v Palmyre. Korintský pseudodipteros oktastylos (8 × 15 stĺpov) na pódiu, proporcie podľa vzoru Hermogenových stavieb v Magnézii; hlavice peristázy boli kedysi ozdobené listami z pozláteného bronzu, okolo r. 32 n. l. Vápenec, pohľad na východnú fasádu (architektúra a ľudské telo, Vitruvius).
157. Tzv. Maison Carrée — chrám kultu Gaia a Lucia Caesarovcov, neúspešných Augustových nástupcov, v Nîmes (južné Francúzsko). Korintský pseudoperipteros hexastylos (6 × 11 stĺpov) na pódiu, v proporciách sa zhodujúci s Vitruviou teóriou, okolo r. 16 pred n. l. Vápenec, rozmery celly 8,16 m × 17,65 m (architektúra a ľudské telo, Vitruvius).
158. Peristylos a záhrada domu bankárskej rodiny Vettiovcov v Pompejach, okolo r. 62—79 n. l. Stav po reštaurácii (distribúcia, Vitruvius).
159. Tancujúci satyr z vily zvanaj Casa del Fauno v Pompejach. Grécky originál, okolo r. 200—150 pred n. l. Bronz, výška 0,78 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 5 002 (helenistický vkus).
160. Antonius ako Apolón. Posmrtný heroizovaný portrét Hadriánovho obľúbenca — podľa vzoru gréckych kompozícií zo 4. stor. pred n. l. — z Apolónovho okruhu v Delfách. Okolo r. 130—135 n. l. Mramor, výška 1,80 m. Delfy, Múzeum, č. 1 718 (umenie zhrňa krásu sveta, Maximos z Týru).
161. Augustova socha z Líviinej vily v Prima Porta neďaleko Ríma. Kompozícia a proporcie podľa vzoru klasického Polykleitovho kánonu, po r. 19 pred n. l. Mramor, výška 2,04 m. Rím, Museo Vaticano, Braccio Nuovo, č. 2 290 (architektúra a ľudské telo, Vitruvius).
162. Džbánik ozdobený volavkami z nekropoly v Pantikapaiu (južná časť ZSSR). Pergamonská dielňa, začiatok 1. stor. n. l. Hlina, tmavočervená glazúra, výška 0,198 m. Leningrad, Ermitáž, č. 1 908.56 (helenistický vkus, naturalizmus).
163. Nástenná maľba s prvkami fantastickej architektúry (prekreslenie) v Casa dei Vetti v Pompejach, okolo r. 62—64 n. l. (Vitruvius a helenistická architektúra).
164. Herakles a Telefos pred personifikáciou Arkádie, majestátnou ženskou postavou, sediacou na skale. Nástenná maľba z baziliky v Herculaneu približne z r. 63—79 n. l., vyhotovená podľa obrazu pergamonskej školy z r. 200—150 pred n. l. Výška 2,16 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 9 008 (helenistický vkus).
165. Pohľad na prístav v Puteoli. Nástenná maľba zo Stabií, okolo r. 62—79 n. l.; rozmery 0,24 m × 0,26 m. Neapol, Museo Nazionale, inv. č. 9 514 (optické korekcie, Proklos).
166. Bukolícka krajina s posvätným stromom a svätýňou tzv. Majstra Amanda z vily Agrippa Postuma v Boscotrecase, okolo r. 4—7 n. l. Pravdepodobne podľa helenistického originálu z konca 2. stor. pred n. l. Rozmery 1,53 m × 0,98 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 9 414 (fantázia a napodobovanie, Filostratos).
167. Odyseov príchod do krajiny Laistrygónov: drobné postavy hrdinov (vysvetlené gréckymi nápismi) sa podriaďujú iluzionisticky chápanej krajine. Fragment nástennej maľby z domu na Esquiline v Ríme, okolo r. 50—40 pred n. l., podľa vzoru helenistického originálu približne z r. 150 pred n. l. Technika fresky, dĺžka 1,55 m. Rím, Vatikán, Biblioteca Apostolica (predstavivosť v umení, Filostratos Ml.).
168. Sokratov portrét s identifikujúcim gréckym nápisom. Fragment nástennej maľby zo šesťposchodového domu v Efeze, druhá polovica 1. stor. n. l.; výška okolo 0,50 m. Efez, Múzeum (predstavivosť a napodobovanie, Filostratos).
169. Feidiov autoportrét na tzv. Strangfordskom štíte, rímskej kópii štítu Atény Partenos, chryzelefantínového Feidiovho diela približne z r. 438 pred n. l. Pentelikónsky mramor, výška 0,426 m. Londýn, British Museum, č. 302 (spoločenské postavenie výtvarného umelca).
170. a b. Zeus, hlava stratenej kultovej sochy z Olympeionu v Kyréne (južná Líbya), podľa chryzelefantínovej podobizne Dia Olympského od Feidia približne z r. 430—420 pred n. l. Rímska kópia z obdobia Hadriánovej vlády, r. 117—138 n. l. Polychrómovaný mramor, výška 0,38 m. Kyréna, Múzeum sochárstva (Pausanias, meranie a dojem).
171. Boj kentaura s divými zvieratami na pozadí kamenitej krajiny. Mozaika z Hadriánovej vily v Tivoli, možno inšpirovaná Zeuxidovou „Rodinou kentaurov“ približne z r. 420 pred n. l. alebo neskorším helenistickým obrazom. Obdobie Hadriánovej vlády, okolo r. 130—138 n. l. Opus vermiculatum. Berlín, Staatliche Museen (zrak a myslenie vo vzťahu k umeleckému dielu, Lukianos).
172. Mladý kentaur z Hadriánovej vily v Tivoli. Dielo, ktoré signovali Aristetas a Papias z Afrodízie (Karia). Obdobie Hadriánovej vlády, r. 117—138 n. l. Tmavosivý mramor, výška 1,56 m. Rím, Museo Capitolino, Salone č. 2 (zrak a myslenie vo vzťahu k umeleckému dielu, Lukianos).
173. Hlava barbara. Rímska plastika, druhá polovica 2. stor. n. l. Mramor, výška 0,36 m. Varšava, Národné múzeum, inv. č. 199 615 (duchovné a remeselné umenia, Galenos).
174. Smútiaca Nioba — hlava ústrednej postavy z mnohočlenného súsošia zobrazujúceho smrť Niobiných detí. Rímska kópia podľa anonymného helenistického originálu, zhotoveného okolo r. 300 pred n. l., prevezeného do Ríma okolo r. 38 pred n. l. Mramor, výška 0,583 m. Nieborów, Pobočka Národného múzea vo Varšave (kontemplácia, Plinius St.).
175. Rímsky akvadukt v Segovii (Španielsko), okolo r. 100—125 n. l. Žula, výška 29 m, dĺžka zachovaného úseku 730 m (rozdelenie umení, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
176. Bazén obkolesený kolonádou (tzv. Kanopos) s monumentálnym nymfeom (tzv. Serapeum) v pozadí.

- Eklektická imitácia egyptských architektonických zásad v Hadriánovej vile v Tivoli, okolo r. 130—138 n. l. Tehla a mramor, dĺžka bazénu 40 m (zrak a myslenie vo vzťahu k umeleckému dielu, Lukianos).
177. Dievča trhajúce kvety, tzv. Flora. Nástenná maľba zo Stabií, podľa vzoru helenistického originálu, okolo r. 62—79 n. l.; výška 0,93 m. Neapol, Museo Nazionale, č. 8 834 (predstavivosť a napodobovanie, Filostratos).
178. Vnútro cely — s polostĺpmi a výklenkami — Bakchovho chrámu v Baalbeku (Libanon). Korintský peripteros (8 × 15 stĺpov) na pódiu, okolo r. 150 n. l. Vápenec, rozmery pódia 35 m × 66 m. Pohľad zo severu (rozdelenie umení, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
179. Veľká kolonáda na hlavnej ulici v Apamei (Sýria); drieky stĺpov špirálovite žliabkované, 2. stor. n. l. Vápenec, pôvodná dĺžka ulice 1 714 m, šírka spolu s kolonádou 37 m (organické umenia, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
180. Fasáda kamennej hrobky, tzv. Khazne el Farau'n (Faraónova pokladnica), nabatejského vládcu v Petre (Jordánsko), prvá polovica 2. stor. n. l., výška 40 m (rozdelenie umení, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
181. Veľká kolonáda a tripylón na hlavnej ulici v Palmyre (Sýria), okolo r. 158—279 n. l. Vápenec, pôvodná dĺžka ulice 1 100 m, výška stĺpov 9,50 m. Pohľad zo západu (organické umenia, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
182. a b. Rímske divadlo v Bosre (Sýria). Pohľad na polkruhové hľadisko, vyvýšenú scénu a výklenkami, rozčlenenú trojposchodovú fasádu scénickej budovy, začiatok 2. stor. n. l. Hauranský bazalt, priemer hľadiska 102 m, dĺžka scény 45 m (organické umenia, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
183. Mitra tauroktónos, t. j. zabíjajúci býka. Rímske kultové súsošie, 2.—3. stor. n. l. Mramor, výška 1,23 m. Varšava, Národné múzeum, inv. č. 143 396 (umenie ako zrkadlo ideí, Plotinos).
184. Bakchus — dieťa na leopardovi. Rímska dekoratívna plastika z polovice 2. stor. n. l. Biely, sivý a červený mramor, výška 1,105 m. Varšava, Národné múzeum, č. 140 340 (peripoietické umenia, scholia k Dionýziovi Tráckemu).
185. Apoteóza cisára Caracalla. Rímska kamea, okolo r. 217 n. l. Sardonyx, výška 0,071 m. Nancy, Bibliothèque Municipale (umenie, zručnosť a remeselná obratnosť, Filostratos).
186. Okrúhly chrám, tzv. Venušin chrám v Baalbeku (Libanon). Korintský tetrastylos s okrúhrou cellou na pódiu, okolo r. 250 n. l. Vápenec, rozmery pódia 17,50 × 25 m. Pohľad z juhu (umenie ako zrkadlo ideí, Plotinos).
187. Bitka Rimanov s Gótmí. Reliéf na čelnej strane tzv. Sarkofágu Ludovisi (cisára Hostiliána). Rímska dielňa, okolo r. 260 n. l. Carrarský mramor, dĺžka 2,75 m. Rím, Museo Nazionale Romano, č. 8 574 (napodobovanie v umení, Plotinos).
188. Portrét Haddaie, Taimovej dcéry. Náhrobná stéla s aramejským nápisom z Palmyry, okolo r. 212—213 n. l. Vápenec, výška 0,575 m. Varšava, Národné múzeum, č. 199 576 (tvorivosť v umení, Plotinos).
189. Rímsky rečník v tóge. Portrétna hlava (zhotovená osobitne) pripomína cisára Proba. Rím, hlava okolo r. 268—282 n. l., trup okolo r. 100—250 n. l. Mramor, výška 2,18 m. Varšava, Národné múzeum, č. 143 402 (dočasnosť umenia, Plotinos).
190. Architektonická výzdoba: štylizovaná viničová ratolesť s hroznovými strapcami a s vtáčikmi. Fragment pilastra tzv. Hrobového chrámu v Palmyre, pravdepodobne prelom 2. a 3. stor. n. l. Vápenec (in situ) (napodobovanie v umení, Plotinos).
191. Ammoniov portrét na rakve s pohárom a s kyticou kvetov, nájdený v Antinoe (Egypt), druhá polovica 3. stor. n. l. Enkaustická maľba na plátne, výška 0,51 m. Paríž, Louvre (tvorivosť v umení, Plotinos).
192. Lekcia anatómie: učiteľ s asistentom uprostred žiakov, z ktorých jeden ukazuje paličkou na príslušné miesto na mŕtvoľe a referuje o anatomicom probléme. Nástenná maľba v arcasoliu tzv. Nuovo Ipogeo v katakombách pri Via Latina v Ríme, polovica 4. stor. n. l., rozmery 1,68 m × 2 m (in situ) (rady pre maliarov, Plotinos).
193. Porta Nigra v Trevíre, opevnená brána rímskeho sídelného mesta. Pieskovec, výška 30 m. Pohľad na fasádu zo severovýchodu (klasifikácia umení, Plotinos).
194. Bazilika, audienčná sála Konštantínovho paláca v Trevíre, okolo r. 300 n. l. Tehla a betón, rozmery 27,50 m × 67 m, výška 32 m. Pohľad na apsidu a fasádu zo severozápadu (klasifikácia umení, Plotinos).
195. Filozof a múzy, pravdepodobne Plotinos vyučujúci cisárovnú Salominu. Reliéf na fragmente rímskeho sarkofágu, pravdepodobne Galenovho. Rímska dielňa, okolo r. 270 n. l. Italský mramor, rozmery 1,50 m × 2,40 m. Rím, Museo Laterano, č. 16 (vnímanie krásy, Plotinos).
196. Súsošie tetrarchov: Dioklecián, Maximilián, Galerius a Konstancius I. Chlorus; kubizovaná plastická forma podriadená idej jednoty a moci vládcov. Reliéf z cisárskeho paláca v Konštantinopole. Egyptská dielňa, okolo r. 300 n. l. Porfýr, výška 1,30 m. Benátky, bazilika San Marco; severozápadné nábrevie (bilancia starovekej estetiky).
197. Reč (oratio) Konštantína Veľkého z Rostry na Fore Romane v Ríme k občanom po víťazstve nad Maxenciom na Mulvijskom moste. Fragment reliéfu na severnej fasáde Konštantínovho oblúka v Ríme, okolo r. 312—315 n. l. Mramor, výška 1,04 m (in situ) (prehľad starovekej estetiky).
198. Mardochoiov triumf a ustanovenie sviatku Purim (Kniha Ester 6—10). Fragment nástennej maľby ilustrujúcej epizódy zo Starého zákona zo synagogy v Dura Europos (Sýria), okolo r. 245—258 n. l., výška 1,30 m. Damask, Národné múzeum (rady pre maliarov, Plotinos).
199. Poľné práce: orba a seba. Kompozícia s iluzionistickými a perspektivistickými efektmi, podľa vzorov helenistického maliarstva. Fragment rímskej mozaiky z Cherchellu (Alžírsko), polovica 3. stor. n. l. Opus vermiculatum, rozmery 5,50 m × 3,60 m. Cherchell, Archeologické múzeum (klasifikácia umení, Plotinos).
200. Tigrica útočiaca na teľa. Fragment mozaiky z baziliky Junia Bassa na Esquiline v Ríme, okolo r. 331 n. l. Opus sectile, mramor a farebný tvrdý kameň, rozmery 1,24 × 1,85 m. Rím, Palazzo dei Conservatori (prehľad starovekej estetiky).

## REGISTER MIEN

- Abert H. 36, 218  
 Acro Helenius 198  
 Aetios 109, 198  
 Agatarchos 65, 109, 124  
 Aglaofón 209, 217  
 Ainalov. D. 260  
 Aischylos 36, 62—64, 109, 138, 253, 314  
 Akvinský Tomáš 18  
 Alberti, L. B. 266  
 Alexander Velký 92, 175, 176, 186, 258, 260, 273  
 Alexandros z Afrodízie 200  
 Alexis z Turioi 63  
 Alibertis, S. 148  
 Alkaios 38  
 Alkidamas 112, 114, 119, 120  
 Alkinoos 50, 275  
 Alverny, M. Th. d' 14  
 Anakreon 38, 46, 47, 283  
 Anaxagoras 60, 109, 114, 124  
 Anaxenos 219  
 Andromenides 210, 241  
 Anonymos 295  
 Anonymus Iamblichi 240  
 Antifanes 63  
 Antifilos 90  
 Antigonos 175, 179  
 Antiochos z Askalonu 179, 204, 208, 274, 311  
 Antoniovci 259  
 Apelles 76, 209, 217, 249, 258  
 Apollon z Tyany 271, 282  
 Archilochos 36, 38, 46, 47, 53, 283  
 Archimedes 222  
 Archios 217  
 Aristides Quintilianus 35, 98, 102, 223, 226, 229  
 Aristides z Téb 90  
 Aristippos 116, 117, 122, 123  
 Aristofanes 13, 47, 63, 64, 93, 137, 138, 315  
 Ariston z Chia 191, 196, 239, 242, 251  
 Aristoteles 9—13, 16, 18, 19, 24, 36, 64, 91, 95—97, 101—103, 106, 112, 115, 119, 148—163, 170, 172, 177, 178, 180, 181, 188, 193, 194, 204, 207—209, 221—225, 232—234, 241, 244, 248, 254—256, 262, 271, 274, 276, 283, 284, 289—293, 295, 311, 313, 315—317  
 Aristoxenos 99, 102, 180, 210, 219, 222, 223, 225, 227, 228, 244, 271, 288, 311  
 Arnim, H. von 271  
 Arnim, J. ab 191, 200  
 Asklepiades 243  
 Asmus, V. F. 12, 13  
 Astidamos 63  
 Atenaios 99, 181, 184, 185, 233, 236  
 Atkins, J. W. H. 62  
 Attalovci 175  
 Augustín 18, 314  
 Augustus 61, 231, 232, 259  
 Aucher 199  
 Baeumler, A. 13, 23  
 Baldwin, C. S. 253  
 Baumgarten, A. 18  
 Bayer, R. 12  
 Bäumlér, A. 12  
 Bekker 243, 244, 295—297  
 Bénard, Ch. 148, 177  
 Bernays, J. 148  
 Biegański, P. 14  
 Bignami, E. 148  
 Birmelin, E. 271  
 Bosanquet, B. 12, 13, 23  
 Bottánková, E. 11  
 Bourbon di Petrella, F. 298  
 Bowra, C. M. 53—55  
 Breadstead, J. H. 260  
 Brutus 256  
 Burckhardt 177  
 Bury, R. G. 186  
 Bywater, J. 148  
 Caecilius 233  
 Caecilius Metellus 259  
 Caesar 232, 233, 256  
 Canova, A. 61  
 Caracallus 259  
 Carrit, E. F. 23  
 Caskey, L. D. 74, 77  
 Cassirer, E. 23  
 Cataudella, G. 114  
 Cicero 12, 106, 108, 177—180, 182, 184, 192, —195, 197—209, 211—217, 219, 222, 231—234, 236, 238, 241, 245, 246, 251, 255—257, 261, 262, 275—278, 290, 292, 293, 295, 297, 301, 311, 314, 315  
 Cockerell 85  
 Combarieu 23, 35  
 Cooper, L. 148  
 Cornificius 255, 257  
 Cousin, J. 256  
 Cramer 102, 121  
 Croce, B. 12, 23  
 Cumont, F. 260  
 Damianos 270  
 Damón 99, 100, 221, 224, 225, 229, 315  
 De Bruyne, E. 12—14, 23  
 Dehio, G. 66  
 Delatte, A. 35, 97  
 Demetrios 94, 233, 243, 251, 279

- Demofilos 261  
Demokrates 108, 110  
Demokritos 9, 16, 91, 96, 100, 105—110, 112, 114, 124, 125, 132, 133, 149, 152, 153, 172, 182, 188, 222, 265, 275, 317  
Demostenes 64, 248, 249  
Deonn, W. 60  
Diehl, E. 53—56  
Diels, H. 92, 94, 95, 101, 103, 104, 108—110, 119—121, 181  
Dinarchos 249  
Diodoros Sicilsky 21, 78, 311  
Diogenes Babylonský 191, 196, 200, 210, 223, 225, 229, 237, 240, 246, 285  
Diogenes Laertios 63, 93, 99, 103, 120, 128, 139, 160, 170, 181, 185, 193, 200, 202, 244, 246, 290, 291, 295  
Dioklecián 259  
Diokles z Magnézie 202  
Dión 208, 235, 272, 274, 275, 277, 279, 311  
Dión z Prusy (Zv. Chrysostomos) 233, 260, 271, 277—279, 282, 284, 286  
Dionýzios Trácky 192, 194, 201, 243, 244, 292, 295—297  
Dionýzios z Halikarnasu 37, 218, 226, 233, 237—241, 246, 247, 249, 250, 276, 277, 313  
Dionýzios z Kolofónu 90, 151, 164  
Domicián 232, 259  
Donaldson 85  
Doxapatres, J. 295  
Dresdner A. 23  
Duris 271  
Düring, J. 223
- Eforos z Kýme 122  
Egger, E. 62  
Einstein, A. 23  
Empedokles 100, 107, 109, 124  
Engels, F. 12  
Epicharmos 63, 92, 113, 120, 124  
Epiktetos 114, 191, 192  
Epikuros 178, 181, 182, 184, 185, 191  
Eratostenes 236  
Euagoras 120
- Eudemos 148, 161, 171  
Eufranor 65, 74, 91, 261  
Euripides 62, 63, 91, 92, 149, 152, 194, 218, 314
- Faidros 12, 127, 132, 139, 142, 143, 145, 254  
Feidias 19, 61, 83, 88, 149, 207, 215, 249, 274—278, 281, 283, 301, 307  
Fierense, P. 60  
Filebos 12, 126, 127, 129, 132, 140, 142  
Filemón 283  
Filippos 120  
Filodemos z Gadary 181, 233  
Filodemos 107, 109, 182, 183, 202, 203, 210, 224, 225, 228, 229, 236, 237, 239—243, 245, 248, 250—252, 273, 285, 311  
Filolaos 97, 101  
Filón 94, 192, 198, 199, 261, 266, 273, 281, 311  
Filón z Larisy 191, 204  
Filostratos 19, 64, 65, 195, 208, 210, 238, 260, 272, 274, 276—278, 282, 285, 297, 313, 315  
Filostratos Mladší 93, 271, 281  
Finsler, G. 126, 162  
Fischer, Th. 66  
Fiske, G. C. 204  
Flaskar, H. 126  
Fortunatianus 255, 257  
Frank, E. 126, 220  
Frynys z Mytilény 218, 226
- Galenos 73, 93, 94, 193, 199, 210, 290, 293, 296  
Galli, U. 148  
Gąsiorowski, S. 24  
Geffcken, J. 279  
Geminus 265  
Georgiades, T. 35  
Gerold, Th. 218  
Gevaert, F. A. 35, 218  
Gilbertová, K. E. 12, 13, 23  
Gilmore Holt 13  
Giovannoni, G. 85  
Goethe, J. W. 7  
Goodyear, W. H. 85, 95
- Gordziejew, W. 148  
Gorgias 64, 111, 113—116, 119, 121, 124, 125, 128, 133, 135, 139, 149, 153, 194, 201, 233, 235, 253—255, 295, 313, 314, 316, 317  
Gracchovci 219  
Greguš, M. 7, 11, 12  
Grube, G. M. A. 126  
Gudeman, A. 148, 162
- Hadrián 259  
Hambidge, J. 74, 77  
Hauck, J. 85  
Hautecoeur, L. 60  
Hegemon z Tasu 164  
Heinze, M. 126  
Herakleides 184, 228  
Herakleides Pontský 210  
Herakleitos z Efezu 95, 100, 101, 103—105, 108, 122, 124, 185, 193, 284, 317  
Herakleodoros 241, 251  
Herder, J. G. 7  
Hereinnius 245, 250  
Hermagoras z Temnu 256  
Hermogenes 179, 233, 235, 237, 246, 249, 255, 258, 261, 267, 295, 311  
Hermogenes z Tarsu 257  
Herodotos 165  
Herón 94, 266  
Herondos 230, 231  
Hesiodos 22, 33, 35, 38, 46—50, 53, 54, 56, 113, 124, 138, 314  
Hiller 103  
Himerios 277  
Hippias Větší 12, 119, 126—129, 139  
Hippokrates 94, 108, 122, 199  
Hippolytos 104  
Hobein 184, 281, 285, 287, 288  
Hoffer, J. 85  
Homér 13, 22, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 46—54, 62, 76, 102, 105, 113, 138, 164, 184, 185, 222, 232, 234, 238, 244, 275, 278, 281  
Horatius 13, 106, 109, 114, 180, 181, 198, 210, 232—234, 236, 238, 240, 244, 246, 247, 250—252, 255, 271, 277, 315  
House, H. 148
- Howard, E. 114  
Huber-Abrahamowicz, E. 126  
Husman, H. 35
- Chalcidius 203  
Chambers, F. P. 23  
Charidemus 93  
Chersifronos 261  
Chios, A. 87  
Chryssippos 93, 191, 194, 196, 198—200
- Iamblichos 101, 102, 279  
Iktinos 65, 261  
Immisch, O. 114, 232  
Ingarden R. 148  
Ion 126, 132, 142  
Isokrates 60, 64, 111—113, 119—121, 235, 254, 255, 295  
Iversen, E. 21
- Jaeger, W. 60  
Jaffré, Fr. 126  
Jahn, A. 102, 201, 223, 226, 228  
Jan, K. von 35, 218  
Jander, K. 99  
Janicka, K. 14  
Jánosi, B. 12  
Jenkins 85  
Jensen, Ch. 181, 202, 243, 245, 248, 250—252  
Jolles, J. A. 265  
Jucker, H. 176
- Kaibel, G. 155, 243  
Kalkmann, A. 74, 271  
Kallimachos 230, 231  
Kallistratos 271, 275, 277, 278, 282, 285  
Kant, I. 11, 18, 149  
Karkinos 63  
Karol Velký 61  
Karpionos 261  
Kayser 285  
Kemke, I. 181, 202, 203, 228, 285  
Keyser, E. de 298  
Kielland, E. C. 21  
Kiessling, T. 83  
Kleantes 191, 192, 195, 196, 201, 202  
Kleinias 147  
Kleistenes 59
- Klemens z Alexandrie 106, 109, 120, 202  
Kleofón 164  
Kleonidas 222  
Koller, H. 7, 35  
Koller, J. 221  
Konštantín Velký 259  
Körte, A. 60  
Krakowski, E. 298  
Kranz, W. 46  
Krates z Mallu 210  
Krates z Pergamonu 238, 241  
Kratylos 134  
Kristeller, P. O. 23, 43, 289  
Kritobulos 118  
Kritolaos 123  
Krokiewicz, A. 181  
Krönert 229  
Krzemicka, I. 126  
Kuczyńska A. 14  
Kuhn, H. 12, 13, 23, 60  
Kumaniecki K. 14, 24, 261  
Külpe, O. 126
- Lanata, G. 46  
Lange, J. 21  
Lenin, V. I. 12  
Leonidas 261  
Lepik-Kopaczynska, W. 71, 83  
Lepsius, C. R. 21  
Lessing, G. E. 278  
Lienhard, M. 148  
Likymnios 166  
Livius 219  
Longinos 233  
Losev, A. F. 12  
Lotze, H. 12  
Lucilius 201  
Lucius Tarrhaeus 292, 297  
Lucretius 179—183, 185, 232, 261  
Ludovít XIV 61  
Lukianos 13, 175, 192, 210, 230, 233, 236, 239, 247, 248, 271, 273, 276—279, 283, 284, 287, 315  
Lukomski, G. K. 261  
Lutoslawski, W. 298  
Lysias 246  
Lysippos 91, 209, 217, 258, 273
- Madyda, Wl. 14, 233, 253, 271  
Marcus 245
- Marcus Aurelius 191, 196, 200, 219, 236, 257, 260  
Marcus Scaurus 272  
Marquardt, P. 220, 228, 296  
Martin, Th.—H. 94  
Marx, K. 12  
Marzorati 23  
Maximos z Týru 181, 184, 210, 233—235, 237, 277—279, 281, 285, 287, 288  
Mayer, R. 148  
Maykowska, M. 233  
Mediociovi 61  
Melampus 261  
Melanippides 218  
Meliková, S. V. 114  
Menekrates 219  
Menón 130  
Metagenes 261  
Meumann, E. 12  
Mezzantini, C. 24  
Michalowski, K. 21  
Michaud-Quantin, P. 14  
Mikkola, E. 111  
Minutius Felix 232  
Moe, C. J. 267  
Montmoulin, D. de 148  
Morawski, K. 231  
Morawski, D. 12, 24  
Morey, Ch. R. 260  
Morpurgo-Tagliabue, G. 12  
Mortet-Deschamps 13  
Mössel, E. 66  
Mucianus 272  
Murely, C. 126  
Mutschmann, H. 186  
Müller, E. 13, 24  
Myrón 88, 209, 217, 272
- Napoleon 61  
Nejedlý, Z. 8  
Neoptolemos 232, 233, 238, 240, 311  
Nero 219, 232, 273  
Nexaris 261  
Niemojewski, L. 79, 267  
Nietzsche, F. 34, 312  
Nikias 65, 90, 94  
Nikomachos 101, 103, 164, 167, 169, 170, 275  
Novák, M. 8

- Olympiodoros 201  
 Oppel 76  
 Overbeck 13  
 Ovidius 246, 250  
 Ovsiannikov, M. F. 12
- Quatrocchi, L. 126  
 Quintilianus 11, 34, 180, 192, 194, 195, 201, 204, 232, 233, 237, 239, 241, 247, 250, 255, 256, 271—273, 276—278, 283, 284, 291—293, 296, 311  
 Quintus 245
- Palacký, F. 7, 12  
 Pamfilos 76, 90  
 Panaitios 179, 191, 196, 204, 207, 210, 311, 314  
 Panofsky, E. 21, 23, 74  
 Parrhasios 65, 90, 115, 116, 122, 133, 272, 276  
 Pasikles 271  
 Pasiteles 179  
 Pausanias 275, 282  
 Pausanias Perieget 271  
 Pauson 151, 164  
 Peisistratos 59  
 Pennethorne, J. 85  
 Penrose, F. C. 85  
 Perikles 55, 59—62, 231, 283, 286  
 Pietzsch, G. 223  
 Pindaros 35, 38, 46—48, 53—55, 124  
 Piotrowicz, L. 24  
 Pistias 117, 123  
 Platón 9, 10, 12, 13, 16, 18—20, 24, 35, 42, 59, 64, 78, 83, 91—93, 95, 96, 100, 103, 105, 106, 108, 111—115, 119, 126—147, 149, 151—154, 156—159, 162, 172, 178, 181, 182, 185, 186, 188, 192—194, 199, 201, 202, 204, 205, 207—209, 215, 218, 221, 223—226, 229, 234, 236, 238, 241, 248, 254, 255, 257, 265, 266, 273—276, 278, 283, 289—293, 295, 298, 300, 301, 304, 311, 313—318  
 Plebe, A. 24, 126, 298  
 Plezi, M. 14  
 Plinius 19, 76, 90, 176, 177, 179, 180, 232, 262, 272, 273, 311  
 Plinius Mladší 276, 282, 286  
 Plinius Starší 12, 271, 283, 284
- Plotinos 12, 13, 24, 178, 179, 197, 209, 279, 280, 292, 293, 297, 298, 300—312, 315, 317, 318  
 Plutarchos 36, 37, 39, 56, 92, 108, 121, 184, 195, 199, 200, 218, 220, 222, 223, 226, 227, 233—238, 244, 246, 252, 272, 273, 276, 278, 279, 281, 283, 285—288, 290, 315  
 Plutarchos z Chaironeie 210, 230  
 Pohlenz M. 114, 191, 194  
 Pollis 261  
 Polos 254  
 Polybios 114  
 Polygnótos 90, 149, 151, 164  
 Polykleitos 65, 73, 74, 76, 88, 91, 93, 94, 149, 172, 209, 217, 249, 276, 283  
 Porfyrios 232  
 Poseidonios 179, 191, 193, 195, 201, 204, 207, 210, 234, 244, 278, 279, 291, 293, 296, 311, 316  
 Praxiteles 116, 258, 272  
 Proklos 266, 273, 281  
 Protagoras 105, 111—114, 121  
 Protarchos 142  
 Protrephtikos 296  
 Pseudo-Aristoteles 104, 228, 234  
 Pseudo-Dionýzos 304  
 Pseudo-Longinos 12, 177, 233, 236, 238—242, 245, 247—249, 251, 252, 311  
 Pseudo-Syrianus 233, 239, 249  
 Ptolemaios 175, 223  
 Ptolemaios Filadelfos 219  
 Pyrhón 186  
 Pytagoras 76, 97, 99, 101—103, 220, 227  
 Pytagoras z Regia 93  
 Pyteos 261
- Rabe, H. 246, 295  
 Racine, J. 61  
 Raczynski, E. 261  
 Rader, M. 12  
 Radermacher 226  
 Read, H. 23  
 Regner, J. 221  
 Reinach, S. 223, 231  
 Reiss, J. 24, 187  
 Riemann, H. 35  
 Roberts, W. R. 253  
 Rodenwaldt, G. 60
- Rose, H. 60  
 Rostagni, A. 224  
 Rostowtzeff, M. 260
- Saintsbury, G. 23  
 Sapfo 38, 46—48, 56  
 Sarnacus 261  
 Satyros 261  
 Seleukovci 175  
 Seneca 12, 177, 179, 180, 191, 192, 195, 196, 201—203, 233, 234, 236, 238, 239, 247, 248, 276, 278, 279, 283, 291, 293, 296, 311  
 Seňka, W. 14  
 Sextus Empiricus 102, 180, 186—190, 201, 219, 224, 227—230, 233, 236, 242, 243, 245, 251, 273  
 Schaerer, R. 42  
 Schasler, M. 12, 13, 23  
 Schäffer, W. 21  
 Schäffe, R. 23, 220, 221, 223  
 Schenkel-Reisch 93, 282, 285  
 Schlosser, J. 23  
 Schöne, R. 94, 270  
 Schubert, O. 72  
 Schuhl, P. M. 78, 126  
 Schweitzer, B. 60, 126, 271  
 Silanion 261  
 Silenos 261  
 Simonides 36, 48, 56, 112, 113, 252, 315  
 Sinko, T. 24, 46, 60, 62, 230—233  
 Skopas 116, 258, 272, 275  
 Snell, B. 64  
 Sofokles 61—63, 88, 92, 112, 149, 152  
 Sokrates 9, 10, 60, 63, 64, 91, 95, 96, 105, 111, 113, 115—119, 122—125, 127, 128, 131, 133, 136, 138, 142, 172, 194, 207, 265, 311, 317  
 Solón 38, 46, 48, 53—55, 59  
 Speusippos 196, 225, 229  
 Spintharos 227  
 Srebrny S. 14, 34  
 Stefanini, I. 126  
 Stein, K. H. von 12  
 Steinhaus 90  
 Reiss, J. 24, 187  
 Steven, R. G. 126  
 Stobaios 92, 101, 108, 110, 121, 192, 193, 198, 240
- Strabón 35, 103, 219, 233—235, 244, 275  
 Stratonikos 171  
 Strong, E. 260  
 Stroux, J. 60  
 Strzygowski, J. 260  
 Stuliński, J. 85  
 Stumpf, C. 221  
 Suidas 222  
 Sulpicius Victor 256  
 Svoboda, K. 8, 13, 14, 24, 46, 148, 191, 204, 233  
 Świeżawski 14  
 Swift, E. S. 260  
 Szeruda, J. 14  
 Szymański 181  
 Szmydtowa, K. 148
- Šestakov, V. P. 12
- Tacitus 39, 232, 235  
 Taletas z Kréty 37  
 Tatarkiewicz, W. 8—12, 24, 42, 43, 60, 151, 274, 289  
 Teichmüller, G. 148  
 Teodoros 261  
 Teofil 231  
 Teofrastos 109, 222, 233, 236, 241, 255, 311  
 Teognis 38, 48, 49, 56, 63, 112, 314  
 Teokides 261  
 Teokritos 230
- Teón zo Smyrny 103  
 Terentius 213  
 Terpandros 37, 224, 226  
 Tertulianus 232  
 Theaitetos 144  
 Thiersch, A. 66  
 Timaios 129, 130, 140, 141, 203, 281, Timoteos z Milétu 218  
 Tolstoj 114  
 Trajanus 83  
 Trasyllus 105  
 Trendelenburg, A. 148, 160  
 Tukydidés 55, 60, 64  
 Turkowska, D. 14  
 Tyrtaios 224  
 Tzetzes J. 83
- Ugolini, G. 64  
 Untersteiner, M. 111  
 Usener, H. 83, 181, 226, 249, 250  
 Utitz, E. 12, 24
- Valgimigli, M. 271  
 Varro 39, 179, 232, 275, 279, 291  
 Venturi, L. 23  
 Verdenius W. J. 126  
 Vergilius 192, 232  
 Verro 275  
 Viollet-le-Duc, E. E. 41  
 Vischer 13  
 Vitruvius 12, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 82, 85, 106, 109, 177, 179, 180, 232, 261—
- Wagner, R. 218  
 Walek-Czernecki, T. 24  
 Walter, J. 13, 24  
 Weil, H. 223  
 Wellek, R. 12  
 Westphal, R. 35, 218, 292  
 Wicknoff 259  
 Wilamowitz 64, 231  
 Winniczuk, L. 14  
 Winnington-Ingram, R. P., 35  
 Wiszniewska, H. 14  
 Wolf, O. 66
- Zatney, H. 14  
 Zeller, E. 126, 149  
 Zenodoros 273  
 Zenón 191—193, 195, 196, 199, 201  
 Zeuxis 88, 116, 149, 152, 165, 209, 217, 272, 275  
 Zieliński, T. 34, 230  
 Zimmermann, R. 12, 13, 23  
 Zwolińska, K. 14
- Žultovskij 89
- Xenofanes 113, 120, 124  
 Xenofón 60, 115, 116, 118, 122—124, 133  
 Xenokrates 179, 271

V registri mien nie sú zachytené mená zo zoznamu ilustrácií.

## POJMOVÝ REGISTER

- Architektoniké 43  
 Architektúra  
 — archaická 40  
 — rímska 259  
 — teória architektúry 261—267  
 Dokonalosť (objektívna) 77  
 Emanácia 302  
 Estetické pojmy  
 — aptum 117, 267  
 — aspectus (pohľad) 263, 264  
 — decor, decorum, prépon (primeranosť) 113, 116, 117, 160, 194, 200, 205, 211, 237, 246, 262, 263—264, 267, 314  
 — dignitas, gravitas (dôstojnosť) 205  
 — elegantia 264, 273  
 — harmónia 100, 101, 102, 103, 104, 117, 129, 159, 188, 220, 221, 222, 224, 265, 313, 314, 315, 317  
 — kalón (krása) 42  
 — pulchritudo (krása) 205, 211  
 — pulchrum (pulcher) 117, 240, 267  
 — species (tvar) 263, 264  
 — symetria a eurytmia 91, 237, 262, 263, 264, 265—266, 267, 268, 277, 312, 313, 317  
 — venustas, suavitas (pôvab) 205, 212, 262, 263, 264, 316  
 Étos hudby 98, 221, 222—225, 228  
 Fantázia 195, 196, 201, 236, 237, 240, 247, 274, 281—282, 289, 294, 315, 316, 318  
 Forma a obsah 90, 111, 113, 114, 124, 130, 153, 183, 195, 233—234, 236, 241—242, 251, 254, 264, 294, 313  
 Formalizmus 241—242  
 Funkcionalizmus (u Sokrata) 117  
 Harmónia 100, 101, 102, 103, 104, 117, 129, 159, 188, 220, 221, 222, 224, 265, 313, 315, 317  
 — kozmu 42, 77, 97—98  
 — pytagorovská 97—98  
 Hedonizmus 112, 114, 181, 317  
 Hudba 156, 187—188, 219—225, 227  
 — inštrumentálna 218  
 — ako expresívne umenie 35  
 — teória hudby 99, 100, 187, 188, 219—225, 273, 294  
 — veda o hudbe 220  
 Choreia 34, 35, 38, 62, 98  
 Idea (vnútorný obraz, vzor tvorby) 238, 247, 275, 276, 301  
 Idealizácia (prírody) 116, 124, 152  
 Ilúzia 83, 91, 272, 313  
 Iluzionizmus 134, 135, 136, 317  
 Inšpirácia (entuziazmus) 106, 107, 108, 109, 132, 207, 238—239, 273, 275, 289, 294, 317, 318  
 Intuícia 239—240  
 Kalokagathia 48  
 Katarzia (očistenie duše) 34—35, 99, 155—156, 162, 315, 317, 318  
 Kánon 45, 65—66, 71, 74, 76, 91, 93, 94, 317  
 — antropometrický 74, 77  
 — matematický 67, 76  
 — umelecký 65, 76  
 — v architektúre 66, 72—73, 88  
 — v sochárstve 73—74, 88, 91  
 Klasifikácia umenia 43, 151, 195, 201, 205, 213, 289—294, 302, 309  
 — umenia expresívne a kontemplatívne 293, 312  
 — umenia krásne 115, 125, 151, 206, 286, 289, 290, 292, 293—294  
 — umenie krásy 278  
 — umenia najvyššie, prostredné a nižšie 292, 293  
 — umenia slobodné a remeselné 278  
 — umenia slobodné a služobné (liberales a vulgares) 43, 195, 201, 205, 290, 292, 293  
 — umenia slova a umenia mlčiace 206, 213, 292, 293  
 — umenia teoretické, praktické a poetické 291, 293  
 — umenia vzdelávajúce (pueriles) a zábavné (ludicrae) 195, 201, 291, 293  
 Komédia 153, 154, 155  
 Kontemplácia 99, 156, 310  
 — estetická 45  
 Krása 42, 158, 289, 298—303, 305, 306, 312—316  
 — dokonalá 131, 315  
 — duchovná 116, 131  
 — estetická 112, 113, 118, 127, 131, 135, 158, 160, 161, 192, 195, 205, 279, 289  
 — objektívna 90, 263, 264, 267, 299  
 — relatívna 132  
 — účelná 117  
 — ako dobro 127  
 — ako kvalita 299  
 — ako užitočnosť 128  
 — ako vhodnosť, primeranosť 128  
 Krása  
 — ako vznešenosť 240  
 — v umení 278—279  
 — idea krásy 130, 131, 138  
 — podstata krásy 299  
 — teória krásy 159, 313, 317  
 — vrozený zmysel pre krásu 129, 208, 215  
 Literatúra rímska 231—232  
 Maliarstvo 90  
 — dekorácii (skenografia) 78, 91, 136  
 — dekoratívne 260  
 — iluzionistické 91, 135



- impresionistické (skiagrafia) 83, 136
- Melódia a rytmus (hudobný) 37, 154, 218, 221, 222, 226, 241
- Miera 97, 98, 107, 129, 130, 131, 135, 140, 264, 317
- Mimézis (pozri aj napodobovanie) 35, 105, 133, 134, 162, 172, 221, 235, 274, 277, 313, 318
- u Aristotela 151, 152—153, 155
- Modul 67, 71, 89, 263
- Músiké 43, 219
- Napodobovanie (pozri aj mimézis) 143—144, 146, 151—153, 154, 155, 162, 165, 166, 168, 195, 207, 313, 316, 317
- reprodukcia skutočnosti 115, 116, 133, 134, 153, 303, 316
- Nómos (hudobná forma) 37, 65
- Pankalia (u stoikov) 193
- Ortótes (pravdivosť a správnosť umenia) 135, 136, 317, 318
- Perspektíva 16, 85, 91, 106, 266
- perspektívne deformácie (v sochárstve a architektúre) 83
- Perspektíva
  - optické deformácie 85
  - zákony perspektívy (v maliarstve) 78
- Poetika 154, 209, 232—233, 235, 236, 237, 241, 274, 294, 315
- Poézia 37—39, 44, 46—49, 132, 134, 138, 153, 154, 157, 159, 196, 218, 230, 233—242, 244, 277—278, 315
- epická 38
- helenistická 230—231
- homérska 37, 38
- rímska 232
- teória poézie 39, 105, 232, 273
- Poiésis 43
- Pravidlá (umelecké) 239
- Pôžitok 112, 234, 239, 240, 256
- Príjemnosť 131, 135, 241
- Príjemnosť (decor, decorum) 113, 116, 160, 237, 246, 262, 263—264, 314
- Proporcía 66, 67, 73, 74, 78, 85, 88, 90, 97, 102, 117, 129, 130, 134, 136, 159, 160, 193, 221, 261, 263, 265, 266, 299, 314
- architektonická 261
- dokonalá 77, 78, 90, 130
- matematická 78
- zlatého rezu 74, 89—90
- a farba 193
- Psychagogia 316
- v hudbe a tanci 98
- v poézii 234
- Realizmus 231, 272
- Relativizmus 111, 317
- estetický 113
- Rétorika 209, 235, 244, 253—257, 294
- Senzualizmus 112, 114, 317
- Sloh
  - dórsky a iónsky 41, 59, 73, 91, 258, 267, 312
  - korintský 258, 259
- Sochárstvo (archaické) 40—41
- Symetria 67, 93, 94, 98, 117, 129, 194, 265, 299, 314, 317, 318
- a asymetria 193
- symetria a eurytmia 91, 237, 262, 263, 264, 265—266, 267, 268, 277, 312, 313, 317
- Stýly
  - rozlišovanie 240—241, 250
  - azianizmus a aticizmus 255—256
  - dôstojný, stredný, nenáročný 240—241, 250
  - vznešený, stredný, skromný 255
  - rečnícke 254, 255—256
- Tance expresívne (kultové) 35
- Techné (pojem umenia) 42—43, 150
- Teória
  - apatetická 114
  - hudby (pozri hudba)
  - literatúry 186—187, 230, 231, 232
  - poézie (pozri poézia)
  - umenia (pozri umenie)
- Tragédia 62—64, 153, 154, 155
- Účelnosť 117
- Umelecká kritika 129
- Umelecké dielo 276—277, 316
- Umelecké remeslo 260
- Umenie 111—112, 124, 132, 133, 135, 136, 137, 149, 150, 154, 156, 188, 195, 196, 206, 239, 244, 276, 277, 289, 300—304, 307, 308, 311—316, 318
- antické 271
- atické 260
- iluzionistické 316
- klasické 60—61, 88, 90, 91, 273, 303
- klasické a helenistické 258—259, 260
- krásne 115, 125, 151, 206, 286, 289, 290, 292, 293—294
- mimetické (napodobovanie) 133—134, 161, 309, 312
- u Aristotela 151, 153, 154
- naturalistické 272, 273, 274
- rímske 259
- výtvarné 271—272, 274, 277—278
- rímske 259—260
- ako hra 137
- ako poznanie 76, 301
- ako schopnosť (zručnosť) 150
- ako tvorba 149, 150
- ako znalosť (pravidiel) 150
- filozofia umenia 136, 137
- funkcia umenia 300, 317
- klasifikácia umenia 43, 151, 195, 201, 205, 206, 213, 289—294, 302, 309
- pravdivosť a správnosť umenia (ortótes) 135, 136, 317, 318
- rozdelenie umení (kjetika a poetika) 133
- Umenie
  - teória umenia 64, 65, 76, 96, 100, 105, 107, 111, 116, 124, 126, 132, 134, 136, 148, 158, 160, 161, 162, 172, 177, 186, 209, 222, 253, 273, 300, 303, 311, 313, 314, 315
  - iluzionistická 253
  - teória umení výtvarných 105, 172, 210, 273, 279
  - užitočnosť umenia 135, 136
- Užitočnosť
  - (u sofistov) 112
  - umenia (morálka) 135, 136
- Vkus 16, 18, 74, 107, 160, 239, 258, 312, 316
- helenistický 255, 267, 272, 273
- dejiny vkusu 90
- Vznešenosť 132, 141, 205, 212, 233, 237, 240, 316
- Zážitok estetický 116, 124, 126, 131, 132, 148, 161, 208, 240, 294

## OBSAH

ŠTÚDIA	7
PREDHOVOR K POĽSKÉMU VYDANIU	13
ÚVOD	15
BIBLIOGRAFIA CELKOVÝCH DEJÍN ESTETIKY	23
PRÁCE O DEJINÁCH ANTICKEJ ESTETIKY	24
STAROVEKÁ ESTETIKA	29
ESTETIKA ARCHAICKÉHO OBDOBIA	
I. ARCHAICKÉ OBDOBIE	31
II. ZAČIATKY POÉZIE	34
A) CHOREIA	34
B) HUDBA	35
C) POÉZIA	37
III. ZAČIATKY VÝTVARNÝCH UMENÍ	40
IV. BEŽNÉ ESTETICKÉ NÁZORY GRÉKOV	42
V. ESTETIKA RANÝCH BÁSNIKOV	46
TEXTY HOMÉRA, HESIODA A RANÝCH LYRIKOV	50
ESTETIKA KLASICKÉHO OBDOBIA	
I. KLASICKÉ OBDOBIE	59
II. LITERATÚRA	62
III. VÝTVARNÉ UMENIA	65
TEXTY KLASICKÝCH BÁSNIKOV A UMELCOV	92
IV. ESTETIKA A FILOZOFIA	95
V. PYTAGOROVSKÁ ESTETIKA	97
TEXTY PYTAGOROVCOV A HERAKLEITA	101
VI. DEMOKRITOVA ESTETIKA	105
DEMOKRITOVE TEXTY	108
VII. ESTETIKA SOFISTOV A SOKRATA	111
TEXTY SOFISTOV A O SOKRATovi	119
VIII. ZHRNUTIE PREDPLATÓNSKEJ ESTETIKY	124
IX. PLATÓNOVA ESTETIKA	126
PLATÓNOVE TEXTY	139
X. ARISTOTELOVA ESTETIKA	148
ARISTOTELOVE TEXTY	163
XI. KONIEC KLASICKÉHO OBDOBIA	172

ESTETIKA HELENISTICKÉHO OBDOBIA	
I. OBDOBIE HELENIZMU	175
II. ESTETIKA V HELENISTICKEJ FILOZOFII	178
III. ESTETIKA EPIKUROVCOV	181
TEXTY EPIKUROVCOV	184
IV. ESTETIKA SKEPTIKOV	186
TEXTY SKEPTIKOV	189
V. ESTETIKA STOIKOV	191
TEXTY STOIKOV	198
VI. ESTETIKA CICERÓNA A EKLEKTIKOV	204
CICERÓNOVE TEXTY	211
VII. ESTETIKA HUDBY	218
A) HUDBA HELENIZMU	218
B) TEÓRIA HUDBY	219
TEXTY Z ESTETIKY HUDBY	226
VIII. ESTETIKA POÉZIE	230
A) POÉZIA HELENIZMU	230
B) POETIKA	232
TEXTY Z ESTETIKY POÉZIE	243
IX. ESTETIKA V RÉTORIKE	253
X. ESTETIKA VÝTVARNÝCH UMENÍ	258
A) VÝTVARNÉ UMENIE V HELENIZME	258
B) TEÓRIA ARCHITEKTÚRY	261
TEXTY Z ESTETIKY ARCHITEKTÚRY	268
C) TEÓRIA MALIARSTVA A SOCHÁRSTVA	271
TEXTY Z ESTETIKY VÝTVARNÝCH UMENÍ	281
XI. KLASIFIKÁCIA UMENÍ	289
TEXTY KU KLASIFIKÁCIU UMENÍ	295
XII. PLOTINOVA ESTETIKA	298
PLOTINOVE TEXTY	305
XIII. PREHĽAD STAROVEKEJ ESTETIKY	311
OBRAZOVÁ ČASŤ 319	
ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ	499
REGISTER MIEN	515
POJMOVÝ REGISTER	521

# DEJINY ESTETIKY I

## WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ

### STAROVEKÁ ESTETIKA

Z poľského originálu Władysław Tatarkiewicz: Historia estetyki I, Estetyka starożytna — Wrocław — Warszawa — Kraków, Zakład Narodowy Umienia Ossolińskich — Wydawnictwo Wrocław 1962, preložil Jozef Marušiak.

Texty antických autorov preložil Peter Kuklica.

Úvodnú štúdiu napísala a pojmový register zostavila Eva Bottánková.

Vyšlo vo vydavateľstve Tatran v Bratislave 1985

ako 4075. publikácia, mimo edície. Strán 528.

Prebal a väzbu navrhla a textovú časť upravila Miluše Oravcová.

Zodpovedná redaktorka Viera Šetinová.

Korigovala Emília Nemsilová a Viera Šetinová.

Výtvarná redaktorka Eva Jakabovičová.

Technická redaktorka Antónia Paulinyová.

Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p., Košice.

Náklad 5 000 výtlačkov. TS 12. 1866/1-82.

AH 53,28. VH 54,18. VHS 29,48. VHI 24,70.

61—763—85

508/24/857

Kčs 62,—

